

Manuel Sánchez Oms

# El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés

Departamento  
Historia del Arte

Director/es

Azpeitia Burgos, Angel  
Lorente Lorente, Jesús Pedro

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

# EL COLLAGE, CAMBIO ESENCIAL EN EL ARTE DEL SIGLO XX. EL CASO ARAGONÉS

Autor

Manuel Sánchez Oms

Director/es

Azpeitia Burgos, Angel  
Lorente Lorente, Jesús Pedro

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Historia del Arte

2007



**EL COLLAGE, CAMBIO ESENCIAL DEL  
ARTE DEL SIGLO XX.  
EL CASO ARAGONÉS**

**Manuel Sánchez Oms**

**Director: Ángel Azpeitia Burgos**

**Co-director: Jesús Pedro Lorente Lorente**

**Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza**

**2006**





**Agradecimientos:**

A los directores de esta tesis Ángel Azpeitia Burgos y Jesús Pedro Lorente Lorente.

A las bibliotecas de los museos de Teruel, del Camon Aznar de Zaragoza, del Pablo Serrano de Zaragoza, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e IVAM Centre Julio González. A la Bibliothèque Kandinsky del MNAM/ CCI Centre Georges Pompidou de París, al personal del Museo de Huesca, al Museo de Arte Jaume Morera de Lérida, al Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora (Teruel), al Museo de Zaragoza y a la Galería Doria de París.

A Federico Torralba Soriano, Ernesto Arce Oliva, Enrique Gastón, Fernando Alvira, Jaime Esaín, Manuel Pérez-Lizano, Edrix Cruzado, Paco Rallo, Javier Lacruz y Domingo Pardo.

A José Uriel (Presidente de la Asociación de Amigos de la Obra de Fermín Aguayo), Virginie Duval, Janine y Julio Alvar, Julia Dorado y Pablo Trullén, Daniel Sahún, María Asunción Abad y Álex Sahún, Juan José Vera, José Luis Balagueró, María Pilar Burges, Antonio Fernández Molina, Pilar Moré, María Pilar y Ana María Lagunas, José María Peralta, Pedro Tramullas, Susana Spadoni, José María Blasco Valtueña, José Luis Melero, Clemente y Paloma Calvo Muñoz, Manuel Rodríguez, Luis García-Abrines Calvo y Matilde Martínez Orúe.

Al Servicio de Enseñanzas y Extensión Universitarias e Investigación del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, por la concesión entre 2002 y 2004 de la ayuda destinada a la obtención del título de doctor. Y a la Universidad de Zaragoza, en cuyo marco institucional se ha desarrollado esta investigación, desde su proyecto hasta su lectura ante tribunal.



<b>ÍNDICE</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>I. Definición de objetivos</b>	<b>13</b>
<b>II. Delimitación espacio-temporal del ejemplo aragonés</b>	<b>14</b>
<b>PRIMERA PARTE. HACIA UN CONCEPTO DEL COLLAGE</b>	<b>21</b>
<b>I. Aproximación crítica al estado bibliográfico de la cuestión</b>	<b>25</b>
1.1 Proceso negativo frente a la representación pictórica	25
1.2. “La peinture au défi”. Proceso negativo frente al arte	31
1.3. Punto de inflexión. Entre la negación y la afirmación	51
1.4. La afirmación	87
- La subordinación a los estilos	88
- La insistencia expositiva privada	96
- El origen de la recuperación museística. Formalismo y psicología de la percepción	99
- La hegemonía del lenguaje	115
- La desmaterialización del arte	121
- El punto de vista histórico	140
- La afirmación del contexto institucional y de la voluntad artística	147
- La recuperación museística e historiográfica. La concepción técnica del collage y su adopción como modelo cultural	157
- Conclusiones	170
<b>II. Naturaleza expansiva y disolutiva del collage</b>	<b>173</b>
2.1. Metodología: la dialéctica entre sujeto y objeto, forma y materia	175
2.2. Contribución a la historia material del arte contemporáneo. Concepto histórico del collage	181
- Nueva concepción de la realidad	184

- Precedentes históricos y relación del collage con el arte mimético	195
2.3. Las dos vertientes del collage: el material encontrado y el montaje	217
- El material encontrado	219
- Ensamblaje y montaje	225
- Definición de collage	241
- Metodología interpretativa e historiográfica	242
<b>III. El nacimiento del collage y su desarrollo hasta 1930</b>	<b>249</b>
3.1. Collage y vanguardia histórica	249
3.2. La incógnita de los años cubistas	261
<i>La adopción cubista de nuevos materiales. Hacia el papier-collé / Precedentes en Montmartre a finales del siglo XIX/ La influencia de Alfred Jarry en Picasso/ El collage de Gris alternativo al papier-collé/ Simultaneísmo/ El maquinismo de Léger/ La proyección tridimensional del papier-collé/ Expansión internacional/ El collage bohemio/ Conclusiones</i>	
3.3. El nacimiento de la vanguardia histórica: El futurismo y su relación con otros movimientos contemporáneos	321
<i>Advertencia y concepto de vanguardia/ El futurismo, primera vanguardia/ La obra total. Del simbolismo al futurismo/ La interdisciplinaria en el futurismo/ Una iconografía futurista de la vida moderna/ Nacimiento de una plástica futurista/ Nuevos materiales en la plástica futurista: Boccioni/ El collage futurista/ Lacerba y marinettismo/ De la abstracción de Balla hacia un futurismo constructivo/ Conclusiones</i>	
3.4. La naturaleza del collage en el nacimiento de la vanguardia rusa	399
<i>Recepción del futurismo y de otros lenguajes contemporáneos en Rusia/ La relación de la poesía futurista y el origen del collage plástico en Rusia/ Los primeros collages generados en Rusia/ El nacimiento del collage a partir de los contactos directos con el extranjero/ Del collage alógico al suprematismo/ Contrarrelieves. Los primeros pasos hacia el constructivismo/ Suprematismo y tatlinismo. ¿Dos corrientes distintas?/ Los relieves de Puni/ Conclusiones</i>	
3.5. Dada: el nacimiento de una filosofía del collage	439
<i>Duchamp, precedente e instigador: el ready-made/ Francis Picabia, Stieglitz y Marius De Zayas: pintura maquinista, fotografía y caricatura/ Primera recepción de las ideas de Duchamp y Picabia: Nueva York/ Los medios de reproducción mecánica en Man Ray: del collage al objeto subjetivado/ El collage automático en Zurich/ Collages y fotomontajes dadaístas en Berlín/ La obra total de Kurt Schwitters/ Max Ernst y el collage en Colonia/ Recepción del collage dadaísta en París/ Conclusiones</i>	

3.6. Expansión y muerte del collage: constructivismo y arte concreto	591
<i>Permanencia del punto de inflexión: panfuturismo/ Las construcciones espaciales. Primera etapa del constructivismo/ Hacia un constructivismo orgánico/ Constructivismo productivista soviético/ Proun/ El fotomontaje en la URSS/ El montaje cinematográfico y el fotomontaje en la URSS/ Fotomontaje y collage/ Unismo y vanguardia en Polonia/ Nacimiento de un lenguaje constructivo en Holanda: De Stijl/ El encuentro entre De Stijl y Dada/ Zenit/ El activismo de MA y la vanguardia húngara/ Poetismo y artificialismo/ Moholy-Nagy en la Bauhaus/ Collage y radio de influencia de la Bauhaus/ La concreción del arte abstracto y el funcionalismo del fotomontaje/ Conclusiones</i>	
3.7. El collage surrealista al servicio de la poesía	711
<i>La naturaleza del collage en el surrealismo/ Primeros collages desde el automatismo 1927-1929/ Collage constructivo y collage-corrección en Max Ernst/ El asesinato de la pintura/ Objetos surrealistas y la objetividad psíquica/ La imagen y la palabra/ Conclusiones acerca del collage surrealista</i>	
<b>IV. Conclusiones</b>	<b>733</b>
<b>V. Balance</b>	<b>741</b>
<b>SEGUNDA PARTE: HISTORIA CRÍTICA DEL COLLAGE EN ARAGÓN</b>	<b>743</b>
<b>I. Introducción metodológica</b>	<b>745</b>
1.1. Estado bibliográfico de la cuestión	747
1.2. Fuentes documentales y objetos de trabajo	748
1.3. Límites cronológicos	751
1.4. Método: desde la prospección hasta la exposición de los resultados	752
<b>II. Origen del collage en Aragón. Proceso negativo</b>	<b>755</b>
2.1 Introducción histórica	757
- Industrialización, electricidad y medios de reproducción mecánica	758
- Vanguardia y realidad exterior	767
- Génesis del collage español	787
2.2. Un precedente inmediato en Aragón: Ramón Acín (Huesca 1988- Huesca 1936)	803

- Estado de la cuestión sobre Ramón Acín y el collage	803
- Anarquismo, naturalismo, industria	812
- Pedagogía	820
- Prensa e imprenta: el Centenario de Goya	825
- Viaje a París de 1926 y toma de conciencia del valor de los materiales	839
- El arte objetual y los materiales de Ramón Acín	858
- Conclusiones: valoración de la obra de Acín frente al collage	862
2.3. La recepción del collage en los años treinta: <i>Noreste</i>	865
2.4. Luis y Alfonso Buñuel: collage y cinematografía	897
2.5. Los collages de Alfonso Buñuel	907
- Cronología y reproducción mecánica	910
- Análisis no temático de los collages de Alfonso Buñuel	921
<b>III. Interdisciplinariedad al margen de lo artístico. Punto de inflexión</b>	<b>935</b>
3.1. Seguidores de Alfonso Buñuel	939
- Luis García-Abrines	940
- José Francisco Aranda	964
3.2. Literatura y plástica bajo un nuevo concepto poético. El arte combinado	987
3.3 Collage y biología	997
3.4. Conclusiones	1009
<b>IV. De los valores plásticos del collage hacia el gesto. Nueva afirmación del arte</b>	<b>1011</b>
4.1. El collage frente a abstracción: la estética pictórica de Pórtico como precedente	1015
4.2. El collage como reafirmación de la pintura	1035
- El collage frente al dibujo: Antonio Saura	1035
- El collage generador del dibujo: José Luis Balagueró	1052
- El collage como definición de la pintura: María Pilar Burges	1059
- Arte y etnología	1068
4.3. El collage como nuevo material plástico	1073
- Dentro y fuera del Grupo Zaragoza	1074
- Indeterminación del material	1104
- De la industria al arte	1107

- El material encontrado	1110
- Los cartones recortados	1115
<b>IV. Conclusión histórica de la evolución del arte contemporáneo aragonés a partir del collage</b>	<b>1123</b>
<b>TERCERA PARTE. BALANCE FINAL</b>	<b>1131</b>
<b>I. Contribuciones a una nueva consideración histórica</b>	<b>1133</b>
1.1. Collage y abstracción, las dos rupturas del arte contemporáneo	1135
1.2. Collage y conocimiento de la realidad	1137
<b>II. Conclusiones</b>	<b>1139</b>
<b>CUARTA PARTE: DOCUMENTACIÓN Y FUENTES</b>	<b>1143</b>
<b>I. CATALOGACIÓN. SELECCIÓN DE IMÁGENES</b>	<b>1145</b>
<b>Criterios de catalogación</b>	<b>1147</b>
<b>Fichas catalográficas</b>	<b>1149</b>
Ramón Acín Aquilué (Huesca 1988- Huesca 1936)	1151
Alfonso Buñuel Portolés (Zaragoza 1915-Zaragoza 1961)	1153
José Viola Gamón (Zaragoza 1916-San Lorenzo de El Escorial, Madrid 1987)	1169
Luis García-Abrines Calvo (Zaragoza 1923)	1171
José Francisco Aranda (Villanueva del Huerva, Zaragoza 1925- Madrid 1989)	1215
Ramón José Sender (Chalamera, Huesca 1901-San Diego, EE UU 1982)	1251
Javier Ciria Escartivol (Zaragoza 1904-Barcelona 1991)	1265
Grupo Pórtico / Escuela de Zaragoza (Zaragoza 1947-1952)	1271
Antonio Saura Atarés (Huesca 1930-Cuenca 1998)	1281
José Luis Balagueró Cucurull (Romanos, Zaragoza 1930)	1323
María Pilar Burges Aznar (Zaragoza, 1928)	1329
Julio Alvar López (Zaragoza, 1925)	1341
Grupo Zaragoza (1961-1967)	1357
Pilar Moré Almenara (Fraga, Huesca 1940)	1451



José María Peralta Martínez de Lecea (Zaragoza 1913-Zaragoza 1998)	1455
José Benito Gómez (Belchite, Zaragoza 1901-Zaragoza 1983)	1469
Pedro Tramullas Autié (Oloron Ste. Marie, Francia 1937)	1475
Salvador Victoria (Rubielos de Mora, Teruel 1928-Alcalá de Henares, Madrid 1994)	1483
<b>II. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>1507</b>
<b>Advertencia del autor</b>	<b>1507</b>
<b>1. Hacia un concepto de collage</b>	<b>1509</b>
1.1. Bibliografía general	1509
1.1.1. Libros	
1.1.2. Catálogos de exposiciones	
1.1.3. Publicaciones periódicas	
1.2. Bibliografía específica	1533
1.2.1. Libros	
1.2.2. Catálogos de exposiciones	
1.2.3. Publicaciones periódicas	
<b>2. Historia crítica del collage en Aragón</b>	<b>1536</b>
2.1. Bibliografía general	1536
2.1.1. Libros	
2.1.2. Catálogos de exposiciones	
2.1.3. Publicaciones periódicas	
2.2. Bibliografía específica	1561
2.2.1. Libros	
2.2.2. Catálogos de exposiciones	
2.2.3. Publicaciones periódicas	

*Sans prétendre établir une généalogie biblique des différentes étapes de la peinture moderne, constatons que le papier collé a joué dans l'évolution des trente dernières années, le rôle de la carte favorable qui déclenche le succès d'une réussite.*

(Gabrielle Buffet-Picabia, « Matières plastiques », *XX siècle* n° 2, 1 mai, 1938, Paris ; recogido en Gabrielle Buffet-Picabia, *Aires Abstraites*, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1957, p. 101)

*Los progresos de la ciencia moderna son tan asombrosos que me siento un poco molesto cuando veo a mis colegas de la universidad discutiendo de códigos genéticos mientras los historiadores del arte discuten el hecho de que Duchamp enviara un orinal a una exposición. Piense usted en la diferencia de nivel intelectual, verdaderamente no es posible una cosa así.*

(Ernst Gombrich, "Entretien", *L'Image*, París, Museo de Historia contemporánea, BDIC n° 2, marzo de 1966, p. 207. Citado en Jean Clair, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, traducción de José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1998, p. 113)

*Caminando, cierto hombre halló una espada en el suelo, y preguntándole quien la había perdido, la espada respondió:*

*-Es verdad que a mí sólo me perdió uno, pero yo he perdido a muchos.*

(Esopo, *Fábulas escogidas*, Edicomunicación, Barcelona, 1994, p. 24)



# INTRODUCCIÓN

El estudio del *collage* es el estudio de la fragmentación y de las relaciones del sujeto con la realidad objetiva que lo rodea. Por ello supone de entrada, a la hora de establecer uno de sus posibles conceptos, una serie de contradicciones imposibles de solventar, a no ser que, en última instancia, se escoja entre los distintos polos opuestos en función de los objetivos fijados.

## I. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS

El fin último de este estudio es contribuir a la consideración de la apertura a toda una infinitud de posibilidades materiales en la plástica como agente primero en el *gran cambio* que ha supuesto el arte de principios del siglo XX. La historiografía tradicional ha tendido, con discrepancias -fundamentalmente entre la abstracción y la concreción de las formas-, a centrarse en la valoración de la figuración en la representación<sup>1</sup>. El ataque a la mimesis aristotélica del arte lo comparte la abstracción -en caso de poder ser definida- y la utilización de materiales considerados en su origen “extra-artísticos”. Sin embargo, la abstracción se sustenta sobre la existencia previa de las figuras que remiten a una realidad primera, en sentido platónico, tal y como el *collage* depende de una sistematización académica anterior de los materiales plásticos que pretende desafiar. Mientras el *collage* es una negación que parte de la cuestión material del arte, la abstracción se ubica en el marco de la representabilidad y en la ficcionalidad considerada hasta el siglo XX consustancial al quehacer artístico. Por tanto, una historia del *collage* será una historia de la materia artística, y esta condición es su ventaja frente a cualquier análisis sobre la relatividad del término “abstracto”, aunque el material no baste para poder construir ninguna historia del arte, ya que aquél se define por la necesidad de situarse en relación dialéctica con sus contrarios -forma, idea- para poder ser definido. Por todo ello, nuestro análisis se integrará en la historia (con todas las discrepancias metodológicas que este concepto implica) material del arte, y de esto se deriva que el concepto de *collage* aquí analizado se referirá al momento histórico en el que el arte se abre a todo tipo de materiales hasta entonces considerados exteriores a él, así como que este análisis será fundamentalmente histórico.

---

<sup>1</sup> Me refiero a la tendencia de las monografías y trabajos específicos a atender más, y no sólo en el arte contemporáneo, tanto al análisis formal como a lo iconográfico, dejando en un primer nivel básico el estudio material debido sobre todo al predominio de las técnicas tradicionales. Esta tendencia ha sido imperante incluso hasta el momento actual, y ha favorecido el olvido de las interacciones existentes entre materiales y formas, hecho que perjudica sobre todo al estudio del siglo XX.

Si de esta manera ubicamos en la lectura histórica el análisis de los *collages* (estamos ante un estudio que pertenece a la disciplina de la Historia), necesitamos configurar el marco cronológico en el que se desarrolla, porque es esta consideración histórica del *collage* la única aquí estudiada: aquella que fractura el desarrollo más o menos lineal de la historia material de las Bellas Artes<sup>2</sup>. Necesitamos sin duda leer los años en los que aparece el *collage* como un momento de revoluciones, es decir, un momento de cambios sincrónicos que no acaban en principio con los conceptos consolidados durante los siglos anteriores, sino que los desafían. Este ataque es aparente entre el impresionismo y la II Guerra Mundial, porción temporal en la que se originan y se desarrollan las llamadas vanguardias históricas, caracterizadas por un conjunto de propuestas unitarias ofrecidas por entidades grupales y que atacan frontalmente lo hasta entonces no cuestionado, consistente como veremos en la misma noción de realidad que oscila entre los conceptos representación-producción y que en filosofía ya fue puesta en entredicho, primeramente por el idealismo objetivo de Hegel y posteriormente por los diversos intentos durante el siglo XIX de construir una filosofía materialista en el marco del desarrollo de las relaciones de producción desencadenados por la Revolución Industrial<sup>3</sup>.

Sobre el transcurso inaprensible del tiempo, necesitamos hacer converger las diferentes vertientes de la contemporaneidad en lo que llamaremos el *gran cambio*, imposible de ser cristalizado en una fecha relativamente concreta.

## II. DELIMITACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DEL EJEMPLO ARAGONÉS

Este concepto de *gran cambio*, producto de cierta idealización, acontece en distintas regiones del mundo en circunstancias particulares, a partir de las condiciones autóctonas y por la entrada de noticias foráneas que crean el mestizaje necesario. Así podemos entender la idiosincrasia regional de nuestra historia ya que, para ser fieles al propio carácter material del *collage* y para acercarnos por su propia coherencia al materialismo, concretamos estas condiciones acotando el lugar de aparición y desarrollo, ya que la mayoría de las historias

---

<sup>2</sup> Esta ruptura material conlleva también y en consecuencia los cambios formales e iconográficos.

<sup>3</sup> Es prematuro debatir aquí sobre los ambiguos conceptos de “vanguardia” y “vanguardia histórica”, tarea programada para la metodología histórica que se expondrá posteriormente. Sin embargo, hay que decir que es el carácter unitario de sus programas o no programas, y su talante investigador paralelo, lo que mejor sintetiza los distintos casos acaecidos en la primera mitad del siglo XX, aunque se haya utilizado este concepto para designar ya a los movimientos pictóricos rompedores de las últimas décadas del XIX. Se insiste en el carácter rompedor o en la agrupación para el cambio, a lo que nosotros contraponemos el carácter unitario de sus propuestas que trascienden las preocupaciones meramente estéticas, lo que nos conduce directamente a la ruptura del marco artístico, consustancial a la práctica del *collage*.

universales del *collage* y del ensamblaje hasta hoy escritas, dejan de lado el trabajo de campo (estudio con los artistas, con los documentos directos y las propias obras de arte) y centralizan los acontecimientos en pro de la definición y de la coherencia histórica que, en muchos casos, se reduce a un encadenamiento de los sucesos, los cuales han sufrido previamente una tremenda selección que acerca su criterio a la arbitrariedad, mientras se olvida, por atenerse a la disciplina de la historia del arte, la historia del pensamiento capaz de ayudar a la configuración de unas constantes de evolución y un criterio histórico que muestre la huella necesaria del historiador. Incluso las escasas historias del *collage* en España no consiguen profundizar en este aspecto, y obvian acontecimientos complementarios que permiten en el presente interpretar lo acontecido en los casi cien años de vida del *collage* contemporáneo.

Es imposible proponer su historia aislada (y más aún cuando se trata de la asunción artística de todo objeto preexistente) de los otros fenómenos económicos y culturales, mientras que éstos, así como el desarrollo del pensamiento en la sociedad, no pueden valerse por sí mismos. Derivado de la adopción de la comunidad aragonesa como objeto de este estudio, a modo de ejemplo y facilitado por nuestra cercanía a las fuentes -además de las peculiaridades de esta región, así como la significativa participación de sus artistas, profesionales o no, en la práctica del *collage* y en medios que comparten la utilización de materiales prestados-, podemos partir de una prospección buscando las fuentes más directas, y poder trascender hacia los modelos de análisis que la historia de la estética nos proporciona, hasta el punto de crear nuestra pequeña aportación, que no es ni interpretativa ni representativa -pues sería contraria a la naturaleza de nuestro objeto-, sino constructiva, esto es, dirigida al mecanismo de la memoria colectiva que define una época.

Debo advertir que esta relación entre lo concreto y lo universal (que comprende aquí lo espacial geográfico, aunque del carácter histórico del tema se derive una relación también temporal) es dialéctica y no intenta caer en la integración ni en la síntesis<sup>4</sup>. Y mucho menos en la representación. Contrapone las divergencias y las convergencias de las partes y el todo sustrayendo así un beneficio para ambas amplitudes, la regional y la universal. Por un lado, la historia del *collage* permite acercarse y entrar en la idiosincrasia de la historia del arte

---

<sup>4</sup> Precisamente, el método dialéctico para estudiar de manera global las interrelaciones entre individualidades, grupos, movimientos y tendencias, es el propuesto por Enrico Crispolti para llegar a lo que él denomina “la historiografía activa” frente a la “pasiva”, que tan sólo trata de recoger positivamente una serie de sucesos. En CRISPOLTI, Enrico, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001, p. 90.

En el epígrafe del índice correspondiente a la metodología, nos extenderemos en el concepto adoptado de dialéctica, pues en principio parece contradictorio que evitemos el recurso de la síntesis para el análisis histórico. Precisamente, la toma de este modelo en un ámbito regional concreto, y ayudado por las circunstancias del aislamiento cultural del régimen franquista en España, invita a profundizar en las relaciones entre individualidades y grupos de Aragón.

contemporáneo aragonés, contraponiéndose, yuxtaponiéndose y compenetrándose con los distintos acercamientos históricos al desarrollo de su arte abstracto, como es el caso del manual de Manuel Pérez-Lizano Forns *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993* (1993), o de las exposiciones que han atendido esta cuestión: *20 años de pintura abstracta en Zaragoza 1947-1967* de 1979 en Zaragoza, *Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965* organizada por la Diputación General de Aragón entre 1984 y 1985, o a las cuatro partes de *Panorama Actual del Arte Abstracto en Zaragoza* del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja entre 1984 y 1986.

Si bien la historia del arte abstracto en Aragón permite el estudio de la pintura desde 1948 y dejar de lado aquélla que incluye figuración reconocible, lo que lo convierte en un criterio bastante arbitrario, la historia de los materiales prestados parte de la entrada de las primeras noticias vanguardistas y condiciona la consideración por extensión de los materiales aceptados tradicionalmente, incluido el óleo. Quizás por la importancia que se ha concedido a la pérdida de la figuración, como en Aragón no se tienen noticias de este fenómeno hasta la pintura de Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia en 1948, se ha tendido a correr una cortina excesivamente gruesa sobre la Guerra Civil Española que separa y hace casi tabla rasa sin conexión entre los años treinta y la posguerra, además de su consecución posterior, mientras que las aportaciones del arte nacional de las vanguardias históricas son fundamentales para entender la revitalización del arte contemporáneo en 1948. En cambio, el *collage* aún de manera encadenada las continuaciones latentes que tienen lugar entre un momento y otro, y desvela el significado oculto del transcurso de las aportaciones, desde Ramón Acín y Alfonso Buñuel hasta el momento actual.

Por otra parte, este estudio, mucho más directo, fruto de la acotación regional, permite descubrir por sus peculiaridades causas muy importantes para el *collage* como es el nacimiento del cine y de la materialización del pensamiento cinematográfico de la memoria, dadas las influencias que obtuvo Alfonso Buñuel de su hermano mayor Luis Buñuel quien, además de mostrarle el surrealismo, pudo contagiarle el gusto fílmico. Esto nos obliga a revisar el nacimiento del *collage* a finales del verano de 1912 en Francia y su desarrollo inmediato. También valoramos cómo esta práctica supone la unificación de lo que anteriormente estaba terriblemente separado: la materia de la forma y de sus contenidos. La obra de Ramón Acín constituye una reivindicación de los valores y las formas consideradas pobres, por su ingenuidad o por su carácter efímero, lo que nos conduce a una anti-jerarquía material propia de Kurt Schwitters y del movimiento Dada. De esta manera, lo concreto regional, mientras se nutre del concepto universal e histórico del *collage*, proporciona datos muy valiosos a la totalidad histórica universal. Se propone consecuentemente como un modelo de estudio -aunque no el único- del desarrollo del *collage*, aplicable a otras regiones españolas y conjuntos geográficos

que permitan realizar un análisis paralelo hasta conformar una red (casos del fructífero desarrollo del *collage* en la antigua Checoslovaquia, en Bélgica, en el surrealismo británico...<sup>5</sup>).

Pero somos conscientes de las limitaciones que la elección arbitraria de los artistas comprendidos en un territorio por nacimiento o residencia conlleva; pueden dejar de lado aspectos que sí pertenecen a la voluntad de los artistas y que pueden ser estudiados en la práctica del *collage* en escuelas o grupos determinados que establecen contactos internacionales, fenómeno mucho más estudiado por la historiografía internacional, sobre todo en los casos del cubismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, del pop y de los nuevos realismos europeos. Nuestro estudio permite que los diferentes posicionamientos posibles ante el *collage* interactúen en el ámbito regional, bien por práctica directa o por influencias recibidas, por lo que analizaremos no tanto los artistas que han realizado *collages*, sino como éste se ha desarrollado en Aragón, siendo nuestro objeto de estudio el *collage* y no los artistas “collagistas”. Por ello, no nos interesarán tanto para este estudio las muestras realizadas fuera de Aragón si no han contribuido directa o indirectamente al desarrollo de esta disciplina en la región, mismo si pertenecen a artistas aragoneses de nacimiento. No obstante, sí atenderemos a aquéllas de artistas procedentes de fuera de Aragón que, en cambio, su actividad en la zona ha contribuido considerablemente a esta historia.

En cuanto a la acotación temporal, para determinar los criterios de los límites establecidos, debemos aludir a nuestro índice correspondiente a la “historia crítica”. El *collage* surgió en Aragón cuando ya estaba muy desarrollado en Francia, Alemania, Checoslovaquia, URSS, Polonia, Bélgica, Holanda e Italia principalmente, sobre todo en torno a dos tendencias imperantes: el constructivismo y el surrealismo. Éste último primó en las influencias que llegaron a España a finales de los años 20 por la proximidad de París básicamente, capital donde se fundó el surrealismo oficialmente en octubre de 1924. Además, si consideramos el nacimiento del *collage* en el momento en que es confrontado con la pintura, por seguir el

---

<sup>5</sup> Podemos citar algunos ejemplos foráneos de estudios regionales o nacionales del *collage*, del ensamblaje y del fotomontaje, incluidos en la bibliografía: *American Collage*, MoMA, NY, 1965; *The Americans: The Collage*, texto de Linda L. Cathcart, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1982 (catálogo de exposición); *Collages, décollages, images détournées*, Musée Ingres, Montauban Saison d’été, Musée des Beaux Arts, Pau, 1992 (catálogo de exposición); *Un siècle de collage en Belgique/ Een eeuw collage in België*, Centre de la Gravure et de L’image Imprimée de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1998 (catálogo de exposición); LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Campgràfic, Valencia, 2003; CORREDOR-MATHEOS, J., “Epílogo: el collage en el Estado Español”, en WESCHER, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 243-256; *El collage surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1989; *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990; y GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995. Precedente a nuestro estudio regional en España es la exposición itinerante (Avilés, Mieres y Gijón) comisariada por Ángel Antonio Rodríguez entre los meses de abril y julio de 2003: RODRÍGUEZ, Ángel Antonio, *Poéticas mixtas. El collage en Asturias*, Cajastur, Oviedo, 2003.



modelo planteado por Louis Aragon en *La peinture au défi* (1930)<sup>6</sup>, la génesis del *collage* en Aragón no es inmediata. Debemos tener en cuenta a los artistas que lo han practicado aun sin haberlo expuesto públicamente, por haber llevado a cabo sus investigaciones en solitario pero bajo el conocimiento de las vanguardias históricas que ya conllevaban sustancialmente el desafío en sus programas de manera explícita. Tal es el caso del surrealismo que respalda algunas de las aportaciones de Alfonso Buñuel y Manuel Viola. No obstante, es a través de un largo proceso que el *collage* se presenta en la comunidad aragonesa atentando contra la naturaleza misma de la pintura; un camino difícil debido a las circunstancias histórico-sociales, y que no culmina hasta los años sesenta, si bien es entre 1929 y 1930 aproximadamente cuando Ramón Acín comienza a experimentar con materiales no propiamente artísticos.

Y si subordinamos los acontecimientos al desarrollo de los lenguajes vanguardistas en la región, éstos encuentran su culminación a finales de los años setenta tras una larga batalla para abrir las novedades plásticas al público, comenzada por los miembros de Pórtico en 1947 y que llega hasta el contexto de la transición pues, una vez superada en España la visión negativa del régimen franquista hacia los lenguajes de la vanguardia plástica durante los años cincuenta, Aragón aún tuvo que enfrentarse contra el centralismo de Madrid y Barcelona. No es nada grato tener que escoger una fecha de finalización, pues siempre será sospechosa de arbitrariedad. Expondremos en su momento los razonamientos históricos que nos llevan a limitar en 1967 esta historia. De momento, me acojo a los criterios de Ángel Azpeitia Burgos, quien define los años setenta del siglo XX en Aragón como “la culminación radical de la vanguardia aragonesa”<sup>7</sup>, por lo que situaremos el final de nuestra historia justo antes de esta expansión de los lenguajes vanguardistas, entendiendo que una de las metas principales planteadas por el Grupo Zaragoza (1961-1967), -la difusión de las nuevas posibilidades plásticas en la sociedad aragonesa-, culminó antes de su disolución en 1967, tal y como ellos mismos declararon.

---

<sup>6</sup> ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion Paris, 1981, pp. 27-48. Se trata del prefacio del catálogo de la primera exposición dedicada exclusivamente al *collage* en la Galería Goemans de París en marzo de 1930, y es el primer ensayo serio dedicado a este fenómeno del arte contemporáneo y con el que el propio Aragon se sentía muy identificado en su práctica literaria.

<sup>7</sup> AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Vanguardia aragonesa en la década de los setenta: motivos y criterios”, en V.V.A.A., *Vanguardia aragonesa en la década de los setenta* (catálogo de exposición), Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988, p. 9 (sin enumerar) En la página anterior afirma: “... el momento culminante de la vanguardia aragonesa, ha de buscarse en los setenta”. Afirmo lo mismo en mi tesis de licenciatura sobre la obra plástica del grupo *Écrevisse*, cuyo resumen fue publicado en el catálogo de exposición *Los años de retratos retardados, ecrevisse 1992-2002*, Ayto. de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 12. Si bien Azpeitia se basa fundamentalmente en los lenguajes de los artistas que comenzaron su carrera en esta época, mi visión parte de la recuperación definitiva de estos lenguajes en la región gracias al establecimiento de la democracia y la implantación de un sistema nacional de autonomías que requiere un lenguaje plástico con el que presentarse. Esto crea la institucionalización del arte contemporáneo en lugares como Aragón, desplazando la labor difusora de los grupos artísticos; si bien, al mismo tiempo, supone la aceptación por parte de la crítica y del público de las tendencias que lucharon por ello en las décadas anteriores y de manera generalizada. Esta aceptación de doble filo comenzó previamente en los años cincuenta a nivel nacional, pero bajo la centralización de Madrid y Barcelona, por lo que regiones como Aragón tuvieron que esperar para alcanzarla hasta la democracia y el establecimiento de un nuevo modelo con más capacidad recuperadora.

La finalización del estudio académico propiamente dicho queda reflejada en las fichas catalográficas y en la documentación, que tan sólo recogen la información referente hasta 1967, excepto en ciertos casos de obras de los artistas que, trabajando antes de esta fecha, han continuado su carrera posteriormente. No podemos fracturar sus trayectorias y someterlas a nuestra esquematización; esto resultaría interesado. Sin embargo, sólo se recogerán de los datos exteriores a los límites fijados, aquéllos que de una manera u otra refieran a la actividad anterior.

Como último punto de esta introducción, debo hacer una precisión lingüística acerca de la utilización del término “collage”, préstamo francés, frente a “colage”, -aceptado como castellanización del anterior por algunas academias y diccionarios<sup>8</sup>-, por encontrar este último ortográficamente inexacto, equívoco, y por tener -por el momento- respaldo en la propia Real Academia Española<sup>9</sup>. Por la constante aparición de esta palabra “collage”, a partir de este momento voy a dejar de utilizar las letras cursivas propias de un préstamo para facilitar la lectura<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Tal es la decisión que tomó el D.R.A.E. (Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española) y criticada por el Coordinador de los Servicios de Corrección del diario *La Nación de San José*, Costa Rica, en “Un colage lingüístico” en *Pulso del Periodismo*, Centro Internacional de Prensa, Universidad Internacional de La Florida, Miami, 2000, <http://www.pulso.org/Español/Idioma/colage.htm> (consulta del 3 de marzo de 2006)

<sup>9</sup> Aun siendo la R.A.E. la que ha establecido la valía del término “colage”, la versión virtual de 2004 de la 23ª edición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, todavía reconoce como entrada “collage”: “(voz fr.) l.m. Técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos. 2 m. Obra pictórica efectuada con este procedimiento”, <http://www.rae.es/>

<sup>10</sup> A pesar de lo recomendado por Ángel Antonio Rodríguez en la nota 1 de la página 27 del catálogo *Poéticas mixtas. El collage en Asturias*, op. cit.: adaptar “collage” en cursiva cuando se inserta en un texto de lengua española. Esta misma nota fecha en 1989 la traducción al castellano de “collage” por “colage” por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.



**PARTE PRIMERA:**

**HACIA UN CONCEPTO DEL COLLAGE**



Como ya ha quedado implícito en la introducción y en el índice, y como explicaremos en lo referente a la naturaleza del collage aquí desarrollada, el punto de vista adoptado es totalmente histórico, es decir, el collage nace en el momento en que se enfrenta técnica y profesionalmente con el anterior concepto cerrado de pintura, escultura y, por extensión, la práctica artística en general, aunque nuestro objeto de estudio se restrinja a las denominadas tradicionalmente Bellas Artes (escultura y pintura) por ser ahí donde se concretan ciertos precedentes y el pensamiento “de la yuxtaposición” que nace con la Revolución Industrial. En la pintura sobre todo, pero inmediatamente después en la escultura con las primeras prácticas cubistas en tres dimensiones usando materiales extra-artísticos, se materializa y se enfrenta con el pasado cultural un nuevo concepto: el bricolaje.



# I. APROXIMACIÓN CRÍTICA AL ESTADO BIBLIOGRÁFICO DE LA CUESTIÓN

## 1.1. Proceso negativo frente a la representación pictórica

Este punto de vista histórico del collage diferencia su modernidad con las anteriores prácticas populares y artesanales que sirven de precedentes para muchos historiadores, y nos obliga a iniciar, para calibrar la repercusión pública y la irradiación social, un recorrido histórico del reconocimiento de la crítica y de la historiografía, comenzando por la primera y trascendente exhibición pública de collages. Esta muestra, aunque encontremos el primer ejemplo de collage datado en mayo de 1912 en muchos manuales, *-Naturaleza muerta con silla de rejilla* de Pablo Picasso-, la ofrece la exposición de la *Section D'Or* en la Galerie la Boétie entre los días 10 y 30 de octubre de ese mismo año<sup>11</sup>. Es ahí donde se pueden apreciar públicamente las primeras muestras, en este caso el primer collage de Juan Gris *El reloj*, realizado en septiembre tras visualizar los primeros *papiers-collés* de Braque y Picasso, los cuales también pertenecen a este mismo mes. Picasso y Braque no participaron en esta exposición siguiendo su tónica de mantenerse al margen de las exposiciones y de los grupos, sobre todo de la recién creada Sección de Oro (aun compartiendo esta agrupación los presupuestos cézannianos). Gris también exhibe *El lavamanos* (posteriormente titulado *El tocador*) cuya innovación consiste en un espejo pegado sobre el óleo.

La repercusión en la crítica fue inmediata. La exposición se planteó como una respuesta al Salón de Otoño de París que abrió sus puertas el 1 de octubre de 1912 para evitar el rechazo del año anterior<sup>12</sup>, y tuvo eco en la prensa una semana antes de la inauguración, el día uno, en la columna “Les arts” del *Gil Blas*, anunciando ya la técnica utilizada en *El lavamanos*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> KACHUR, Lewis, “Gris, cubismo y collage”, en el catálogo proyectado por Gary Tinterow para la exposición *Juan Gris (1887-1927)*, Ministerio de Cultura y el Banco de Bilbao, Madrid, 1985, p. 33. Coincide Christine Poggi en nombrar esta exposición como la primera muestra pública de un collage. POGGI, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven and London, 1992, p. 92. Por ofrecer un ejemplo, Pierre Cabanne habla de una “provocation flagrante” de Picasso acerca de su *Chaise cannée*, la cual quedó sin datar ni firmar (lo que confirma su carácter experimental). Sin embargo, este cuadro no pudo provocar de manera significativa porque en aquella época no fue mostrado en exposición alguna, tal y como ocurre con la mayoría de los *ready-mades* de Duchamp paradójicamente. Ver CABANNE, Pierre, *Le siècle de Picasso. I. La naissance du cubisme (1881-1912)*, Gallimard, Paris, 1992, p. 394.

<sup>12</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, « Demain a lieu le vernissage du Salon d'Automne » del 30 de septiembre de 1912, publicado en APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art*, Gallimard, Paris, 1960, pp. 328-329.

<sup>13</sup> « Et comme elle reflète des milliers d'objets qui passent devant elle, on ne peut, à moins d'être futuriste, les reproduire tous. C'est à la suite de le raisonnement assez curieux que le cubiste Juan Gris a décidé de n'y pas aller par ruses. Quant à peindre une table une toilette bien achalandée, il a tout simplement collé une véritable glace sur son tableau », en KACHUR, Lewis, *op. cit.*, p. 33 [“Y como ella refleja los miles de objetos que pasan delante suyo, no se puede, al menos que se sea futurista,



Esta exposición contenía ochenta y cinco cuadros de treinta y un artistas y su catálogo anunciaba tres conferencias de Guillaume Apollinaire, René Blum -quien escribió el prefacio del mismo- y de Maurice Raynal, quien, amigo de Gris y defensor del cubismo, puente entre Puteaux (Sección de Oro) y el grupo de artistas de Montmartre, será quien libre una batalla contra Louis Vauxcelles, detractor de este arte y por tanto del collage, al que le achacaba la falta de ingenio por ser una solución mecánica<sup>14</sup>. Resulta significativo el comentario que este último vertió en el *Gil Blas* del día 14, citando palabras de Raynal acerca de la posibilidad de supresión de lo anecdótico en la pintura, tomando como ejemplo la posibilidad de sustituir la etiqueta pintada de un frasco por una real. Para este argumento también recurrió en una crítica algo posterior, a la explicación que el propio Apollinaire le confió acerca del espejo de Gris: “el artista (...) no ha podido copiar el reflejo de los cristales. Entonces los ha insertado en el lienzo...”<sup>15</sup>. Maurice Raynal ya había contraatacado desde el único número del boletín de la Sección de Oro publicado entonces<sup>16</sup>, y los artículos en torno a la polémica, tanto de desacreditación como de defensa, se prolongaron a lo largo de ese mes de octubre.

Por lo tanto, conocemos con precisión la asimilación del público parisino de la posibilidad, tal y como coinciden las referencias citadas, de poder incluir parte de la realidad exterior en la práctica artística tradicional. Este es el hecho histórico que hace del collage una nueva herramienta en el arte contemporáneo, y le permite formar parte, desde el ámbito artesanal y popular, de la creación considerada socialmente elevada e ingeniosa. Tras esta puesta de largo expondré, bajo una perspectiva cronológica, los reconocimientos de la crítica y de la historia que me permiten argumentar y construir un concepto de collage como base de este estudio.

A partir de esta primera propuesta pública, serán los escritores cercanos a los pintores cubistas que practican las premisas (teniendo en cuenta que “cubismo” fue un término impuesto por Vauxcelles<sup>17</sup> desde la crítica, puede que a instancias de algún comentario de Matisse<sup>18</sup>, sin

---

reproducirlos todos. Siguiendo este razonamiento bastante curioso el cubista Juan Gris ha decidido no ir de listo. Para pintar una mesa de baño bien surtida, ha pegado simplemente un verdadero cristal sobre su cuadro”]

<sup>14</sup> KACHUR, Lewis, *ibíd.*

<sup>15</sup> « L’artiste, réplique t’il, n’a pas pu copier le miroitement des glaces. Alors il les a insérées dans la toile... ». Este dato y los anteriores están recogidos en CABANNE, Pierre, *L’épopée des cubistes*, Les Éditions de l’Amateur, Paris, 2000, pp. 216 y 220.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 216-220.

<sup>17</sup> Desde el *Gil Blas* (marzo de 1909) a partir de las pinturas que Braque presentó en el Salon des Indépendants. Las denominó “bizarreries cubiques”. COOPER, Douglas, *La época cubista*, Alianza, Madrid, 1984, p. 45.

<sup>18</sup> La edición francesa de Dominique Foucarde de “Matisse Speaks”, entrevista con Tériade, Arts News Annual, nº21, 1952, de la edición MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l’art*, Hermann, Paris, 1972, anota cómo Matisse recuerda en 1935 que fue Braque el que realizó el primer cuadro cubista, a pesar de los conocimientos más amplios sobre este pintor y sobre Picasso que hoy en día poseemos. La editora, en la misma nota 77 de la página 119, también recoge la atribución por parte de Vauxcelles de la paternidad

contar con sus protagonistas y en principio como término despectivo) quienes publicarán, siguiendo el ejemplo de Raynal en la prensa, las primeras noticias y comentarios de la experimentación con materiales extra-pictóricos. El seguimiento de Apollinaire resulta ser el más significativo; redacta artículos que luego integrará en sus *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* el 17 de marzo de 1913<sup>19</sup>, segundo volumen de una colección planteada por el poeta Jacques Nayral, habiendo sido el primero *Du cubisme* de Albert Gleizes y Jean Metzinger el año anterior. Apollinaire da noticia del uso de infinitos materiales posibles en pro de la expresión<sup>20</sup>:

“Los mosaiquistas pintan con mármoles o maderas de color. Se ha mencionado que un pintor italiano pintaba con materias fecales; durante la Revolución francesa, alguien pintó con sangre. Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódicos. A mí me basta con ver el trabajo, hay que ver el trabajo, se evalúa el valor de una obra de arte por la cantidad de trabajo realizado por el artista”<sup>21</sup>

Esta referencia a los *papiers collés* de Picasso y sus relieves, no pertenece al primer manuscrito conservado de 1912 de las *Meditaciones Estéticas*. En caso contrario, Apollinaire se hubiera adelantado a Picasso y constaría como un teórico vanguardista del collage que influyó en ciertos artistas, y los collages no serían producto de la investigación empírica y hubieran sido definidos previamente como un modelo recomendable. Sin embargo, la extrajo de su artículo “Pablo Picasso” publicado en *Montjoie* el 14 de marzo de 1913<sup>22</sup>, y lo agregó al anterior. En cuanto a la información visual contenida, Apollinaire ilustró un artículo suyo del primer número de *Les Soirées de Paris* en otoño de ese mismo año con cinco “construcciones-ensamblajes”, tal y como los califica Werner Spies en el catálogo razonado de la producción escultórica de

---

de la nominación “cubismo” a Matisse con ocasión del Salón de Otoño de 1908, en el prefacio al catálogo de la exposición *Les Fauves, L’Atelier Gustave Moreau*, Paris, noviembre de 1934. Frente a la obra de Braque, Matisse comentó al crítico: “Braque vient de envoyer ici un tableau fait de petits cubes” [Braque acaba de enviar aquí un cuadro hecho con pequeños cubos]. Daniel-Henry Kahnweiler, galerista de Braque y Picasso, atribuye en 1946 la paternidad a Vauxcelles a partir de un artículo del 14 de noviembre de 1908 en el *Gil Blas*, a partir de “una ocurrencia de Matisse” en su visita a una exposición de Braque en su galería de la calle de Vignon. Usará Vauxcelles el calificativo “rarezas cubistas” en el *Gil Blas* del 24 de marzo de 1909, en KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Quaderns Crema, Barcelona, 1995, pp. 222-223, nota 2, advirtiendo seguidamente de que se trata de la denominación impuesta por un adversario. Ofrece los mismos datos en una entrevista de 1961 con Francis Crémieux en KAHNWEILER, Daniel Henry, *Mis galerías y mis pintores*, Árdora Ediciones, Madrid, 1991, p. 45. El asunto queda zanjado según Pierre Cabanne en el estudio que Raynal consagra a Picasso en 1922: “Le cubisme, il faut bien que nous acceptions cette appellation donnée par dérision et non pas par Matisse qui s’en défendit toujours...” [El cubismo, debemos aceptar esta apelación dada para burlarse y no por Matisse que siempre se defendió...] en CABANNE, Pierre, *L’épopée des cubistes*, op. cit., p. 57.

<sup>19</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d’art*, op. cit., p. 581, compilación, prefacio y notas de L.-C. Breunig.

<sup>20</sup> BOZAL, Valeriano, “Apollinaire y el cubismo” en APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor, Madrid, 1994, p. 89.

<sup>21</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, traducción de Lydia Vázquez, op. cit., p. 43.

<sup>22</sup> SPIES, Werner, *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000, pp. 332 y 337, nota 267. Ver el artículo íntegro en APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d’art*, op. cit., pp. 367-370.

Picasso<sup>23</sup>. Antes, en *L'Intransigent* del 21 de junio, escribió respecto a la primera exposición de Umberto Boccioni:

“Este escultor descompone la materia en un cierto número de materias diferentes: pelos auténticos, ojos de cristal, yeso, fragmentos de barandillas de escalera, coloraciones, etc...”<sup>24</sup>

De esta manera recogía la recomendación expresada por este pintor y escultor futurista en el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* del 11 de abril de 1912, -un mes antes del primer *collage* (aún no un *papier-collé*) de Picasso (*Naturaleza muerta con silla de rejilla*, datada en mayo)-, consistente en utilizar diferentes materiales para manifestar el dinamismo del mundo moderno, entre los que cita el cristal, la madera, el cartón, cemento, asfalto, crin, cuero, tela, espejos (Juan Gris los usará en el mes de septiembre), luz eléctrica, etc., además de introducir el movimiento<sup>25</sup>. El producto de estas tesis se materializó en su *Fusión de una cabeza y una ventana* debida a la velocidad perceptiva, constituida de escultura en yeso pintado, cristal, pelo y madera, y datada por Christine Poggi en verano de 1912<sup>26</sup>, antes de los primeros *papiers-collés* cubistas de septiembre. También se desprende de tal manifiesto su *Cabeza + casa + luz* perteneciente a la misma época. Ambas obras fueron destruidas aunque de la primera se conserva una imagen fotográfica.

En 1914 André Salmon escribió un primer estudio de la escultura contemporánea, *La Jeune Sculpture française*, el cual apareció publicado hasta 1919. En él mencionó las guitarras ensambladas de Picasso, recogiendo una entrevista de 1914 en la que el malagueño aseguraba haberse liberado de la “tiranía imbecil de los géneros”<sup>27</sup>.

Estos primeros testimonios positivos que recogen las primeras apariciones en público de materiales extra-artísticos como obras de arte, además de los que nos puedan ofrecer los propios artistas, pertenecen a críticos relacionados por afinidad o por amistad con los primeros protagonistas de estas páginas. Tal es el ejemplo sobre todo de Apollinaire, defensor de los nuevos lenguajes en un compromiso que su propia poesía pone de manifiesto en forma de caligramas, los cuales muchos autores relacionan con las letras y papeles insertados por los cubistas en sus pinturas mediante plantillas. También partidario de la obra de Delaunay,

---

<sup>23</sup> SPIES, Werner, *Picasso sculpteur... op. cit.*, p. 81.

<sup>24</sup> «Ce sculpteur décompose la matière en un certain nombre de matières différentes : cheveux authentiques, oeils de verre, plâtre, fragments de rampes d'escalier, colorations, etc. », en « Première exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni ». APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art, op. cit.*, p. 409.

<sup>25</sup> En LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents-proclamations*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, pp. 172-177. Manifiesto publicado en italiano en *L'Italia* el 30 de septiembre de 1912, y en francés el 6 de septiembre en *Je dis tout*, y el 25 de enero de 1913 en *L'Escholier*.

<sup>26</sup> POGGY, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage, op. cit.*, p. 179 e ilustración 21 de la p. 20. Hay en la utilización de cabello una necesidad futurista por aplicar la acción del dinamismo en los objetos reales. Esta referencia nos hace pensar que tuvo que ser expuesta en la exhibición aludida por Apollinaire al referirse, entre los materiales enumerados, a los pelos verdaderos.

<sup>27</sup> Citado por SPIES, Werner, *Picasso sculpteur... op. cit.*, pp. 76 y 79. SALMON, André, *La Jeune Sculpture française*, Société des Trente, Albert Messein, Paris, 1919.

desarrolló junto con él y su esposa Sonia el simultaneísmo, concepto que él no debió considerar lejano al futurismo italiano<sup>28</sup>, al que también se arrimó con optimismo, incluso escribiendo un comprometido manifiesto a finales de julio de 1913 y publicado el 3 de agosto en el *Gil Blas*<sup>29</sup>. Él mismo pertenece al espíritu de lo que Roger Shattuck denominó en 1955 *yuxtaposición*: “la colocación de una cosa junto a otra sin conexión”<sup>30</sup>; y son muchos los historiadores que consideran sus *Meditaciones estéticas* un collage por estar constituidas a partir de escritos anteriores<sup>31</sup>.

André Salmon también perteneció al grupo de poetas próximos a Picasso junto con Apollinaire, Maurice Raynal, Alfred Jarry, Pierre Reverdy y Max Jacob entre muchos otros<sup>32</sup>. Incluso en el primer número de la revista *L'Esprit nouveau* en 1920, exaltará *Les Demoiselles d'Avignon* como el arranque del arte contemporáneo. Fueron estos escritores relacionados con los artistas pioneros, –mismo, aquellos que como Apollinaire compartían el mismo sentir vanguardista-, los que publicaron las primeras noticias positivas acerca de las primeras experiencias propias del collage, y también fueron los propios artistas quienes dieron a conocer sus inquietudes y actividades en este terreno. Esto lo demuestra el tratado sobre cubismo (*Du cubisme*) de Gleizes y Metzinger que tanto difiere de las experiencias meramente empíricas de Braque y Picasso, pues buscó una correlación coherente con los adelantos científicos y matemáticos acontecidos recientemente y capaces de cambiar radicalmente la concepción del mundo. Ni ellos ni sus compañeros del grupo de Puteaux, encabezados por los hermanos Duchamp (Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon y Marcel Duchamp), destacarán por el momento en la realización de *papiers collés*, a excepción de Juan Gris, quien empezó a practicarlos en septiembre de 1912 debido a su amistad con Picasso, Braque y Kahnweiler a diferencia de los demás miembros de la Sección de Oro. Del ensayo *Du cubisme* tan sólo podemos resaltar aquí el inicio del segundo capítulo por su aporte teórico a la construcción y a la yuxtaposición, cuyas posibilidades podían ser compartidas por la pintura desde un punto de vista cézanniano, junto con la utilización de otro tipo de materiales, sobre todo aquellos prestados o “reciclados”: “Discernir una idea significa verificarla en una idea preexistente”<sup>33</sup>. Como vemos, la sustitución de la idea previa por el objeto anterior, intrínseco al collage, supone un entendimiento conceptual del cubismo que nunca interesó a Braque y

---

<sup>28</sup> Lo que despertó controversias entre Robert Delaunay y los futuristas sobre la invención de este término.

<sup>29</sup> En LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents-proclamations*, op. cit., pp. 121-125.

<sup>30</sup> Shattuck, Roger, *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Visor, Madrid, 1991, p. 274.

<sup>31</sup> BOZAL, Valeriano, “Apollinaire y el cubismo” en APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, op. cit., p. 91. Ver además Lorente Lorente Jesús Pedro, *Historia de la crítica del arte*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005, p. 307.

<sup>32</sup> PENROSE, Roland, *Picasso*, Salvat, Barcelona, 1995, p. 49.

<sup>33</sup> GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1986, p. 31.

Picasso<sup>34</sup>, quienes jamás dejaron de tomar como referencia la realidad y la experimentación. Esta frase explica en sí misma la poca atención que Gleizes y Metzinger prestaron al collage y sí a un cubismo singular que tendió enseguida hacia una mayor abstracción geometrizable de las formas<sup>35</sup>.

También el que fuera galerista de Picasso, Braque, Gris y Léger, Daniel-Henry Kahnweiler, participó de la difusión e interpretación de las bases cubistas, incluida la ruptura de géneros, sobre todo entre la escultura y la pintura. Entre los años 1914 y 1915 redactó un texto que formaría parte de un proyecto sobre estética más ambicioso aunque jamás dado a conocer. Ese escrito primero se publicó en 1920 en Munich bajo el título *El camino hacia el cubismo (Der Weg zum Kubismus)*, al que posteriormente añadió, de cara a una segunda edición en 1958, un capítulo sobre Gris escrito tras su muerte en 1928. Aunque su primera edición date de 1920, fue publicado por partes desde 1916 en la revista suiza *Weissen Blätter* por intervención de Hans Arp<sup>36</sup>. En la parte redactada entre 1914 y 1915 podemos leer el nacimiento de la “esculopintura” a partir de las investigaciones que Picasso y Braque acometieron en 1913 con el fin de eliminar el claroscuro en la pintura<sup>37</sup>.

Estas publicaciones concernientes a las primeras manifestaciones del collage, redactadas por personalidades próximas a los artistas o comprometidos con ellos de una forma u otra, esconden cierta parcialidad. Sin embargo, nos resultan especialmente significativas por la información que divulgaron y sus consecuencias reales e históricas: pusieron en común el uso de todos los medios materiales posibles de creación y la consiguiente ruptura de los géneros (escultura y pintura en un primer estadio al conquistar la tercera dimensión desde la anulación de la perspectiva ficticia pictórica). Y como *El Lavamanos* de Gris fue uno de los dos primeros collages presentados en una exposición, destacando el espejo real ensamblado que la prensa interpretó como un recurso ante la imposibilidad de representar con pintura todo lo que en él se reflejaba, por eso, decimos, las primeras noticias que encontramos acerca del collage insisten en la sustitución de la mimesis aristotélica y tradicional por la toma directa del objeto. Esta recopilación selecta de los más inmediatos y relevantes testimonios críticos, refleja la importancia que, sobre todo para la prensa diaria, tuvo el collage en la recepción social como hito dentro del devenir de las artes plásticas.

---

<sup>34</sup> Por ejemplo, podemos comprobar esta evidencia en el estudio de Douglas Cooper: “La intención básica de Braque y Picasso al crear el cubismo no se reducía a presentar la máxima información esencial posible sobre las figuras y objetos, sino que trataban de recrear al máximo la realidad visual mediante un estilo pictórico autosuficiente y no imitativo”. COOPER, Douglas, *La época cubista, op. cit.*, p. 58 (versión española de Valerio Martínez Benito)

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 84-86 y 126.

<sup>36</sup> KAHNWEILER, D.-H., *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, pp. 15-21.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

## 1.2 “La peinture au défi”. Proceso negativo frente al Arte

Este enfoque histórico aquí adoptado acerca de la introducción de materiales “extra-artísticos” en oposición a una mera concepción artística, alcanza su paroxismo con la primera exposición dedicada exclusivamente al collage en marzo de 1930 en la Galería Goemans de París bajo el título *La peinture au défi*, tras una serie de ataques continuados hacia la concepción cerrada, terminada y tradicional del arte por parte de un gran número de artistas y poetas de vanguardia. Aunque la muestra incorporó obras de artistas de diversas tendencias, fue impulsada e imbuida del espíritu surrealista oficial. En la introducción del catálogo, el representante de este movimiento Louis Aragon realizó el primer estudio exhaustivo del “collage” y perfiló un concepto del mismo que debía abarcar sus más reveladoras ofensas<sup>38</sup>. Contra la práctica artística con valor per sé, los surrealistas rechazaron las preocupaciones estéticas y sólo hicieron uso del arte para liberar el subconsciente mediante procedimientos automáticos como principio revolucionario susceptible de contribuir a un cambio social radical<sup>39</sup>. Así, el collage, y sobre todo a partir de la valoración de la imagen en la producción de Max Ernst, devino con el surrealismo en un medio de liberación de las pulsiones internas en su práctica y observación<sup>40</sup> junto con el *frottage*, el *grattage* o el *cadáver exquisito* por poner sólo algunos ejemplos inmediatos. Estos procedimientos automáticos eran patrimonio de todo el mundo<sup>41</sup> y se oponían

---

<sup>38</sup> ARAGON, Louis, *Exposition de collages. La peinture au défi*, José Corti, París, 1930, pp. 4-30. Por poner algunos ejemplos sobre el reconocimiento posterior de esta obra por parte de la historiografía, ya en 1968 Herta Wescher aseguró que el texto de este catálogo “constituye el primer artículo importante que se ocupa del tema del collage y de su desarrollo histórico”, en WESCHER, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, op. cit., p. 156 (traducción de Enric Vázquez). Eddie Wolfram: “Louis Aragon wrote one of the first basic essays on the subject dealing with its historical development” [Louis Aragon escribió uno de los primeros ensayos básicos del tema tratando su desarrollo histórico], en WOLFRAM, Eddie, *History of Collage. An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*, Macmillan, N.Y., 1975, p. 98. Recientemente, Brandon Taylor ha dedicado un capítulo entero a esta exposición y a su catálogo en su estudio TAYLOR, Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2005, pp. 69-73.

<sup>39</sup> André Breton advierte: “Mais le stade de l'émotion pour l'émotion une fois franchi, n'oublions pas que pour nous, à cette époque, c'est la réalité même qui est un jeu” [Pero una vez franqueado el estado de la emoción por la emoción, no olvidamos que para nosotros, en esta época, es la realidad misma lo que está en juego], en BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 3. Publicado por primera vez en 1928 en las ediciones de la NRF y en los números 4, 6, 7 y 9-10 de la revista *La Révolution Surréaliste* entre 1926 y 1927.

<sup>40</sup> Observación derivada de la definición que ofrece el primer manifiesto surrealista de Breton: «SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”, para oponerla luego a una versión enciclopédica filosófica debida a su propia invención: “El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.”, traducido por Andrés Bosch en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995, pp. 44-45.

<sup>41</sup> Louis Aragon destaca: “[el collage] pone en cuestión la personalidad, el talento, la propiedad artística, y muchas otras ideas que calentaban sin desconfianza sus pies tranquilos en cerebros cretinizados”, en la

a la separación que los salones de pintura y el mero realismo mimético habían llevado a cabo, tomando como objetivo lo *maravilloso* surrealista y no la estética de una belleza ni idealizada ni formalmente verídica. El collage era considerado un desafío a la pintura. El propio título de la exposición así lo demostraba. Incluso Louis Aragon iba más allá al afirmar al final del texto: “Y si pintar en este momento ya no es lo que se ha llamado así, es necesario que todos los pintores tomen conciencia de ello. Los que no lo logren, que no se asombren porque se les considere como artesanos que fabrican a precios elevados un producto hecho inútil por una simple reflexión de algunos contemporáneos”, para finalizar con “Todos, y no uno sólo, deben hacer lo maravilloso”<sup>42</sup>, amparándose en la sentencia de Isidore Ducasse “la poesía deber ser hecha por todos. No por uno”<sup>43</sup>.

Existía la firme creencia de que el collage supondría la desaparición del arte como práctica profesional escindida del resto de la sociedad. Esta convicción se sustentaba de manera empírica en numerosas declaraciones de artistas. Aragon pudo conocer ya las rupturas de la pintura alógica del cubofuturismo ruso que desembocaron años antes en los collages de Malevich y en los ensamblajes de Ivan Pigny. Las experiencias de Hans Arp, incluso antes de la fundación del Cabaret Voltaire de Zurich (donde se expusieron muchas obras basadas en el principio del collage) y del movimiento Dada, buscaron la expresión que anulase la mano creadora del artista mediante el uso de guillotina en el corte de fragmentos de papel y la disposición azarosa de los mismos sobre una superficie. Arp se encontraba ya bajo la influencia de su futura esposa Sophie Taeuber, quien posiblemente conocía bien las premisas del cubofuturismo y de la lengua *zaum* creada por los poetas cubofuturistas Krutchonykh y Khlebnikov en 1913, basada en sonidos sin significación racional. En la exposición *Tramway V* de Petrogrado en marzo de 1915, Malevich dio a conocer sus pinturas alógicas, Pigny sus ensamblajes y Tatlin sus relieves pictóricos que tanto deben a las investigaciones tridimensionales con materiales extra-artísticos de Picasso, los cuales pudo observar durante su reciente estancia en París. La muestra *0,10* de diciembre de 1915, también en la futura Leningrado, presentó el suprematismo de Malevich y la línea constructivista de Tatlin consistente en colgar sus relieves en las esquinas para integrar el espacio preexistente, ganando la obra la condición plena de ser objeto autónomo al margen de la representación. Ambas

---

edición castellana “1930. El desafío a la pintura” en ARAGON, Louis, *Los colages*, Traducción de Pilar Andrade, Síntesis, Madrid, 2001, p. 39.

<sup>42</sup> ARAGÓN, Louis, *Los colages*, *op. cit.*, p.59. Edición en lengua original en ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.*, pp. 26-47.

<sup>43</sup> “La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron! Tics, tics et tics ». DUCASSE, Isidore, *Poesías*, Traducción de Ángel Pariente, edición bilingüe, Editorial Renacimiento, Sevilla, 1998, pp. 78-79.

exposiciones tuvieron su repercusión en la prensa local, incluida la gran conmoción generada<sup>44</sup>. Fue seguida por  $5 \times 5 = 25$  en Moscú en 1921 tras el triunfo de la revolución socialista, donde Rodchenko exhibió sus telas monocromas como final definitivo de cualquier referencia literaria, temática o representativa en la obra de arte, para constituir ésta un objeto por derecho propio, lo que supuso el arranque fáctico de la fase productivista del constructivismo soviético.

El 9 de abril de 1917 se celebró la inauguración (restringida a los organizadores) de la Exposición de los Independientes en el Grand Central Palace de Nueva York. La *Society of Independent Artists*, fundada en 1916, se propuso organizar una exposición libre sin la intervención selectiva de un jurado<sup>45</sup>. El único requisito impuesto era el pago de la cuota de admisión, un total de seis dólares. Con todo ello, la pieza más polémica entre las 2.125 obras de 1.200 artistas no se llegó a presentar. El responsable fue Marcel Duchamp, escondido en el anonimato tras seudónimo por formar parte de la propia junta directiva de la Sociedad. Se trataba de un urinario (bajo el título *Fountain*) que Duchamp compró junto con Walter Arensberg y Joseph Stella una semana antes a un fabricante de sanitarios. Lo firmó como “R. Mutt” y lo fechó en 1917. Una hora antes de la apertura la junta se reunió para decidir sobre la admisión de esta obra, y aunque no se llegó a exponer, la prensa recogió este episodio sin que ningún artículo de los publicados mencionase la verdadera identidad de R. Mutt. Así, la página seis del *New York Herald* del 14 de abril de 1917, hizo pública la decisión de la Sociedad (el objeto fue rechazado por un estrecho margen de votos) y la opinión de su director William Glackens, quien afirmaba no ser el urinario “por definición, una obra de arte”. Duchamp y Walter Arensberg dimitieron de la junta (compuesta por veintiún directores, entre los que también se encontraban Joseph Stella, Man Ray y Morton Shamburger)<sup>46</sup>. La estrategia de Duchamp había resultado plenamente satisfactoria: había conseguido enfrentar la sociedad

---

<sup>44</sup> Las dos exposiciones son recreadas por Linda S. Boersma a partir de los catálogos y de la prensa en BOERSMA, Linda S., *0,10. La dernière exposition futuriste*, Hazan, Paris, 1997. En la página 31 usa los datos contenidos en dos artículos publicados referentes a *Tramway V*, uno firmado por Emmanuel Safyanov y otro de S. Chevliakov, ambos de marzo de 1915, a los que hay que sumar la información hecha pública en el catálogo de la exposición, lo mismo que en el caso de *0,10* de diciembre en las pp. 60-62, además de los folletos repartidos por Tatlin y Malevich, del manifiesto de los suprematistas, y noticias como “De una exposición a la otra, de los futuristas” del 22 de diciembre de 1915, o “Futurismo-Suprematismo” de ese mismo mes, ambas incluidas en POUJNY, Jean (Puny, Ivan) 1892-1956, *Catalogue de l'oeuvre, Tome I, Les années d'avant-garde, Russie-Berlin, 1910-1923*, texte d'Herman Beringer et Jean-Albert Cartier, Ernst Wasmuth, Tubingen, 1972, pp. 56-57 y 153-157.

<sup>45</sup> Esta entidad siguió en esta premisa el modelo francés del que es sucedáneo, la Sociedad de Artistas Independientes fundada por los círculos neoimpresionistas en 1884. El salón que organizó esta sociedad en 1908 fue presidido por el lema “ningún premio ningún jurado”.

<sup>46</sup> Datos recogidos en TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 201-204 y notas 35 y 36 de la p. 537. Beatrice Wood, en su autobiografía *I Shock Myself*, reconstruye la discusión de la junta, resaltando la pregunta que el pintor George Bellows formuló a Arensberg: “¿Quiérase decir que si alguien nos mandara estiércol de caballo pegado a un lienzo lo tendríamos que aceptar?”, a lo que el escritor respondió afirmativamente. Citado en NAUMANN, Francis M., “The Blind Man. La fotografía de Fountain de R. Mutt por Alfred Stieglitz” en el catálogo de exposición *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 157.



artística contra sus propios principios, dejando en evidencia la relatividad del concepto “obra de arte”.

Para conmemorar la exposición Duchamp editó la revista *The Blind Man*, cuyo segundo número (mayo 1917) fue dedicado al “caso R. Mutt”<sup>47</sup>. Fue ilustrado con una imagen que el fotógrafo Alfred Stieglitz inmortalizó del urinario en su galería 291. Al colocarlo sobre un soporte rectangular blanco, buscando un juego de luces y sombras que debía mucho a la estética romántica del simbolismo que tanto le influenció en su juventud, le otorgó cierta aura artística. Para expresar su posición favorable, quiso elevar esta “fuente” a obra de arte mediante el lenguaje fotográfico que él mismo, amparado en su profesión, enfrentó al valor estético. Como fondo utilizó una pintura bélica de Marsden Hartley titulada *The Warriors*<sup>48</sup> y perteneciente a su propia colección. El urinario de R. Mutt fue lanzado dialécticamente contra lo que entonces se entendía por obra artística. En la página seis de este segundo número de *The Blind Man*, apareció un artículo anónimo apoyando y explicando el gesto de R. Mutt. El texto pertenece con casi total seguridad, a juzgar por el estilo, al propio Duchamp:

#### EL CASO RICHARD MUTT

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse.

He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt:

1. Unos adujeron que era inmoral, vulgar.
2. Otro que era un plagio, una mera pieza de fontanería.

Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros.

El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto.

En cuanto a lo de fontanería es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes<sup>49</sup>.

Si el urinario pertenecía a la realidad cotidiana, Duchamp sólo encontraba una posible razón de inmoralidad en el hecho de presentarlo como obra de arte y no por ser lo que es, ya que se trataba de un objeto que “vemos todos los días”, sea cual sea nuestra edad. Bajo esta reflexión sustituyó el acto creador del artista por el arte de elegir, acción que todo ser humano realiza a diario voluntariamente o no. Un artículo de este mismo número de *The Blind Man*, “Buddha of the Bathroom” de Louise Norton, continuaba la polémica hasta arribar a la pregunta

---

<sup>47</sup> *The Blind Man* n°2, mayo de 1917, New York, directores: Henri-Pierre Roché en colaboración con Marcel Duchamp y Beatrice Wood, p. 4.

<sup>48</sup> NAUMANN, Francis M., “The Blind Man. La fotografía de Fountain de R. Mutt por Alfred Stieglitz”, *op. cit.*, p. 158.

<sup>49</sup> *The Blind Man*, n°2, *op. cit.*, p.5. Traducción al castellano de Mónica Martín Berdagué en CALVIN, Tomkins, , *Duchamp, op. cit.*, pp. 297-208.

ambigua pero clave en el asunto y ya planteada desde el jurado: “Why is art?”<sup>50</sup>. El escándalo se acompañó la misma tarde de la inauguración con una pretendida conferencia de Arthur Cravan, pero este boxeador poeta llegó ebrio y optó por desnudarse frente a la concurrencia<sup>51</sup>.

La visión del cubismo sustentada por el poeta Pierre Reverdy resulta fundamental para entender esta oposición entre los objetos cotidianos y el arte, al confrontar el lenguaje cubista con la representación de la realidad, como deducimos de sus declaraciones en el primer número de la revista *Nord-Sud*: “Por esto, el Arte de hoy es un arte de gran realidad. Pero hay que entender realidad artística y no realismo”<sup>52</sup>, afirmando previamente que “El cubismo es un arte eminentemente plástico; pero un arte de creación y no de reproducción o de interpretación”<sup>53</sup>. Y ésta, en definitiva, es la gran aportación de este movimiento plástico que interesa a la Historia del Arte, ya que “Después de la creación de la perspectiva como medio pictórico, no se ha encontrado en el Arte, nada así de importante”<sup>54</sup>. Esta publicación, de la que el mismo Reverdy fue director, fue el germen de la revista *Littérature* dirigida por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, foco originario a su vez del surrealismo y primera tentativa de aglutinar a los miembros dadaístas parisinos. No en vano, debemos valorar a Reverdy como el puente entre el ambiente vanguardista literario que acompañó al cubismo y la imagen surrealista de André Breton. Su ensayo publicado en el número 13 de *Nord-Sud* de marzo de 1918 titulado “L’ image”, fue citado en el primer manifiesto surrealista escrito por Breton en 1924<sup>55</sup>. En él declaró:

La imagen es una creación pura del espíritu.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.

Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de la aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> *The Blind Man*, nº2, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>51</sup> BORRÀS, María Lluïsa, *Arthur Cravan*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993, pp. 184-185. En estas páginas cita su autora la repercusión inmediata en la prensa. *The Sun* recoge la noticia al día siguiente, interpretando el derrumbamiento de Cravan sobre la tribuna y su forcejeo con la seguridad, como golpes dirigidos al arte.

<sup>52</sup> « Par là, l’Art d’aujourd’hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme », REVERDY, Pierre, « Sur le cubisme », *Nord-Sud* nº1, 15 mars 1917, Paris, pp. 5-7 y *Nord-Sud* nº 23, 15 mai 1917, Paris, pp. I-IV en lengua francesa e inglesa. Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1980.

<sup>53</sup> « Le cubisme est un art éminemment plastique ; mais un art de création et non de reproduction ou d’interprétation », *ibíd.*

<sup>54</sup> « Depuis la création de la perspective comme moyen pictural on n’ avait trouvé dans l’ Art, rien d’ aussi important », *ibíd.*

<sup>55</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>56</sup> *Ibíd.* (traducción de Andrés Bosch). La cita está extraída de REVERDY, Pierre, “L’ image”, *Nord-Sud* nº13, mai 1918, *op. cit.*, pp. 4-7 [sin paginar]

En la propia revista *Nord-Sud* colaboraron importantes autores del núcleo dadaísta más activo, por ejemplo Tristan Tzara o Paul Dermée, así como los ya citados directores de la futura *Littérature*.

El movimiento Dada también enfrentó al público burgués con exhibiciones de collages y montajes derivados del mismo concepto. Ya hemos citado la función del Cabaret Voltaire de Zurich como centro de exposiciones<sup>57</sup>, y el caso de R. Mutt en la versión dadaísta neoyorquina. No obstante, debemos añadir las dos exposiciones del Grupo D de Colonia, fundamentalmente integrado por Max Ernst y Johannes Theodor Baargeld, además de la participación de Hans Arp<sup>58</sup>. La primera de ellas supuso el origen del grupo y se inauguró en noviembre de 1919 en los locales de la Kunstverein [Asociación Artística], con patrocinio de la Gesellschaft der Künste [Sociedad de las Artes] en una sala contigua a una colección expresionista. Después se trasladó a Düsseldorf en febrero del año siguiente. Iban a participar los artistas Heinrich Hoerler, Anton Räderscheidt y Franz Seiwert (los miembros del grupo pro-dadaísta Stupid), quienes retiraron sus obras antes de la apertura por considerar tal empresa burguesa frente a su interés por un mayor compromiso social<sup>59</sup> (posiblemente también formaron parte de esta exposición Otto Freundlich y el escultor Hans Bolz, pero no queda constancia de ello). Se editó el catálogo *Boletín D*, el cual enumeraba hasta sesenta y una piezas, entre las que abundaban objetos de todo tipo, utilitarios y prefabricados, como un paraguas o una maceta de flores e incluso piedras,

---

<sup>57</sup> Tristan Tzara informa en la “Chronique Zurichoise” sobre los artistas que colgaron sus obras en las paredes del Cabaret Voltaire el día de su inauguración en el mes de febrero de 1916: “Van Rees y Arp, Picasso y Eggeling, Segal y Janco, Slodky, Nadelmann, colores papeles, ascendencia ART NOUVEAU, abstract y mapas, poemas futuristas...”. También de la exposición anterior del matrimonio Van Rees y de Arp en la galería Tanner de la ciudad, cuando los tres se caracterizaban por el empleo del collage. El poeta rumano declama en relación a esta muestra “ni arte ni pintura”. TZARA, Tristan, “Crónica zuriguense 1915-1919”, en HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 10 (traducción al español de Antón Dieterich). También en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924*, Flammarion, Paris, 1975, p. 561. Sobre los collages y bordados de Arp, Otto van Rees y A.C. van Rees-Dutilh de 1914 y 1915, ver por ejemplo WESCHER, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad, op. cit.*, pp. 100-101. Hugo Ball fecha la inauguración del Cabaret el 5 de febrero de 1916. Ese mismo día se presentaron los hermanos Marcel y Georges Janco junto con Tristan Tzara, con cuadros bajo el brazo y, por azar, también Arp. BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Éditions du Rocher, Monaco, 1993, pp. 111-112.

<sup>58</sup> Entre estos tres realizaron en 1920 una serie de collages denominada *Fatagaga (FABrication de TABLEaux GARantis GAZométriques)*, cuatro de los cuales se expusieron entre las 56 piezas de la exposición de Max Ernst en *Au Sans Pareil* en París entre el 3 de mayo y el 3 de junio de 1921. DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004, pp. 28-29. Michel Sanouillet ha sido quien más ha explotado esta colaboración que no duda en considerar como una sociedad: la Central W/3 (W de Weststupidien y 3 refiriéndose a los tres integrantes, Baargeld, Max Ernst y Arp, aunque en vez de este último pudiera tratarse de la entonces esposa de Max Ernst, Luise Straus), la cual proyectó la revista dadaísta W/3. En SANUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Flammarion, Paris, 1993 (primera edición de 1965), p. 43. SPIES, Werner, en su *Max Ernst. Les collage, inventaire et contradictions*, Gallimard, 1984, Paris, p. 65, delimita la colaboración de Arp. Le atribuye tan sólo los textos añadidos a los collages, lo que resta la importancia que les otorga Sanouillet como precedentes del cadáver exquisito surrealista. Spies se basó en el desinterés de Arp por este tipo de collages en 1920.

<sup>59</sup> Hay que tener en cuenta que la revista dadaísta de Colonia *Der Ventilator* era distribuida en las puertas de las fábricas, lo que supone cierta relación con la tendencia política del dadaísmo berlinés y un gran intento de apertura más allá de los círculos artísticos habituales, paralelo a la disolución del arte que supuso el collage, tan importante para el grupo de esta ciudad alemana.

a lo que se añadían producciones de analfabetos y enfermos mentales, cuya finalidad era confundirse con las obras de los propios artistas allí representados<sup>60</sup>. Por ello esta ocasión constituyó uno de los muchos precedentes del coleccionismo de arte bruto de Jean Dubuffet y Paul Budry iniciado durante la década de 1940.

Tras la exhibición anterior, tuvo lugar “Dada Vorfrühling” en abril de 1920 en el hall de entrada del Museo de Artes Aplicadas de Hansa-Ring, en la misma Colonia. Rechazadas las piezas por la dirección, los dadaístas alquilaron una sala en la cervecería Winter bajo una leyenda que obligaba a entrar a través de los baños de caballeros. Contando así con más libertad, la muestra fue acompañada de acciones muy variopintas, por ejemplo la invitación a destruir las pinturas de Max Ernst con un hacha. Aparte de las obras de Ernst y Baargeld, figuraron otras de Arp, Picabia, Hoerle y Willy Fick<sup>61</sup>. Un artículo referente a la primera exposición de la Asociación Artística -“Exposición en la Kunstverein. El grupo D”, en el *Kölner Stadt-Anzeiger* (12-noviembre-1919)-, advertía a Max Ernst que si creía que sus medias esculturas en cubos de madera mostraban su dominio de la materia, se equivocaba: era la empresa más miserable que pueda imaginarse, y respecto a las macetas de flores cuestionaba su porqué, exclamando “¡una simple maceta de flores es por tanto así bella!”, relacionando, al final, el conjunto de la exposición con un momento desesperado del hombre en el mundo. En el mismo periódico pero un mes más tarde (12-diciembre-1919), otra crítica entendía la exposición como un renacer del arte popular por la adopción de temas cotidianos. Las noticias sobre la muestra en Düsseldorf ya se referían a este grupo como “los dadaístas”, y en un artículo aparecido en el *Rheinisch-Westfälische Zeitung* el 3 de febrero de 1920, el autor atribuyó un carácter primitivo e ingenuo a la producción de Max Ernst por recurrir al bricolaje, nombrando elementos y materiales utilizados en sus esculturas que el comentarista denominó “esculturas anudadas” por usar el cable de viejas bobinas, hilo de hierro, además de restos de algodón, piezas de muñecas, mecanismos de reloj y todo lo que pueda encontrar en los trasteros<sup>62</sup>. Es evidente que los comentarios de la prensa coincidían al menos con los del “caso R. Mutt”; también las intenciones de los artistas al provocar estas reacciones. Sin embargo, ahora hay que añadir las referencias al arte infantil, popular y no genial, que derivaban hacia la misma disolución. De ahí un primer triunfo de la vanguardia y un primer ataque generalizado contra la representación en el Arte, contra las preocupaciones meramente ópticas de la pintura, y contra un concepto restringido y tradicional de creación. En cambio, esta batalla, en verdad contra la doble moral burguesa amparada en la mimesis de la creación artística, en el último caso expuesto del Grupo

---

<sup>60</sup> DUROZOL, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 28.

<sup>61</sup> Léase información ampliada en SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 37-38, y en TÜRKIS, Annabelle, « Cologne, Groupe D », en *Dada*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2005, p. 272 (catálogo de exposición)

<sup>62</sup> Artículos incluidos en el apartado documental de SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages...*, op. cit., pp. 487-489.

D de Colonia quedó enturbiada por el pretexto del cierre por parte de la policía: la acusación formal fue “incitación a la pornografía”<sup>63</sup>, aunque en el fondo pudiera esconderse una reacción cercana al caso R. Mutt de Nueva York.

Lo mismo ocurrió con las exposiciones del Club Dada de Berlín, la celebrada en abril de 1919 en el gabinete gráfico de Israël Ber Neumann y, de las más trascendentes para la historia de Dada, la Gran Feria Internacional (*Dada-Messe*) del verano de 1920, situada en los exiguos locales de la galería del Doctor Otto Burchard, donde se presentó un resumen panorámico del dadaísmo a nivel internacional. Predominaron los fotomontajes, collages, tipografías, maniquís y objetos diversos. Sin embargo, la polémica se encaminó hacia el compromiso político de los miembros dadaístas de Berlín y su antibelicismo, materializado en un muñeco con cabeza de cerdo vestido de militar y colgado del techo. En este sentido, las confrontaciones de los nuevos materiales (collages y objetos) con el público en el contexto dadaísta de París, estuvieron libres de estos posibles enjuiciamientos ideológicos que contaminaban los verdaderos trasuntos. En dos exposiciones de Picabia, la segunda en colaboración con Ribemont-Dessaignes, se opusieron las referencias antropomórficas subjetivas a la objetividad de la máquina, obras éstas a las que Sanouillet denominó “mecanomorfos”<sup>64</sup>. En la exposición de Max Ernst inaugurada el 2 de mayo de 1921 en la librería *Au Sans Pareil* (permaneció abierta hasta el 3 de junio), antes de haber llegado él mismo a la ciudad, se incluyeron, además de pinturas, obras “mecanomorfos” y objetos, sus collages que, aun sin pasar de la docena<sup>65</sup>, resultaron novedosos en tanto que no estaban contruidos solamente a base de diversos materiales y facturas, sino que la confrontación se producía entre imágenes, a partir de lo cual André Breton se preguntaba en el texto del catálogo: “¿Quién sabe si, de este modo, no nos estamos encaminando hacia nuestra liberación, algún día, del principio de identidad?”<sup>66</sup>.

El 3 de diciembre de 1921 Man Ray, ya en París desde el verano, celebra su primera exposición en la librería Six, propiedad de Mick Soupault. Presenta treinta y cinco obras, muchas de ellas llegadas con él desde los Estados Unidos y realizadas desde 1914. Como precedente del poema-objeto de Breton, destaca *Cadeau*, una plancha comprada en compañía de Erik Satie sobre la que agregó una fila de clavos. Se extravió en la inauguración y sólo se conserva una fotografía realizada por su autor.

La primera manifestación relevante del grupo dadaísta parisino al completo tuvo lugar antes, en junio de 1921, por iniciativa de Tristan Tzara en la galería Montaigne, evento que

---

<sup>63</sup> TÜRKIS, Annabelle, « Cologne, Groupe D », *op. cit.*, p. 272.

<sup>64</sup> SANUILLET, Michel, *Dada à Paris*, *op. cit.*, 1993, p. 180.

<sup>65</sup> DUROZOL, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>66</sup> BRETON, André, “Max Ernst”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1972, p. 76 (traducción de Miguel Veyrat). Este texto fue divulgado por primera vez en la primera edición de *Les pas perdus* (1924). Spies lo considera el primer escrito relevante sobre arte de Breton. Más que atacarlo, en él busca demarcarse del simbolismo y del cubismo, así como del dadaísmo, puesto que era entonces cuando comenzaban sus primeras tensiones con Tzara. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages...*, *op. cit.*, p. 83.

Sanouillet describió como “un increíble despliegue de objetos heteróclitos”<sup>67</sup>, y en el que participaron varios escritores<sup>68</sup> (Aragon, Tzara, Éluard, Fraenkel, Péret, Rigaut y Soupault, o el inclasificable y alejado de la cultura Jacques Vaché). Francis Picabia, quien el 11 de mayo de 1921 se despidió de Dada con un artículo publicado en *Comoedia*, no participó finalmente en esta exposición. En cambio, presentó en el Salón de Otoño de ese mismo año<sup>69</sup> -importante por su carácter oficial- dos obras revolucionarias: *Les yeux chauds*, un regulador de velocidad con inscripciones irónicas<sup>70</sup> que cubrió en 1922 con *La feuille de vigne*, y *L’Oeil cacodylate*, una pintura todavía inacabada y presidida por un ojo, -cuadro que mira al espectador-, consistente en un conjunto de firmas y dedicatorias de sus amistades en muy diversas formas, tomando y complicando aún más el acto de firmar los objetos de Duchamp, al presentar como suyas las firmas y expresiones ajenas. *Le Canard enchainé* la calificó de “intérieur de pissotière criant de vérité » [interior de urinario que verdaderamente grita], a lo que replicó Picabia: «mi cuadro, que está enmarcado, hecho para ser colgado sobre la pared y ser visto, no es posiblemente otra cosa más que un cuadro”. Con ello consiguió paradójicamente ser el mayor representante de Dada una vez separado de él<sup>71</sup>.

El dadaísmo, antes de su sistematización psicológica surrealista, ya había hecho del bricolaje su armazón práctico e incluso ideológico de manera latente. No obstante, insistimos en que debemos lamentar el hecho de que, en la mayoría de las ocasiones, la prensa y otras instituciones encontraron motivos externos para justificar su repulsa: la pornografía en Colonia, el antinacionalismo y antimilitarismo berlinés e, incluso, quizás debido a la disparidad que la yuxtaposición de objetos y medios desprende, un talante negativo y absurdo que lo acerca al nihilismo y que deja de lado, o explica como una paradoja, sobre todo por parte de la historiografía posterior, la amplitud de los medios nuevos que muchos dadaístas legaron al futuro, siendo quizás uno de los movimientos de vanguardia más fértiles en este sentido: collages, fotomontajes, solarizaciones, *rayogramas* o *schadograñas*, uso de aerógrafo, cine de vanguardia, cine abstracto, *ready-mades*, *patchworks*... El *Almanaque Dada*, recopilado por Huelsenbeck y publicado en 1920 por la editorial Erich Reiss de Berlín, reservó un capítulo a las noticias de la prensa internacional que informaron sobre este movimiento. Ahí podemos

---

<sup>67</sup> Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>68</sup> Hecho que destaca Durozoi en su historia del movimiento surrealista, *op. cit.* p. 32, como un requisito buscado por Tzara, quizás para abrir el cerco profesional y la separación de los registros de expresión. Esta exposición supone un acercamiento al arte objetual, lo que demuestra que su apoyo a la abstracción no descarta un nuevo realismo que podamos calificar, a pesar de la redundancia, como real, en contra del realismo defendido por Richard Huelsenbeck en su *Avant Dada* (1920), el cual sí rechaza totalmente cualquier práctica abstracta por separar el arte de la vida.

<sup>69</sup> Picabia ya había sorprendido en este salón en 1919 con sus pinturas mecánicas.

<sup>70</sup> Reproducción fotográfica en BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia*, Polígrafa, Barcelona, 1985, pp. 232-233 (ilustración nº 278 de la catalogación), a partir de una exploración fotográfica sobre *La feuille de vigne*.

<sup>71</sup> DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 35.

comprobar cómo predominaban las alusiones al absurdo, a su falta de significado, a su primitivismo y al momento histórico bélico y posbélico, sin intentar jamás adentrarse en las prácticas artísticas y literarias. Sólo el *New York Tribune* aludía a las “inauditas posibilidades de expresión de todas las artes”, aunque lamentaba a un mismo tiempo haber visto únicamente en Dada hasta ese momento hilaridad y corrupción de los jóvenes y “muchachas”<sup>72</sup>.

Gracias a esta selección y análisis de los acontecimientos más determinantes entre el collage y un público representado sobre todo por sus críticos, nos forjamos una idea de confrontación de la nueva disposición material contra la pintura propiamente dicha. Tanto es así que el mismo Joan Miró declarará en 1927 su intención de asesinar la pintura y, a partir de la exposición de la Galería Goemans y posiblemente influenciado por ella, intentará este cometido intensificando la práctica del collage<sup>73</sup>. Antes, si bien las Bellas Artes se distinguieron en su concepción clásica frente a las artes populares y la artesanía por la utilización de los materiales llamados nobles por su durabilidad (a excepción de la orfebrería), como la piedra en la escultura y la arquitectura, o el óleo y el fresco en pintura, lo que supone una jerarquía casi paralela a la dureza de los minerales, el dadaísmo, como ya intuyó Gleizes en su momento<sup>74</sup>, conllevó la ruptura de esta jerarquía para considerar por igual todos los recursos posibles. Sus prácticas, desde este punto de vista, eran entendidas como antiartísticas, sustituyendo por ejemplo la pintura por el fotomontaje para construir imágenes siguiendo métodos mecánicos e industriales.

Como culminación de este proceso, retomamos el catálogo de la primera exposición dedicada al collage en la Galería Goemans de París en 1930, prologado con el ensayo de Louis Aragon *La peinture au défi*. Para entender la razón de este texto, debemos considerar la delicada situación de Louis Aragon en el grupo de Breton y el difícil papel del arte en el surrealismo arrastrado desde su génesis.

---

<sup>72</sup> HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá, op. cit.*, pp. 35-38 (traducción de Antón Dieterich)

<sup>73</sup> UMLAND, Anne, « Joan Miró's Collage of Summer 1929: La Peinture au défi ? », en ELDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, The Museum of Modern Art New York, New York, 1992, pp. 43-77.

<sup>74</sup> A pesar de lo precario de su artículo por su cercanía en el tiempo, Gleizes se aproxima a darnos una explicación de cómo el sistema materialista burgués cae en sus propias contradicciones, de lo que el dadaísmo no es más que su consecuencia. Esta apreciación es muy importante para establecer las nuevas relaciones entre sujeto y objeto propiciadas por la revolución industrial, en la que impera el poder del dinero sobre el disfrute cualitativo de los bienes materiales. GLEIZES, Albert, “L’Affaire dada”, *Action* n°3, abril 1920, París, pp. 26-32. Éd. fac-similé Jean-Michel Place, París, 1999, por lo que entendemos que fue el sistema burgués el que acabó con la propia jerarquía de los materiales al igualarlos bajo el principio cuántico de la economía. Dada, en su dedicación al collage y al ensamblaje, no hace más que reflejar el estado material y espiritual de tabla rasa al que ha llegado el mercado burgués tras la guerra. La importancia de este artículo queda respaldada por el hecho de haber sido incluida en la antología de MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1981, pp. 298-303. Este libro fue editado por primera vez en 1951, siendo incluso una de las causas fundamentales en el cambio del panorama artístico anglosajón y norteamericano durante los años siguientes.

El dadaísmo ya había desafiado al Arte en casi todos sus centros neurálgicos: Zurich, Berlín, Colonia, Nueva York y París; al menos tal y como fue entendido hasta entonces. El mismo manifiesto de Tristan Tzara de 1918 declaraba: “estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?”, y tras demostrar las diferencias formales entre ambas escuelas en torno a la representación de una taza, su sentencia fue clara: “el artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea. Toda obra plástica es inútil”<sup>75</sup>. Podemos deducir de estas declaraciones que el abandono de la pintura refiere a un rechazo de las cuestiones formales, puesto que esta última afirmación citada viene precedida de una negación de la belleza (y por tanto de la estética por ser su objeto) que va mucho más allá del idealismo subjetivo kantiano. Esto da explicación a la actividad plástica dadaísta, desde las obras abstractas y matéricas hasta los fotomontajes y collages. Tzara no era exclusivista en su defensa de un arte abstracto frente a la posición realista e intransigente de Huelsenbeck, quien intentaba encabezar las filas alemanas. La negación del arte promulgada por Tzara y que la creación directa sobre la materia conlleva (“piedra, madera, estaño...”, ahora expuesta a la situación azarosa del fenómeno), también nos permite entender el uso de la tipografía y del montaje de Berlín: recurriendo a los materiales y a las publicaciones de consumo de masas, y al sustituir el término artista por “montador”, el dadaísta participaba de las labores industriales del proletariado para contribuir con sus actividades plásticas en sus pretensiones revolucionarias. Francis Picabia, director de la revista *dadá 391*, también participó de este punto de vista antiartístico: “Los artistas son unos tintoreros, no os dejéis engañar. Las verdaderas obras de arte no están hechas por artistas, sino sencillamente, por hombres”<sup>76</sup>.

Ciertamente, al recurrir a medios y recursos propios de las vanguardias anteriores como el simultaneísmo, la construcción y los materiales nuevos, entre los que incluyó el tapiz, el bordado y los cuadros de papeles<sup>77</sup>, Tristan Tzara iba más allá del cubismo y el futurismo. Él distinguía de la realidad objetiva la obra de arte creada por el artista donde introduce su

---

<sup>75</sup> TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 14-16 (traducción de Huberto Halter). El “Manifiesto Dada 1918” fue leído en Zurich, en la sala Meise, el 23 de marzo de 1918, y publicado en el número 3 de *Dada* en diciembre de 1918, pp. 2-4. TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924, op. cit.*, p. 699.

<sup>76</sup> PICABIA, Francis, “Jesucristo Rastacueros”, otoño, 1920, en PICABIA, Francis, *Escritos en Prosa*, Institut Valencià d’Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003, p. 156 (traducción de Maria Lluïsa Borràs y Adelaida Frías i Borràs). Original en francés en PICABIA, Francis, *Jesus-Christ Rastaquouère*, Allia, Paris, 2001, p.44. Primera edición de *Au Sans Pareil*, París, 1920.

<sup>77</sup> “Note 1 sur quelques peintres” en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924, op. cit.*, pp. 553-554. Inédito, traducido al alemán por Hugo Ball para servir de prefacio a la primera exposición dadá en la galería Corray de Zurich en los meses de enero y febrero de 1917. En esta exposición Tzara ofreció un ciclo de conferencias sobre arte antiguo y arte nuevo, el cubismo y sobre los artistas con obras expuestas.



concepción de objeto a representar<sup>78</sup>. Por ello, veía en la abstracción una necesidad. De hecho, toda expresión artística, incluso la imitativa y hasta la fotografía misma, contiene en sí una abstracción. Aumentar su grado significa alejarse de la imitación de la realidad bajo el principio “la obra de arte es una creación”<sup>79</sup>. Pierre-Albert Birot, influenciado por el cubismo y el futurismo, coincidía con Dada en esta idea y, ya en enero de 1916, en el primer número de la revista *SIC* dirigida por él mismo, dio comienzo a sus “Réflexions” con “L’ Art commence où finit l’imitation”<sup>80</sup>, base de su posterior *Nunismo*, en cuyo seno intentaría reunir las aportaciones de las vanguardias bajo un espíritu universalista basado en la idea de la pertenencia de todo lo existente a su tiempo presente. Tzara, frente a las primeras distinciones entre un arte no objetivo y un arte que toma su referente de la realidad objetiva, optó por cuantificar el grado de abstracción, identificado por negación con el ilusionismo intrínseco a la pintura. Mediante el uso de materiales extrapictóricos y la actuación directa sobre el material, por tanto, se consigue un objeto que anula los marcos. Y así, cerrando la obra a las referencias representativas del mundo exterior, es cómo consigue su estatus de objeto pasando a formar parte de la realidad objetiva, caso por ejemplo de los relieves de Marcel Janco que carecen de marcos y se adaptan a la pared como un objeto más<sup>81</sup>, o de la escultura de Arp sin soporte ni zócalo, policroma y que puede ser vista desde todos sus puntos de vista<sup>82</sup>. Es así cómo se rompen los límites entre el arte y la vida, para lo que es necesario que el artista anónimo reniegue de todo estilo personal como único medio de tomar contacto con la realidad objetiva. Mientras Tzara ponía de manifiesto sus ideas, este contacto dialéctico adquiriría tintes terapéuticos<sup>83</sup>: para alcanzar esta meta era necesaria una confianza plena en tal realidad exterior<sup>84</sup>, lo que tuvo como fondo el misticismo católico de Hugo Ball aun sin ser compartido con sus compañeros. Para Tristan Tzara es el azar lo que domina la realidad exterior (antes citábamos “el viento límpido de la sensación momentánea” del manifiesto de 1918), y de ahí se deduce su método poético consistente en

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> TZARA, Tristan, “Un art nouveau”, inédito, c. 1917, en *ibíd.*, pp. 556-558.

<sup>80</sup> BIROT, Pierre-Albert, “Réflexions” en *SIC* n°1, Paris, janvier 1916, en *SIC 1916-1919*, Éd. fac-similé Jean-Michel Place, Paris, 1993. Ver también « Le nunisme » en el n°6 de junio de 1916, p. 43, donde aclara la procedencia del término nunismo del griego “NUN”, traducido como “ahora, en el presente”. La concepción universalista del nunismo de Pierre-Albert Birot es analizada en el teatro único por Germana Orlandi Cerenza como la desaparición de los límites, ya sea de los que suponen las tres unidades aristotélicas o la distinción entre actores y público, en ORLANDI CERENZA, Germana, “L’ esthétique théâtrale de P. Albert-Birot: Le théâtre nunique”, en su introducción a la edición BIROT, Pierre-Albert, *Matoum et Tévbabar*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1979, p. 34. En su revista *SIC* llegan a participar representantes del dadaísmo y a dar noticias de Dada.

<sup>81</sup> TZARA, Tristan, “Marcel Janco et la peinture non figurative”, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924, op. cit.*, pp. 555 y 556. Objetivo logrado por Tatlin pocos meses antes con sus *contrarrelieves*.

<sup>82</sup> TZARA, Tristan, “Un art nouveau”, en *ibíd.*, p. 558.

<sup>83</sup> “Note 1 sur quelques peintres”, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924, op. cit.*, pp. 553-554.

<sup>84</sup> « Toute chose naturelle est organisée dans sa totalité » [Toda cosa natural está organizada en su totalidad] en TZARA, Tristan, « Note sur l’ Art. H. Arp », *ibíd.*, p.395.

extraer al azar palabras recortadas de una bolsa<sup>85</sup>. De este modo, los dadás se colocaron en el bando de lo fortuito en su lucha contra la necesidad cognitiva y dominante del hombre, lo que conduce a la base misma de la práctica del collage: el objeto encontrado. Frente a las vanguardias anteriores, a excepción del cubofuturismo ruso (este último desde un enfoque teórico inexistente en Dada de forma premeditada), el collage dadaísta no se detuvo en los problemas formales acerca de la profundidad real perseguida por Braque y Picasso, ni en las formulaciones futuristas sobre las fuerzas dinámicas de los objetos, sino que se preocupó por el encuentro como gesto impersonal que niega lo que es propio de la actividad artística: el estilo. El artista no es más que un médium de erosión que continúa las constantes naturales dadas por azar. Según esta premisa se puede considerar todo lo existente como una obra de arte, conclusión afirmada por el propio Tzara: “La realidad objetiva puede entonces ser arte en tanto que emoción porque ella es de todas las otras formas la más inmediata”<sup>86</sup>. Y en esta realidad también contempló las manifestaciones populares modernas: “Dada es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos”<sup>87</sup>.

Este será el conflicto entre arte y antiarte dentro del dadaísmo y del futuro surrealismo. Dada lo solucionó mediante la contradicción, uno de sus principios fundamentales: “Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación: resplandores supremos de un arte absoluto”<sup>88</sup>. La contradicción se concentra en una totalidad donde todas las equivalencias y distinciones se dan de manera simultánea. Así nos ofrece Tzara las equivalencias con las que da comienzo al “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, entre “preámbulo” y “Sardanápalo”, “uno” y “valija” o “mujer = mujeres”<sup>89</sup>. Dada escapa pronto de las cuestiones estéticas y alcanza nuevos modelos cognitivos, siendo que, en el fondo, no hace más que llevar hasta sus últimas consecuencias la destrucción de la jerarquía de valores de la que la cuantificación que el capital ejerce sobre la realidad es la causa principal. Georges Ribemont-Dessaignes fue quizás el que mejor resolvió la dualidad que aquí nos preocupa, la polémica sobre el ejercicio artístico: “Poésie: Art; pas poésie: Art. Les mots comme jeu: Art. Les phrases pures: Art. Seul sens: Art; pas de sens: Art. Mots tirés au sort : Art. La Joconde : Art. La Joconde avec des moustaches<sup>90</sup> : Art. Merde : Art. L’annonce de journal : Art. Nous ne le voulons pas. Mais au bout d’une

---

<sup>85</sup> TZARA, Tristan, “Para hacer un poema dadaísta”, en “Dada. Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, op. cit., p. 50. Original en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924*, op. cit., p. 382. Leído en la Galería Povolozky en París el 9 de diciembre de 1920, y publicado en *La Vie des lettres*, nº4, 1921.

<sup>86</sup> TZARA, Tristan, “Un art nouveau”, Inédito, c. 1917, *Oeuvres complètes. Tome 1 1912-1924*, op. cit., p. 556-558.

<sup>87</sup> TZARA, Tristan, “Manifiesto Dada 1918” en TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, op. cit., p. 18.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>90</sup> Referencia a la Gioconda con bigotes de Duchamp, *L.H.O.O.Q.* de 1919, *ready-made* rectificado, lápiz sobre reproducción fotográfica.

seconde et d'un regard, c'est cela »<sup>91</sup>. La unión de contrarios construye la esencia de Dadá. Ella le permite anular cualquier toma de postura posible, tal y como constata la máxima de Tristan Tzara "Los verdaderos dadás están en contra de Dada"<sup>92</sup>. El estudio del dadaísmo de Henri Béhar y Michel Carassou tiene el mérito de buscar puntos comunes en las actitudes dadaístas hasta alcanzar una definición por encima de los análisis históricos regionales que han prevalecido hasta la publicación de este libro en 1990, y uno de estos rasgos generales del dadaísmo fue precisamente este principio de contradicción, al que estos autores han dedicado un capítulo completo<sup>93</sup>. Esto fue lo que en verdad dio vía libre a Dada para ser todo y nada a la vez, estar en todas partes al no significar nada según Tzara. Hans Richter aplicó este mismo principio a la polémica arte-antiarte, estableciendo previamente dos tradiciones dadaístas: una creadora en la que predominaron los artistas plásticos, junto a él mismo, Arp, Janco y Eggeling, y otra antiartística representada sobre todo por los escritores en sus declaraciones destructivas y cuyo espíritu atribuía a las influencias ejercidas sobre Tzara del Dr. Walter Serner y su "disolución final" (*Letzte Lockerung*, panfleto de 1918). Sin embargo, esta doble vertiente interpretada por Richter, tenía en frente a todas las interacciones entre la poesía dadaísta y la práctica artística que, sobre todo en el caso de Arp, intentaban anular la personalidad del artista para proseguir la voluntad creadora de la naturaleza. Por ello Richter concluye que para un total rechazo del arte la propaganda dadá era en sí misma un factor en el progreso del arte<sup>94</sup>. Dada se presentaba exterior a la voluntad de sus practicantes, los cuales no constituían más que medios, algo similar al modo en que han considerado algunos expertos la técnica entendida en su sentido más amplio (por ejemplo el filósofo y teólogo francés Jaques Ellul), a la que la humanidad tan sólo sirve en su avance. La disolución del arte mediante la entrada de materiales exteriores desde los primeros *papiers-collés* fue imparable, y una vez levantado el vado ya no se pudo dar marcha atrás. Había que asumir esta afrenta por todas las potencias culturales posibles bajo amenaza de perecer y desaparecer, desde sus avanzadillas más experimentales hasta sus prensados más reificadores, lo que constituía un fenómeno paralelo (si bien aquí no estudiamos las relaciones entre el bricolaje y la técnica) al de la mecanización industrial, por el que sus productos, al tiempo que devienen ellos mismos en medios de producción, son capaces sin intervención de

---

<sup>91</sup> [Poesía: Arte; no poesía: Arte. Las palabras como juego: Arte. Las frases puras: Arte. Único sentido: Arte; sin sentido: Arte. Palabras lanzadas a la suerte: Arte. La Gioconda: Arte. La Gioconda con bigotes: Arte. Mierda: Arte. El anuncio de periódico: Arte. No lo queremos. Pero al final de un segundo y de una mirada, es eso] RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, "Buffet", en RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques*, Champ Libre, Paris, 1994, pp. 219-220. Publicado originariamente en *Littérature*, nº19, mai 1921.

<sup>92</sup> TZARA, Tristan, "Dada. Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", en *Siete manifiestos Dada*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>93</sup> BEHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dada. Historia de una subversión*, Península, Barcelona, 1996, pp. 165-177.

<sup>94</sup> RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art*, Thames and Hudson, London, 1997, p. 50.

voluntad individual alguna<sup>95</sup>, de elevarse a la necesidad, de la misma forma que los primeros papeles pegados cubistas demostraron la posibilidad de la entrada de cualquier realidad a la consideración artística, dando involuntariamente y desde el formalismo pictórico, el permiso necesario para la disolución. Dada, al haber declarado la igualdad de todo lo existente en sus ecuaciones verbales, -aparentes sentencias endurecidas por secado rápido bajo el vacío de la disolución por contradicción-, expulsó al collage cubista de las preocupaciones formales para dirigirlo hacia la realidad circundante, colocándolo entre la espada y la pared y respondiendo, de este modo violento, a la burguesía que somete al gobierno cuántico de la economía todo lo existente según los argumentos de Gleizes<sup>96</sup>. Éste, teórico del cubismo, consideró a los dadaístas como personas muy inteligentes que pudieron ser lógicos y sinceros hasta las últimas consecuencias<sup>97</sup>.

En el *Almanaque Dadá* Richard Huelsenbeck incluyó un manifiesto titulado *¿Qué quería el expresionismo?*, donde destacó en tipografía mayor y en negrita “Dadá quiere la utilización del nuevo material en la pintura”. Entre muchos otros dadaístas de Zurich y de Berlín, el manifiesto está firmado por Tristan Tzara<sup>98</sup> y, sin embargo, Huelsenbeck siempre dejó patente su oposición al apoyo de Tzara al arte abstracto con su actividad en la galería Dadá de Zurich, donde expuso además obras de distintas corrientes de vanguardia<sup>99</sup>. Huelsenbeck creía que la abstracción es la cualidad intrínseca del mismo expresionismo al que se enfrentaba en tant que dadaísta, y a ella achacaba su separación y extrañamiento con la vida. Pero será en Berlín, en una situación de posguerra y de inquietud revolucionaria, donde el dadaísmo siente la necesidad de condenar el arte abstracto ajeno a la cotidianeidad social, -aun moviéndose el arte dadaísta de Zurich en la dualidad abstracto-objetivo y sin importarle-, con el fin de identificar al

---

<sup>95</sup> Para Lewis Mumford, según Francastel, la máquina ha llegado a ser una especie del ser de la razón, un poder exterior al hombre que amenaza con imponerle sus leyes, FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique*, Gallimard, Paris, 2000, p. 45. Francastel comenta la visión de la máquina de Mumford como una especie de monstruo adversario surgido del campo de la actividad del hombre por un capricho de las fuerzas ciegas del destino. Desde un punto de vista tradicional próximo, el collage se comportaría de forma paralela respecto a la situación pictórica decimonónica, basada en los principios academicistas del virtuosismo técnico y de la similitud lógica y visual con la realidad.

<sup>96</sup> GLEIZES, Albert, “L’Affaire Dadá”, *Action* n°3, avril 1920, *op. cit.*, pp. 26-32.

<sup>97</sup> Albert Gleizes llegó a Nueva York durante la guerra y entró en contacto con Picabia, Duchamp y el círculo de Stieglitz, por lo que se refiere con este comentario a los representantes dadaístas de esta ciudad americana. Picabia y Duchamp vieron en él un teórico autodenominado líder del cubismo. En concreto, Duchamp le achacaba el haber impuesto unas leyes formales en torno al cubismo tan aniquiladoras como las que había establecido la Académie des Beaux Arts. En TOMKINS, Calvin, *Duchamp, op. cit.*, p. 172. Picabia tampoco era amigo de las teorías, e incluyó su nombre en el último número de *391* (n° XIX) en una lista que ridiculiza a los surrealistas por su “Homenaje a Picasso”, a los que se refiere como “pesos pesados para los juegos olímpicos”. Recordemos que fueron Gleizes y Metzinger los primeros responsables del rechazo del *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp del Salón de los Independientes de 1912.

<sup>98</sup> HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá, op. cit.* pp. 29-35.

<sup>99</sup> HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dadá. El Club Dadá de Berlín*, Alikornio, Barcelona, 2000, pp. 27-58.

dadaísta con el realista que “concibe instintivamente su oficio como destructor de la ideología de la cultura de los alemanes”<sup>100</sup>. El compromiso político fue lo que deshizo la independencia de la creación artística en tanto que objeto, y el que puso en duda las primeras prácticas automáticas dadaístas. Esto mismo ocurrió en el foco dadaísta de París y, quizás, la publicación de un resumen del *Avant Dada* de Huelsenbeck en el número 4 de septiembre de 1922 de la nueva serie de *Littérature*<sup>101</sup>, pudo respaldar y animar, aún más si cabe, la voluntad de Breton para extraer el impulso del dadaísmo de lo que él interpretaba como un individualismo negador, y abrirlo a un compromiso mucho mayor de transformación de la vida.

Ya hubo un primer intento con el proceso de Barrès celebrado el 13 de mayo de 1921<sup>102</sup> por iniciativa de André Breton y Louis Aragon<sup>103</sup>. Se trataba de poner sobre la mesa la cuestión moral que Dada rechazó tajantemente tal y como Tristan Tzara manifestó en su escandalosa aportación al juicio. Precisamente Maurice Barrés, muy estimado anteriormente por los futuros cabecillas del movimiento surrealista, fue quien escribió *El culto del yo*<sup>104</sup> antes de ser conocido por su ideología nacionalista. Por esto último a principios de la década de 1920 era un escritor repudiado por la izquierda más radical recién aglutinada por Henri Barbusse. Recibió sus críticas más feroces de la mano de *Clarté*, grupo que acabaría constituyendo la principal referencia política para los futuros surrealistas en su toma de compromiso revolucionario<sup>105</sup>. Pero el intento más importante en esta dirección lo conformó el frustrado Congreso de París (*Congreso Internacional para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno*) anunciado el 3 de enero de 1922. Con él Breton quiso nuevamente reunir a los

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 64. En la página 51 hace una referencia importante a la utilización de materiales extrapictóricos, una práctica propia de los artistas de Zurich que alcanzaría sentido posteriormente. Elogia estos materiales por introducir realidad en el cuadro frente a la abstracción, aunque su uso en la ciudad suiza aún fuese abstracto. El proceso culminará con los fotomontajes de Heartfield, Grosz, Hausmann y Höch principalmente.

<sup>101</sup> Publicado bajo el título “En avant” en las páginas 19-22. En él las críticas a Tzara son muy feroces. En las dos primeras páginas de este número, Breton en “Clairement” señala su distanciamiento definitivo de Dada para tomar responsabilidades mayores; ahora se trata de llevar la poesía al conjunto de la humanidad frente al individualismo dadaísta. En el texto recogido en los *Pasos perdidos*, *op. cit.*, pp. 93-96, “Después de Dada”, Breton cita unas cartas donde Christian Shad y Richard Huelsenbeck niegan que Tristan Tzara sea ni el inventor del término Dada ni el autor del manifiesto de 1918, atribuyendo este papel a Walter Serner. Esto comprueba las conexiones de Breton con Berlín y posiblemente en relación a la publicación del resumen “En avant”.

<sup>102</sup> La documentación de todo el juicio fue editada y presentada por BONNET, Marguerite (éd.), *L’Affaire Barrès*, José Corti, Paris, 1987. Bonnet da cuenta de cómo la prensa recogió el proceso, incluso fotográficamente, caso del *Comoedia* del 15 de mayo de 1921. Un maniquí representaba a Maurice Barrès, lo que nos puede recordar al muñeco vestido de militar alemán con cabeza de cerdo expuesto en la feria internacional de Berlín en 1920, además de haber un cambio de papeles al estar representado el “soldado desconocido” por Benjamín Péret disfrazado de militar alemán, lo que causó un gran escándalo junto con la intervención de Tzara. Léase SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l’oubli*, 1914-1923, Lachenal & Ritter, Paris, 1981, pp. 149-150.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 9, y en BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, Fondo de cultura económica, Mexico, 1987, p. 67. Esta estrategia de ataque frontal a escritores reconocidos se repite en abril de 1924 con el panfleto *Un cadavre*, en este caso a Anatole France a raíz de su fallecimiento, buscando el futuro grupo surrealista distanciarse de las preocupaciones literarias, sobre todo las de ya consagradas.

<sup>104</sup> BARRÈS, Maurice, *El culto del Yo. Un hombre libre*, Moreno-Ávila, Madrid, 1988.

<sup>105</sup> SANUILLET, Michel, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p., 265.

representantes de las principales revistas vanguardistas del momento (*Esprit Nouveau, Nouvelle Revue Française, Aventure y Littérature*). Tal y como explicó más tarde, se trataba de “proceder a la confrontación de valores nuevos, establecer la relación exacta entre las fuerzas existentes y precisar en lo posible la naturaleza de su producto”<sup>106</sup>. Breton había caído en la certeza de que, para recobrar cierto vigor, el dadaísmo debía repudiar su creciente sectarismo y reinsertarse dentro de una tendencia más amplia. Era el momento adecuado para terminar con su política de aislamiento<sup>107</sup>. Pero por lo que comentó en su entrevista con André Parinaud, no debía conocer en profundidad el dadaísmo berlinés, a excepción de un epistolario que compartió con Richard Huelsenbeck y Christian Schad<sup>108</sup>. En cambio, coincidía con Huelsenbeck en criticar cierta indiferencia del dadaísmo que Tzara, en última instancia y según ellos, dirigía ensimismadamente hacia la realidad circundante. Huelsenbeck la achacaba a su apoyo al arte abstracto, Breton a la despreocupación moral que conlleva su sistema absolutista de contradicciones<sup>109</sup>, siendo que en el fondo este sistema implicaba de por sí cierta ética basada en un compromiso antijerárquico contra el positivismo decimonónico, por lo que Tzara tampoco pudo tolerar actitudes como las del proceso de Barrès y el Congreso de París. Tras la rivalidad entre ambos líderes latía un verdadero conflicto entre dos conceptos éticos opuestos: uno repudiaba el maniqueísmo y el otro tendía irremediabilmente hacia él.

El caso es que, poco antes, Breton inició un supuesto y aparente alejamiento del arte, debido posiblemente a la exigencia que la postura antiartística de Tzara y Dada le imponía<sup>110</sup>,

---

<sup>106</sup> BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, op. cit., p. 72 (traducción de Leticia Hulsz Piccone). La oposición de Tzara a este encuentro no fue la única, aunque Breton la atribuyó a su vanidad tanto en estas entrevistas como en otras declaraciones, por ejemplo en su conferencia impartida en el Ateneo de Barcelona en 1922. También André Gide, como cuenta en esta ponencia, acusó a Breton de querer enseñar a hacer arte en serie. Citado en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1998, p. 139 (traducción de Miguel Veyrat). Breton quiso llamar al congreso “Espíritu Moderno”, quizás queriendo recoger el legado que dejó Apollinaire, de la misma manera que tomó el “surrealismo” que el autor de *Zone* atribuyó a las obras *Parade* y *Les mamelles de Tiresias*. La rivalidad por recoger este testigo del que fuera líder indiscutible de la vanguardia francesa antes de la I Guerra Mundial, ya había comenzado, y la referencia principal era, como demuestra el título de la revista de Ozenfant y Jeanneret, *Esprit Nouveau*, la conferencia que Apollinaire pronunció poco antes de su muerte, a finales de 1917, en el teatro Vieux Colombier de Jacques Copeau: “El nuevo espíritu y los poetas” (APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres en prose complètes II*, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991, pp. 941-954), que tan poco gustó a Breton por sus declaraciones patrióticas. Mientras Breton publicaba el 15 de octubre de 1924 el primer manifiesto surrealista, Ivan Goll lanzaba su revista *Surréalisme*, que nada tiene que ver con las posiciones bretonianas. Edición facsímil, Jean-Michel Place, Paris, 2004.

<sup>107</sup> BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, op. cit., p. 71.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>109</sup> Consultar la intervención en el Proceso Barrès de Tzara como testigo en BONNET, Marguerite (éd.), *L’Affaire Barrès*, op. cit., pp. 38-48.

<sup>110</sup> En uno de los manifiestos dadaístas firmados por Breton en el número 13 de *Littérature* de mayo de 1920, “Patinage Dada” (pp. 9-10), recogido en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 56-57, escribe: “A priori, en los campos de la pintura y de la literatura, sería ridículo esperar una obra maestra DADA.” Aquí sigue el sistema de contradicciones de Tzara: “Hablo y no tengo nada que decir.” Debemos subrayar que mientras este número de *Littérature* se compone únicamente de 23 manifiestos dadaístas, el número doble de 11-12 de octubre de 1923 de la nueva serie, está dedicado por completo a la poesía.

aunque realmente nunca lo abandonó tal y como demuestran claramente sus escritos críticos<sup>111</sup>. El verdadero objetivo de la presentación oficial del 23 de enero de 1920 del grupo de *Littérature* celebrada en una sala del Palais des Fêtes de París (que escogieron por ser centro de actividades culturales alejadas de los círculos convencionales del arte y dedicada a fiestas, café y proyecciones de cine), incluida la participación del recién llegado Tzara, fue la búsqueda de un nuevo impulso revolucionario que se demarcara de las manifestaciones de los modernismos artísticos y literarios anteriores. Dicho evento fue apoyado por la participación de André Salmon, -reconocido crítico especialista en la joven pintura-, con la conferencia “Crisse du change” [Crisis del cambio]. Con ella trazó un recorrido desde el simbolismo hasta las vanguardias con la ayuda de imágenes de pinturas y referencias a Apollinaire, Reverdy, Max Jacob y Cendrars, lo que sirvió a los de *Littérature* de inmejorable marco artístico para desatar sus atentados contra todo arte ya consagrado. Con ello consiguieron la asistencia de personalidades del mundo de la cultura como Juan Gris, y levantar sus iras frente a las pinturas de Picabia, entre ellas su versión del *L.H.O.O.Q.* de Duchamp (La Gioconda con bigotes) publicada en la portada del número 12 de *391* de marzo de ese mismo año, o una obra con trazos de este mismo artista que Breton borró en público con la ayuda de una esponja. Si en 1912 Gris -pintor presente en la sala- mostró un espejo real sustituyendo a la pintura, ahora la pintura se borra en un acto de negación absoluta, gesto similar al modo con que Breton y Aragon enturbiaron con campanillas y timbres la lectura del último discurso de León Daudet por parte de Tzara en una segunda parte del programa<sup>112</sup>. El arte y la literatura se vieron atacados, pero esto no fue óbice para la existencia de unos sustitutos capaces de mezclar y enfrentar los estratos más bajos de la cultura con la evolución de los géneros artísticos aceptados, como fue el caso de los poemas cinematográficos de Soupault, los manifiestos dadaístas, los proverbios de Éluard, las primeras novelas de Aragon, además de los objetos y collages, sobre todo por la integración de ilustraciones en las primeras muestras de Max Ernst.

También debemos contar con la poderosa influencia que Jacques Vaché ejerció en Breton, Louis Aragon y Théodore Fraenkel. Esta indudable personalidad que se erige por sí misma como precursora e inspiradora de muchos de los rasgos más dadaístas, rechazó cualquier práctica artística para tratar sólo lo que él entendía como “amour”<sup>113</sup>. Sin embargo y de manera

---

<sup>111</sup> Según la opinión de SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas* (1919-1939), Síntesis, Madrid, 1997, p. 182, basándose en dos cartas escritas por Breton a Tzara en 1919. En la primera de ellas de enero elogia a Ingres y Derain, y en la de abril muestra sus deseos de “asesinar al arte”.

<sup>112</sup> Léase SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, op. cit., pp. 148-152.

<sup>113</sup> VACHÉ, Jacques, *Cartas de guerra*, Anagrama, Barcelona 1974 (traducción de Carlos Manzano). En una carta dirigida a Breton en las pp. 54-57, con fecha de 18 de agosto de 1917, le escribía: “El arte no existe, seguramente -por tanto es inútil cantarlo ¡sin embargo! se hace arte -porque así es y no de otra manera- well- ¿qué le vamos a hacer?”. En la misma epístola: “el amor no debería producir”. Original en la « lettre » 58 de Jacques Vaché, *Soixante-dis-neuf lettres de guerre*, Jean-Michel Place, Paris, 1989, reunidas y presentadas por Georges Sebbag. Esta carta fue una de las publicadas en *Littérature* en las

paralela, Breton compartió con Aragon y Éluard hasta la fundación oficial del surrealismo, sus elogios hacia Giorgio De Chirico, Max Ernst y Pablo Picasso<sup>114</sup>. Los dirigidos a De Chirico por parte de Breton fueron muy tempranos. Aparecieron en *Littérature* en 1920 (*Littérature* n° 11, enero 1920, p. 28) en forma de reseña crítica, y luego los empleó como prefacio a una exposición de 1922 en la galería Paul Guillaume de París, para más tarde, en 1924, recogerlos en su libro *Los pasos perdidos*<sup>115</sup>. Este texto es importante por la apreciación que hace Breton de la yuxtaposición objetual de los iconos representados por el pintor italiano: “Como hizo Dios al hombre a su propia imagen, el hombre ha hecho la estatua y el maniquí”. A este respecto, la historiadora de colecciones y gabinetes de curiosidades Adalgisa Lugli, ha calificado las pinturas de este autor de la segunda década del siglo XX, como un precedente pintado de muchos ensamblajes posteriores<sup>116</sup>.

Entre otras valoraciones artísticas de Breton, encontramos un documento revelante para las repercusiones vanguardistas en España en la conferencia que pronunció en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922 (un día antes de la inauguración de la exposición de Francis Picabia en la Galería Dalmau, la cual durará hasta el 8 de diciembre), publicada posteriormente en *Los pasos perdidos*<sup>117</sup>. Este artículo supone para algunos historiadores la ruptura definitiva de Picabia con Dada<sup>118</sup>, aunque en realidad esta ruptura nunca ha sido clara. Debemos considerar la asistencia de Picabia a la conferencia y los guiños hacia su persona y

---

páginas 12-14 del número 6 de agosto de 1919. Es justamente en el número anterior de julio, cuando irrumpe Tristan Tzara y la revista empieza a caer en manos de Dada. Tzara llega hacia diciembre de ese mismo año de 1919, sin que conozcamos hasta hoy la fecha exacta. SANUILLET, Michel, *Dada à Paris*, op. cit., p.146. Breton, en “Después de Dada”, BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., afirma que las conclusiones a las que llegaron Duchamp y Picabia antes de la guerra, más las aportaciones de Vaché, hubieran sido suficientes para dirigir el grupo parisino. De esta manera se desquita de todo atisbo de Dada, lo que nos conduce a valorar, por nuestra parte, las influencias de Marcel Duchamp y Francis Picabia -referencias indispensables para el collage- en el André Breton de estas fechas.

En “Pour Dada”, publicado en *Nouvelle Revue Française* (agosto 1920) y luego en *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 63-69, Breton elogia a Vaché precisamente por no haber producido nada y por rechazar la obra de arte, “esa cadena que retiene al alma después de la muerte”.

<sup>114</sup> SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, op. cit., p. 1982.

<sup>115</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 83-84. En septiembre de 1922, en el número 4 de la nueva serie de *Littérature*, Benjamin Péret también publicó un artículo sobre este pintor: “Chirico”, recogido en PÉRET, Benjamin, *Oeuvres complètes. Tome 6*, José Corti, Paris, 1992, pp. 295-296.

<sup>116</sup> LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, Adam Biro, Paris, 2000, pp. 45-49. En el primer número de la nueva serie de la revista *Littérature* de marzo de 1922, en las páginas 9-13, junto a una carta de Giorgio De Chirico, se publicó un artículo de Roger Vitrac sobre él donde sugiere los valores de su pintura que pudieron atraer al grupo de Breton: “la surprise exclue toute idée de représentation habituelle et fait hésiter à la lisière du merveilleux le mouvement, le geste ou la substance” [la sorpresa excluye toda idea de representación habitual y hace vacilar al límite de lo maravilloso, el movimiento, el gesto o la sustancia], recogido en VITRAC, Roger, *L'Enlèvement des Sabines*, Deyrolle, 1990, pp. 19-23. Apollinaire, en su conferencia de 1917 *El espíritu nuevo y los poetas*, había hecho de la sorpresa el asunto fundamental del espíritu moderno.

<sup>117</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 135-156, titulada “Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene”.

<sup>118</sup> Ver la cronología establecida por Agnès de la Beaumelle en el catálogo *Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 90. Dalmau planteó publicar la conferencia de Breton ilustrada con seis fotografías de Man Ray, pero no apareció hasta la edición de la *N.R.F.* de *Los pasos perdidos* en febrero de 1924.



hacia sus amigos Duchamp y Man Ray en el contenido de la misma<sup>119</sup>. Aunque Picabia ya había abandonado el dadaísmo en mayo de 1921, era su representante más popular por su participación en el Salón de Otoño de ese mismo año. Breton poseía con Picabia una buena baza contra Tzara y, de hecho, Picabia colaboró con *Littérature* en su nueva serie y estuvo cerca del grupo de Breton durante los años siguientes, aunque sin ninguna intención de participar en sus experimentos parapsicológicos de hipnosis, los cuales consideraba ridículos. Su ironía constante, capaz de vaciar todo término de cualquier contenido, chocaba con el estilo profundo y grave de los pronunciamientos surrealistas, y quizás fuese ésta la razón de su progresivo alejamiento<sup>120</sup>. Aún así, Breton siempre reconoció su interesante aportación. En la conferencia citada anteriormente no sólo se destacó la importancia de Picasso como ya hemos señalado, a quien intentó desligar del conocido cubismo, más atribuible por su aparato teórico a Gleizes y Metzinger, sino también a Giorgio De Chirico y a Max Ernst, este último por aunar dos tendencias: una la del italiano y otra representada por Francis Picabia y Marcel Duchamp, ambos citados junto con Man Ray, los tres principales exponentes del dadaísmo focalizado en Nueva York. A todos ellos les atribuía el haber roto los límites de la pintura afianzados, entre otros, por los teóricos del cubismo, los mismos que se consideraban a sí mismos discípulos de Picasso. Y a pesar de no especificarlo claramente, es fácil valorar en esta conferencia una correlación entre la negación de los límites del arte con el collage de Picasso, el *ready-made* de Duchamp, el maquinismo poético de Picabia y los rayogramas de Man Ray, al que Breton reconocía ante todo como fotógrafo para denostar aun más la pintura, lo que posiblemente fue el origen de la confusión histórica acerca de su actividad y el oscurecimiento de su carrera polifacética, a pesar de que el propio Man Ray siempre dio más importancia a su labor como pintor que como fotógrafo. Breton aprovechó esta conferencia para defender el papel de la fotografía en las manifestaciones artísticas futuras, y para establecer un paralelismo entre este medio y la producción de Max Ernst por revolucionar ambos la noción del objeto. Esta conferencia adquiere un gran significado en nuestra argumentación por haber sido dirigida especialmente a los artistas<sup>121</sup>, lo que resulta peculiar y significativo.

---

<sup>119</sup> Las referencias a las influencias de Duchamp y Picabia se repiten en BRETON, André, “Después de Dada”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>120</sup> En su novela de 1924 *Caravanserail*, Picabia narra con ironía las sesiones de hipnosis que tenían lugar en el domicilio de Breton de la rue Fontaine. Edición castellana en PICABIA, Francis, *Caravanserail*, Alertes, Barcelona, 1977, pp. 77-83. María Lluïsa Borrás, en su monografía dedicada a Picabia, asienta su disconformidad con estas prácticas, BORRÁS, María Lluïsa *op. cit.*, pp. 237-238. En la portada del último número XIX de *391* de finales de 1924, vuelve a utilizar “dadaïsme” al lado de “instantanéisme” (corriente que quiso inaugurar y defender entre otros términos como movimiento perpetuo; a él se adhirieron Dermée y Duchamp en oposición al surrealismo según Sanouillet). Edición facsímil realizada por Michel Sanouillet: PICABIA, Francis (dir.), *391*, Pierre Belfond, Paris, 1975.

<sup>121</sup> En la página 136 de la edición castellana de BRETON, André, *Los pasos perdidos*, ya citada, se dirige al público diciendo “...puesto que son ustedes artistas...”, aunque pudo tratarse de una irónica referencia de doble sentido a la disolución social del artista.

### 1.3. Punto de inflexión entre la negación y la afirmación

La gran contradicción que marcará los primeros años del surrealismo la encontramos claramente en el artículo “Distances” de Breton, publicado en el diario *Paris-Journal* del 23 de marzo de 1923 y recogido igualmente en *Los pasos perdidos*. En él, la sentencia “el arte está liquidándose al igual que las patrias” se opone con el inicio del mismo texto donde afirma indirectamente la preponderancia de la pintura frente a las restantes artes plásticas:

“Las artes plásticas, empezando por la pintura que más que las otras da fe, en el transcurso del siglo XIX, de un esfuerzo coherente y sostenido, en perfecta armonía con el espíritu rector, y me atrevería a decir, generador de este periodo, las artes plásticas, repito, padecen desde hace muchos años una crisis cuyas características requieren ser definidas”<sup>122</sup>

De hecho, durante estos años André Breton está sirviendo de consejero al célebre diseñador de moda Jacques Doucet, financiador de *Littérature*, para nutrir su colección de pintura, oportunidad que aprovechó para hacerse él mismo con un par de obras de De Chirico.

Todos los mencionados en la conferencia de Barcelona fueron aquellos pintores “para quienes el arte, por ejemplo, ha dejado de ser un fin”. Esta estrategia de doble filo fue fundamental en la “política” bretoniana de grupos porque, mientras avanzaba en el proceso de disolución de las artes en la vida real, intentaba atraer a importantes personalidades de la vanguardia con vistas a nutrir su agrupación y buscar nuevos apoyos. Tristan Tzara ya la llevó a cabo con su galería Dadá de Zurich, en la que expuso, además de las obras de los dadaístas, piezas de De Chirico y Kokoschka, Kandinsky, Klee, Campendonc y Mense, además de otros expresionistas alemanes. Es más, la galería se inauguró con una exposición de artistas procedentes de *De Sturm*, círculo expresionista tan criticado posteriormente por Huelsenbeck. En la apertura del Cabaret Voltaire ya se exhibieron entre las pinturas expuestas algunos picassos, lo que junto con las piezas de De Chirico visibles en su galería, demostró que el apoyo a la abstracción del dadaísmo de Zurich no fue de modo alguno excluyente. Su sistema de contradicciones con el que construyó su absoluto, permitía a Dada tales licencias y, mediante la organización de conferencias, dar un giro en la apreciación de estas obras hacia el cuadro-objeto que ahora, bajo el monóculo dadaísta, contaba con plena autonomía frente a cualquier cuestión artística y formal. Pero Breton tuvo que renegar de este sistema de contradicciones para poder seguir avanzando en su proyecto revolucionario<sup>123</sup>. Sin embargo, necesitaba encontrar

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 129-133. También contradictoriamente, en diciembre de 1922 Breton consideró la fundación de un nuevo salón artístico como alternativa a los salones independientes, con la colaboración de Picasso, Brancusi, Duchamp, Man Ray, Picabia, Ernst y Cendrars, aunque el proyecto no tuvo consecución. En Durozoi, *op. cit.*, p. 62.

<sup>123</sup> En la conferencia del Ateneo de Barcelona explicó su alejamiento de Dada: “A Dada, a su negación insolente, su igualitarismo [el sistema de equivalencias contradictorias de Tzara] molesto, el carácter anárquico de su protesta, su gusto por el escándalo, en fin, todo su aire ofensivo, no me hace falta decirles

partidarios dentro de la flor y nata de la vanguardia, lo que ya había constituido uno de los prioritarios objetivos del Congreso de París, reflejado a su vez en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona, cuando afirmaba que “el cubismo, el futurismo y Dada, no son tres movimientos distintos y los tres participan de un sentido más general”<sup>124</sup>.

Poco antes de la publicación del Primer Manifiesto Surrealista de Breton, concretamente el 20 de junio de 1924, el grupo realizó un homenaje a Picasso<sup>125</sup> redactado por Louis Aragon y publicado en *Paris-Journal*, *Le Journal littéraire*, *Le Journal du Peuple* y, algo después, en el número 18 de 391 pero sometido a la ridiculización habitual de Picabia<sup>126</sup>. Más que un apoyo a la incompreensión sufrida por su decorado para el ballet *Mercure* de Erik Satie, realizado con procedimientos que rescataban el *papier-collé* cubista, este homenaje de los surrealistas era más bien de un llamamiento a su persona: “Picasso, mucho más allá de aquellos que le rodean, parece hoy la personificación eterna de la juventud y el maestro indiscutible de la situación”<sup>127</sup>. Querían apartarlo del cubismo y acercarlo a sus postulados, al tiempo que demostraban su negativa al arte sin abandonarlo en realidad. Ese comentario se amparaba en el gusto por el escándalo y aprovechaba el que ya causó Picasso con *Mercure*, provocación de la que ya hizo apología Breton en su conferencia en el Ateneo de Barcelona, aunque contradijese la sentencia que de ellos mismos -los ya oficialmente surrealistas- hizo el líder del grupo en el primer manifiesto: “nosotros no tenemos talento”<sup>128</sup>. Esta declaración era necesaria tras la experiencia dadaísta encabezada por Tristan Tzara. La actitud de Breton quería superarla aprovechando que él formó parte de la misma, lo que le obligó a adscribirse a una negación del arte en tanto que

---

con qué entusiasmo, durante largo tiempo, me he suscrito a él. No hay más que una cosa que nos permita salir, al menos momentáneamente, de esa horrible jaula en la que nos debatimos y este algo es la revolución una revolución cualquiera, tan sangrienta como se quiera, que aún hoy en día anhelo con todas mis fuerzas. No importa si Dada no ha sido esto, ya que ustedes comprenden que el resto me importa poco. Es ante esta revolución latente ante la que emplazo hoy a cada uno de aquéllos cuyo nombre ha sido pronunciado esta noche. Si Dada ha enrolado a hombres que no estaban dispuestos a todo, hombres que no eran de materia explosiva, lo repito, peor para él”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>125</sup> ARAGON, Louis, « Hommage a Pablo Picasso », en ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>126</sup> En la página 3 del nº 18; añade a las firmas de los surrealistas y de los músicos Poulenc y Auric, otras de su propia invención. Éd. fac-similé Pierre Belfond, Paris, 1975. Existe otra edición anterior de esta revista con un dossier crítico de Michel Sanouillet, editada en 1960 por el Centre du XX Siècle, Nice.

<sup>127</sup> « Picasso, bien au delà de tous ceux qui l'entourent, apparaît aujourd'hui la personification éternelle de la jeunesse et le maître incontestable de la situation », « Hommage a Pablo Picasso », *op. cit.*, p. 17.

<sup>128</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 47. El manifiesto fue en su origen un ensayo que serviría de prefacio a los escritos automáticos de *Poisson soluble*. Fue publicado el 6 de septiembre de 1924 en el *Journal littéraire*, lo que supuso ya el nacimiento oficial del surrealismo, aunque ya usaban el término “grupo surrealista” para designarse ellos mismos desde hacía meses. Durozoi, en su historia del movimiento surrealista, *op. cit.*, p. 74, atribuye el término a un homenaje a Apollinaire que usaron Breton y Soupault a partir de *Les Champs magnétiques*. Sin embargo, aplicaron su uso sistemático a partir de la creación de una oficina de investigaciones surrealistas el 11 de octubre de 1924 en la calle Grenelle.

El manifiesto aparece publicado definitivamente el 15 de octubre. Un artículo de Michel Leiris del 29 de julio habla de la conversión del grupo, al que aún define como dadaísta a pesar de que ya hicieron pública su separación del dadaísmo en el primer número de la nueva serie de *Littérature* en marzo de 1922. El artículo de Leiris es citado en DUROZOI, Gérard, *op. cit.*, p. 69.

estética. Llegará incluso a comunicar a Roger Vitrac, en una entrevista publicada en *Le Journal du Peuple* (7-abril-1923), su intención de dejar de escribir<sup>129</sup>, instigado al parecer por el aparente abandono de Duchamp de toda actividad artística en pro del ajedrez<sup>130</sup>, hecho al que Breton dio mucha importancia para explicar la negativa del “anartista” a exponer en el Salón Dada de 1921. El líder del surrealismo quería avanzar, incluso más allá del proyecto vanguardista, vertiendo sus avances poéticos sobre la vida misma, método que también aplicó a la imagen de Reverdy junto al concepto de “Espíritu Nuevo” y el “surrealismo” formulados por Apollinaire. Sin embargo, esta superación conllevaba el abrazo de cierta moral, de una ética que Tzara ya denunció en el Proceso Barrès gracias a sus contradicciones, las mismas que Breton debía rechazar si quería salir del círculo vicioso en el que él se sentía encerrado para hacer despegar su nuevo proyecto universalista y “antiseccionario”. Pero al negarla, la contradicción quedó latente para la posterioridad, no tardando en resurgir constantemente a lo largo de toda la historia del surrealismo, cada vez de manera más insistente, funcionando como un motor de cambio esencial para la constitución del grupo y de las directrices por las que se regiría en adelante, el mismo que estrecharía a voluntad azarosa el lazo que lo sostuvo en tanto que grupo mientras le permitía respirar: Breton abandonó su aludido suicidio dadaísta para optar por la agonía prolongada que define toda una vida.

Por su parte, Huelsenbeck y sus más allegados, Grosz, Heartfield, Herzfelde y Walter Mehring, al oponerse a la abstracción por tratarse de un arte sin vinculación social, aumentaron paulatinamente su posicionamiento político, lo que desembocó en el Grupo Rojo y la Nueva Objetividad. De manera paralela, el surrealismo, al buscar una relación social cercana aunque con fines verdaderamente distintos (hasta 1933 al menos), oscilará entre la independencia de las prácticas automáticas de su poesía y su arte -justificada por Breton como la búsqueda de la

---

<sup>129</sup> Le siguen en la decisión Éluard y Desnos, con quienes desea entonces escribir un manifiesto e interrumpir la publicación de *Littérature*. En DUROZOI, Gérard, *op. cit.*, 62. Resulta paradójico que el número doble de la nueva serie de *Littérature* de octubre de ese mismo año, revista que en ese momento dirigía en solitario Breton, esté dedicado por completo a la poesía con su propia participación.

<sup>130</sup> En realidad, la actividad de Duchamp fue muy escasa. Más bien decidió por entonces abandonar su *Gran Vidrio* porque le absorbía demasiado tiempo, ya que casi seguidamente comenzó sus investigaciones con discos y *fotorrelieves*. Además, los juegos de la ruleta de Monte-Carlo y el ajedrez pertenecen a la misma esfera de su anterior producción plástica en una progresión casi evidente. Breton aludió al abandono de Duchamp del arte en el artículo que le dedicó en octubre de 1922 en *Littérature*, incluido en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 108. Volvió a recordarlo en sus entrevistas con Parinaud en BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, *op. cit.*, p. 72. Si bien atribuye a Duchamp un salto revolucionario a raíz de esta decisión, la verdadera razón que Duchamp expuso a su cuñado Jean Crotti, con motivo del Salón Dada, fue la de no tener nada que exponer, en TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, *op. cit.*, p. 263. No hubo una toma de postura estética ni ética, simplemente dejó de crear, mientras que la decisión de André Breton sí fue una postura sistematizada respecto a su pasado dadaísta en un intento de superación, lo que conlleva un cambio de directrices pero no un verdadero abandono de la actividad literaria, como verdaderamente no existió en Duchamp una ruptura explícita con la creación, ni pronunciada ni de facto. No existe en él la toma de conciencia. Thierry de Duve interpreta los dos abandonos plásticos de Duchamp, el primero del ejercicio de la pintura en 1913, como un juego de estrategias frente a la propia profesión de pintor, en DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*, Les Éditions de minuit, Paris, 1984, p. 158.

liberación del espíritu- y el compromiso revolucionario comunista. Si bien el número 3 de la revista *Dada* de diciembre de 1918, se ilustró en la portada con una falsa cita de Descartes, “ni siquiera quiero saber si ha habido hombres antes que yo”<sup>131</sup>, la primera página del primer número de la *Revolución surrealista* de diciembre de 1924 proclamaba en cambio: “hay que llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre”<sup>132</sup>. Si Dada hablaba al yo<sup>133</sup>, aun habiendo recogido su testigo antiartístico el surrealismo hablaba a la humanidad. Es más, la proclama surrealista fue anunciada previamente por *Una ola de sueños* de Louis Aragon<sup>134</sup>, contrastando totalmente con su poema *Yo* publicado en *Littérature* (nº 13, mayo de 1920, pp. 1-2), el cual comenzaba rezando “todo lo que no es yo es incomprendible” para terminar con “todo lo que es yo es incomprendible”, cuando “no hay más que yo en el mundo”<sup>135</sup>.

Todavía desde una posición dadaísta, Breton contestó al artículo de Gleizes “L’Affaire Dada”<sup>136</sup>, con un ensayo editado en la *Nouvelle Revue Française* de agosto de 1920 bajo el título “Pour Dada”<sup>137</sup>. Este texto resulta de una gran relevancia por revelar sus propias previsiones acerca del dadaísmo -distintas y hasta completamente opuestas a las de Tzara y Picabia-, y también por sintetizar, por primera vez, las claves que marcarían la senda hacia el surrealismo. Breton cita el procedimiento psicoanalítico de Freud, aunque no buscó con ello reclamar su importancia sino prevenir de las interpretaciones que algunos hacían de Dada, concretamente las de Gleizes. Llama la atención cómo introduce el término “surrealista” como legado de Apollinaire, además de nombrar, como referencias caras al movimiento,

---

<sup>131</sup> Edición facsímil en *Dada Zurich Paris 1916-1922*, Jean-Michel Place, Paris, 1981. También *Dada*, fac-similé, Centre du XX siècle, Nice, 1976.

<sup>132</sup> *La Révolution Surréaliste*, edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1975.

<sup>133</sup> BEHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., pp. 148-152. En la página 87 informan de la falsedad de la cita de Descartes.

<sup>134</sup> ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, estudio preliminar, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía, Biblos, Buenos Aires, 2004, p. 68. En lengua original en ARAGON, Louis, *Une vague de rêves*, Seghers, Paris, 1990, p. 27. Considerado “el otro” manifiesto surrealista, -posiblemente lo fuese a petición de André Breton, ya que el manifiesto de este último fue planteado como prefacio a *Poisson Soluble*-, fue publicado en *Commerce* a principios de octubre de 1924, aunque Aragon lo envió en junio a la redacción. Se trataba de una separata que Aragon propuso llamarla “hors-Commerce”, según cuenta en una entrevista a Dominique Arban en 1968 y publicada por Seghers, donde Aragon se atribuye la decisión de usar el término de Apollinaire. Escribió este texto a petición de Breton para “dar a todo esto una base ideológica”, y con ello respondió a la necesidad de explicar la historia de *Littérature*, -cuyo último número aparece en junio de ese mismo año-, las nuevas experiencias con los sueños y la sinopsis, además de los conceptos de surrealidad y surrealismo.

<sup>135</sup> Recogido por HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, Júcar, Madrid, 1973, p. 180. En *Una ola de sueños*, en el proceso inductivo-deductivo por el que llega a la concreción del pensamiento, alcanza un punto cero parecido a la apropiación de la firma de Descartes por parte de Tzara, a partir de una negación del yo como punto de referencia fenomenológica: “Entonces capto en mí lo ocasional, capto de golpe cómo me supero: lo ocasional soy yo y, formada esta proposición, me río de la memoria de toda la actividad humana”. ARAGON, Louis, op. cit., p. 54. Aragon incluirá su poema *Yo* en ARAGON, Louis, *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, Paris, 1966, p. 27, publicado por primera vez en 1922.

<sup>136</sup> GLEIZES, Albert, “L’Affaire Dada”, *Action* nº3, avril 1920, op. cit., pp. 26-32.

<sup>137</sup> En BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 63-69.

personalidades de la talla de Rimbaud, Lautréamont, Vaché y Valery<sup>138</sup>. Estos reconocimientos o referencias manifiestas supusieron de entrada una ofensa contra la tabla rasa dadaísta. Sin embargo, lo peor fue cierto tono de excusa en este comentario: “Nuestra excepción común a la regla artística o moral no nos causa más que una satisfacción pasajera. Sabemos perfectamente que más adelante se dará rienda suelta a una fantasía personal irreprimible, que será aún más ‘dada’ que el movimiento actual”. Parece estar anunciando la próxima llegada del surrealismo<sup>139</sup>.

Las réplicas de Breton fueron reforzadas por el artículo de Jacques Rivière “Reconnaissance à Dada”, donde demostró cómo el dadaísmo había sustituido la búsqueda de la belleza para adoptar como objeto el espíritu y responder así a una tradición que arrancaba del romanticismo y llegaba hasta Apollinaire, a la que denominó “literatura centrífuga” por buscar incesantemente su meta fuera de la literatura misma. Dada constituiría el momento más álgido de esta tradición latente. Puede que también se haya inspirado en las interpretaciones que finalizan el pequeño ensayo de Gleizes sobre Dada: “Entonces los dadás no coordinan más el sentido de las palabras según una sintaxis directriz para organizar las ideas. No han destruido todavía la palabra misma pero lo conseguirán”<sup>140</sup>. Rivière recogía de este modo semejante desafío para plantearnos una evolución de la literatura paralela, -o incluso convergente-, con el desarrollo material del arte que permitió con el cubismo la entrada de cualquier objeto preexistente en la obra, y del que Dada sería el punto culminante y el principal protagonista, todo ello a pesar de que la previsión de Gleizes señalase un futuro de destrucción del material mismo, -la palabra-, mientras anunciaba la llegada de las “manifestaciones subconscientes”, bajo la misma convicción que inducía Rivière a colocar el surrealismo de Apollinaire como la meta a la que tendían los dadás<sup>141</sup>.

Los criterios fundamentales de Gleizes, quien conoció de primera mano el dadaísmo en Nueva York, muy distinto al parisino, fueron el individualismo exacerbado y el subjetivismo consecuente, en realidad muy poco ajustado a las obras impersonales y automáticas dadaístas. Esto fue lo que inspiró a Breton su respuesta, y ante el comentario de Gleizes, el cual podríamos considerar profético -“ellos inaugurarán la era de las manifestaciones subconscientes”-,

---

<sup>138</sup> El número 18 de *Littérature* (marzo de 1921, pp. 1-7) propuso una encuesta en la que se puntuaba a distintas personalidades, algunas de ellas importantes para el futuro surrealismo (De Chirico, Freud, Ducasse, Hegel, Jarry, Mallarmé, Roussel, Sade...), lo que rompía con la declaración emitida por Tzara “ni siquiera me interesa si hubo hombres antes que yo”. Precisamente Tzara aportó las puntuaciones más bajas.

<sup>139</sup> Según Durozoi, este artículo fue el origen de las disputas entre Tzara, Breton y Picabia, y no hizo más que evidenciar una diferencia de fines que existió siempre. En DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>140</sup> GLEIZES, Albert, “L’Affaire Dada”, *Action* nº3, avril 1920, op. cit., pp. 26-32.

<sup>141</sup> Relevantes ex-dadaístas participaron en el manifiesto surrealista de Ivan Goll, publicado en el único número de *Surréalisme* (octubre, 1924), e incluso en el sur-idealismo del Dr. Émile Malespine expuesto en el número 7 de su revista *Manomètre* de febrero de 1925, totalmente alejados del surrealismo de Louis Aragon y André Breton, como si estuviesen respondiendo a la llamada de Apollinaire y Rivière.

precisamente Breton contestó con el término “surrealista” de Apollinaire, de la misma manera que al “instinto de destrucción” le opuso el “instinto de conservación” para calmar sus ánimos. A las referencias a las leyes psíquicas de uno, el otro contraatacó con el psicoanálisis, y de este modo se abrió la dimensión psicológica que destruiría finalmente el yo stirniano de Picabia y de Dada<sup>142</sup>. Podemos concluir con que Breton cayó en la trampa teórica tendida por Gleizes.

En cambio, la destrucción y la afirmación no constituyeron la única contradicción. El primer manifiesto del surrealismo de Breton estableció el objeto del movimiento en el “automatismo psíquico puro” como medio para expresar el “funcionamiento real del pensamiento”. Se trata de un dictado interior sin intervención de la razón, el principal enemigo idealista del surrealismo al igual que lo fue para el dadaísmo. Pero, ¿qué es lo surreal? La segunda definición contemplada, la “enciclopédica”, aún siendo de su propia cosecha (y resulta interesante esta puntualización y distinción de dos definiciones ofrecidas por Breton, a modo de entrada de diccionario), trata de una filosofía que parte de dos creencias: en una realidad superior de ciertas formas de asociación por un lado, y en el libre ejercicio del pensamiento por otro<sup>143</sup>. Si el pensamiento es el que establece las relaciones, logrará estas nuevas asociaciones al apartar la razón en su proceso, puesto que es ella la que ha establecido su propio catálogo de equivalencias y distinciones. El problema se complica a la hora de intentar encontrar posibles aplicaciones en las artes plásticas, lo que se suma a la previa negación de la creatividad artística. De hecho, el posicionamiento de la revista oficial del grupo *La Révolution Surréaliste* dirigida en un principio por Pierre Naville y Benjamin Péret, nada más iniciar su periplo tuvo que especificar que el surrealismo nada tenía que ver ni con la literatura ni con el arte<sup>144</sup>, y las

---

<sup>142</sup> Las inclinaciones de Picabia y Duchamp por el filósofo alemán Max Stirner, paradigma del individualismo en el siglo XIX, son comentadas por TOMKINS, Calvin, *Duchamp, op. cit.*, p. 138. Duchamp remitió a él en su conferencia “L’artiste doit-il aller à l’université?”, pronunciada en inglés en un coloquio organizado en Hofstra el 13 de mayo de 1960, e incluido en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1994, p. 238. Los surrealistas lo introdujeron en la nota a pie de la página tercera de su manifiesto “La Révolution d’abord et toujours!”, *Révolution Surréaliste* nº5, octubre 1925, p. 32, *op. cit.*, junto con Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Nietzsche, por ser todos ellos personalidades que han reflejado el declive de la civilización occidental. Stirner fue reconocido aunque haya sido sustituido por la dirección hegeliana tomada por el surrealismo desde los orígenes de *Littérature*, que coloca por encima de todo al Espíritu frente al yo, diferencia sustancial con Picabia, Duchamp y Man Ray.

<sup>143</sup> Según la primera definición ofrecida por Breton en el primer manifiesto del surrealismo, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

<sup>144</sup> DUROZOI, Gérard, *op. cit.*, pp. 85-86 atribuye la carencia de los juegos tipográficos propios de las revistas de vanguardia, al afán de distinguirse de los movimientos anteriores. La portada del segundo número de la revista es un ataque al “arte francés”. En la *Declaración del 27 de enero de 1925*, redactada por Artaud y firmada por los miembros del grupo, aseguran no tener nada que ver con la literatura, y ser el surrealismo un medio de liberación total del espíritu decidido a hacer una revolución. En *Ibid.*, p.92. En la *Déclaration du 27 janvier 1925*, hecha pública en forma de panfleto, los surrealistas establecen como primer punto: “Nada tenemos que ver con la literatura. Pero, si es necesario, somos muy capaces de utilizarla como todo el mundo”, para luego definirse ellos mismos como especialistas de la Rebelión y volver con: “El surrealismo no es una forma poética/ es un grito del espíritu...”, folleto rescatado por

primeras expulsiones, las de Artaud y Vitrac en 1926 por sus actividades teatrales<sup>145</sup> y las de Soupault<sup>146</sup> y Desnos por sus artículos en la prensa, fueron justificadas por “delito literario”. Maxime Alexandre cuenta en sus memorias cómo trabajar regularmente o participar, por poco que fuese, en las maquinaciones literarias y artísticas oficiales, era motivo de denuncia. Breton se mostraba particularmente severo en esta falta<sup>147</sup>.

El problema ya latía en el primer manifiesto. Se trataba de la dualidad entre la realidad y el pensamiento: ¿cómo aplicar el automatismo a la pintura? Siempre -y Breton sobre todo- habían estado cerca de las artes plásticas, tal y como hemos argumentado antes. Ya en “Les yeux enchantés” del primer número de *La Révolution Surréaliste* (diciembre 1924, pp. 26-27)<sup>148</sup>, Max Morise dio las primeras respuestas y un golpe certero al reconocimiento que su grupo había prestado a De Chirico desde los años de *Littérature*. Afirmaba que sus imágenes son surrealistas pero no su expresión, con el fin de proponer de manera insegura una expresión en imágenes a partir de los objetos que rodean el pensamiento a desvelar. Establece dos vertientes posibles: la primera lo constituye el uso surrealista de la fotografía y el cine, en lo que incluye el collage (sobre el que afirma: “Pinceladas o paquetes de tabaco, la pintura nunca ha tenido la cabeza más cerca del gorro”<sup>149</sup>), y la segunda una pintura sin predeterminación donde las formas y los colores prescinden del objeto, tendencia próxima a ciertas expresiones de enfermos mentales que se hacen y se deshacen al mismo tiempo que se manifiestan. Ambas posibilidades comparten la disolución o, mejor dicho, la fragmentación, ya que la alternativa que ofrece al uso no surrealista de la pintura, es aquella donde los elementos plásticos se presentan al espíritu como unidades complejas e indivisibles, percibidas a medida que se revelan a la conciencia. Todo apunta a que no existe una técnica definitiva para una posible pintura surrealista, y esta sentencia es tajante en otro artículo de Morise aparecido en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*<sup>150</sup>, dedicado a la exposición de De Chirico en la galería “L’Effort Moderne”, donde se pregunta sobre su sentido de imitación de los objetos de la realidad enigmática, lo que aleja aún más al pintor italiano de los surrealistas. En este mismo texto

---

Maurice Nadeau con la ayuda de Raymond Queneau en NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 94-95 (traducción de Juan-Ramón Capella)

El grupo surrealista belga se fundó en torno a la revista *Correspondance* (1924-1925), edición facsímil de Didier Devillez, Bruxelles, 1993. Marcel Lecomte aclaró posteriormente no considerarse ellos mismos marcados por la literatura, pero sí por una preocupación extra-literaria, citado en DUROZOI, Gérard, *op. cit.*, p. 154, como si quisiesen hacer de esta revista una continuación del proyecto de “literatura centrífuga” de Jacques Rivière.

<sup>145</sup> DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, Guadarrama, Madrid, 1975, pp. 20-21.

<sup>146</sup> Léase SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l’Oubli*, *op. cit.*, pp. 164-167.

<sup>147</sup> ALEXANDRE, Maxime, *Mémoires d’un surréaliste*, Éditions de la Jeune Parque, Paris, 1968, p. 110.

<sup>148</sup> *La Révolution Surréaliste* n° 1, décembre 1924, Paris, pp. 26-27, éd. fac-similé, *op. cit.*

<sup>149</sup> « Coups de pinceau ou paquets de tabac, la peinture n’a jamais eu la tête plus près du bonnet », *Ibid.*

<sup>150</sup> *La Révolution Surréaliste* n° 4, Juillet 1925, Paris, p. 31, *op. cit.* En este número André Breton publicó la primera parte de su *Le surréalisme et la peinture*, mientras tomaba la dirección de la revista.



continúa sus referencias indirectas al collage al escribir: “La compra<sup>151</sup> de diversos materiales para tenerlos a mano (colores, pinceles, botes de mostaza, ingredientes diversos), es la máxima concesión que podáis hacer a la Técnica”<sup>152</sup>. Para llegar a estas conclusiones, Morise tantea una correlación con la experiencia automática escrita, buscando imágenes paralelas que liberen el espíritu, reconociendo la falta de inmediatez en el poder evocador de los trazos del pincel, que sí poseen las palabras respecto a los elementos fabricados y almacenados en la memoria del escritor.

Esta dimensión evocadora de las palabras en el surrealismo es contemplada en una proposición lanzada por Aragon en *Una ola de sueños*: “no hay más pensamiento que en las palabras”<sup>153</sup>, que evidentemente se hace eco de la famosa sentencia de Tzara, manifestando así el peso de la herencia dadaísta. Nos referimos a “el pensamiento se crea en la boca”, postulado clave del *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*<sup>154</sup>. Es lo que Aragon llama el “nominalismo absoluto”, del que encuentra en el surrealismo una demostración brillante al reducir a una palabra todo lo imaginado, sentido o pensado, pues hay que advertir que este manifiesto incide mucho más que el de Breton en la necesidad de concretar toda “materia mental experimentada”<sup>155</sup>, y esto, a sabiendas que ambos coinciden en presentarse como el primer manifiesto del movimiento<sup>156</sup>. Sin embargo, los dos comparten un concepto absoluto: lo Maravilloso<sup>157</sup>, identificado por Aragón con lo que permanece más allá de la realidad, la cual ellos mismos han limitado a la percibida racionalmente para hacer comenzar la surrealidad en aquella otra que queda fuera de su entendimiento, con la total certeza de que existen otros

---

<sup>151</sup> El uso del verbo “comprar” pone en relación el ejercicio del pintor con el nuevo contexto capitalista del siglo XX. La utilización de materiales extra-pictóricos en pintura transmuta la propia consideración de los materiales tradicionales del oficio de pintor, ahora con el mero valor de objetos a adquirir en el mercado. Duchamp, en 1961, consideraba los tubos de pintura como *ready-mades* por ser objetos prefabricados. Gracias a la consideración de los objetos como obra artística, el arte se convierte en un juicio de valor o contravalor sobre la realidad preexistente, lo que nos conduce al uso nominal del arte. “À propos des Ready-mades”, conferencia impartida en el coloquio organizado por William C. Seitz con motivo de la exposición *Art of Assemblage* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1961. En DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Flammarion, Paris, 1975, pp. 191-192.

<sup>152</sup> « L’achat de divers matériaux pour les avoir sous la main (couleurs, pinceaux, pots de moutarde, ingrédients divers, etc...), c’est le maximum de concession que vous puissiez faire à la Technique », *La Révolution Surréaliste* n° 4, *op. cit.*, p. 31.

<sup>153</sup> ARAGÓN, Louis, *Una ola de sueños*, *op. cit.*, pp. 55 y 58.

<sup>154</sup> En “Patinage Dada” André Breton explica cómo los dadaístas pasan por poetas porque “ante todo nos aferramos al lenguaje, que es la peor de las convenciones”, *Littérature* n° 13, mayo de 1920, pp. 9-10, recogido en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 57. En “Pour Dada”, *Ibid.*, pp. 63-69, Breton dice: “La oscuridad de nuestras palabras es constante. La adivinanza del sentido debe estar en manos de los niños”, mientras que Aragon utiliza en su manifiesto una cita de Spinoza (de *Ética demostrada según el orden geométrico*), posiblemente por considerarlo precedente inteligente del positivismo contemporáneo en tanto que representante del racionalismo moderno: “Apartemos por un instante el velo de las palabras”, ARAGÓN, Louis, *Una ola de sueños*, *op. cit.*, pp. 55 y 73.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>156</sup> No hay más que observar la coincidencia estructural: definiciones básicas, evolución hasta el surrealismo propiamente dicho, y presentación de los miembros del grupo.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 61.

medios cognitivos que la preceden y que han permanecido ocultos por la hegemonía de la razón. Junto a las relaciones que establece Breton en su manifiesto<sup>158</sup> entre lo maravilloso y el sueño, las realidades surrealistas quedan absolutamente identificadas y confundidas con los medios de conocimiento que el hombre dispone para alcanzarlas (realidad-razón, surrealidad-sueño, realidad absoluta-comunión realidad-sueño, lo que ya implica la propia toma de conciencia del sueño). Por su parte, el dadaísmo, sobre todo aquél desatado en Zurich, siempre confió en una naturaleza deudora de sus propias leyes. La primera y más importante de ellas es el azar, que para el surrealismo no responde más que a una dimensión de la surrealidad equiparada al sueño, lo fantástico y la ilusión<sup>159</sup>. Para el dadaísta el azar es una realidad inaprensible pero real, y que debe ser puesta en comunión con el yo, la identidad más profunda del individuo frente a la inconsciencia surrealista de procedencia psicológica. Por lo tanto, la otra gran contradicción del surrealismo radica en esta confusión entre los procedimientos automáticos -más tarde traducidos a la pintura por André Masson- y la realidad inaprensible que pudieron encontrar en la misma objetividad, aunque también en las pinturas de De Chirico de la década de 1910 y en ciertas obras de Picasso, pero siempre como parte de esa realidad. Y esta contradicción se extenderá al dilema de la representación, a pesar de que ya fue negada en la expresión artística por los movimientos vanguardistas anteriores, así como a la consideración de la realidad de manera absoluta tal y como había exigido Dada. Esta regresión surrealista se sustentó sobre las experiencias parapsicológicas de los años anteriores. Aragon aludió a la simulación sabiendo que se trataba de uno de los puntos débiles del surrealismo, y pretendió salvar esa falla recurriendo de nuevo a la identificación realidad-conocimiento: “Simular una cosa, ¿es otra cosa que pensarla? Y lo que es pensado, es”<sup>160</sup>. Tal es el verdadero sentido del nominalismo absoluto surrealista, esta negación de cualquier tipo de realidad o surrealidad al margen de su conocimiento, racional o irracional, a diferencia del nominalismo de Marcel Duchamp, quien seducido por los procedimientos literarios de Raymond Roussel, basó su poética en las distancias de los títulos respecto a sus referentes, entre los objetos y sus imágenes o, como bien podría haber afirmado el mismo Duchamp, entre las apariencias y las apariciones o entre los objetos y sus delineamientos.

La cuestión de si existía o no un arte surrealista, continuó hasta 1925. En el número 3 de *La Révolution Surréaliste*, antes del segundo artículo de Morise citado, Pierre Naville, director de la revista junto con Benjamin Péret, en las reseñas de “Bellas Artes”, la cual se abrió con esta tercera entrega, escribió:

---

<sup>158</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 61.

“No conozco más gusto que el asco.

Maestros, maestros cantores, embadurnad vuestras telas.

Nadie ignora que no hay una *pintura surrealista*. Ni los trazos de lápiz entregados al azar de los gestos, ni la imagen recordando las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas, bien entendido, no pueden calificarse así.

Sin embargo hay *espectáculos*.

La memoria y el placer de los ojos, he ahí toda la estética.

Pensad que, de esta manera, el espíritu ha llegado a no admitir más que figuras invariablemente rectangulares: las esquinas, los bordes de un cuadro, el equilibrio, la altura y la largura, etc...

¿Cómo es que lo que se denomina literatura se alimenta casi únicamente del amor, y que las palabras sacan provecho tan fácilmente de esta desidia, mientras que las artes plásticas son privadas de él, o que no transparentaba [el amor] más que velado de una forma muy ambigua? No hay verdaderamente un equivalente del *desnudo* en los libros.

El cine, no por ser la vida, pero sí lo maravilloso, la disposición de elementos fortuitos.

La calle, los quioscos, los automóviles, las puertas chirriantes, las lámparas brillando en el cielo.

Las fotografías: Eusebio, la Estrella, La Mañana, Excelsior, La Naturaleza –la más pequeña bombilla del mundo, camino seguido por el homicida. La circulación de la sangre en el espesor de una membrana.

Vestirse, - desvestirse”<sup>161</sup>

Estas ideas debieron causar una gran conmoción en el seno de un grupo donde muchos estaban en desacuerdo, al poner sobre la mesa contradicciones que, como hemos visto, germinaban en el interior mismo de su programa desde la gestación del grupo. La prueba de ello fue el cambio de dirección de la revista aprovechando el alistamiento de Naville en el ejército, pasando ahora a las únicas manos de Breton, quien escribió un artículo que encabeza el siguiente número del mes de julio de 1925 con el fin de justificar este cambio: “Pourquoi je prends la direction de la Révolution Surréaliste” (pp. 1-3). Ahí estableció un balance de los

---

<sup>161</sup> « Je ne connais du goût que le dégoût.

Maîtres, maîtres chanteurs, barbouillez vos toiles.

Plus personne n’ignore qu’il n’y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l’image retraçant les figures de rêves, ni les fantasies imaginatives, c’est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées.

Mais il y a des spectacles.

La mémoire et le plaisir des yeux : voilà toute l’esthétique.

Songez que, de cette manière, l’esprit en est venu à n’admettre que des figures invariablement rectangulaires : les coins, les bords d’un tableau, l’équilibre, la hauteur et la largeur, etc...

Comment se fait-il que ce qu’on nomme la littérature s’alimente presque uniquement de l’amour, et que les mots trouvent si facilement leur compte dans cet abandon, tandis que les arts plastiques en sont sevrés, ou qu’il n’y transparait que voilé d’une façon très ambiguë ? – Il n’y a vraiment pas d’équivalent du nu dans les livres.

Le cinéma, non parce qu’il est la vie, mais le merveilleux, l’agencement d’éléments fortuits.

La rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel.

Les photographies : Eusèbe, l’Etoile, Le Matin, Excelsior, La Nature, - La plus petite ampoule du monde, chemin suivi par le meurtrier. La circulation du sang dans l’épaisseur d’une membrane.

S’habiller, - se dévêtir ».

En *La Révolution Surréaliste* n° 3, avril 1925, Paris, p. 27, *op. cit.*

Hay que advertir que Naville fue paradójicamente uno de los que más se afanó en ejercitarse en el automatismo durante sus años surrealistas. Sin embargo, medio siglo después, en NAVILLE, Pierre, *Le temps du surréel. L’espérance mathématique. Tome 1*, Galilée, Paris, 1977, p. 230, insiste en la inexistencia de una pintura surrealista.

objetivos alcanzados y recordó la meta principal de surrealismo: la liberación del espíritu, es decir, “acabar de una vez para siempre con el antiguo régimen del espíritu...”<sup>162</sup>. Con él volvió a insistir en la idea de la banalidad del concepto artístico para ir más lejos que Morise y Naville, al situar la ética no en el ejercicio de un estilo sino en “la moralidad del hombre”. Su propósito era evitar en la revista las firmas de aquéllos que usaban las columnas para buscar “alivio literario”, lo que acarreó con el tiempo y en consecuencia, no la expulsión de Morise<sup>163</sup>, quien negó la posibilidad de un estilo surrealista plástico, o de Naville, quien abandonó el grupo por su propio pie para incrementar su compromiso político como codirector de *Clarté*, sino el destierro de Artaud<sup>164</sup>, Vitrac, Desnos, Soupault y el distanciamiento de Jacques Prévert, quien se negó a leer a Marx y Engels<sup>165</sup>.

En este comunicado de Breton no encontramos una defensa directa de la plástica surrealista. Ni siquiera la hubo cuando Masson experimentaba la aplicación del automatismo en la pintura con las ilustraciones de los primeros números de la revista. Breton tan sólo incidió en la necesidad de enfocar las investigaciones hacia la objetivación de las ideas desde un punto de vista dialéctico, y en la de servir a las órdenes de lo maravilloso, categoría donde se incluye la pintura, aunque él no lo dijese. Esta cuestión la reservó para un largo ensayo *-Le surréalisme et la peinture-* que publicó en cuatro partes en diferentes entregas de la *Révolution Surréaliste*, el primero en este mismo cuarto número. Aquí aún niega la pintura con un fin en sí misma, pero la admite como un medio para la investigación de lo maravilloso, ya que el automatismo, el medio propiamente surrealista para alcanzarlo dentro de esa dualidad apreciable en las definiciones de surrealismo ofrecidas por el primer manifiesto, es evitado en la medida posible por ser el objeto de polémica. Encabezado con la sentencia “El ojo existe en estado salvaje”, este ensayo intentó devolver la pintura a su punto de partida, ahí donde Dada la abandonó. Por este motivo retomó los viejos ataques al mercado del arte. El ojo salvaje supone un ojo desnudo de aquello de lo que la civilización le ha dotado, sobre todo por parte del positivismo imperante desde el siglo XIX. Por eso no son de extrañar las alusiones a las pinturas prehistóricas y al primitivismo que subraya en cursiva. Retoma la tabla rasa, ahora para reclamar el urgente rescate del estado primigenio de la visión y lograr así la liberación del espíritu. Excusa la posibilidad de una pintura con la necesidad de fijar las imágenes visuales, preexistentes o no, alcanzando un lenguaje que él no considera más artificial que cualquier otro. Se trata de responder con la misma moneda a aquéllos que recurren a la escritura. Para ello Breton se situó antes de la

---

<sup>162</sup> “... une fois pour toutes d'en finir avec l'ancien régime d'esprit », *La Révolution Surréaliste* n° 4, juillet 1925, Paris, pp. 1-3, *op. cit.*

<sup>163</sup> Max Morise no fue excluido del grupo hasta 1929.

<sup>164</sup> La acusación de práctica literaria iba dirigida especialmente a Antonin Artaud. Él había dirigido el tercer número de la *Révolution Surréaliste* dedicado a Oriente, con lo que ejerció una notable influencia en el grupo.

<sup>165</sup> Hay que tener en cuenta su disconformidad y la de los cuatro expulsados, con la decisión del grupo de afiliarse al partido comunista francés en aquel mismo año de 1926.

pintura moderna para acusar nuevamente de su mal a la imitación y a su autonomía ficticia, no desechada sin más, sino por ser una concepción “muy estrecha” cuyos modelos se limitan al mundo exterior. De esta manera retorna a las cuestiones fenomenológicas antes de iniciar un recorrido por el arte contemporáneo que resalta a aquéllos que han dispuesto de un modelo interior. Éste es el caso de Picasso, revitalizado como pintor por excelencia tras el homenaje que le rindió el grupo surrealista en 1924, aunque Breton cuidó muy bien de no calificarle con la etiqueta surrealista de la misma manera que, al tratar a Masson, evitó las referencias al automatismo, asunto escabroso contra el que los miembros más polemistas de su grupo habían alzado sus críticas. Así, prefirió identificar a este último con la “imaginación pura”, tanto en la Belleza como en la Fealdad porque, advertencia de Rivière, el objeto del surrealismo es el espíritu. Tal y como Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont fueron los primeros en dotar al espíritu humano de lo que le hacía falta en el ámbito poético, Picasso suponía el caso análogo en pintura, y en este sentido Breton escribió:

“Se ha dicho que la pintura surrealista no puede existir. La pintura, la literatura, qué es lo que son para nosotros, Picasso, que nos has traído el espíritu, no de contradicción, sino de evasión llevada a su punto máximo. De cada uno de tus cuadros, has dejado una escalera de cuerda, o mejor dicho, una cuerda formada con las sábanas de tu cama, y nuestro único deseo consiste en poder escalar hasta llegar a tus sueños y luego volver a bajar de nuevo. ¿Y siguen viniendo a hablarnos de pintura, de ese lamentable expediente en que se ha convertido la pintura...?”<sup>166</sup>

Para poder llegar a este reconocimiento, previamente ha debido despojarlo de la etiqueta cubista acuñada por una serie de críticos y falsos seguidores de Picasso y Braque que, en realidad, nada tenían que ver con ellos. Esta valoración se desprende de la metáfora de la cuerda hecha con sábanas, una estética hegeliana latente que ansía la sublimación mediante la unión dialéctica del interior con el exterior, alcanzando la libertad del espíritu que, aun siendo fruto del surrealismo, nada comparte con el yo exaltado por Dada, tal y como fueron criticados por Max Stirner todos aquellos conceptos destinados a sustituir el ego<sup>167</sup>. De esta forma, la respuesta a Morise y Naville residía en la posibilidad de una pintura que fuese más allá de la pintura misma. Y ésta se reveló en los elogios surrealistas dirigidos a Picasso por confundir la apariencia con la realidad, lo que, implícito ya en la metáfora de la cuerda hecha de sueños, nos remite al *trompe l'oeil* de sus *papiers-collés* y de sus collages.

La consideración de Picasso en *El surrealismo y la pintura* pronto surgió efecto: logró suscitar las críticas de Maurice Raynal y Georges Charensol (éste último afirmaba preferir las pinturas cubistas de Picasso y Braque a las surrealistas de Miró y Masson)<sup>168</sup>. De Braque,

---

<sup>166</sup> SPECTOR, Jack J., *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 200 (traducción de Pedro Navarro Serrano)

<sup>167</sup> STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, Sexto Piso, México, 2003, pp. 116-117.

<sup>168</sup> DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste, op. cit.*, p. 127.

Breton resaltó la utilización de la arena, aunque rechazaba su lema cézanniano “me gusta la regla que corrige la emoción”<sup>169</sup>. Hay que tener en cuenta que, con anterioridad, ya había recurrido a la técnica del *papiers-collés* en sus poemas de su primer manifiesto realizados a base de recortes de prensa y anuncios<sup>170</sup>, estableciendo la equivalencia de medios y materiales (palabras, papeles...) hasta conseguir “la deseable espontaneidad de ciertas asociaciones”, liberando del cerco literario la imagen poética definida por Reverdy. El primer número de *La Révolution Surréaliste* ya publicó una fotografía de un ensamblaje de Picasso, *La guitarra* de 1924, la cual anunció las realizadas mediante collage en 1926 tan alabadas por los surrealistas. En este mismo sentido, Miró también fue destacado por querer trascender los medios tradicionales pictóricos<sup>171</sup>.

Paradójicamente, en el mismo cuarto número de la revista en que se publicó la primera parte de *El Surrealismo y la pintura*, es donde aparece el segundo artículo de Morise negando la condición surrealista de la producción de De Chirico de los años veinte, lo que ya claramente formaba parte de una oposición general a la pintura. Ante esta presión ejercida por Morise, Breton -intentando siempre mantener al grupo unido-, reaccionó en *El surrealismo y la pintura* en dos direcciones opuestas: por un lado dirigió palabras muy duras contra los últimos lienzos del pintor italiano, lo que provocó su enfado y su distanciamiento definitivo de los surrealistas. Por otro, para constatar todavía más la posibilidad de una pintura afín al surrealismo, Breton incluyó una serie de ilustraciones de De Chirico, Max Ernst, Masson, Miró, Man Ray, Pierre Roy y Picasso (*Les Mademoiselles d'Avignon* y la conocida como *La danza* de 1925). Con esta reacción Breton se adelantó a Morise en su senguda ofensa, y aún aprovechó el siguiente número (*La Révolution Surréaliste*, nº 5, octubre de 1925) para presentar un buen número de dibujos automáticos, destacando los de Masson, aunque el comentario que le dedicó en *El surrealismo y la pintura* fuese frío y no agradase al pintor, algo que lo alejó aún más del grupo.

En *La Révolution Surréaliste* nº 6 (marzo de 1926) ya no aparece ningún dibujo automático. Quizás Breton se percatase de la dificultad de defender este procedimiento en la pintura aunque fuese esencial en la definición del surrealismo contenida en su manifiesto de 1924. Sólo lo citó en el apartado dedicado a Miró en *El surrealismo y la pintura*, el cual no apareció hasta la publicación ampliada de 1928. Este supuesto automatismo del pintor catalán animó a Breton a considerarlo “el más surrealista de todos nosotros”<sup>172</sup>, mientras que en el caso de Tanguy intentó apartar las interpretaciones psicoanalistas por creerlo más susceptible de

---

<sup>169</sup> Frase con la que finaliza sus “Pensées et réflexions sur la peinture”, publicados en *Nord-Sud* nº 10, diciembre 1917, pp. 3-5, *op. cit.*, e incluidos en BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, El Acantilado, Barcelona, 2001, pp. 60-67.

<sup>170</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>171</sup> SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 207.

<sup>172</sup> BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 37.

padecerlas por posibles detractores. Quizás Breton no creyese oportuno caracterizarlo por sus capacidades subconscientes y, ni él ni Arp fueron relacionados explícitamente con lo automático, pese a que este último fuese maestro dadá de estas aptitudes, entendidas desde el punto de vista dadaísta que prolonga la acción de las fuerzas naturales azarosas frente a las cuales él, como artista, no se presenta más que como un mero médium<sup>173</sup>. Esta elusión del término “automatismo” testimonia la prudencia con la que Breton escribió su ensayo. Hay que tener en cuenta que en las ilustraciones de los tres primeros números de *La Révolution Surréaliste* predominaron los dibujos automatistas de Masson (responsable en parte de las críticas de Morise y Naville) junto con fotografías, medio muy elogiado por Breton en el caso de Man Ray y comparado con los collages de Max Ernst por ser ambos medios antiartísticos de revelación del objeto ante el Espíritu<sup>174</sup>. Por el contrario, a partir de la cuarta entrega, y gracias en parte a la introducción de materiales extra-artísticos como gran avance atribuido a Picasso, se contemplan en las páginas de la revista ilustraciones que testimonian la existencia de una pintura afín al surrealismo.

El año 1925 también supuso el despegue de las exposiciones surrealistas, comenzando con la muestra colectiva “Pintura surrealista” en la Galería Pierre (inaugurada el 13 de noviembre de 1925<sup>175</sup>) con obras de Man Ray, Picasso, Arp, Masson, Pierre Roy, Miró, De Chirico, Ernst y Klee (que acababa de exponer en París por primera vez en la Galería Vavin-Raspail<sup>176</sup>), y con su catálogo correspondiente cuya presentación fue confeccionada por Breton y Desnos<sup>177</sup> enlazando los títulos de las piezas expuestas. Esta colaboración entre ambos escritores en un solo texto insiste en el fin del arte más allá de sí mismo, haciendo uso para ello de la escritura recurrida por Morise para negar la existencia de una pintura surrealista basada en el automatismo. La primera pieza considerada automática, *Los campos magnéticos* (1919), también fue de autoría compartida por Breton y Soupault, así como muchas otras obras surrealistas significativas de las décadas de 1920 y 1930 (las piezas teatrales de Breton, Soupault, Peret y Desnos publicadas en *Littérature* entre 1920 y 1923, *152 Proverbes mis au goût du Jour* de Paul Éluard y Benjamin Péret de 1925, *Ralentir travaux* de André Breton, Paul Éluard y René Char de 1930, *Le trésor des jésuites* de Aragon y Breton de 1929, o *L’Immaculée*

---

<sup>173</sup> Hans Richter consideró el surrealismo una sistematización de la confusión dadaísta, y nombra a Arp junto con otros dadaístas como practicante del automatismo antes de ser definido en el manifiesto de Breton. RICHTER, Hans, *Dada...*, op. cit., pp. 194-195.

<sup>174</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 145-146.

<sup>175</sup> Justo después de la primera exposición de Joan Miró en la misma galería en junio desde su entrada en el grupo surrealista. El catálogo fue escrito por Benjamin Péret y la tarjeta de invitación firmada por veintidós surrealistas.

<sup>176</sup> Con un catálogo introducido por Louis Aragon incluido en sus ARAGON, Louis, *Écrits sur l’art moderne*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>177</sup> DESNOS, Robert, “La peinture surréaliste”, en DESNOS, Robert, *Écrits sur les peintres*, Flammarion, Paris, 1984, pp. 80-81.

*Conception* de Breton y Éluard de 1930. También fueron esenciales las cooperaciones entre textos e ilustraciones, por ejemplo en *Les Malheurs des immortels* de Paul Éluard y Max Ernst de 1922, *1929* de Péret, Aragon y Man Ray -libro erótico editado con el fin de buscar fondos para una nueva revista oficial-, o *Simulacre* de André Masson y Michel Leiris, 1925). Este fenómeno debe ser valorado en relación con la práctica de juegos colectivos (sobre todo el *cadáver exquisito*) y con la línea investigadora que concibe el surrealismo como un pensamiento en formación<sup>178</sup>, hecho demostrado en la actividad de la Oficina de Investigaciones Surrealistas (*Bureau de Recherches Surréalistes*, abierto el 11 de octubre de 1924 en el número 15, rue de Grenelle, París) y en las constantes encuestas realizadas entre los propios miembros del grupo. Y es que, con el fin de desviar la atención hacia la obra de arte en sí, los surrealistas enarbolaban el anonimato y la cooperación, tal y como muestran las imágenes de los tres primeros números de *La Révolution Surréaliste* sin firmas ni autorías, lo que estrechaba aún más la cohesión grupal.

El 26 de marzo de 1926 tuvo lugar la apertura de la Galería Surrealista, cuyo gerente oficial fue Marcel Fourrier del grupo *Clarté* de Barbusse, lo que suponía la implicación de un abogado revolucionario en esta iniciativa artística surrealista. Fue dirigida sucesivamente por Roland Tual y Marcel Noll, mientras que Breton sólo se reservó el cargo de consejero<sup>179</sup>. El local se inauguró con la exposición “Cuadros de Man Ray y objetos de las islas”, con lo que se atendía de nuevo la faceta pictórica del fotógrafo oficial del grupo, ahora ampliada en su concepción con una muestra de arte exótico cargado del primitivismo, el mismo que Breton analizó en su ensayo *Le surréalisme et la peinture*. Respecto al cubismo, avanzó no sólo en la adopción formal de este arte, sino también bajo una óptica fenomenológica y política dirigida contra la civilización occidental. Por esta razón y con el fin de distinguirse de las apreciaciones cosmopolitas anteriores, prefirieron el arte oceánico al africano, puesto que en él encontraban connotaciones sexuales más evidentes. Esta exposición fue seguida en mayo de 1927 por otra de Tanguy con objetos de América y, en esta misma línea, las obras de éste último pintor junto con las de Masson, De Chirico, Rose Sélavy (Duchamp), Picabia, Malkine, Miró, Picasso y Max Ernst, fueron acompañadas de “objetos salvajes”, tal y como fueron calificados por la *La Révolution Surréaliste*<sup>180</sup>, al tiempo que anunciaba de una próxima muestra de objetos surrealistas, modalidad nueva cuya definición debía ser divulgada en el correspondiente catálogo.

---

<sup>178</sup> En el segundo manifiesto surrealista de 1930, Breton define el estado del surrealismo tras seis años de existencia manifiesta, como un periodo de preparativos, para añadir que “posiblemente este periodo durará tanto como yo dure”, en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 224 (traducción de Andrés Bosch)

<sup>179</sup> Durozoi interpreta esta galería como la puesta en práctica de las teorías de Breton de *Le surréalisme et la peinture*. DUROZOI, Gérard, *ibíd.*, 127.

<sup>180</sup> En la portada de *La Révolution Surréaliste* nº 8, décembre 1926, Paris, *op. cit.*



Era evidente la voluntad de los surrealistas no sólo por acercar el arte al anonimato en contra de la genialidad, separada tanto del academicismo como del arte moderno, sino también de confundir la noción acabada de obra de arte acercándola al valor de simple objeto, mediante el cual podían producirse las proyecciones automáticas del subconsciente en la realidad misma y aumentar el valor de lo maravilloso. Esta galería también fue la sede de las *Ediciones surrealistas*, tomando de esta manera el control sobre las prácticas artísticas bajo los criterios expuestos en *Le surréalisme et la peinture*, según los cuales el objeto llega a sustituir a la obra de arte: pretendían sacar una edición de tirada limitada de objetos (sólo llegaron a hacerse dos) donde los surrealistas tenían que imaginar los paisajes que se observan en el interior de las llamadas “bolas de nieve” que se venden como adornos en las tiendas de recuerdos. La primera de ellas trató un nuevo homenaje a Picasso (respaldo esencial a la política artística surrealista) al representar un bodegón del pintor (motivo suficiente para extraer su pintura de las telas), mientras que la segunda fue realizada por Man Ray (*Boule sans neige*, 1927) con un ojo sobre la superficie y lápices de distintas longitudes en el interior<sup>181</sup>. Las *Ediciones surrealistas* también publicaron en septiembre de 1926 el álbum de diez collages de Man Ray titulado *Revolving Doors*, serie confeccionada entre 1916 y 1917 y reproducidas en 10 colores con una tirada de 105 ejemplares. Por todo ello, Breton entendió el conjunto de estas actividades plásticas divulgativas como el periodo necesario de adopción de unos precedentes.

El proyecto más ambicioso, aunque nunca realizado, fue una “Antología de la poesía moderna” en la que, curiosamente, frente a los talentos antiliterarios surrealistas incluyeron lecturas de Aragon, Artaud, Breton, Desnos, Éluard, Morise, Péret y Soupault. No nos resulta extraña esta iniciativa ya que, tal y como informaba Maurice Nadeau en su historia del surrealismo, se multiplicaron entonces las ediciones de libros de surrealistas, algunas de ellas interpretadas como primeros frutos del automatismo, y todas oportunamente anunciadas en la revista oficial del grupo<sup>182</sup>. La posición del surrealismo más allá de la estética, afectaba a la literatura según sus propias declaraciones, por lo que esta recuperación -justificada en lo maravilloso contra la literatura en sí misma-, corría paralela a la de la pintura. Incluso para apoyar las réplicas de Morise, una vez respaldadas por Breton en *Le surréalisme et la peinture*, dedicaron una exposición a las primeras obras de De Chirico en febrero de 1928.

Aún debemos encontrar una explicación para esta recuperación de la pintura en función de lo maravilloso y para la disolución de la obra de arte en el objeto, noción ésta que rescata el concepto cuadro-objeto de Picasso para llevarlo más allá, hacia un maridaje total con la realidad

---

<sup>181</sup> Descripciones ofrecidas por GUIGON, Emmanuel, *El objeto surrealista*, IVAM, Valencia, 1997, p. 32 (catálogo de exposición). Sólo se concibieron estas dos, pero se programó la participación de Tanguy, Malkine, Arp y la del propio Breton con *L'âme des amants* y bajo la firma de N.D. (Nadja), protagonista en su novela *Nadja* (1928). Según Naville Breton llevó a Nadja a conocer la galería, citado en DUROZOL, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 127.

<sup>182</sup> NADEAU, Maurice, op. cit., p. 94.

que ahora es ampliada con la surrealidad en contra de una anterior interpretación simplemente positivista. Maurice Nadeau atribuyó la reacción de Breton al artículo de Naville al temor de una nueva sectarización del grupo en busca de un absoluto, tal y como él mismo criticó a Dada, concretamente a Tzara por renunciar a participar en el Congreso de París<sup>183</sup>. A principios de julio de 1925 (mes en que se publicó el cuarto número de *La Révolution Surréaliste* anunciando el cambio de dirección de la misma), en el homenaje a su admirado poeta Saint-Pol-Roux, organizado por *Les Nouvelles Littéraires* y patrocinado por *Le Mercure de France*, los surrealistas invitados protagonizaron una batalla campal con los demás asistentes con grandes repercusiones en la prensa, la cual prometió en adelante silenciar sus actividades. Con este escándalo que precedió a otros varios, así como su paulatino acercamiento al compromiso político, consiguieron incrementar su apariencia radical a pesar de las críticas vertidas por Naville contra la debilidad de los surrealistas por la pintura y los intentos de aplicación del automatismo por parte de Masson. Pero para contrarrestar el aislamiento, Breton necesitó atraer hacia el surrealismo personalidades reconocidas de una forma u otra públicamente. Eligiendo a Picasso, Picabia, Duchamp, Man Ray, Max Ernst y Jean Arp, pudo mantener cierta lógica y fortalecer sus postulados artísticos. Las consecuencias fueron claras: en *Le surréalisme et la peinture* Breton había justificado la capacidad del pintor para participar en lo maravilloso, y la pintura, al constituir un medio para alcanzarlo, pasaría de inmediato a ser uno de sus representantes, un mediador al que Salvador Dalí, cumbre de este proceso recuperador, dio carta blanca para imitar lo maravilloso, la misma surrealidad que Naville identificaba con el entorno cotidiano y, más específicamente, con la modernidad (las calles, los quioscos, los automóviles, las puertas chirriantes, las lámparas..., en definitiva, todo el paisaje urbano moderno), en la que incluía el cine y la fotografía, los cuales pasarían a ser paradójicamente los justificantes posteriores de la mimesis daliniana. Así, la imitación de la realidad no se anuló y, en cambio, se añadió a la surrealidad el concepto de realidad a representar. La banda de Breton salió favorecida del conflicto en el que se vio envuelto en 1925. Las crisis son momentos de cambio que requieren una rápida reflexión y en las que se intenta buscar el fortalecimiento aun a riesgo de sucumbir. No obstante, siempre exigen un sacrificio: lejos quedó la encuesta “¿por qué escribe usted?” formulada en *Littérature* en 1919<sup>184</sup>.

La respuesta de *Le surréalisme et la peinture* no fue la única. Robert Desnos también salió en defensa de una pintura surrealista con “Qu’est-ce que la peinture surréaliste?”, artículo publicado esta vez fuera de los circuitos surrealistas propiamente dichos, concretamente en *Cahiers d’Art* (nº 8, octubre, 1926)<sup>185</sup>. Desnos planteó el problema del automatismo, producto según él de la excesiva relevancia que se concedía a la habilidad, reconociendo que sólo es

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>184</sup> *Littérature* nº9, novembre 1919, Paris, p. 1.

<sup>185</sup> Recogido en DESNOS, Robert, *op. cit.*, pp. 88-94, bajo el título “Surréalisme”.

perceptible en los dibujos de los médium (los obtenidos en “estado segundo”) y de los locos, y destacó como instrumento propio para alcanzarlo un terreno en que él era especialista indiscutible: el sueño y lo onírico. Incluso propuso una aplicación del automatismo en el dibujo con los ojos cerrados, referido así el sueño como negación del sentido de la vista (“... os veo andando con los ojos vendados pero a un paso seguro...”<sup>186</sup>), aceptando la posibilidad de que las líneas resultantes fuesen “delimitadas” y coloreadas con el fin de dar lugar a figuras reconocibles, tal y como las descubrimos en las nubes o en las grietas de los muros, lo que rememora el procedimiento del *frottage* que Max Ernst relacionó con los ejercicios propuestos por Leonardo da Vinci para el rastreo de figuras en los muros, en las nubes, en los arroyos o en las cenizas del hogar<sup>187</sup>. Sin embargo, Desnos fue junto con Éluard<sup>188</sup> uno de aquellos miembros del grupo que no creían en una aplicación del automatismo en la pintura, y fue más lejos al incidir sobre el paralelismo entre poesía y pintura al afirmar que el poeta surrealista se sirve de palabras conocidas y escribe con letras corrientes. Quizás insinuase también la inexistencia de un automatismo puro en el registro escrito, aunque lo importante de esta negación es el servicio que presta lo preexistente, aunque indirectamente encontrarse lo maravilloso en la revelación de las fotografías de Man Ray y en los objetos encontrados de Jean Arp, destacando también la pintura de Paul Klee junto con la de Yves Tanguy y André Masson, quienes por entonces llevaron a cabo procedimientos próximos al collage. Con ellos, Desnos respondía claramente a las negativas de Max Morise y Pierre Naville, conduciendo el problema no a la existencia de una pintura surrealista, sino a preguntarse directamente qué es la pintura misma, siempre desde su posición como poeta y no como técnico según advierte él mismo. Y este renegar de la cuestión técnica no afectaba sólo a la pintura, sino que, de esta manera, Desnos lo contraponía a la propia noción de poesía, la cual comenzaba a ubicarse fuera de las palabras y de la pintura.

Frente a la escasa tinta que necesitaron Morise y Naville para derrumbar las esperanzas de una pintura surrealista, Breton invirtió cuatro extensas partes de un ensayo y un amplio programa de exposiciones para poder reparar el daño causado y, pese a todo, todavía no fueron superadas todas las crisis. La posición revolucionaria se vio gravemente perjudicada por la desatada creatividad una vez disipado -aparentemente- el fantasma de un arte autónomo separado de la realidad. Fue de nuevo Naville, de vuelta tras cumplir el servicio militar, quien sacó el tema a relucir en *La Révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes? Position de la question*, folleto del invierno de 1925-1926. Según su opinión, era el momento para una toma de posición definitiva, para elegir entre anteponer la liberación del espíritu a las necesidades materiales del proletariado o, en cambio, comprometerse con esta clase social que

---

<sup>186</sup> « ... je vous vois marchant les yeux bandés mais d'un pas assuré... ». *Ibid.*, p. 92.

<sup>187</sup> MAX ERNST, “Más allá de la pintura”, en MAX ERNST, *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982, pp. 187-189. Publicado en el número 6-7 de *Cahiers d'Art* de 1937 dedicado a Max Ernst, pp. 6-46.

<sup>188</sup> SPECTOR, Jack J., *op. cit.*, p. 459, nota 61.

Naville consideraba la única fuerza revolucionaria existente. Estas declaraciones generaron un intenso debate en el seno del grupo tal y como reconoció el propio Breton<sup>189</sup>, quien, aunque en sus entrevistas con Parinaud<sup>190</sup> negase su importancia, no en vano su cautelosa y a la vez acalorada respuesta publicada íntegramente en *La Révolution Surréaliste*<sup>191</sup> mostró lo contrario. Ésta llevó por título *Légitime défense* y, a pesar de sus constantes acusaciones al comunismo oficial por acaparar constantemente el impulso revolucionario, estableció para el surrealismo una definitiva toma de algunos de sus principios y un “programa revolucionario mínimo”. Pero la dicotomía planteada era de orden más profundo: ¿es compatible la primacía hegeliana del espíritu con el materialismo dialéctico de Marx y Engels?<sup>192</sup>

Con el servicio a la causa revolucionaria y la adhesión de muchos de los miembros del grupo al partido comunista en 1927, a pesar de las críticas y renunciaciones de otros tantos surrealistas, la contradicción se mantuvo hasta la ruptura definitiva de Breton con el partido. Las tensiones entre surrealistas y comunismo oficial fueron constantes y las deserciones de éstos se sucedieron paulatinamente. En cambio, otros como Louis Aragon ya no lo abandonaron. Las discrepancias se manifestaron desde el principio, cuando en enero de 1927 la comisión de homologación de la adhesión de Breton mostró las incompatibilidades entre las investigaciones para la liberación del espíritu y las directrices del partido, al preguntarle si al incluir ilustraciones de Picasso en la revista que él dirigía no perdía el tiempo en “tonterías pequeño burguesas”<sup>193</sup>. El surrealismo mostraba textos incomprensibles para el pueblo, mientras que el partido no dejó de ver en él más que, a lo sumo, un simple apoyo cultural que además no funcionaba. La postura de Naville ya había sacado a la luz la oposición entre el compromiso con las necesidades reales del proletariado y los medios que los surrealistas empleaban para sus fines, muchos de los cuales desembocaban en obras escritas o plásticas. Naville fue capaz de trasladar esta incompatibilidad al terreno de la mimesis al referirse a la cotidianidad moderna como lugar propio de lo maravilloso frente a la producción de unas obras separadas de la

---

<sup>189</sup> BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, citado por NADEAU, Maurice, *op. cit.*, p. 130.

<sup>190</sup> BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, *op. cit.*, pp. 121-122. Sin embargo, en la página 127, en la siguiente entrevista, afirma que Naville no fue ni el único ni el primero en enfrentar al grupo con el compromiso político.

<sup>191</sup> *La Révolution Surréaliste* n° 8, décembre 1926, Paris, pp. 30-36, *op. cit.* Incluido en BRETON, André, *Point du jour*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 32-52. La portada del número 9-10 de octubre de 1927 de la revista oficial, está dedicada a la escritura automática, lo que hace suponer una reafirmación clara de sus postulados genuinos frente a los ataques de Naville, quien se había mostrado mucho más interesado por lo maravilloso de la realidad, como demuestran sus críticas, y todo a pesar de que él mismo practicó la escritura automática.

<sup>192</sup> Pierre Drieu La Rochelle, antiguo miembro del grupo de colaboradores de *Littérature*, abordó esta disfunción entre el espiritualismo de Hegel con el materialismo histórico comunista, al reprochar al surrealismo su ingreso en el partido comunista en “Troisième lettre aux Surréalistes sur l’Amitié et la Solitude”, en el cuaderno séptimo del 8 de julio de 1927 de la revista *Les Derniers Jours*, pp. 1-17, dirigida por él mismo junto con Emmanuel Berl, edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1979. Esta carta tuvo su respuesta por parte de NAVILLE, Pierre, “Mieux et moins bien”, en *La Révolution Surréaliste* n° 9-10, octubre 1927, Paris, pp. 54-61, *op. cit.*

<sup>193</sup> BRETON, André, *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 123.

sociedad, posición que en ese momento al surrealismo no le convenía para nada. Quizás por ello, dos años después de haber atacado a un arte surrealista todavía en cuestión, enfrentó al surrealismo con la política misma. En *La Révolution et les intellectuels* preguntó a su grupo, al que abandonaría casi de inmediato, el porqué de su rechazo hacia las máquinas y la ciencia, si pertenecen al ámbito donde ellos mismos buscaban lo maravilloso: ¿por qué sí en el arte y no en la realidad?

Manteniendo sus posicionamientos respecto a la literatura y la pintura, más que una sincera adhesión al partido, más que un verdadero compromiso, la afiliación al comunismo organizado consistió en una demostración de sus fuerzas revolucionarias<sup>194</sup>, dada la incompatibilidad esencial y evidente de sus objetivos con el comunismo soviético<sup>195</sup>. Lo importante fue que, una vez confirmada su disposición revolucionaria dentro de la ideología comunista que, poco a poco, desde el exilio forzado de Trotsky en 1929, irá decantándose por su rama trotskista, pudieron entregarse sin los ataques de Naville a las investigaciones del pensamiento, del espíritu, y a las actividades literarias y artísticas desprendidas. Y más aún cuando en 1930 Breton declarase en su segundo manifiesto<sup>196</sup> la adhesión del surrealismo al materialismo dialéctico tras una progresión lógica desde la dialéctica hegeliana, mientras desmentía la posibilidad de un arte y una literatura que expresasen las aspiraciones de la clase obrera<sup>197</sup>, y lancase el primer número de la nueva revista oficial del grupo *Le Surréalisme au service de la Révolution* en julio de 1930, cuyo título -propuesto por el líder indiscutible de la nueva rama del grupo más comprometida políticamente, Louis Aragon- ya demostraba una clara voluntad por vincularse con el proletariado. En la primera página del primer número de dicha publicación, anunciaron en grandes caracteres mayúsculos su aceptación de las directrices de la III Internacional, en respuesta a la pregunta formulada por la Oficina Internacional de Literatura Revolucionaria acerca de su posición ante una supuesta declaración de guerra a los Soviets por parte del imperialismo. Hay que destacar que el final del telegrama enviado resume muy bien el clima de despreocupación vivido entonces por del grupo surrealista: “En la situación actual de conflicto no armado creemos inútil aguardar para poner al servicio de la revolución los medios

---

<sup>194</sup> No tardaron en hacer pública la adhesión de los dirigentes del grupo al comunismo en el panfleto de 1927 *Au grand jour*, como respuesta a un comunicado que los surrealistas belgas Paul Nougé y Camille Goemans les enviaron para manifestar su disconformidad con esta decisión.

<sup>195</sup> La posición política del surrealismo quedó demostrada y solventada con las firmas del manifiesto *Por un arte revolucionario e independiente* de André Breton, León Trotsky y Diego Rivera, en México el 25 de julio de 1938. Editado en España por El Viejo Topo, Mataró, 1999, pp. 25-44.

<sup>196</sup> Publicado el 15 de diciembre de 1929 en el número 12 y último de *La Révolution Surréaliste* (pp. 1-17), y luego como edición independiente el 15 de junio del siguiente año, modificado para poder contestar a las acusaciones de antiguos surrealistas -muy criticados en esa primera edición- y de otros enemigos de Breton, vertidas en el panfleto *Un cadavre* (ahora contra Breton, respondiendo así al ataque surrealista de 1924 contra Anatole France) editado el 15 de enero con los gastos de la revista *Documents* dirigida por Georges Bataille. Este segundo manifiesto también daba cuenta de otros acontecimientos, como la apertura en Montparnasse de un “Bar Maldoror” que los surrealistas asaltaron.

<sup>197</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 199-200.

que son más particularmente los nuestros”<sup>198</sup>. De hecho, tras las afiliaciones al partido comunista en 1927, las primeras y casi únicas acciones inmediatas de los surrealistas consistieron en un par de comunicados<sup>199</sup>: uno con motivo de una edición de las obras completas de Lautréamont, cuyo prefacio pertenecía a Philippe Soupault -ya ajeno al grupo-, y otro contra la inauguración en el mes de octubre de un monumento dedicado a Rimbaud en Charleville.

André Breton no perdía el empeño de apertura del grupo a participaciones exteriores y dirigir el ánimo contestatario de entonces. Así, en la llamada Reunión de la Rue du Château de febrero de 1929, intentó aglutinar a los miembros de las revistas más afines en una acción conjunta. Él y Louis Aragon se dirigieron por correspondencia (cuyas respuestas fueron publicadas en el número especial surrealista de junio de 1929 de la revista belga *Variétés*, dirigida individualmente por Paul-Gustave van Hecke<sup>200</sup>) a los integrantes de *La lutte des classes*, *Le Grand Jeu*, *Distances*, *L'Esprit* y *La Révolution Surréaliste*. Sin embargo, las respuestas obtenidas no mostraron voluntad alguna por participar en tal “acción colectiva”. Este fracaso, más la respuesta de Breton con la publicación en diciembre del segundo manifiesto, y la reacción de sus oponentes con el panfleto *Un cadavre* ante los ataques ahí contenidos, constituyeron lo que Maurice Nadeau denominó “crisis de 1929”<sup>201</sup>. Ésta vino acompañada de nuevas meditaciones literarias y artísticas que dieron un gran giro a todos los modos de expresión característicos del surrealismo. Así, el *Tratado de estilo* de Louis Aragon, publicado tras muchos avatares en 1928 por sus críticas a Gide y Valéry, quiso evitar lo que Aragon consideró la vulgarización de la escritura automática y la descripción de sueños, sobre todo por aquéllos que se aferraban a la figura de Rimbaud para mantener su snobismo, aplicando cierta concepción de ejercicio de estilo más allá de las leyes literarias, al considerarlo incompatible con cualquier tipo de recetas<sup>202</sup>, las mismas a las que él se opuso abiertamente para mantenerse

---

<sup>198</sup> « DANS LA SITUATION ACTUELLE DE CONFLICT NON ARMÉ CROYONS INUTILE ATTENDRE POUR METTRE AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION LES MOYENS QUI SONT PLUS PARTICULIÈREMENT LES NOTRES », página primera del número uno de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, julio de 1930, edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1976.

<sup>199</sup> *Lautréamont envers et contre tout*, abril de 1927, cuyos autores fueron Breton, Éluard y Aragon, y « Permettez ! », octubre de 1927. Además, hay que citar el manifiesto “Hands of love” publicado en el número 9-10 de la *Révolution Surréaliste*, pp. 1-6, en defensa de Charles Chaplin por las persecuciones de las que era objeto por parte de la censura de su país, y por las recientes acusaciones de su mujer vertidas sobre él.

<sup>200</sup> Incluido en forma de pliegos rosados enumerados del I al XXII, y reproducido recientemente en la edición facsímil de la revista llevada a cabo por Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1994. Este intento de aglutinación demuestra una voluntad de cambio o, al menos, de regeneración. El congreso de París de 1922 ya fue un llamamiento a cuatro revistas, y *La Révolution Surréaliste* se nutrió de miembros de *Littérature*, *Aventure* y *L'oeuf dur*. El fracaso de la Reunión de la Rue du Château determinará las nuevas directrices del surrealismo adoptadas en su segundo manifiesto.

<sup>201</sup> NADEAU, Maurice, *op. cit.*, p. 179.

<sup>202</sup> ARAGON, Louis, *Tratado de estilo*, Árdora, Madrid, 1994, pp. 112-117 (traducción de Loreto Casado) Teniendo en cuenta el cariz irónico de los prototipos novelescos de *Aniceto o el panorama. Novela*, o de *Las aventuras de Telémaco* (parodia del Marqués de Fénelon), debemos considerar esta obra como una tergiversación de los tratados clásicos de literatura.

fiel a su trayectoria novelística en tanto que dadaísta primeramente y más tarde como surrealista<sup>203</sup>. Breton recogió en su segundo manifiesto esta misma preocupación por la vulgarización del texto automático, reclamando una mayor atención a su dimensión fenomenológica. Este temor a la aceptación por parte del público de los medios propiamente surrealistas le llevó a exigir incluso la ocultación del surrealismo<sup>204</sup>, aunque aprovechó este punto de la argumentación para reivindicar las coincidencias astrales, la magia y las analogías entre el surrealismo y la alquimia. Por su parte, Aragon reclamó en su tratado la defensa de la banalidad del sueño en las descripciones, a la par que *Nadja* (novela de Breton publicada por Gallimard el 25 de mayo de 1928) ofrecía las primeras anotaciones sobre la belleza convulsiva - primer pie de su estética dialéctica- y perfilaba la interpretación bretoniana del azar objetivo hegeliano<sup>205</sup>. Azar objetivo, belleza convulsiva y sueños pertenecen al ámbito de lo maravilloso que, tal y como hemos podido comprobar con detenimiento desde la publicación del primer manifiesto, fue ocupando paulatinamente el lugar del automatismo, siendo los dos en el fondo una reiteración mutua al no distinguir realidad exterior de sus efectos en el subconsciente humano y de los mecanismos reales de la percepción. Con todo, la escritura surrealista fue configurando su línea particular, y en este contexto la entrada en la escena surrealista de Salvador Dalí junto con Luis Buñuel, alentó la imitación con su método paranoico-crítico<sup>206</sup>, materializado en sus pinturas fotográficas de procesos delirantes que preconizaban la susceptibilidad de transformación de la realidad por acción del deseo, y eso a pesar de que este pintor, de formación académica, abanderó anteriormente la tendencia antiartística en Cataluña en compañía de Sebastià Gasch y Lluís Montayà bajo la influencia del cineasta turense. Al haberse mantenido hasta 1929 al margen de las disputas habituales del grupo, Dalí pasó a ser un sólido baluarte capaz de ofrecer una alternativa a la inclinación política, muy a tono con el poco interés revolucionario que siempre mostró.

En cambio, Louis Aragon, a pesar de haber atacado duramente la posición de Naville en *La Révolution et les intellectuels*, fue uno de los primeros, como Benjamin Péret, en ingresar en el partido comunista. Lo hizo junto con Breton en enero de 1927. Poco después, el 5 de noviembre de ese mismo año, conoció en el bar de Montparnasse La Coupole a Vlâdimir Mayakovski, y al día siguiente a la que sería en adelante su compañera definitiva, la también

---

<sup>203</sup> Por ejemplo Aragon declara: “pisoteo la sintaxis porque debe ser pisoteada. Es uva”, *Ibid.*, p. 37. Este autor siempre tuvo problemas con la imprenta para hacer respetar sus cambios tipográficos y sus volitivas variaciones ortográficas.

<sup>204</sup> BRETON, André, *op. cit.*, p. 226.

<sup>205</sup> El historiador Jack J. Spector concibe esta primera novela de Breton dentro de su defensa de un arte surrealista por tratar desde el principio la importancia del modelo interior, así como las relaciones del interior con el mundo objetivo exterior, en SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>206</sup> En DALÍ, Salvador, “L’Âne pourri”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 1, julio de 1930, pp. 9-12. Su primera exposición en París tuvo lugar entre el 20 de noviembre y el 5 de diciembre de 1929 en la Galería Goemans.

rusa Elsa Triolet, razón por la que su contacto con la realidad revolucionaria soviética fue mucho más estrecho que el del resto del grupo, a pesar del posterior suicidio de Mayakovski el 14 de abril de 1930. Empujado en parte a las presiones políticas y culturales de su país, este suceso resultó trascendental. Atizó la duda surrealista respecto al régimen soviético, lo que les conduciría al trotskismo años más tarde.

Mayakovski ya se vio forzado a afrontar el dilema que ahora acechaba a Breton y al grupo surrealista, sólo que en el contexto de la vanguardia soviética y en tanto que director de la revista del *LEF* (Frente de Izquierdas del Arte) ante la línea dogmática de los constructivistas Nicolás Tchoujak<sup>207</sup> y Alexis Gan<sup>208</sup>. Tal y como narra Gérard Conio, se trataba de la utópica reconciliación de dos necesidades: la práctica y la creativa, la poesía y la vida, el arte y la producción<sup>209</sup>. Y entre una serie de contradicciones similares, Aragon tuvo que renunciar a la publicación de la que iba a ser su novela más ambiciosa en 1927. Nos referimos a *La défense de l'infini*, rescatada parcialmente por Édouard Ruiz en 1986 porque él mismo la destruyó ante las peticiones de su antigua pareja Nancy Cunard<sup>210</sup> y empujado por las críticas de Breton, fiel a su férrea política de control sobre las producciones literarias de los miembros de su grupo, y a su constante condena de cualquier variante del género novelesco desde el primer manifiesto y su *Introduction au discours sur la peu de réalité* (1924-1925)<sup>211</sup>.

En el contexto de este debate político, no sólo se produjo una creciente radicalización de los posicionamientos políticos de Louis Aragon, sino que comenzó a emerger en él una voluntad, antes latente, de aproximación a la realidad a través de la actividad literaria. En sus novelas, tras las metas surrealistas acerca de la materialización real del pensamiento, recurría con sus descripciones y con el fin de salvar el aislamiento contrarrevolucionario que la producción literaria conlleva, a la introducción de visiones fotográficas de la realidad cotidiana, una poética de lo concreto similar a la de Mayakovski, en cuyas páginas la sociedad devenía

---

<sup>207</sup> Las diferencias entre Nicolás Tchoujak y Mayakovski estribaban en las bases únicamente políticas y sociales del primero, contra la voluntad del segundo de querer expandir la poesía entre la sociedad y hacer de ella el motor de transformación. Ver CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire. Textes théoriques, manifestes, documents, L'Âge d'Homme*, Lausanne, Suisse, 1987, p. 16.

<sup>208</sup> Mientras Mayakovski advertía a los “artistas productores” del peligro de convertirse en artífices de las artes aplicadas en “El *LEF* pone en guardia”, uno de los textos fundacionales del *LEF* (*Constructivismo*, traducción de F. Fernando Buey, Alberto Corazón Editor, Comunicación, Madrid, 1973, p. 9), Gan apelaba al alejamiento de la “propia actividad especulativa (arte)” en el artículo GAN, A., “El constructivismo” (*Ibid.*, p. 137). Tchoujak reclamaba un material creado por un autor colectivo anónimo para la construcción del objeto, en “Sous le signe de la construction de la vie (Essai de prise de conscience de l'art d'aujourd'hui)”, publicado en el primer número del *LEF*, en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe. Tome II: le constructivisme littéraire...*, op. cit., pp. 22 y 23 (traducción del ruso al francés por Gérard Conio y Larissa Yakoupova)

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>210</sup> Édouard Ruiz en su prólogo a ARAGON, Louis, *La défense de l'infini*, Gallimard, Paris, 1986, pp. 20-22.

<sup>211</sup> BRETON, André, “Introduction au discours sur la peu de réalité”, en BRETON, André, *Point du Jour*, op. cit., pp. 9-29.



protagonista del relato a partir del principio mismo de la disparidad<sup>212</sup>. De hecho, Louis Aragon fue uno de los máximos exponentes de la incorporación de la práctica del collage en las novelas, con citas textuales, no textuales, noticias, epistolarios, carteles, etc...<sup>213</sup> De esta manera literal, la realidad irrumpía en la novela fragmentada y dispersa, mientras que la acción misma del escritor estribaba, como en el collage, en la selección de los fragmentos y en su disposición al margen de la actividad separada del artista, visible en su *Aniceto y el panorama. Novela*, de 1920, en *Las aventuras de Telémaco* de 1922<sup>214</sup> y, sobre todo, en *Le paysan de Paris* de 1926, verdadero decálogo del surrealismo en sus posicionamientos dialécticos frente a la realidad. Mayakovski ya tuvo sus controversias con Tchoujak debido a las reminiscencias subjetivas de su *De esto*, publicado en 1923 en el primer número de *LEF*. Una vez editado en libro, este poema fue ilustrado precisamente con el fotomontaje *Otra taza de té* de Alexander Rodchenko, el cual fue incluido en el catálogo de la exposición celebrada en la galería Goemans de 1930 y animada por Aragon y los surrealistas. Esto justifica la participación al margen del surrealismo de las imágenes de los constructivistas Rodchenko y El Lissitzky (quien colaboró con Arp en 1925 en la edición de *Isms del arte* en 1925<sup>215</sup>), además de Derain, Braque y Picasso, los tres considerados en *Le surréalisme et la peinture* de Breton a pesar de no ser surrealistas. De los emparentados con el dadaísmo y el surrealismo, se presentaron obras de Man Ray, Picabia,

---

<sup>212</sup> Jean Decottignies basa la narrativa de Aragon en lo ambiguo, lo efímero y lo equívoco, para construir lo que él denomina la “poética mágico-circunstancial”, en DECOTTIGNIES, Jean, *L'invention de la poésie. Breton Aragon Duchamp*, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 104-108 y 135-141. En cambio, la circunstancia en los temas del realismo social es fruto de la urgencia de un compromiso por una literatura afín al comunismo, la misma literatura de circunstancia que combatió Breton. En cualquier caso, la disparidad de Louis Aragon concordaba muy bien con el espíritu de ruptura que animaba el término *sdvig* (desfase, retraso, diferencia), el cual los formalistas rusos aplicaron a sus contemporáneos vanguardistas, desde el *zaum* de los futuristas y las pinturas alógicas de Malevich, hasta el fotomontaje constructivista y el cine de Eisenstein, incluyendo, claro está, la poesía urbana de Mayakovski.

<sup>213</sup> BÉHAR, Henri, *Littéruptures, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1988, p. 115, donde expone la incompatibilidad semántica y gramatical de las yuxtaposiciones de Louis Aragon, y en la p. 189 los choques de sus citas prestadas y la dimensión social que conllevan. Su temprano interés por el collage quedó constatado en un texto inédito de 1923, conservado en los fondos Doucet, dedicado a Max Ernst y a su exposición de 1921: “Max Ernst, pintor de ilusiones”, en ARAGON, Louis, *Los colages, op. cit.*, pp. 25-31.

<sup>214</sup> Aunque el propio Aragon no considerase ninguna práctica de collage en esta novela, en ARAGON, Louis, *Los colages, op. cit.*, p. 95, remite constantemente en relación con ella, a las referencias reales como opción novelística en el difícil contexto dadaísta parisino. La toma de la realidad es fundamental en su concepción del collage una vez alejado del surrealismo y más próximo al realismo socialista. Léase por ejemplo “John Heartfield y la belleza revolucionaria”, *Los colages, op. cit.*, p. 61-87, ya que el collage es por donde corre su evolución. *Ibid.*, p. 102. Es curioso que Aragon comparta con el maestro ruso del montaje cinematográfico, Sergei M. Eisenstein, el uso de protagonistas “corales” frente a los únicos habituales en la literatura o a los representantes de una clase en las temáticas sociales. *Le paysan de Paris* o ciertos pasajes de *La défense de l'infini* constituyen algunos ejemplos, lo que es comparable a la pérdida de una temática, de un sujeto retratado o de un simple motivo en la práctica del collage. PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste*, Gallimard, Paris, 1990, p. 132, establece el anonimato como uno de los rasgos del *papier collé*.

<sup>215</sup> La ilustración pertenece a la página 9 de este libro. EL LISSITZKY y ARP, Hans, *Die Kunstisten. Les Isms de l'Art. Isms of Art*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, 1925. Estas obras no fueron expuestas. La colección se nutrió de piezas de Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Magritte, Man Ray, Miró, Picabia, Picasso y Tanguy.

Duchamp, Max Ernst, Arp, Miró, Tanguy, Maritte y Dalí<sup>216</sup>. Este extraño encuentro entre constructivistas y surrealistas a través de sus obras, podría explicar la ausencia de los pioneros fotomontajistas berlineses (con quienes los vanguardistas soviéticos se debatían la paternidad de este medio) y de Kurt Schwitters, cuya obra en su globalidad se articuló en torno al collage. Esta confluencia del constructivismo ruso con el surrealismo supuso un hito en la historia de la vanguardia y el punto de inflexión por excelencia en la consideración histórica del collage en este primer intento suyo de historización y de teorización por parte de uno de sus grandes protagonistas literarios: Louis Aragon. El surrealismo, de este modo, mediante la introducción de la fotografía, la misma que Breton defendió frente a la pintura muy tempranamente al haber definido la escritura automática como “fotografía del pensamiento”<sup>217</sup>, lograba mantener la dialéctica fundamental entre la realidad y la subjetividad, mientras que los constructivistas vieron en la fotografía un lenguaje universal y de apreciación inmediata para dirigirse a la sociedad. Sin embargo, latía también en este reconocimiento cierta estrategia. Tras el suicidio de Mayakovski, André Breton escribió un extenso panegírico para la primera entrega de *Le surréalisme au service de la Révolution*, inserto entre diversas noticias y testimonios sobre su vida y su fallecimiento, e ilustrado con algunos de sus versos, entre ellos *De esto*. Una de las noticias de P. Neznamov y P. Katanian reafirmaba su condición de líder de la vanguardia soviética así como de poeta proletario, no por haberlo expresado mediante palabras, sino por haber hecho de los verbos escribir, vivir y luchar actos sinónimos. Con esta extensa necrológica Breton salió en defensa del director de *LEF* recurriendo una vez más a uno de sus temas preferidos: el Amor, sobre el cual Mayakovski ya se había explayado, especialmente con su poema *Amo*. De esta forma, los surrealistas consiguieron demostrar su conocimiento y cercanía a las verdaderas posiciones de la vanguardia revolucionaria soviética mientras perseveraban en su defensa del Espíritu, del Amor y del protagonismo del sujeto en la fenomenología dialéctica. También se reafirmaron de nuevo en sus posiciones revolucionarias para poder avanzar con tranquilidad en sus actividades, muchas de las cuales daban como frutos publicaciones literarias y obras de arte acabadas. De esta manera Aragon hizo compatible su actividad novelística con el surrealismo y su cada vez mayor compromiso revolucionario, al exponer una teoría a partir del collage capaz de contraponer un método mecánico e impersonal con la propia actividad artística, así como con la consideración del artista creador individual, recurriendo para ello a la cita de Isidore Ducasse “la poesía debe ser hecha por todos. No por uno”, con lo que elevó al poeta ídolo de su grupo al grado de auténtico revolucionario. *La peinture au défi* superó

---

<sup>216</sup> Detallado en el catálogo de la exposición. ARAGON, Louis, *La peinture au défi*, José Corti, *op. cit.*, pp. 30-32.

<sup>217</sup> BRETON, André, “Max Ernst”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 75. Se trata del texto del catálogo de la primera exposición de Max Ernst en París (1921)

definitivamente la oposición entre poesía y revolución en el seno del surrealismo<sup>218</sup>, por lo que debemos valorar este texto como el correlato aragoniano a *Le surréalisme et la peinture*, así como *Una ola de sueños* fue “el otro” primer manifiesto surrealista, y *El tratado de estilo*, al reclamar una fotografía exacta de los sueños en su materialización escrita, adelantó la adhesión del surrealismo al materialismo dialéctico pregonado en el segundo manifiesto del movimiento. Pero en el fondo, el materialismo dialéctico no supuso para ellos más que la consolidación de la dialéctica hegeliana, y este maridaje entre el modelo interior contenido en el individuo y la realidad exterior, ahora teorizado, anunciaba con esta primera exposición dedicada al collage, la desaparición de la pintura. A un mismo tiempo daba de facto carta blanca a las prácticas surrealistas que Aragon, sobre todo frente a las excentricidades de Dalí, cada vez veía con peores ojos, lo que le empujó finalmente al abandono del grupo junto con Georges Sadoul, Maxime Alexandre y André Thirion, seguidos por Pierre Unik y Luis Buñuel (suceso clave para entender el documental *Las Hurdes* de 1932). Esta nueva crisis del surrealismo culminó en 1939 con la despedida definitiva de Paul Éluard. La partida de Aragon se debió indudablemente a su creciente reconocimiento del realismo socialista tras la publicación de su poema *Front Rouge* (por el que estuvo amenazado de ingreso en prisión) y tras su asistencia en compañía de Sadoul al II Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios en Jarkov (URSS) a finales de 1930, donde puso a disposición de la Unión Internacional de los mismos la actividad surrealista sin consulta previa, denunciando para ello y públicamente el idealismo, el freudismo y el trotskismo. Éstas fueron las razones contextuales por las que esta exposición constituyó la cumbre del enfrentamiento entre el collage y el arte, siendo que a un mismo tiempo supuso el arranque del proceso de su recuperación, con su reintegración en tanto que práctica artística (el surrealismo condenaba el arte mientras construía el suyo propio) en este breve recorrido a través de la consideración pública y bibliográfica del collage.

La sentencia de muerte del arte que se desprende de modo hegeliano del ensayo *La peinture au défi* de Louis Aragon, es susceptible de ser relacionada con la anterior afirmación proclamada por Nikolai Tarabukin en un ámbito aparentemente contrario al surrealismo, el del productivismo ruso. En su artículo “Del caballete a la máquina” publicado en 1923 por el Proletkult, este historiador del arte ruso estableció la demencia senil del arte en el marco de las prácticas vanguardistas rusas y francesas inmediatamente anteriores, crisis entendida desde la función imitativa y la condición separada del objeto artístico. El productivismo establecía el contenido de una obra en su finalidad, algo totalmente opuesto al ideario surrealista tal y como atestigua el artículo “Au bout du quai, les Arts Décoratifs!”, escrito por el propio Aragon para la

---

<sup>218</sup> Jean Decottignies expresa con claridad, refiriéndose a la época de *Los pasos perdidos*, el debate entre poesía y revolución, no superable sin una exclusión recíproca. Breton nunca pudo aceptar esta fatalidad. DECOTTIGNIES, Jean, *op. cit.*, p. 20. Gaëtan Picon vincula esta exposición de collages con las preocupaciones sociales del grupo. PICON, Gaëtan, *Le surréalisme*, Skira, Genève, 1995, p. 119.

quinta entrega de *La Révolution Surréaliste*<sup>219</sup>, un ataque directo a la Exposición de Artes Decorativas e Industriales celebrada recientemente en la capital francesa. Aragon la consideró un síntoma de la prioridad otorgada a la comodidad del instinto sobre el confort de la inteligencia, lo que puso al surrealismo nuevamente en dirección hacia la liberación hegeliana del espíritu. Incluso frente a los anteriores ataques dadaístas contra el Gran Arte, Aragon afirmó rotundamente y –“a pesar de todo”- preferirlo a las artes decorativas. Quizás se trate de una simple coincidencia dentro del pensamiento surrealista en formación, o también de una contribución de este literato (quien por todo lo dicho debe considerarse el segundo líder surrealista de la década de 1920, lo que demuestra la trascendencia de su partida hacia el realismo socialista) al programa de recuperación del arte de *Le surréalisme et la peinture* (cuya publicación fue precisamente interrumpida en este quinto número de *La Révolution Surréaliste* para ser retomada en los dos siguientes) tras la negación de un arte surrealista por parte de Naville, dado el alto grado del compromiso político de Aragon con la izquierda. Posiblemente el grupo tuvo noticias del constructivismo, quizás a partir de la exposición de arte contemporáneo soviético celebrada en la galería Van Diemen de Berlín en la primavera de 1922, o la de los hermanos Naum Gabo y Anton Pevsner (opuestos a la aplicación productiva del constructivismo) en la galería Percier de París en 1924, así como en la propia feria de artes decorativas e industriales celebrada en 1925, cuyo pabellón soviético fue encargado a Rodchenko entre otros. Sin embargo, también Tarabukin previno del arte aplicado. Los dos, el soviético y el francés, coincidieron con sus ensayos respectivos (*Del caballete a la máquina* y *La peinture au défi*) en justificar sus posicionamientos frente al arte desde las exigencias sociales tras la búsqueda de un “arte democrático”<sup>220</sup>. Tarabukin ya advirtió que “la muerte de la pintura, la muerte del arte de caballete no significa ni mucho menos la muerte del arte en general”<sup>221</sup>. Incluso con sus lenguajes diferentes, los dos establecieron la misma estructura en sus textos respectivos, el mismo recorrido histórico, uno desde Cézanne y el futurismo ruso hasta el productivismo, y el otro desde los *papiers collés* de Braque y Picasso hasta los collages de Max Ernst. Cuando Tarabukin alcanza el punto culminante de su argumentación, designa la propaganda como el papel del arte dentro de la nueva sociedad comunista, es decir, en las superestructuras<sup>222</sup>, el ámbito en el que, según las tesis materialistas del marxismo, se encuentra

---

<sup>219</sup> *La Révolution Surréaliste* n° 5, octubre 1925, París, pp. 26 y 27, *op. cit.*

<sup>220</sup> TARABUKIN, Nikolai, “Del caballete a la máquina” en TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro /Del caballete a la máquina*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 48 (edición de Andrei B. Nakov; traducción española del francés de Rosa Feliu y Patricio Vélez)

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 56. Se trata de uno de los puntos más profundos que explica el chocante paso dado por la vanguardia soviética desde el productivismo hasta el realismo socialista, muy visible en los fotomontajes, tipografías y declaraciones de Gustav Klucis y Sergei Senkin. En el primer número de *LEF* (p. 155-159), en “El taller de la Revolución” ambos declaran: “El taller debe convertirse en portavoz del pensamiento artístico-revolucionario y comunista”, recogido en el catálogo de exposición *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 301. La prolongación en Occidente de este fotomontaje comprometido y realista tiene lugar en las ilustraciones de John Heartfield para la revista *Aiz* de los años

el espíritu hegeliano<sup>223</sup> defendido por el surrealismo<sup>224</sup> y considerado por el marxismo ficticio por ser idealista. Las exigencias sociales de Tarabukin acerca de la destrucción de la profesión del artista separada de la producción, entendida desde el punto de vista marxista como la reproducción de la vida social, concuerda con la proclama de Ducasse “la poesía debe ser hecha por todos”, máxima con la que Aragon finalizó su discurso sobre el collage. Así fueron defendidos el ídolo surrealista y sus aportaciones como un ejemplo revolucionario, tal y como consideraron al adolescente Rimbaud.

La filiación de muchos surrealistas al partido comunista fue en parte la causa de la curiosidad de Breton por el ideario de Mayakovsky. Mientras el primero negaba la existencia de una literatura proletaria, Mayakovski, lejos de querer terminar con el arte, veía en el proletariado la clase más sensible a la poesía por estar limpia de cualquier academicismo. Es necesario matizar que en el par de conversaciones que ambos mantuvieron, la comprensión debió ser extremadamente limitada por el desconocimiento de sus respectivas lenguas, haciendo Elsa Triolet de traductora improvisada. Para aquel año 1928 el poeta ruso ya había ganado muchos puntos como para ser perseguido por el estalinismo político y cultural en formación, por ser un veterano de la revolución y conocer de primera mano los tiempos heroicos de la misma frente a las pretensiones del nuevo régimen dictatorial, y por tener en su contra a la rama más dogmática del productivismo por un lado, y a los representantes del realismo soviético en auge por otro, quienes ya de por sí actuaban como verdaderos censores. Ante estas evidencias, el surrealismo se aproximó a él al considerado por algunos soviéticos el mejor poeta proletario, el mismo que expandió la poesía más allá de las palabras tomando como motivos la industria, las líneas generales del partido y la clase trabajadora, productos del progreso, ya constantes en su literatura desde su etapa futurista. Así mismo, Aragon recurría en sus novelas a citas “fotográficas” de carteles y pasajes de París. Tal y como comenta Thirion, ningún otro poeta ruso podría haber suscitado el interés de los surrealistas, atracción incrementada por la verdadera razón de su visita y que Breton conocía bien: Mayakovski perseguía a una joven rusa hostil a la revolución<sup>225</sup>, lo que justificaba el contenido del ensayo que Breton dedicó al poeta tras su suicidio y con el que reivindicó una vez más la autonomía del amor al sostener la posibilidad de que un revolucionario pudiese amar a otro que no lo es.

---

treinta, introduciendo la protesta en las imágenes al producirlas en un contexto prerrevolucionario. Aragon dedicará una conferencia a este último fotomontador en 1935. Ver *Los colages*, *op. cit.*, pp. 61-69.

<sup>223</sup> Maxime Alexandre narra la conversión de Aragon al hegelianismo en sus *Memoires d'un surréaliste*, *op. cit.*, pp. 63-64. Debemos ser cautos ante las inexactitudes de estas memorias, por lo que la filosofía hegeliana de Aragon podría ser anterior al encuentro con Alexandre en 1923.

<sup>224</sup> El surrealista André Thirion comenta así su propia toma de compromiso: « C'est dans le fouillis des superstructures qu'allait s'égarer le jeune révolutionnaire professionnel ! » [¡Es dentro de las confusiones de las superestructuras donde iba a perderse el joven revolucionario profesional!], en THIRION, André, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffon, Paris, 1972, p. 122.

<sup>225</sup> *Ibid.*, pp. 160 y 164-166.

Pero retornemos a la tierra. La diferencia entre la muerte del arte escindido de la sociedad formulado por *La peinture au défi* de Aragon, con aquel promulgado por el productivismo, concretamente por Tarabukin, no estriba sólo en los diferentes posicionamientos ideológicos respectivos. Mientras el collage reivindicado por Aragon se basaba en el principio del bricolaje (estadio prerrevolucionario), el productivismo aplicaba los principios proclamados por Alexei Gan<sup>226</sup> al constructivismo para hacer desaparecer el objeto artístico y servir a la industria<sup>227</sup> (estadio revolucionario), ya que el uso de objetos preexistentes implicaba la inserción de los antiguos productos de la vieja sociedad burguesa, algo que los productivistas consideraban absurdo a los ojos del materialismo histórico marxista. El arte se liberaba de la obra acabada, magnificada y digna de ser contemplada en este doble final del intrigante recorrido de la vanguardia histórica. La realidad adquirió protagonismo junto con la dignidad de poder ser percibida artística o poéticamente. El productivismo sustituía la labor de taller por la construcción industrial de una nueva propaganda a partir de los excedentes de producción, mientras que con el surrealismo la realidad a partir de sus contradicciones adquiriría la categoría de lo Maravilloso<sup>228</sup>, la poesía se expandía una vez rotas las fronteras de las palabras pronunciadas o escritas. Sin embargo, ambas corrientes, al entender la destrucción del arte por presentarse anacrónico, justificaron la práctica artística dentro de sus presupuestos, siempre que se mantuviese en las superestructuras para el productivismo o en el terreno espiritual para el surrealismo. De hecho, éste último sufrirá nuevas críticas debido precisamente a su separación de la realidad material, por parte de personalidades y grupos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, desde CoBrA y las internacionales Letrista y Situacionista, hasta el tachismo de Charles Estienne y el nuevo realismo de Pierre Restany.

Recién ianugurada la exposición de collages en la galería Goemans, Carl Einstein lanzó duros ataques desde *Documents*<sup>229</sup>. Precisamente denostó la importancia del collage por no tratarse más que de una mera sustitución de la pintura por materiales nuevos, mientras que en el fondo la cuestión artística seguía abierta. Con ello negó la capacidad destructiva que el collage disfrutó en sus comienzos, y centró el debate, según la posición adoptada por la revista *Documents* contra el surrealismo bretoniano –dado que aglutinó a muchos de los expulsados–,

---

<sup>226</sup> La factura, la tectónica y la construcción. En GAN, A., *op. cit.*, pp. 148-155.

<sup>227</sup> TARABUKIN, Nikolai, *op. cit.*, p. 53: “En las condiciones actuales de una gran industria muy desarrollada, la idea de la maestría productivista no toma la forma de bricolaje artesanal sino que está marcada por la mecanización”. Como veremos, el concepto de bricolaje por el que se despoja un objeto de su función para atribuirse otra distinta, es consustancial al collage y sus aportaciones a la construcción de las estructuras del pensamiento humano en las teorías de Lévi-Strauss.

<sup>228</sup> « La réalité est l'absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel » [La realidad es la ausencia aparente de contradicción. Lo maravilloso, es la contradicción que aparece en la realidad] ARAGON, Louis, “Idées”, *La Révolution Surréaliste* n°3, 15 avril 1925, *op. cit.* p. 30.

<sup>229</sup> EINSTEIN, Carl, « Exposition de collages (Galerie Goemans) », *Documents*, Deuxième année, 1930, n°4, edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1991, p. 244.

en lo Maravilloso, idea que no desechó aunque sí la posible dimensión ética que Aragon le atribuía. De esta forma se reafirmaban los radicales principios materialistas rectores de esta revista que, frente a la división entre una realidad determinada por su percepción racional y una surrealidad abierta al inconsciente, aúnaba ambas dimensiones en el valor de uso del objeto<sup>230</sup>, integrante de las funciones destinadas al rito y al fetichismo analizados desde una dialéctica que este grupo, dirigido por Georges Bataille tras dejar el grupo surrealista, remontaba hasta las cosmogonías dualistas de los gnósticos y de las filosofías místicas<sup>231</sup>, consistentes en una tradición ancestral que corre latente hasta la modernidad, así como el surrealismo encontraba en Heráclito el primer método dialéctico basado en la sucesión de dos tesis opuestas<sup>232</sup>. La actitud de Carl Einstein estaba lejos de negar toda posibilidad artística. Proponía a cambio un análisis materialista compartidos por los ensayos de la revista consagrados a Léger, Miró, Picasso, Braque, Gris, Arp, Masson o Gaston-Louis Roux, con los dedicados al arte sumerio, al africano (de hecho Carl Einstein, historiador del arte y escritor próximo a Kahnweiler y al cubismo, ha sido considerado el primero en reclamar una recuperación etnográfica del contenido del arte negro en la plástica contemporánea antes que una mera adopción formal<sup>233</sup>), al infantil, al prehistórico, al azteca, etc., además de atender a Manet, Piranesi, el barroco mejicano y lo que Desnos denominaba “imaginaria moderna”, desde las novelas de *Fântomas* hasta los rascacielos y las chimeneas de las fábricas. Lo básico no radicaba en la existencia o no de una obra de arte, de si esta existencia es autónoma o se ubica en un más allá de la pintura, sino en la concepción que de ella nos forjemos como documento de una serie de valores de uso manifestados en su destrucción, trasladando la crítica a los museos por ser los primeros representantes del valor de cambio en el arte, sobre todo aquellos dedicados a las culturas consideradas “primitivas”.

A pesar de esta reacción, las tesis de Aragon encontraron de manera insospechada respaldo y continuación en un antiguo compañero: Tristan Tzara, quien, dentro del proceso de disolución del arte, fue capaz de recuperar un concepto de poesía ubicado más allá de las obras escritas y de las maestrías artísticas, aunque sin desmentir la legitimidad de la existencia de obras de arte, con lo que proseguía su sistema de contradicciones de época Dada. Él mismo fue ejemplo de la aplicación del collage a la literatura en el lenguaje destructivo de sus manifiestos y en las citas recortadas de *Hamlet* en su pieza teatral *Mouchoir des nuages*. El propio Aragon le

---

<sup>230</sup> HOLLIER, Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », introducción a la edición facsímil de *Documents*, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>231</sup> BATAILLE, Georges, « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, Deuxième année, 1930, nº1, *op. cit.*, p. 2.

<sup>232</sup> JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, *Genèse de la pensée moderne*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2001, p. 93.

<sup>233</sup> EINSTEIN, Carl, *La escultura negra (Negerplastik)*, publicado en 1915 en Leipzig y recogido en la edición española EINSTEIN, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 30.

dedicó un largo ensayo en la edición posterior de *Les collages*<sup>234</sup> para situar los suyos, aun escritos, en los trasuntos de la poesía, imposibles bajo la práctica común de la literatura. Consideramos *Essai sur la situation de la poésie*<sup>235</sup>, firmado por quien fue líder de los dadaístas, como la más acertada culminación de la reconciliación teórica surrealista entre poesía y revolución, una vez liberada aquella de la escritura y situada en los entresijos cognitivos de la humanidad. Desde precedentes como Rimbaud, Lautréamont o Jarry, hasta el surrealismo, aclarando previamente el posicionamiento de Dada frente al arte y la poesía con sus ataques, recogió todo un proceso materialista que identifica la poesía con el pensamiento no dirigido, el mismo que fue teorizado por Carl Jung y originado en los estadios primitivos de la conciencia. Exalta la poesía por ser enlace inmediato entre el sueño y el estado de vigilia, aunque sus posibilidades de materialización se ven impedidas de manera absoluta por el contexto prerrevolucionario que aún no ha sido capaz de eliminar los últimos resquicios de los intereses burgueses. Las esperanzas para la poesía se depositan en la revolución comunista, la única que permite trasladar los intereses laborales a los del ocio al interrumpir la creación de otros nuevos que obliguen al trabajo. Así, una vez culminados sus cometidos, la máquina y los bienes de producción serán puestos al servicio poético. Ahí quedó el valor revolucionario del ensayo: Tzara fue capaz, con una gran simplicidad, de ubicar las fuentes revolucionarias en las superestructuras, terreno en el cual los surrealistas debían preparar las bases científicas de la poesía “hecha por todos” del profético Ducasse. Al establecer estas fuentes entre la función comunicativa de la poesía y su dimensión activa, Tzara aplicó el materialismo dialéctico al espíritu, sustituyendo la producción del pensamiento dirigido de la lógica por la actividad del espíritu. La poesía se despoja así de sus desviaciones literarias y, aunque ubicada en la misma realidad, en su dimensión maravillosa implica la actividad del individuo y de la comunidad en tanto que espíritu activo, despejando y alejando no sólo el antiguo temor del arte por el arte, sino también la pasividad contrarrevolucionaria del contemplador. Sólo desde este punto de vista podremos entender sus dos posteriores ensayos sobre el collage y su auténtica localización poética. En *Le papier collé ou le proverbe en peinture*<sup>236</sup> (1931), apoyándose en la introducción de elementos reales en la ficción pictórica, Tzara estableció el lazo necesario entre la poesía (el proverbio es su unidad mínima) y la pintura, siendo que no se encuentra entre ambas prácticas entendidas de manera separada y pertenecientes a un Arte con mayúscula, sino más allá. Se trata de una fuerza germinada en lo que él llamaba “la dictadura del espíritu”, polo opuesto a la razón en los trasuntos cognitivos del pensamiento en su necesidad de expresarse. Desde este punto de

---

<sup>234</sup> ARAGON, Louis, “Breve nota sobre los colages de Tristan Tzara y lo que conllevan”, en *Los colages*, *op. cit.*, pp. 117-124.

<sup>235</sup> En *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº4, décembre 1931, *op. cit.*, pp. 15-23.

<sup>236</sup> En *Cahiers d'Art*, nº 2, 1931, pp. 61-64, con ilustraciones de Picasso, Braque, Gris y Hans Arp, y con una nota a pie de página que remite a *La peinture au défi* de Aragon, lo que lo identifica con la nueva orientación otorgada al collage en esta exposición. En TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, Tome VI*, Flammarion, Paris, 1975/ 1991, pp. 357-360.



vista, la poesía viene a reconciliarse con la modernidad al poner a su disposición el nuevo fetichismo de la publicidad<sup>237</sup>, recalcando el papel del nuevo poeta en la preparación de las superestructuras a la espera de la revolución, tal y como teorizó el rumano en el anterior artículo comentado. La parte más difícil la llevó a cabo en 1935 con motivo de una exposición en París de papeles pegados de Picasso<sup>238</sup>: aplicar esta noción autónoma -y a la vez implícita en el collage y en la poesía- a ciertas obras artísticas defendidas por los surrealistas. Estableciendo el problema del arte en la realidad (atribuyó a Picasso el descubrimiento de que un papel blanco pegado sobre una hoja del mismo papel no es el blanco inicial<sup>239</sup>), confió a una homogeneización de los diferentes materiales integrados en el collage, la sustitución de los principios de identidad e imitación, los cuales suelen ser analizados tradicionalmente en las obras de arte por sus poderes simbólicos. Estos principios quedan ahora vacíos de sentido, y es así como la obra artística, al perder su función propagandística favorecedora del proceso de simbolización, recupera la asociación de los cinco sentidos que sirvió a la necesidad real de la libido en un estadio primitivo de la humanidad, cuya procedencia estuvo resguardada en el retorno ultra-uterino, lugar donde Tzara también encontró los verdaderos valores de las prendas de modas y los verdaderos servicios que debe prestar la arquitectura en el ensayo “D’un certain automatisme du goût”. En el momento actual se hace necesaria una recuperación revolucionaria de los valores auténticos, aquéllos que primaron en los tiempos primitivos del hombre aunque en otro nivel del pensamiento. De esta manera, la poesía que los collages comportan no supone sólo un acercamiento alternativo a la lógica, un medio de conocimiento ocultado por la historia, sino que además es capaz de servir a las necesidades reales del deseo, lo que obliga a afirmar indirectamente que la única salida del conocimiento, racional e irracional, es constructivo, así como el principio de imposibilidad representativa conlleva la certeza de que la dialéctica del conocimiento entre el sujeto y el objeto sólo puede originar como síntesis un objeto nuevo. Y ésta fue la postura que mantuvo Tzara durante las décadas de 1920 y 1930 junto con compañeros como Jean Arp: entre el constructivismo occidental y el surrealismo, así como Schwitters, Richter, Calder, Baumeister o Torres-García trabajaron sobre lo racional y lo irracional, entre lo material y la poesía, entre el primitivismo y lo radicalmente moderno, lo orgánico y lo mecánico<sup>240</sup>.

---

<sup>237</sup> Este fetichismo queda desvelado en la elección de las prendas de moda por parte de los consumidores frente a su función utilitaria, en TZARA, Tristan, “D’un certain automatisme du goût”, *Minotaure*, nº 3-4, París, 1933, pp. 81-84, edición facsímil de Skira, Genève, 1981.

<sup>238</sup> “Les papiers collés de Picasso”, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, tome VI, op. cit.*, pp. 361-363.

<sup>239</sup> Esta afirmación remite al misterioso e ilocalizable punto blanco, espacio virgen del lienzo o punto referencial de la representación del objeto para los pintores flamencos y holandeses del siglo XVII, al que recurre Louis Aragon a partir de un comentario dirigido por Derain a Breton. ARAGON, Louis, *Los collages, op. cit.*, p. 49, y BRETON, André, “Ideas de un pintor”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos, op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>240</sup> Finalizado el periodo Dada, Tzara se acercó al grupo G (de Gestaltung) formado por antiguos dadaístas y constructivistas, entre los que se encontraban Richter, Arp, Schwitters o Hausmann, y en 1930 entró en el grupo surrealista. Richter, al tiempo que mantenía sus intereses constructivistas, creó imágenes

Ya no se trataba de debatir la legitimidad de una práctica artística en un contexto revolucionario, sino de encaminar los medios de la misma hacia una implantación de las bases de un cambio real. Los surrealistas amparaban su arte en la despreocupación por las cuestiones literarias y artísticas profesionales. Tzara continuó con su postura contradictoria y radicalmente destructivo-constructiva, mientras la revista *Documents* enfocaba el cambio en la consideración del objeto artístico como valor de uso, al tiempo que el auge del realismo socialista tuvo en el fotomontaje un medio muy válido para comprometer a la realidad en la propaganda y alcanzar un lenguaje de comprensión universal. El paso paulatino de un collage antiartístico a otro artístico fue paralelo a las evoluciones personales de sus protagonistas tal y como veremos más adelante: la construcción de una realidad humana promulgada por De Stijl frente a la indefinición de la naturaleza, la obra de arte *merz* de Schwitters entendida como contenedor artístico de elementos antiartísticos, la derivación del fotomontaje constructivista hacia la propaganda, etc. En última instancia, la vanguardia se superaba a sí misma y desaparecía en la búsqueda de un lenguaje nuevo pero universal.

Las consecuencias tuvieron un doble filo que afectaron tanto al artista como a su obra. Su profesionalidad fue puesta en entredicho al finalizar por este medio la apreciación de las destrezas técnicas (“la poesía debe ser hecha por todos” de Isidore Ducasse, seguido por Aragon y Tzara), mientras se abrían nuevas vías de actuación como el poder nominativo del arte, muy desarrollado sobre todo a partir de las tendencias objetuales y conceptuales en las décadas de 1960 y 1970. La obra perdía su función monumental por la que superaba la condición efímera del objeto a representar. Jean Paulhan, al tratar los *papiers collés* y su aportación revolucionaria, -también la pintura cubista en general en la que los collages jugaron, según él, un papel básico-, estableció sus rasgos en la pobreza de los materiales, entre la insistencia del gesto del artista y lo inacabado<sup>241</sup> (sin que se traten de bocetos previos para posteriores pinturas, en contra de lo que en ocasiones se ha afirmado), en el anonimato, en la disparidad de elementos heterogéneos, etc.,<sup>242</sup> para terminar cuestionando si realmente estamos ante cuadros. Todo apunta a lo efímero, opuesto a la monumentalidad, a lo durable y perpetuo del cuadro tradicionalmente entendido. El

---

insólitas y desconcertantes en films como *Vormittagsspuk* (1928), cuyo leitmotiv lo constituía un grupo de sombreros voladores. Arp, a pesar de exponer junto con los surrealistas, en 1930 participó en la exposición *Cercle et Carré* promovida por Seuphor y Torres-García, e ingresó en el grupo Abstraction-Création al año siguiente. Calder localizaba la apariencia estética de sus móviles entre los colores de *De Stijl* y las formas orgánicas de Arp sustraídas del automatismo dadaísta. Otro ejemplo lo constituye Schwitters, al aunar las innovaciones tipográficas con el collage y el ensamblaje que aglutina desechos dispares.

<sup>241</sup> PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste*, Gallimard, Paris, 1990, p. 159.

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 131-132. Es imposible determinar la fecha de finalización de la versión definitiva de este ensayo en los años cincuenta. Tuvo una primera versión en 1953. Aunque se limite a la pintura cubista, como advierte Jean-Claude Zylberstein en su introducción al libro, en ocasiones el propio Paulhan se refirió a este estudio como la “Peinture Moderne”. Hay que advertir de sus inexactitudes en citas y fechas por su carácter ensayístico.

anonimato destruye la noción del autor en favor de la cita, el préstamo y el pastiche; la heterogeneidad destruye cualquier temática. Paulhan no consideraba el *papier-collé* como una obra pictórica, ni siquiera como un cuadro, sino como una “máquina para ver”, de la misma manera que la invención de la perspectiva en el Renacimiento, más que representar con verosimilitud un objeto, una figura o un paisaje, manifiesta la nueva visión humanista del mundo frente a la teología medieval<sup>243</sup>. Con el collage asistimos a una nueva presentación del objeto desde su mera presencia<sup>244</sup>, la propia obra de arte se convierte en objeto al negar su espacio y profundidad interior, es decir, su ficción. Su presencia como tal queda sujeta al devenir. En el carácter inacabado del collage el gesto gana predicamento, y así su conjunto es un resultado cualquiera de un acto vital y continuado. Aunque, por otra parte, esta práctica se presenta al artista como un cuestionamiento de su quehacer profesional, dilema que dominará tras la Segunda Guerra Mundial.

Para esta concepción mecanicista de Paulhan tanto del collage como de la perspectiva renacentista, la máquina es un medio que predetermina la producción cultural. La máquina es el conjunto móvil que puede establecer unas constantes en las transformaciones, sea con fines representativos o constructivos. Y aunque valore la supuesta brevedad del collage, con la máquina -considerado el *papier collé* como tal- se fija un movimiento imprevisible. La aportación de Paulhan a la publicación colectiva *Les souvenirs déterminants* (1945), compilación de recuerdos infantiles de diversos autores por iniciativa del escritor belga Marcel Lecomte, desvela en el autor contenidos profundos de su concepción de la máquina: su tercer recuerdo es un sueño con un aparato misterioso como protagonista, cuya función podría estar relacionada con la propia regulación del sueño que tan sólo toma como materia prima los recuerdos almacenados en estado de vigilia, aun al margen de la realidad exterior. Se trata de una máquina para fijar paseantes<sup>245</sup> y, correlativamente, siendo el papel pegado un contenido efímero en primera instancia, la propia consideración artística que constituye la obra acabada, fija el devenir del tiempo. Por otro lado, existe cierta coincidencia entre el *papier collé* y los medios mecánicos de reproducción que, según Walter Benjamin<sup>246</sup>, destruyen el aura de la obra de arte al ser multiplicada (junto con los objetos naturales y reales), entendida esta aura como su unicidad, tanto espacial como temporal, su singularidad e identidad, que es lo que le permite contribuir al conjunto de los valores tradicionales de la herencia cultural. Paulhan no fue el primero en introducir un concepto propio de la reproducción mecánica. Benjamin creyó que el

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, pp. 130 y 157. De la misma forma que la Cúpula de Santa María dei Fiore de Brunelleschi, con su sistema de nervaduras verticales y horizontales, reproduce la modulación de la pirámide visual y la ventana perspectiva, el collage es considerado por Paulhan una nueva manifestación cultural que debe ser entendida dentro de su contexto histórico.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 237. Paulhan compara la revelación de los místicos y del zen con la de los pintores modernos, sin posibilidad de ser explicada ni comentada racionalmente, aunque sí podemos abandonarnos a ella.

<sup>245</sup> En LECOMTE, Marcel (éd.), *Les souvenirs déterminants*, Didier Devillez, Bruxelles, 1996, p. 27.

<sup>246</sup> BENJAMIN, Walter, « L'Oeuvre d'art è l'époque de sa reproductibilité technique ». Tomamos su última versión de 1939, en Walter Benjamin, *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 278-279.

dadaísmo buscó para la plástica y la literatura los efectos que el público exigía al cine, es decir, lo efímero del material que la reproducción mecánica y su pérdida de originalidad conllevan, el despojo del aura de la obra artística<sup>247</sup>. De hecho, Picabia vislumbró el retrato y la figura humana en las máquinas que ponen en movimiento los deseos, y estas mismas referencias las encontramos en obras de Duchamp, Man Ray y Ribemont-Dessaignes. Max Ernst llegó al collage mediante la yuxtaposición de impresiones gráficas de piezas mecánicas. Schwitters realizó una serie de dibujos con impresiones de sellos mientras acometía sus primeros collages y ensamblajes en 1919, sin olvidar la inclusión de publicaciones y fotografías por parte de los fotomontajistas berlineses, productos también de reproducciones mecánicas. El propio método automático por el que el surrealismo quería reflejar de manera objetiva la inconsciencia, tenía su modelo en la fotografía (la escritura automática como “fotografía del pensamiento”<sup>248</sup>), en el cine y en la máquina, facultades que Benjamin corroboró en el caso del cine, en el psicoanálisis visual que le es intrínseco, por poder reducir mediante el movimiento de la cámara y por montaje, la distancia entre el sujeto y el objeto, a diferencia de la pintura. Cabe preguntarse entonces qué es lo que sufre la tergiversación del collage: ¿la obra de arte se abre a la realidad y se diluye en ella para desaparecer, o por el contrario la realidad entra en la obra para ser considerada artística?, ¿el arte se confunde con los medios de reproducción mecánica o son éstos reificados al ser insertados en las obras artísticas? Desde Schwitters hasta las consideraciones de Aragon y Paulhan, se mantiene una posición dialéctica entre ambas posibilidades. El principio del collage gana independencia respecto a sus prácticas físicas y escritas para situarse en un *au-delà* que pueda guiar incluso modos de comportamiento, es decir, una ética tal y como las concebían Aragon y Tzara, implicando desde el régimen de propiedad hasta la consideración del objeto, pues es en el contexto de la Revolución Industrial donde nace este concepto artístico, al igual que los medios de reproducción técnica, los cuales acaban con las referencias de los originales únicos que constituyen la tradición y la realidad falsamente inmaculada.

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, pp. 307-308. En su *Pequeña historia de la fotografía*, publicada en tres entregas sucesivas entre el 18 de septiembre y el 2 de octubre de 1931, en el semanario *Die literarische Welt*, define el aura como “una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”, en BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2004, p. 40.

<sup>248</sup> BRETON, André, “Max Ernst” (1921), en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 75



## 1.4. La afirmación

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial asistimos a una progresiva absorción de la práctica disolutiva del collage por el concepto de obra de arte, proceso en el que el reconocimiento y acercamiento de la historiografía y de la crítica jugó un rol trascendental, unido además a la confluencia de una serie de factores externos. La Segunda Guerra Mundial destruyó las esperanzas de las utopías progresistas que las vanguardias históricas representaban en cierta medida<sup>249</sup>. Estados Unidos comenzaba a reivindicar su título de centro cultural mundial y a formular un arte que quería ser original y propio, lo que encontró su último y valioso impulso en el refugio que ofreció el país durante el conflicto a una gran cantidad de artistas europeos que se sumaron a los ya emigrados a lo largo de la década de 1930. El montaje y el collage definieron cada vez más la unidad cultural del consumismo reinante<sup>250</sup>, así que el arte generado bajo sus principios podía llegar con facilidad a representar una época nueva, lo que explica la aceptación e incluso el origen del Pop Art, tendencia que consideraba académicos las técnicas y los temas de aquellas obras que no eran capaces de elevar a arte los verdaderos intereses de las masas.

Hemos visto en relación a los primeros enfrentamientos del collage con la estereotipada noción de obra de arte, cómo fueron los propios comentaristas en la prensa los que abrieron el conflicto, mientras algunos críticos, aquellos más cercanos a los artistas protagonistas, veían en el collage la apertura necesaria a nuevas posibilidades. Los collagistas plásticos y los escritores que adaptaron el montaje en sus escritos, establecieron la dialéctica arte-antiarte a partir del dadaísmo, el modo en que las verdaderas metas del arte se encuentran en la fijación y nominación de la realidad misma, en la prolongación de las existencias reales y en las contradicciones del mundo objetivo exterior. Todos ellos fueron los primeros en pronunciarse frente a este fenómeno abierto en el arte contemporáneo, mientras que la lenta historiografía, siguiendo su habitual proceder, tan sólo buscaba, y en principio muy tímidamente, recuperar la integración de la realidad inmediata en las obras artísticas al margen de la representación de estos modelos.

---

<sup>249</sup> Véase CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, Visor, Madrid, 1998, pp. 58-60. En este sentido y aunque parezca paradójico, la abstracción representaba la mejor opción para el retorno al tradicional ejercicio del arte, necesario en el contexto de la reconstrucción de posguerra. Ver GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Prosopopeya, Valencia, 2007, p. 237.

<sup>250</sup> El montaje entra en la técnica publicitaria hasta el punto de definirla, creando una sobreabundancia de imágenes que inundan el espacio urbano, tal y como muchos vanguardistas históricos reclamaron en su momento respecto a la intervención artística. En la actualidad, Jean Clair afirma que son en los laboratorios y talleres donde se desarrollan las nuevas técnicas de la imagen, y no en los museos ni en las galerías donde se pueden medir los cambios formales acontecidos en estos tiempos. CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista...*, *op. cit.*, p. 113, aunque también cabría preguntarse si en algún momento los museos y las galerías han recogido verdaderamente las novedades de la fabricación de imágenes.

## La subordinación a los estilos

Entre aquéllos que intentaron ofrecer una primera visión general del panorama artístico actual, como Julius Evola o Marsden Hartley, Franz Roh, conocedor del collage por su condición de fotógrafo de vanguardia y por su amistad con muchos de sus representantes, entre ellos Max Ernst o Moholy Nagy, contempló en *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus* (1925) la introducción de fotografías en el dibujo y la pintura como una de las vertientes propias de la época contemporánea que él trataba de desentramar. Discípulo del historiador del arte Heinrich Wölfflin -precursor de la historia de los estilos a partir del análisis formal-, Roh estableció series contrastadas de categorías para definir dos épocas distintas, método que Wölfflin aplicó con anterioridad al Renacimiento y el Barroco. Roh recurrió a este sistema para distinguir la reciente “vuelta al orden” tras el expresionismo inmediatamente anterior, siendo la fotografía un medio fundamental para introducir representaciones inequívocas de los objetos contrarrestadas con la indefinición de los medios plásticos del expresionismo<sup>251</sup>. Se trata entonces de una vertiente contemporánea al escritor y representada, según cita, por George Grosz y el holandés Paul Citroën. Con esta teoría el collage quedaba identificado con la fotografía y, reducida a la imagen, pasó a ser un subordinado de una tendencia determinada que venía desarrollándose desde finales de los años diez, una vuelta a la definición del objeto que sustituye el misticismo expresionista por una asimilación mágica de la realidad: su traslado al soporte pictórico. Este punto de vista, contrapuesto a las primeras opiniones negativas de los comentaristas de la prensa, y a las pretensiones dialécticas de ciertos artistas y literatos, supuso la primera inserción del collage en la Historia del Arte aunque, sin embargo, este hecho conllevaba matices considerables que a su vez desvelaban cierta implicación de Franz Roh: su conocimiento de algunos de sus protagonistas y el haber sido él mismo practicante de collages y fotomontajes desde 1923 (aunque no los expuso hasta 1961). En la publicación *Foto-auge. Oeil et photo* (1929) en colaboración con el tipógrafo Jan Tschichold, y en su introducción a *Aenne Biermann, 60 fotos* (1930), estableció el fotomontaje (de alemanes como George Grosz y John Heartfield, además de futuristas y de otros focos dadaístas) y su unión con el grafismo y la pintura (Max Ernst), como unas de las técnicas posibles para otorgar el valor artístico que la fotografía merece<sup>252</sup>. A partir de este momento ambos, el collage y el fotomontaje, fueron conquistando paulatinamente este valor al tiempo que lo hacía la fotografía. Según noticia en *Nach-Expressionismus*, la función de este registro reside en su poder evocador de la realidad

---

<sup>251</sup> ROH, Franz, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1927, pp. 57-58. Edición facsímil de Alianza, Madrid, 1997.

<sup>252</sup> ROH, Franz, “Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía”, publicado en *Foto-auge*, Ernst Wasmuth, Stuttgart, 1929, pp. 3-7. Versión castellana en el catálogo de exposición *Franz Roh. Teórico y fotógrafo*, IVAM, Valencia, 1997, p. 86.

verosímil, opinión a la que se opuso el crítico Ernst Kállai en 1927 por admitir que ella tenía su propia factura -justificada en los ejemplos experimentales de Man Ray y Moholy-Nagy-, a la par que negaba la oposición entre imitación y creación. En sus textos posteriores, Roh comenzó a valorar esta dimensión creativa de la impresión mecánica y a buscar su calidad propia. La fotografía pasó a ser considerada un medio artístico por ser expresión pura y autónoma del hombre, estableciendo la categoría de “buenas fotografías”<sup>253</sup> diferenciadas de las malas.

Esta apreciación fue compartida por Moholy-Nagy, aunque para sostenerlo éste cambiase la visión tradicional del arte por su excesivo énfasis en los “medios de expresión”<sup>254</sup>. Fue Walter Benjamin quien trascendió la disputa entre pintura y fotografía, o arte y fotografía, con el fin de analizar las consecuencias que esta nueva manifestación tiene para el concepto artístico, analizando la pérdida de la función y fundamento cultural del arte tradicional junto a la adopción de otros usos actualizados<sup>255</sup>. La oposición entre fotografía y pintura estriba según él en el carácter mecánico de la reproducción, enfrentándose la máquina con la mano del hombre pintor<sup>256</sup>. El fundamento que el arte pierde con este gran invento del siglo XIX es su aura, su identidad en tanto que ejemplar único, por lo que el cambio suscitado es cualitativo y entendido como un suceso histórico. Ahora el fotógrafo puede acometer una producción creativa, una vez despojado de sus necesidades e intereses (y no funciones) fisionómicos, políticos o científicos, exteriores a la creación<sup>257</sup>, aunque Benjamin en su explicación no presenta a la fotografía como un acto volitivo, sino que gracias a este despojo “se vuelve creativa”, matizando lo de “creativa” con comillas.

En 1943 Man Ray, el otro gran modelo para las posibilidades de la cámara, negó rotundamente su condición artística, causando una gran conmoción entre muchos de sus seguidores y compañeros fotógrafos. Sus argumentos resultan muy significativos para esta investigación, dado que, según ellos, es en su condición joven donde la cámara encuentra su imposibilidad de alcanzar el grado artístico: “Cuando la fotografía haya perdido su acidez y sepa envejecer como el Arte o el alcohol, entonces y sólo entonces llegará a ser EL ARTE, en lugar de ser, como ella lo es hoy, simplemente UN arte”<sup>258</sup>. De esta forma el artista se oponía a la

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 83; y en ROH, Franz, “La polémica literaria sobre la fotografía. Tesis y antítesis sobre el tema ‘mecanismo y expresión’”, publicado en *Aenne Biermann, 60 Fotos, Fototek 2*, Klinkhardt & Biermann, Berlin, 1930, pp. 3-5. Versión en castellano en *Franz Roh. Teórico y fotógrafo, ibid.*, pp. 87-90.

<sup>254</sup> MOHOLY-NAGY, László, “On Art and the Photograph”, publicado en inglés en junio de 1945 en *The Technology Review*, Cambridge, Massachussets, vol. 47, nº 8. Versión en castellano en MOHOLY-NAGY, László, “Arte y fotografía”, MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp. 227 y 233-234.

<sup>255</sup> BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía, op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>256</sup> BENJAMIN, Walter, “Y [La fotografía]” en *ibid.*, pp. 138-139, destacando esta cuestión frente a la aparente mayor objetividad de la cámara.

<sup>257</sup> BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, *op. cit.*, p. 50.

<sup>258</sup> « Quand la photographie aura perdu son acidité et qu'elle saura vieillir comme l'Art ou l'alcool, alors et seulement alors elle deviendra L'ART, au lieu de rester, comme elle l'est aujourd'hui, simplement UN art. » MAN RAY, « La photographie n'est pas de l'art », *View* nº 1, abril 1943, en MAN RAY, *Ce que je*



recuperación del medio que él mismo practicaba, para situar su controversia con el arte como un punto determinado en la historia, al igual que Benjamin, lo que nos permite considerar también el dadaísmo -del que provenía Man Ray- como un fenómeno histórico que pierde significado una vez transcurrida la época con la que se enfrentó, tal y como afirmaba Roger Shattuck<sup>259</sup>. De hecho, esta vanguardia halló en la fotografía un trasunto de oposición a la mano subjetiva del pintor. En este sentido es conocido el caso de los fotomontajistas berlineses, o el comentario que Tristan Tzara dedicó a Man Ray en 1922, el cual nos arroja mucha luz al respecto: “cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías y gradualmente el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un destello intacto y delicado más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos”<sup>260</sup>. Breton mantuvo una posición análoga. El texto que escribió sobre Max Ernst y su obra con motivo de su primera exposición en París en 1921, comenta: “El invento de la fotografía ha asestado un duro golpe a los antiguos modos de expresión, tanto en pintura como en poesía, donde la escritura automática aparecida a finales del siglo XIX es una auténtica fotografía del pensamiento [se refiere sin duda a los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont]”<sup>261</sup>, y acerca de Max Ernst de nuevo además de Man Ray -a quien prefería considerar fotógrafo antes que pintor-, apuntó en la conferencia que ofreció en el Ateneo de Barcelona en 1922: “las nuevas condiciones impuestas a las artes plásticas por la introducción de la fotografía (...) la necesidad de un subjetivismo casi total, que no respeta siquiera el concepto general del objeto y reacciona hasta la visión que nosotros podamos tener del mundo exterior”<sup>262</sup>.

Ante estos posicionamientos de marcado sesgo dadaísta, Franz Roh y Moholy-Nagy comenzaron a ensalzar la fotografía como medio de expresión frente al Arte. Este reconocimiento conllevaba dos observaciones que revelan el poder revolucionario de su automatismo y que, paradójicamente, niegan el estatus tradicional de toda obra de arte: el anonimato y la democratización de la creación<sup>263</sup>. Este anonimato se convierte en la justificación de Roh en *Nach-Expressionismus* para prescindir de los estudios biográficos de los

---

*suis et autres textes*, Hoëbeke, Paris, 1998, pp. 68 y 74. En el extracto de su autobiografía publicado en esta misma edición bajo el título “La photographie”, afirma irónicamente: “L’art n’est pas de la photographie” [“El arte no es fotografía”], *ibíd.*, p. 76.

<sup>259</sup> En su participación en el simposio sobre el ensamblaje celebrado en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1961, publicado en John Elderfield (ed.), *Essays on Assemblage*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>260</sup> En BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, *op. cit.*, p. 49-50. Esta cita está extraída por Benjamin de TZARA, Tristan, “La photographie à l’envers. Man Ray”, *Les feuilles libres* n° 30, déc. 1922-janv. 1923, pp. 425-426, y a su vez del álbum de Man Ray de rayogramas *Champs Délicieux*, Paris, 1922. TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, tome 1. 1912-1924*, *op. cit.*, p. 416. Precisamente, este texto fue traducido al alemán por Walter Benjamin en la revista dirigida por Hans Richter G, n° 3, junio 1924, pp. 29-30.

<sup>261</sup> BRETON, André, “Max Ernst”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>262</sup> BRETON, André, “Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene”, en *ibíd.*, p. 145.

<sup>263</sup> ROH, Franz, “La polémica literaria sobre la fotografía. Tesis y antítesis sobre el tema ‘mecanismo y expresión’”, en *Franz Roh. Teórico y fotógrafo*, *op. cit.*, p. 90.

creadores y buscar, siguiendo los pasos de Wölfflin<sup>264</sup>, una definición de estilo al margen de las escuelas historiográficas que persiguen la fenomenología de la expresión<sup>265</sup>. Aquí el autor, al adoptar los criterios historiográficos de su preceptor, coincide indirectamente con el rechazo a la vieja visión de maestro por parte de Isidore Ducasse y Louis Aragon entre muchos otros, con el fin de establecer, en contra de las opiniones de Ernst Kállai, quien creía en la existencia de una factura propia de la fotografía, el primer gesto fotográfico en el encuadre de un fragmento de la realidad. La fotografía desde este acto electivo ya es un hecho artístico. Esta afirmación recupera los *ready-mades* de Duchamp, productos por excelencia de una selección de objetos bajo el principio de la indiferencia. También el “amor electivo” de Breton y los surrealistas, pudiendo entroncar así la apreciación estética de la fotografía por parte de este movimiento, con el concepto de *flâneur*<sup>266</sup> que Walter Benjamin aplicó al artista moderno inmerso desde Baudelaire en el mercado capitalista. El mismo Benjamin estableció en su *Pequeña historia de la fotografía* el “verdadero rostro de la fotografía creativa” a partir de su capacidad para destruir el aura de la realidad, ya que su potencial reside en el anuncio o en el procedimiento asociativo, y su “legítima contrapartida” en “la labor de desenmascarar y construir”<sup>267</sup>. El shock que produce está destinado a dejar en suspenso las capacidades asociativas del espectador, siendo aquí donde confluyen y se solapan los reconocimientos paralelos de la fotografía y el collage, sin olvidar el cine<sup>268</sup>. Fue precisamente a partir de Benjamin que Rosalind Krauss estableció en 1980 esta convergencia entre ambos procedimientos en el encuadre que fragmenta una realidad continua para contribuir a su manifestación mecánica<sup>269</sup>, lo que también coincidía con la

---

<sup>264</sup> WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y barroco*, Comunicación, Madrid, 1977, p. 45, donde afirma ocuparse de los “verdaderos genios” que crean un estilo, pero al margen de sus detalles biográficos para distanciarse de Vasari. En WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Óptima, Madrid, 2001, p. 27, establece tres niveles de estilo (o ideales especiales de belleza) dispuestos según el orden siguiente: expresión de una época, de un sentimiento nacional y de un temperamento personal.

<sup>265</sup> Wölfflin diferencia los intereses de los historiadores de los del artista: la calidad de la obra de este último frente a la diversidad de estilos de los primeros. En WÖLFFLIN, Heinrich, *ibíd.*, p. 27. Más adelante, en la página 247, advierte del peligro de caer en conclusiones universales de la Historia del Arte como historia de la expresión, de tomar el arte como espejo de la vida.

<sup>266</sup> BENJAMIN, Walter, “El flâneur”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 49-83.

<sup>267</sup> BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, *op. cit.*, pp. 50 y 52.

<sup>268</sup> Franz Roh, en “Mecanismo y expresión” de *Foto-auge*, involucra al cine en la puesta en movimiento sucesivo de las fotografías, por lo que sus consideraciones también son aplicables a este nuevo registro, en *Franz Roh. Teórico y fotógrafo*, *op. cit.*, p. 86. Esta idea, muy generalizada en su época, de concebir el cine como una sucesión continua de fotogramas, es superada por el estudio de las poses de Roland Barthes, al ofrecer la fotografía a la conciencia un “haber estado ahí” del fotógrafo, mientras que el cine manifiesta un “estar ahí” de las cosas. Cita en BARTHES, Roland, “Retórica de la imagen” (1964), en BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 40-41. En 1979, en cambio, afirma que la pose del cine es la confluencia de un “esto-ha-sido” del actor, como en la fotografía, con el papel que representa. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 140.

<sup>269</sup> KRAUSS, Rosalind, “A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage”, en KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 160-168. Roland Barthes incluye el encuadre y la elección junto con el tratamiento técnico y la compaginación en la connotación de la

capacidad expresiva que Roh otorgó a la instantánea en primer lugar. Si el collage adquiere conciencia artística al tiempo que lo hacen el cine y la fotografía, retomamos la cuestión de si, por su connatural fragmentación, contribuye también a la pérdida del aura, aunque esta posible capacidad no sea suficiente para definirlo porque, además de compartirla con la fotografía y el cine, la pintura también contribuye a la pérdida del aura de la memoria en beneficio de la suya propia en su materialización fidedigna -sobre todo en los anacronismos y tergiversaciones del género de pintura de historia-, función ésta quizás enturbiada por la lectura unívoca que entonces se adjudicaba a la reproducción mecánica. El collage, labor manual además de intelectual, nunca compartió de manera implícita este mecanismo fotográfico, el cual sí encontraba correlato en el hecho de que sus materiales pertenezcan a la realidad inmediata, aunque ambos, collage y fotografía, no hacían más que desvelar el carácter automático subyacente en toda relación entre reproducción y modelo. Esta cuestión fue referida por Benjamin en el caso de la fotografía y el cine en tanto que procedimientos psicoanalíticos visuales y a diferencia del psicoanálisis freudiano, por ser capaces de abrir una ventana al subconsciente<sup>270</sup> (Benjamin prestó gran atención al surrealismo y en particular a las ilustraciones fotográficas de sus revistas<sup>271</sup>, muestras que según Krauss constituyen el verdadero legado artístico del surrealismo<sup>272</sup>). De hecho con el collage, al incluir objetos únicos (entre los que se encuentran las fotografías y los productos fabricados en serie), aunque hayan sido despojados de su anterior aura -contexto espacio-temporal del que fueron extraídos-, éstos obtienen uno nuevo sólo destruible por los medios de reproducción del grabado y la fotografía. Se trata de la dialéctica consustancial a la mismidad del collage frente al estatus artístico: los *ready-mades*, cualquier cosa como arte o arte como cualquier cosa, el contenido no artístico en un marco artístico de los cuadros *merz* de Schwitters, la pérdida del original artístico para la consideración artística por el público popular de cualquiera de sus reproducciones, y con esta última oposición implicamos al cine y a la fotografía en su capacidad para dotar de una nueva aura a nuevas realidades. Pero no nos estamos refiriendo a meras reproducciones técnicas de un original perdido entre las patentes y los derechos de autoría que las disparatadas contradicciones de la sociedad capitalista mantienen e incrementan hoy en día. Quizás las teorías de Benjamín apunten a una renovación del concepto de aura en vez de aniquilarse, un cambio de consideración de la realidad en tanto que única, sin que por ello deje de cuestionar el principio de propiedad en tanto que resultado de una actividad.

---

imagen, en BARTHES, Roland, “El mensaje fotográfico” (1961), en BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, op. cit., p. 16., por lo que se entiende que el estudio de la fotografía por parte de Krauss es ante todo de naturaleza semiótica.

<sup>270</sup> Véase su *Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en BENJAMIN, Walter, *Ibíd.*, p. 28, y BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, op. cit., p. 306.

<sup>271</sup> BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 40.

<sup>272</sup> KRAUSS, Rosalind, “Fotografía y surrealismo”, KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico*, op. cit., p. 114.

Franz Roh reivindicaba la fotografía como medio artístico -y con ella el fotomontaje y el collage-, a pesar de reconocer su valor democrático que extiende la creatividad al conjunto de la sociedad, porque gracias al automatismo de la cámara se prescinde de las limitaciones de la técnica. Con los surrealistas la fotografía mantuvo una posición dialéctica respecto a la obra de arte desde el momento en que ambas fueron entendidas como medios de liberación del espíritu. Esta última consideración dio un paso de gigante con las opiniones que Max Ernst, maestro del collage, virtió en el homenaje que la revista *Cahiers d'Art* le rindió en 1937<sup>273</sup>. Sus collages comparten el procedimiento automático -y por tanto objetivo- que Breton atribuía a la escritura automática surrealista por ser la verdadera fotografía del pensamiento<sup>274</sup>. En cambio, el sentido que Ernst y Breton daban al automatismo era totalmente distinto a la concepción técnica de Roh. Al preguntarse Breton “¿quién sabe si, de este modo, no nos estamos encaminando hacia nuestra liberación, algún día, del principio de identidad?”, hacía participar al automatismo de la pérdida del aura de la realidad que Benjamin promulgó años más tarde, implicando al cine por oponerse a la pintura mitificadora (lo que Breton llamaba “estafa”). Lo curioso de esta reflexión reside en la posibilidad de que la pérdida de identidad quede relacionada con aquella del aura, apreciada como un principio de liberación. Ésta misma también fue experimentada por Benjamin como un despojo del antiguo concepto de propiedad, como pone de manifiesto al final de su ensayo *La obra de arte en su época de su reproductibilidad técnica*, así como la apertura de los medios al asentar el derecho de todos a ser retratados<sup>275</sup>, alcanzado por buena parte del cine soviético (esta ambición la encontramos en los “protagonistas corales” de las novelas surrealistas de Aragon y en las primeras películas de Eisenstein, dos grandes maestros del montaje en sus registros respectivos). De hecho, el filósofo berlinés atribuía una apertura al inconsciente en la fotografía y en el cine, proponiendo como ejemplo el uso surrealista de la imagen a partir de las fotografías de Atget, precedente indiscutible para muchos surrealistas. Benjamin prestó especial atención a este movimiento, dedicando un artículo a las publicaciones surrealistas<sup>276</sup> y otro a la tendencia en general, cuyo título, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*<sup>277</sup>, establece las analogías entre su objeto -la escritura automática- y el procedimiento fotográfico, lo que más tarde abordará abiertamente Rosalind

---

<sup>273</sup> MAX ERNST, “Au delà de la peinture”, en *Cahiers d'Art*, nº 6-7, 1937, Paris, pp. 1-46. Incluye ilustraciones de su obra de 1919 a 1936, concerniente a su extensa actividad como collagista. Los restantes textos fueron recopilados de anteriores críticas sobre la obra del autor y extractos de ensayos, entre los que se encuentra *La peinture au défi* de Louis Aragon, además de los comentarios más brillantes de André Breton dedicados al artista. Las firmas restantes de críticos y poetas pertenecen de una forma u otra al ámbito del surrealismo y al entorno de amistades del artista, muchos de ellos como Breton, Aragon, Claude Cahun, Georges Hugnet o Tristan Tzara, conocedores del collage en primera persona.

<sup>274</sup> Texto datado en 1920 e incluido en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., pp. 75-77, y en el homenaje a Max Ernst de *Cahiers d'Art*, nº 6-7, op. cit., pp. 47-53.

<sup>275</sup> BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, op. cit., p. 298.

<sup>276</sup> BENJAMIN, Walter, “Publicaciones surrealistas”, *Die Literarische Welt*, nº 45, 7 noviembre 1930, en BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>277</sup> Publicado en 1929 en *Die Literarische Welt*. Recogido en el primer volumen de BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones. Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 41-63.

Krauss. Es en este último artículo donde Benjamin sitúa la actividad surrealista una vez negadas sus preocupaciones literarias: en la contemplación de una realidad despojada de su sentido lógico, en las coincidencias de los paisajes urbanos donde nace la visión dialéctica de la realidad presente sobre todo en la novela *Nadja*. Quizás así, la realidad del surrealista comparte la misma pérdida del aura que propicia la reproducción técnica. Tal y como la cámara imprime mecánicamente esta realidad en un negativo a positivar, lo maravilloso de la realidad pierde sus lazos de causa-efecto, a diferencia de Roh, quien deseaba elevar el fotomontaje y el collage a la altura merecida por la fotografía<sup>278</sup>. En la contraposición de diversas imágenes de procedencias dispares, da la sensación de que Roh necesitaba de una síntesis definida que convirtiese el fotomontaje en un trasunto constructivo desde un punto de vista artístico, algo que no dudó en relacionar con un nuevo clasicismo por su contención y rigor<sup>279</sup>. La apertura democrática de la fotografía reside en su lenguaje de imágenes inequívocas que responden a la rapidez de percepción que exige la vida moderna, coincidiendo en la urgencia de esta necesidad con Moholy-Nagy, a quien dedicó un ensayo en 1930<sup>280</sup>, y con Jan Tschichold<sup>281</sup>, con quien elaboró *Foto-auge*.

En el citado homenaje a Max Ernst de 1937, Jacques Viot, antiguo secretario de la galería Pierre (pionera en organizar exposiciones surrealistas), defendió el carácter objetivo y al mismo tiempo primitivo del creador<sup>282</sup>, mientras que el propio Max Ernst se mantuvo al margen del talento del artista y la concepción de autor a la que estaban tan acostumbrados los críticos de arte<sup>283</sup>. Sin embargo, fue su sentencia paradigmática en “Au delà de la peinture” la que distinguió su concepción del collage de la de Franz Roh, elevándolo por encima de las limitaciones de cualquier técnica hacia una actitud que le permitía considerar de la misma manera sus *frottages*, las obras de De Chirico y la pintura surrealista, la síntesis de las palabras

---

<sup>278</sup> “Es absurdo afirmar que esta combinación no es más que la mezcla de cuerpos extraños que nunca podrán llegar a unirse”, dice Roh respecto al collage y al fotomontaje en ROH, Franz, “Mecanismo y expresión”, en *Franz Roh. Teórico y fotógrafo, op. cit.*, p. 86.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> ROH, Franz, *Lászlo Moholy-Nagy, 60 fotos. 60 photos. 60 photographies*, Fototek 1. Berlín, 1930.

<sup>281</sup> Moholy-Nagy, en “Espacio, tiempo y fotografía”, publicado en *The American Annual of Photography*, Boston y Londres, nº 57, 1943, pp. 7-14, escribe: “Nuestra era de especialización está basada en la multiplicidad de la información con que se asedia implacablemente al individuo a través de la prensa cotidiana, las revistas, la radio y el cine” (todos son medios o marcos de reproducción mecánica), mientras que en “La fotografía es creación de la luz”, artículo del primer número de *Bauhaus* de enero de 1928, Dessau, pp. 2-9, apela a la confianza en la objetividad de la fotografía, la cual no permite la interpretación subjetiva de un hecho, lo que es capaz de crear, junto con los elementos gráficos, tensiones que abarcan mucho más que el significado individual de cada una de las partes. Ambas citas en MOHOLY-NAGY, Lászlo, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pp. 206 y 150 respectivamente. Jan Tschichold establece la urgencia de una renovación de la tipografía, registro muy habitual en los collages y ensamblajes, en la nueva necesidad del hombre moderno de absorber diariamente una gran cantidad de material impreso que, al margen de si lo ha solicitado o no, “es depositado en su buzón o puede encontrarse en todas partes: en los muros, escaparates, etc.”, en TSCHICHOLD, Jean, *La nueva tipografía*, Campgràfic editors, Valencia, 2003, p. 65. Ambos casos tratan de aplicar los adelantos técnicos y estéticos a la mejora de la vida cotidiana del ciudadano común.

<sup>282</sup> *Cahiers d'Art*, nº 6-7, 1937, París, p. 70.

<sup>283</sup> “Inspiration to Order”, en *ibid.*, p.74.

de dos o más autores en una misma obra, o el cine de Buñuel: “Si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el collage”. En realidad, en esta efectiva declaración de sus procedimientos plásticos, Ernst se acoge a los principios surrealistas básicos que constituyen lo maravilloso, la belleza convulsa de *Nadja* y la realidad contradictoria de Aragon. A partir de esta intervención de Max Ernst, el collage surrealista resultó ser una actitud ante la realidad y una contribución a la elaboración de lo maravilloso, sin que esto supusiese una nueva subordinación, sino simplemente una identificación conmutativa entre lo maravilloso, lo automático y el collage. Fue Tristan Tzara, una vez más, quien con su contribución a esta edición monográfica estableció efectivamente la actividad de este artista -compañero suyo desde la época dada- en un “au delà” de la pintura y de la profesión por encima de los servicios atribuidos tradicionalmente - imitación, deleite para la observación y placer estético-, en un “más allá” donde la visión reversible de la realidad a partir de la dialéctica que ahora, tras su nuevo contacto con el grupo surrealista, se revela de manera explícita: entre el sujeto y el objeto, entre el adentro y el afuera de Hegel, considerando la poesía un medio de conocimiento y de transformación de la materia real en realidad pensante. Bajo esta certeza retomaba su opinión sobre el objeto encontrado, consistente en ese automatismo nacido de Dada por el que el objeto pasa a ser retrato de quien lo encuentra por acción del azar de esta vivencia, gesto comparable al escoger palabras de los depósitos y estancos de la memoria. El conocimiento tan sólo puede antojarse constructivo al aumentar la realidad dialécticamente, creando una síntesis que siempre supondrá un otro, una nueva contribución a lo maravilloso<sup>284</sup>. La formación de Franz Roh en la Historia del Arte chocaba con los intentos de estos poetas y artistas plásticos por superar el alcance de sus propios registros de actuación y responder así a la necesidad de incidir en la vida real mediante la experimentación y la experiencia directa. Sus argumentos surgían como afirmaciones positivistas del lugar que debían ocupar la fotografía, el fotomontaje y el collage en la Historia del Arte. Mediante su reconocimiento de este último procedimiento, Roh inauguró el proceso de recuperación que tendría continuidad tras la Segunda Guerra Mundial, la misma que hizo estragos sobre las confianzas utópicas y unitarias conocidas por las vanguardias. Sin embargo, esta recuperación no la debemos atribuir únicamente al despertar del interés de la historia del arte, por entonces entregado en cuerpo y alma a la sistematización de unos “estilos”, también hay que tener muy en cuenta el desarrollo de un nuevo mercado artístico, así como la propia evolución del collage, sobre todo a partir de los años cuarenta, un aspecto esencial que abordamos más adelante.

---

<sup>284</sup> En *Cahiers d'Art*, n °6-7, 1937, Paris, pp. 117-119. Este texto pertenece a una crítica publicada en la misma revista en 1934.

## La insistencia expositiva privada

Tras ciertas investigaciones previas en casa de Tristan Tzara en torno al funcionamiento simbólico del objeto, hechas públicas en el tercer número de *Le Surréalisme au service de la Révolution* el mes de diciembre de 1931, el objeto adquirió un gran protagonismo en las declaraciones y exposiciones surrealistas, las cuales se extendieron durante los años siguientes mientras el movimiento se internacionalizaba. En junio de 1933 el grupo dedicó una exposición en la Galería Pierre Colle al conocimiento irracional, y este nuevo centro de interés surrealista que ganó terreno en las exposiciones consecutivas del surrealismo internacional (*Poesie 1932* en Praga, con miembros del futuro grupo surrealista checoslovaco junto con Ernst, Dalí, Miró y Giacometti<sup>285</sup>; en 1935 en Tenerife<sup>286</sup>; en la galería parisina Charles Ratton en 1936, lo que dio origen el mes de junio al número especial de *Cahiers d'Art* dedicado al objeto; en la exposición internacional surrealista de Londres de ese mismo mes, a lo que hay que añadir la apertura en el París de 1937 por parte de Breton, de la galería Gradiva dedicada casi por completo al objeto; la exposición internacional celebrada en la capital gala en enero de 1938, presidida por dieciséis maniqués femeninos ataviados con una serie de prendas y objetos dispares; o *First Papers of Surrealism* en octubre de 1942 en Nueva York, que ofreció un montaje expositivo concebido y realizado por Marcel Duchamp; y finalmente la *VI Exposition internationale du surréalisme* en julio de 1947 en la Galería Maeght de París), fue habituando al espectador a la disparidad de estos montajes compartida con el collage, abonando el terreno a las inmediatas exposiciones acontecidas en el ámbito profesional.

Sin embargo, hay que matizar que este interés por el objeto, con todas sus consecuencias, respondía a la propia evolución del grupo de Breton, a la huida de una práctica separada del arte y de la literatura y a los intentos de aplicar el materialismo dialéctico que lo afianzaba como un movimiento revolucionario. Mediante el objeto, el surrealismo podía hacer factible su conocimiento de la realidad alternativo al imperante, ahora basado en las leyes del azar y en la necesidad psíquica, tal y como declaró el surrealista inglés Conroy Maddox en “El objeto en el Surrealismo”<sup>287</sup>. Cuando abordaban el objeto, los surrealistas no centraban su problemática en la elaboración de una serie de artefactos estéticos próximos a la escultura, sino

---

<sup>285</sup> Tras la fundación del grupo surrealista checoslovaco en 1934, importante por sus collages y fotomontajes, Breton pronunció la conferencia *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* en Praga el 29 de marzo de 1935. En BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Le livre de poche, Paris, 1962/ 1971, pp. 87-120. En esta ocasión aportó su noción de poema-objeto.

<sup>286</sup> El grupo de la *Gaceta del Arte* proseguirá esta dirección con un apartado final dedicado a objetos surrealistas en la *Exposición de Arte Contemporáneo*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en junio de 1936 con la colaboración de ADLAN.

<sup>287</sup> *London Bulletin* n° 19-20, junio 1940, traducción al castellano de Emmanuel Guigon en *El objeto surrealista*, IVAM, Valencia, 1997, pp. 164-165 (catálogo de exposición)

que, tal y como advertía el mismo Breton, se trataba de un “sentido filosófico más amplio”<sup>288</sup>. El objeto implica la realidad misma, y su primer dilema surrealista, en todas sus vertientes (poema-objeto, objeto de funcionamiento simbólico, onírico, encontrado, y podemos incluir por su objetividad misma al collage y al *frottage* de Max Ernst, siguiendo los argumentos de Breton<sup>289</sup>) fue el realismo, no entendido como representación de la realidad exterior, sino como el ámbito en el que se producen las relaciones de la fenomenología hegeliana entre el sujeto y la objetividad circundante. De hecho, la primera descripción de un objeto onírico la ofreció Breton en *Introduction au discours sur le peu de réalité* en 1924<sup>290</sup>, y sirvió de precedente a sus poemas-objeto, los cuales trascendían por estos mismos argumentos la creación de una simple obra de arte. Es más, en *Situation surréaliste de l’objet* parte de la estética de Hegel para situar la supremacía de la poesía frente a las restantes artes<sup>291</sup>, y penetrar en ella una vez libre de las limitaciones líricas de los versos. La poesía surrealista debe ser entendida como un medio de conocimiento, desde el punto de vista adoptado por Tzara en su ensayo de 1934 sobre la obra de Max Ernst, es decir, libre de las constricciones de la expresión escrita. Y aquí radica el principal error de la acusación sufrida por el surrealismo en muchísimas ocasiones, de querer hacer literatura con la pintura, discusión que no merece ser retomada por carecer de sentido, puesto que el surrealismo no se detiene en la creación de una serie de objetos con valor artístico, sino en la liberación de los verdaderos mecanismos del pensamiento, tanto de la dictadura de la razón como del arte y la literatura.

Si tomamos como ejemplo el reciente estudio filosófico realizado por Luis Puelles Romero sobre el objeto surrealista, instigado por la exposición acontecida en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1997<sup>292</sup>, detectamos una separación de las muestras objetuales legadas por los surrealistas del resto de la realidad circundante. Este profesor de filosofía y estética de la Universidad de Málaga, establece los atributos de estas “cosas”: inesperados, ininteligibles, inidentificables, inexplicables<sup>293</sup>, salvando de esta manera la indeterminación que la falta de profesionalidad en su elaboración o elección supone. La disparidad de las partes ensambladas en uno de estos objetos pertenece a la realidad contradictoria que constituye el objeto mismo del surrealismo, y ahí está el sentido irónico de Man Ray cuando propuso crear una patente de los objetos que sí son surrealistas frente a las posibles falsificaciones denunciadas por Breton<sup>294</sup>. La realidad misma es surrealista mientras que las obras artísticas no lo son. El desfase existente entre el surrealismo y la visión de Puelles, entre la “fantasmagoría”

---

<sup>288</sup> BRETON, André, « Situation surréaliste de l’objet. Situation de l’objet surréaliste », en BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, op. cit., p. 91.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>290</sup> En BRETON, André, *Point du Jour*, op. cit., p. 29.

<sup>291</sup> BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, op. cit., pp. 93-94.

<sup>292</sup> GUIGON, Emmanuel, *El objeto surrealista*, op. cit.

<sup>293</sup> PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Cendeac, Murcia, 2005, p. 18.

<sup>294</sup> BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, op. cit., p. 91.



y la “monstruosidad” de su interpretación de los objetos surrealistas, y la realidad maravillosa hecha evidente por los surrealistas, nace de un proceso previo de asimilación cultural por parte de la industria del consumo y de la psicología conductista imperante por un lado<sup>295</sup>, y de la reificación artística institucional por otro, aunque esta recuperación responda a necesidades no propiamente artísticas sino políticas. En cualquier caso, este proceso conlleva la separación del collage de la práctica anónima y abierta al conjunto de la sociedad, consistente en una valoración estética de la realidad por medios directos, esto es, al margen de la representación. Sin embargo, no podemos achacar únicamente a los medios “oficiales” esta pérdida del poder convulsivo del collage, sino que las contradicciones internas del surrealismo (hay que tener en cuenta que su base era la dialéctica misma) entre arte y no arte, manifiestas a partir de los años treinta en la creación de unos objetos surrealistas en los que interviene un artista o un poeta al margen de la realidad (defendida antes por Naville y luego por Aragon), arrastraron desde entonces el germen de la recuperación. Si retomamos el trabajo de Luis Puelles, éste aborda en la definición final el problema del realismo surrealista al afirmar ser sus objetos “tan inverosímiles como la propia realidad”<sup>296</sup>, sólo que este polémico punto de su redacción no queda lo suficientemente reivindicado mientras asume, sin crítica analítica alguna, la problemática mimesis surrealista.

Creemos que tomar por inverosímiles las tesis bretonianas es un síntoma de un proceso histórico de aceptación de las mismas encaminado hacia la conservación de la estética, mientras que sus valoraciones, fruto de cierta postura iconoclasta, responden a cierta necesidad de exorcismo del radical realismo surrealista bajo estas mismas direcciones, ya que el término “iconoclasta” no es habitual en los textos surrealistas. Las culturas y tendencias que se han caracterizado por ser anicónicas o iconoclastas, sólo pueden ser consideradas como tales desde el momento en que la obra de arte niega cualquier papel representativo y pasa a integrar la realidad preexistente a modo de apéndice. Precisamente, el surrealismo se distingue de las vanguardias (por ejemplo del dadaísmo o del constructivismo, al margen de su contribución a la propaganda) por retomar el problema de la mimesis en su particular condena al “arte por el arte”, desde el momento en que concibe la realidad inseparable de su objetividad y subjetividad, instante a partir del cual pone sus medios al servicio de la manifestación de un espíritu liberado de los hilos de la lógica, con el fin de sustituirlos por los *vasos comunicantes*.

---

<sup>295</sup> Recuperación denunciada por los situacionistas en “Amere victoire du surréalisme”, en el primer número de su revista oficial, SECTIONS DE L’INTERNATIONALE SITUACIONNISTE, *Internationale Situationniste* n°1 Juin 1958, Paris. Re-éd., Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 3-4.

<sup>296</sup> PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, op. cit., p. 160.

## El origen de la recuperación museística. Formalismo y psicología de la percepción

Gracias a estas contradicciones internas entre arte y no arte, las galerías y revistas especializadas no encontraron muchos problemas a la hora de mostrar collages y objetos en sus escaparates y páginas, y de organizar exposiciones y ediciones especiales sobre estos nuevos medios sin tener que cuestionar antes sus propias funciones institucionales. Así, en 1954 la revista *Art d'aujourd'hui* dedicó un número doble al collage, decisión que siguió *XX siècle* en enero de 1956, otorgando protagonismo pleno y definitivo a este nuevo tipo de modalidades materiales del arte, al haber consagrado además su entrega de mayo de 1961 al relieve contemporáneo (al fin y al cabo el collage fue iniciado en el mundo del arte por pintores). El especial de *XX siècle* de 1956 no ofreció una definición concreta de collage. Se trataba en cambio de una serie de artículos monográficos y testimonios que hacían un primer balance de su evolución desde el cubismo, movimiento que Frank Elgar presentó como un descubrimiento cuyo desarrollo y generalización debía dar lugar a una “nueva forma de arte, a una estética y a una técnica”, y cuya importancia aún tendría que ser calibrada y sus repercusiones al menos perfiladas<sup>297</sup>. Esta puntualización mostraba claramente las direcciones de la reciente aceptación del collage en el ámbito artístico, delimitando sus infinitas posibilidades y su independencia respecto a cualquier registro material determinado<sup>298</sup>.

Algo similar ocurrió con las exposiciones, las cuales incluso llegaron a determinar la consecución posterior de la Historia del Arte. Peggy Guggenheim organizó junto con Roland Penrose una primera muestra de collages y fotomontajes en la “Guggenheim Jeune” de Londres en 1938, idea que desarrolló luego en su otra galería de Nueva York “Art of this Century” en 1943. Para esta ocasión animó a William Baziotes, Jackson Pollock y Robert Motherwell a realizar ellos mismos y en colaboración, alguna muestra plástica que pudiese constar en la exposición<sup>299</sup>. Este hecho abrió uno de los capítulos esenciales de la creación de un panorama artístico contemporáneo y abstracto en Nueva York, llegando a catapultar a esta ciudad como nuevo centro cultural frente a París. Para este fin los especialistas estadounidenses debían antes encontrar unos precedentes artísticos nacionales, y estos fueron precisamente modelos y maestros del collage como Joseph Stella, Arthur Dove o Joseph Cornell. Evidentemente, este proceso no puede ser atribuido directamente al grupo de expresionistas abstractos conformado durante la década de 1930 en torno al armenio Arshile Gorky y al holandés Willem de Kooning.

---

<sup>297</sup> ELGAR, Frank, « Une conquête du Cubisme: le papier collé », *Le papier collé. Du cubisme à nos jours, XX siècle*, nouvelle série, n° 6 (double), Janvier 1956, Paris, pp. 3-4.

<sup>298</sup> En el mismo número, Michel Seuphor parte de la paradoja del dadaísmo, de cómo “lo ha hecho todo” sin haber inventado nada, en SEUPHOR, Michel, “Dadakoll”, en *Ibid.*, pp. 25-28.

<sup>299</sup> Estos tres jóvenes artistas no habían realizado ningún collage con anterioridad, y a partir de este momento lo adoptarán como uno de sus registros expresivos. Léase por ejemplo TAYLOR, Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, op. cit., p. 104, o WESCHER, Herta, *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, op. cit., p. 224.

Con anterioridad crearon collages, además de los anteriores, A. E. Gallatin y ciertos miembros del American Abstract Artists (A.A.A.), concretamente Charles G. Shaw, Balcomb Greene, Suzy Frelinghuysen, Ilya Bolotowsky y Ad Reinhardt<sup>300</sup>. Pero el alcance de estos propósitos sí fue correlativo al inicio de la aceptación paulatina del expresionismo abstracto por el mercado, la prensa y el público, como un lenguaje puramente americano que entre finales de la década de 1940 y principios de la siguiente, llegaría a necesitar de un nuevo concepto del “arte por el arte”<sup>301</sup>. Aun con todo, alcanzar esta meta costó a sus artistas años de meditaciones estéticas acerca de la asimilación de las innovaciones europeas y del papel social del arte. En este punto de la historia adquiere gran relevancia para nosotros la labor del crítico Clement Greenberg por las consecuencias que su visión del arte moderno tuvo para la valoración del collage. A pesar de proceder de las enseñanzas iconográficas y sociales del historiador del arte Meyer Schapiro, y de haberse visto sumergido de pleno en el trotskismo estadounidense en su juventud, paradójicamente Greenberg creó esa nueva y necesaria formulación del “arte por el arte”, aquella misma expresión evitada hasta entonces por las personalidades más comprometidas con la vanguardia. Quizás su novedad radique en tratarse del primer crítico profesional totalmente independiente de la práctica del collage y de cualquier otro medio contemporáneo procedente del ámbito plástico o literario (a diferencia de los anteriores teóricos tratados: Apollinaire, Tzara, Breton, Morise, Naville, Aragon, Roh o Paulhan, por citar algunos), en intervenir en la conformación y teorización de lo que ya se entendía como “expresionismo abstracto”, participando de este modo y muy activamente en la creación de una pintura propiamente norteamericana<sup>302</sup>, la cual, en realidad, sólo fue aceptada una vez comprendida, tras muchas resistencias, la oposición soviética al arte no objetivo<sup>303</sup>.

Antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York ya tuvo dos ocasiones de visualizar collages en dos exposiciones del Museum of Modern Art. Las dos acabarían luego por perfilar las dos vertientes del arte del siglo XX, las mismas que a pesar de su escasa correspondencia con las verdaderas intenciones de sus protagonistas, sobre todo por la identificación que establecieron entre el cubismo y la abstracción, así como la del dadaísmo con lo fantástico, también por cerrar el cerco dadaísmo-surrealismo<sup>304</sup> obviando los encuentros internacionales de Artistas Progresistas en Düsseldorf en 1922, de *Merz* y de la revista *G* de Hans Richter, permanecerían en la tradición historiográfica norteamericana y en gran medida en la mundial, condicionando ya los postulados de críticos e historiadores como Greenberg. La

---

<sup>300</sup> En WESCHER, Herta, *op. cit.*, pp. 221-223.

<sup>301</sup> ASHTON, Dore, *La escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 276.

<sup>302</sup> GREENBERG, Clement, “Pintura tipo norteamericano” (1955/ 1958), en GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, pp. 235-255. Cuando Greenberg recopiló sus artículos en 1961 para confeccionar este libro, los retocó y los modificó en gran medida, tal y como afirma en el prólogo (p. 11)

<sup>303</sup> ASHTON, Dore, *op. cit.*, pp. 274, 276 y 305-306.

<sup>304</sup> Consecuencia inmediata fue el manual de RUBIN, William S., *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams, New York, y el catálogo de exposición del Museum of Modern Art, New York, RUBIN, William S., *Dada, Surrealism, and their heritage*, London and New York, 1968.

primera de ellas, *Cubism and Abstract Art* (1936, primera gran exposición colectiva desde la creación del Museo en 1929 bajo la dirección de Alfred H. Barr<sup>305</sup>, a partir de la *Société Anonyme* promovida por Katherine Dreier, Marcel Duchamp y Man Ray), mostró el collage como una vertiente realista del cubismo, algo exacto y comprensible teniendo en cuenta el punto de vista pragmático del Nueva York de entonces<sup>306</sup>, el cual poco tenía que ver con la exposición promovida por Peggy Guggenheim en 1943, en la que prevalecieron los collages surrealistas dadas sus amistades predominantes. También en 1936 el Museo presentó la muestra ilustrativa de la otra vertiente establecida bajo el título *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, y cuyo catálogo, escrito por el propio Barr, supuso la primera publicación en lengua inglesa de una antología de textos teóricos surrealistas.

Sin embargo, fue la exposición dedicada al collage en este mismo museo en 1948<sup>307</sup> - precedida por una retrospectiva de Kurt Schwitters, maestro indiscutible de los papeles pegados-, la que determinó definitivamente el interés de Greenberg por este medio y por el cubismo, tal y como se desprende de su artículo publicado en *The Nation* (noviembre 1948), el cual supone el germen de su posterior ensayo de 1959 dedicado al collage e integrado en su libro *Arte y Cultura*. El collage fue parte fundamental en su teoría de superación del caballete como soporte anticuado, hacia la conquista de una tridimensionalidad real opuesta a la ficción de la pintura anterior. Esta teoría explicaba parcialmente la evolución del cubismo, situando sus verdaderos objetivos en la liberación de la pintura de los cometidos que le son ajenos. Sin embargo, resultaba históricamente contradictoria porque el collage y el ensamblaje se alimentaban de todo aquello previamente ubicado al otro lado de sus marcos, y porque sirvieron de modelo, como la fotografía y el cine, de todo lo que contribuyó a la pérdida de la sacralización de la pintura. Ésta, al obedecer únicamente a sus propias leyes, tan sólo tiende hacia la abstracción, según Greenberg abriendo así una nueva época del “arte por el arte”, inaudita incluso en los tiempos de las vanguardias modernas europeas. En el ensayo de 1959 se amparó en el carácter inconsciente de los resultados plásticos de Braque y Picasso, al afirmar que ninguno de los dos “se plantearon de antemano este programa. Más bien surgió como algo implícito e inevitable en el transcurso de su esfuerzo conjunto por desarrollar esa visión de un arte pictórico ‘más puro’

---

<sup>305</sup> El programa de objetivos de este museo carecía de precedentes, y esta primera exposición colectiva era inconcebible en la política expositiva institucional francesa. DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 240.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>307</sup> No se llegó a confeccionar un catálogo, y tan sólo resta un comunicado a la prensa del mes de septiembre que intentó expresar públicamente la importancia histórica de esta exposición, “Large Retrospective Exhibition of Collages by Modern Europeans and Americans”, MoMA, cuyo título no se refiere explícitamente a artistas europeos y americanos, lo que todavía supone un respeto al anonimato intrínseco del collage. La exposición se abrió entre los días 22 de septiembre y 5 de diciembre, y continuó la línea propia del museo al dividir, aunque de forma incorrecta, en dos familias fundamentales los movimientos de vanguardia que han protagonizado el nacimiento y desarrollo del collage, una cubista y abstracta y otra fantástica referida a Dada y al surrealismo. TAYLOR, Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, op. cit., pp. 110 y 216, nota 24. Esta exposición fue seguida de otra dedicada al collage en el Museo de Houston (Texas) en 1958.

que habían atisbado en Cézanne, del que también tomaron los medios”, los cuales “impusieron su lógica”<sup>308</sup>. Para ello Greenberg debió precisamente establecer un proceso más lógico que histórico, comenzando por la negación de la tridimensionalidad ficticia de Manet y luego de Cézanne. Sólo así el collage podía ser valorado como una necesidad. Una vez que el cubismo en su fase analítica hubo descompuesto la representación, y en su fase hermética (comprendida entre 1911 y 1912) hubo rozado la abstracción, el collage entró en escena bajo un proceso dialéctico según la argumentación de Greenberg, transcurso evolutivo gracias al cual el cubismo sintió la necesidad de negar los restos de la ficción -como los sombreados y las propias firmas de los autores, engaño que al mismo tiempo se desentrañaba en el *trompe-l'oeil* cubista- y reafirmar a la vez su propia realidad. Tras obviar el problema del realismo abordado hasta el momento desde su relatividad (al menos indirectamente por Aragon con su realidad dialéctica, por Franz Roh y su realismo mágico, y por el montaje de Eisenstein, aunque no cite a ninguno de ellos. También a Picasso le inquietó la realidad, la cual nunca abandonó, tal y como a él mismo le gustaba subrayar), Greenberg intentó reafirmar una realidad propia y única de la pintura, por la que los fragmentos robados a la realidad “real” pierden totalmente sus cualidades y pasan a formar parte de aquella otra en su proceso de conquista de un volumen verdadero, lo que le permitió comprender además las inquietudes escultóricas de Picasso y de seguidores como Laurens, Archipenko o Lipchitz, hasta las esculturas de 1926 realizadas con láminas y varillas de hierros soldados de Julio González en colaboración con Picasso, definidas por Greenberg como dibujos bidimensionales proyectados en un espacio tridimensional.

Brandon Taylor considera este posicionamiento como la segunda gran teoría del collage, opuesta a la primera que corresponde a Louis Aragon y Max Ernst. El hecho de que Greenberg no esté involucrado en su práctica a diferencia de los dos surrealistas, y de que su postura sea profesional, desvela las diferencias más acusadas. Greenberg, en oposición al surrealismo por la introducción de fotografías y la vuelta a un arte figurativo ilusorio, por todo aquello que él denominaba “agujeros en la pintura”, no tuvo más remedio que condenar o, peor, ignorar buena parte de la historia del arte contemporáneo, sobre todo de aquellos que, por haber practicado el collage en la posterioridad, él consideraba que no habían llegado a comprender el legado de Braque y Picasso. En la actualidad no podemos dejar de ver en estas interpretaciones del autor de *Arte y cultura* una grave carencia histórica, incluso intencionada al haberse situado en última instancia a favor de la subjetividad: respaldar la existencia de una pintura expresionista liderada por su admirado Jackson Pollock. Sin embargo, también desgajó el conjunto de la obra de los expresionistas abstractos y la del cubismo al reducir a su naturaleza formal los objetos inclusos y rechazar, de manera radical, la intrusión de imágenes fotográficas. Gracias a que el espejo es un espejo, *El lavabo* de Gris permite la introducción dentro de su marco de todo lo que en él se refleje, al margen de las preocupaciones formales por superar las

---

<sup>308</sup> GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, op. cit., p. 86.

limitaciones asignadas tradicionalmente a la pintura. La base de Greenberg se ubica por negación en la representación y, de hecho, el único historiador citado en su ensayo *Collage* (1959) es Gombrich y su obra *Arte e ilusión*, maestro de la historia del arte como historia de los símbolos. La representación es negada para imponer nuevos marcos a la obra de arte, una nueva definición que aleje sus implicaciones con la realidad para constituir otra realidad nueva que, a diferencia de las primeras teorías de Tristan Tzara, vuelve a ser sacralizada sobre un nuevo pedestal de una estética ahora reafirmada. Pese a desatender buena parte de la historia de la pintura por no ser pintura, debemos reconocer dos aspectos fundamentales en su teoría (aunque éste no acabe de explotarlos): el carácter involuntario e impersonal del nacimiento y avance del collage, y la consideración de la pintura como un proceso que implica la destrucción del caballete que la limitó en Occidente durante siglos<sup>309</sup>. Indirectamente, su fuerte concepto artístico basado en buena parte en la experiencia estética kantiana, pudo servir de referente para saber qué es oficialmente artístico, con el fin de salvar de la criba muchas muestras de collages que implicaron un ataque histórico al arte institucional<sup>310</sup>. Con todo, resulta más clarificadora su definición de la pintura que la mera proposición artística de un profesional, ya sea conceptual o minimalista.

Las consecuencias del ideario de Greenberg fueron fulminantes. El cubismo se redujo a una serie de investigaciones de carácter formal en oposición al anterior rol representativo de la pintura. Y este cerco aún se estrechaba más cuando Greenberg reivindicaba como sus auténticos continuadores a Schwitters, Arp, Miró (excepto cuando introducía fotografías a la usanza surrealista) e incluso a su defendido Pollock. Ignoraba la posibilidad de apropiación de imágenes preexistentes, por lo que previamente tuvo que separar -bajo la influencia de las teorías sociales de Schapiro- el Arte de aquello que no lo consideraba como tal por encontrarse en un nivel cultural inferior (lo *kitsch*)<sup>311</sup>. La posición de Greenberg frente a la de Louis Aragon era absolutamente opuesta: mientras uno abrió los marcos de la obra a la realidad circundante y al anonimato del artista, el otro los volvió a cerrar para justificar su crecimiento real en profundidad. De este modo, Greenberg ofrecía un aura de artisticidad al collage mientras iniciaba de manera radical su integración en un arte con mayúsculas. Las consecuencias a modo de reacción en los años cincuenta fueron casi inmediatas: el nacimiento del Popart en el ámbito anglosajón y la recuperación del *ready-made* duchampiano contra esta concepción de arte puro

---

<sup>309</sup> GREENBERG, Clement, “La crisis de la pintura de caballete (1948)”, en *ibíd.*, pp. 177-180.

<sup>310</sup> Se trata aquí de la controversia entre hablar de arte a partir de una experiencia estética o de un arte general, que nosotros debemos entender como una estilización del mundo (interpretación de Greenberg del *ready-made* y de sus continuadores de los años sesenta), y no como una unión del arte con la praxis vital. Léase DE DUVE, Thierry, *Resonantes du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p. 279. Acerca del kantianismo de Greenber, consultar CARRIQUIRY, Andrea, « El arte según Kant : la autonomía, Greenberg y otros problemas de definición », *ACTIO* N° 9 noviembre 2007, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República de Uruguay, Montevideo, pp. 89-115.

<sup>311</sup> GREENBERG, Clement, “Vanguardia y *Kitsch* (1939)”, en GREENBERG, Clement, *ibíd.*, pp. 15-33.

erróneamente atribuido al arte abstracto, precisamente por la enorme influencia que ejercían las teorías de Greenberg en los ámbitos culturales del país<sup>312</sup>. El debate acerca del estatus artístico de la fotografía quedó lejano de esta pionera introducción del collage en la Historia del Arte, porque pegar fotos sobre un cuadro suponía para Greenberg -siempre contrario a la ficción- agujerear la tela, tal y como funcionó en su momento la perspectiva artificial renacentista. A partir de sus ensayos, la recuperación del collage sólo fue cuestión de tiempo, y en los años cuarenta y cincuenta este proceso se aceleró tremendamente. En 1956 Frank Elgar acogió en parte este punto de vista formal que niega las cuestiones representativas y elude la aportación mimética de los materiales prestados, en última instancia la implicación de la realidad en la obra. Apoyó indirectamente los argumentos de Greenberg al situar el avance del collage en la superposición de planos que crea una profundidad real, y al situar su extinción en el cubismo de Picasso entre 1914 y 1915 con el fin de hacer avanzar sus logros hacia la escultura<sup>313</sup>. Esta situación abrió no sólo una etapa de recuperación formalista del collage, sino también el auge del término “modernism” en general<sup>314</sup> por encima de la anterior propuesta de Apollinaire. La modernidad formalista sustituyó al espíritu moderno.

1961 fue un año crucial para el collage a causa de la exposición *The Art of Assemblage* en el Museum of Modern Art de Nueva York, abierta entre el 2 de octubre y el 12 de noviembre (al año siguiente se pudo ver en Dallas y en San Francisco), acompañada de la publicación de un amplio estudio de William C. Seitz y la celebración de un simposio sobre el tema coordinado por él mismo<sup>315</sup>. En el contexto artístico del Popart y del nuevo realismo europeo, esta revisión histórica del ensamblaje, incluido el collage, supuso un gran avance respecto a la interpretación formalista de Greenberg, al tiempo que daba una respuesta histórica, museística y de este modo artística, a las teorías derivadas de Louis Aragon, Max Ernst y Walter Benjamin entre otros. La deuda con los movimientos artísticos contemporáneos del planteamiento de esta exposición fue vital<sup>316</sup>, tal y como lo demuestra la elección del término *assemblage* a partir de las sugerencias epistolares del pintor francés Jean Dubuffet<sup>317</sup>, aún siendo uno de los representantes del arte

---

<sup>312</sup> En 1955 Rauschenberg realiza y expone su *Cama* en una amalgama de óleo, lápiz y objetos según su concepto de “pintura combinada” (*combine painting*). Para él, pintar ya no era lo más importante en el conjunto de las experiencias vitales, y proclamaba una nueva relación del arte con la vida. ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York, op. cit.*, pp. 280-281.

<sup>313</sup> ELGAR, Frank, « Une conquête du Cubisme: le papier collé », *Le papier collé. Du cubisme à nos jours, XX siècle, op. cit.*, pp. 12-14.

<sup>314</sup> DE DUVE Thierry, *Nominalisme Pictural*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 229, y DE DUVE Thierry, *Resonances du ready-made... op. cit.*, 1989, p. 207.

<sup>315</sup> En ELDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, Museum of Modern Art, New York, 1992, pp. 119-159, con introducción de Roger Shattuck.

<sup>316</sup> En la introducción al catálogo, -que constituye en sí un auténtico manual acerca del ensamblaje y del collage-, el autor da gracias a los artistas Bruce Conner, Richard Hamilton, Niki de Saint-Phalle y Jean Tinguely entre otros, por su asistencia, informaciones y sugerencias. En SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, MoMA, New York, 1961, pp. 6-7.

<sup>317</sup> Carta dirigida a Seitz del 21 de abril de 1961, en *ibid.*, p. 150.

otro, del materismo y del coleccionismo de arte bruto (no profesional), actividades todas ellas anteriores al realismo triunfante en los comienzos de aquella década. Frente al expresionismo abstracto americano, estas variantes europeas admitían muy bien la figuración, y por tanto la introducción de materiales extrapictóricos. En realidad el Popart supuso, desde un punto de vista iconográfico, una ruptura mayor en los Estados Unidos que el nuevo realismo francés, a pesar de las opiniones de Pierre Restany y la transición que representó el *combine painting* (pintura combinada) de Rauschenberg, las banderas de Jasper Johns o las obras escultóricas de Stankiewicz y Chamberlain<sup>318</sup>, y esta realidad histórica debió bastante a las limitaciones que Greenberg impuso tanto al expresionismo abstracto como al collage.

Las primeras reflexiones de Greenberg acerca del collage fueron vertidas en *The Nation* con el artículo “Review of the Exhibition Collage” (27-noviembre-1948), en respuesta al comunicado que la comisaria de la retrospectiva del collage recién celebrada en el MOMA, Margaret Miller, envió a la prensa. En él Miller expresaba la importancia que había tenido el collage hasta entonces, no sólo en la construcción de las imágenes cubistas que permiten al espíritu acercarse visualmente al objeto y registrar simultáneamente en su memoria una gran variedad de puntos de vista, sino también en la aparición de otro tipo de imágenes mentales resultantes de una percepción libre, no regulada y localizada justo en la frontera que separa la conciencia de la subconsciencia. Es así cómo esta primera recuperación museística del collage contemplaba el punto de vista surrealista, el mismo que situó sus inquietudes por este modo de expresión al margen de las obras artísticas, aunque de manera contradictoria tal y como hemos visto anteriormente. Greenberg comprimió esta visión tan amplia en las cuestiones formales, con el fin de ultimar la recuperación artística e institucional, y ello a pesar de evitar buena parte de su historia y de sus posibilidades por considerarlas impropias de la pintura. Al dejar la condición artística sin delimitar, la absorción de Miller resultó ser mucho más efectiva, pues avanzaba por encima de las convenciones estéticas, no sólo en lo referente al uso de materiales extrapictóricos, sino también por impulsar más allá del arte su utilización en la publicidad<sup>319</sup>. Y como seguidor de esta línea, doce años más tarde y en este mismo museo neoyorquino, William C. Seitz anticipó su concepto de collage nada más comenzar la introducción de su catálogo (y en este primer punto no se refirió a la término “ensamblaje” sino a “collage”, lo que hace suponer que ambos términos estuvieron fuertemente imbricados para Seitz). Con la organización de este gran evento, se desvanecía cualquier posibilidad de restringir el collage a una mera técnica de corte y pegado por encontrarse en la encrucijada de las dos grandes cuestiones del arte del siglo XX: la naturaleza de la realidad y la de la pintura misma, por lo que, aun prolongando la tradición antimimética preconizada por Greenberg, el mecanismo de recuperación histórica y

---

<sup>318</sup> Generación que Pierre Restany acoge bajo la denominación “neo-dadá”, por ejemplo en RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme*, Union General d'Éditions, Paris, 1978, p. 189.

<sup>319</sup> Citas de este texto en TAYLOR, Brandon, *Collage... op. cit.*, pp. 110-111.



museística consistió ahora con Seitz en la transposición de elementos de la realidad a la pintura sin imitación. Siguiendo estos preceptos, distinguió dos fases del procedimiento: la toma de elementos reales no artísticos, tanto naturales como manufacturados (propriadamente la negación de la mimesis aristotélica), y una segunda consistente en ensamblar, acto contrapuesto a las labores propias del arte por tradición, como pintar, dibujar, modelar o esculpir<sup>320</sup>.

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 pronunciar 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. Con esta advertencia, Seitz reconocía y respetaba la postura *anartística* de Duchamp y la antiartística de Dada, dos vertientes que Greenberg prefirió eclipsar en beneficio de sus propias teorías. En cambio, Seitz se retó a sí mismo en tanto que conservador museístico en su misión de acoger en su institución muestras de todas las manifestaciones culturales que mejor sintetizaban la historia del arte, fuese cual fuese su naturaleza. Distinguió dos tipos: aquellos ensamblajes elaborados por procedimientos semejantes a la escultura y la pintura tradicionales, citando como ejemplos los collages pintados de Esteban Vicente y las construcciones soldadas de David Smith - quizás las modalidades que más deben formalmente al cubismo y que mejor se adaptan al “sistema escultórico Greenberg”<sup>321</sup>; y aquélla que precisamente Greenberg rechazaba y que, en cambio, Walter Benjamin trató en su ensayo *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. A esta segunda vertiente Seitz atribuía la destrucción del aura, la cual él considera de “autoridad, profundidad y santidad”. Sus representantes más evidentes eran Man Ray y Max Ernst, recogiendo de éste último la definición de collage que vertió en su *Au delà de la peinture*. Seitz se refería con esta segunda variedad a todas aquellas piezas que mantienen su estatus de objetos preexistentes y que, por ello, constituyen auténticos *ready-mades* de la vida cotidiana. En función de este

---

<sup>320</sup> 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.

<sup>321</sup> El castellano Esteban Vicente trabajó junto a Willem de Kooning y es considerado parte del expresionismo abstracto americano. Por otra parte, el propio Greenberg dedicó un artículo a David Smith en 1956 incluido en GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, *op. cit.*, pp. 229-233, donde lo considera “el mejor escultor de su generación” y modelo del proceso de toma paulatina de la tercera dimensión desde el collage cubista en su grado más avanzado, los dibujos bidimensionales en un espacio tridimensional vacío en el que, discípulo y continuador de Picasso y González, suelda piezas de maquinaria encontradas. Siguiendo esta búsqueda de referencias escultóricas en las que poder aplicar sus principios formalistas, el discípulo de Greenberg, Michael Fried, recurrirá a Anthony Caro como prolongación de esta tradición frente a las innovaciones minimalistas.

enfoque, barajó como título para esta exposición “The Art, Non-Art, and Anti-Art of Assemblages”<sup>322</sup>, que bien pudo servir de precedente, por el título y la metodología, a la historia de Hans Richter *Dada, Art and Anti-Art* publicada en 1964 y en inglés al año siguiente. De hecho, esa exposición se sumaba al creciente interés por el dadaísmo y el *ready-made* de Duchamp despertado a raíz de la antología *Dada. Painters and Poets* editada por Robert Motherwell en 1951, la misma que animó el desarrollo de las últimas tendencias englobadas bajo los términos “neodadá”, “Popart”, “nuevo realismo” y, algo más tarde, el *environment* y el *happening*. Tanto fue así que en el simposio celebrado con motivo de la muestra participó Duchamp con su famosa ponencia “A propósito de los ‘Ready-mades’” (titulada de este modo por Michel Sanouillet en la presentación de sus escritos *Duchamp du signe*, de 1975<sup>323</sup>), Richard Huelsenbeck y Robert Rauschenberg, además de los especialistas Roger Shattuck y Lawrence Alloway, este último crítico, comisario de arte, antiguo miembro del Grupo Independiente de Londres y creador de los conceptos “Popart” y “junk culture”.

Quizás esta doble vertiente que Seitz advirtió en las manifestaciones plásticas contemporáneas, le empujó a decantarse por el término “assemblage” que Dubuffet empleaba para referirse a sus propias obras, realizadas a partir de 1953 a base de fragmentos pegados y en las que aúnaba aún más registros si cabe para no detenerse en una sola técnica formal tal y como supone el collage. Dos fueron las razones del artista francés para acogerse a la amplitud de este concepto, las mismas que luego animaron a Seitz: el carácter técnico del collage y su limitación histórica. Al ser éste un término histórico que en principio se refería a las obras cubistas y dadaístas de los años diez, no era suficiente para abarcar todas las modalidades de un arte de composición junto con todas las variantes posibles de yuxtaposición<sup>324</sup>. Esta manera de determinar el valor histórico del collage quedó expuesta en la introducción del catálogo *Art of*

---

<sup>322</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>323</sup> DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, pp. 191-192. Seitz ya participó junto con Duchamp en una mesa redonda de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957 junto con Rudolph Arnheim y Gregory Bateson. En esta ocasión, el autodenominado “artista pobre” pronunció su famosa conferencia “El proceso creativo”. En *ibíd.*, pp. 187-189. Ambas conferencias son históricamente cruciales para la historia del objeto y del collage.

<sup>324</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, pp. 93 y 150. Un ensayo de Dubuffet inmediatamente posterior a esta exposición, concretamente de enero de 1962, expone ampliamente las técnicas empleadas en las litografías a partir de adiciones de ensamblajes y en la serie de los “Fenómenos”, a la que se refiere indistintamente como ensamblajes a pesar del carácter bidimensional predominante y el uso de tinta china, en DUBUFFET, Jean, “Notes sur les lithographies par reports d’assemblages et sur la suite des Phénomènes”, incluido en DUBUFFET, Jean, *L’homme du común à l’ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 255-286. Entre el epistolario contemplado en esta compilación de textos suyos, encontramos una carta dirigida a Lawrence Alloway del 2 de septiembre de 1961, participe también en dicho simposio, y otra del 31 de diciembre de ese mismo año dirigida a Peter Selz, conservador del MOMA de Nueva York, donde manifiesta su desinterés por el concepto de calidad y por los juicios maniqueos de los teóricos del arte, en vistas a la selección de sus obras con motivo de una próxima retrospectiva dedicada a su carrera, pp. 304-309.

El término “assemblage” se popularizó tanto en Estados Unidos a partir de esta exposición, que el mismo Allan Kaprow, cuando publicó su manuscrito -citado por Seitz en el catálogo- “Paintings, Environments and Happenings” a mediados de los sesenta, cambió el título por “Assemblages, Environments and Happenings”. En EDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, *op. cit.*, p. 159.

*Assemblage*, al definirlo como un estudio de las distintas modalidades de ensamblaje cultivadas a lo largo del siglo<sup>325</sup>. Acerca de este carácter histórico, tal y como hemos desarrollado ya aquí, Seitz recogió la primera discusión acerca del collage de la mano de Marcel Raynal a partir de la exposición de la Sección de Oro en octubre de 1912 en París<sup>326</sup>.

Los objetivos de este amplio programa de recuperación museística eran claros: respetar el conjunto de las manifestaciones del ensamblaje para que tengan cabida en su cofre, por lo que el sistema formalista de Greenberg se revelaba insuficiente ante las propuestas de Max Ernst, quien situó el collage fuera de las cuestiones técnicas y, por tanto, formales. O ante el desafío de los *ready-mades* y del gesto dadaísta, el cual hizo de sus proclamas una amalgama imposible de ser congelada en unas obras acabadas. Resumiendo, Seitz debía hacer frente a las posturas antiartísticas y a las ambiciones globalistas de estas propuestas de la vanguardia histórica. Sólo así, y de ahí la trascendencia de los nuevos lenguajes contemporáneos para esta exposición, podría hacer confluír en sus salas obras de Villeglé, Hains, Rotella y otros representantes del *décollage*, además de Spoerri, Arman, Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Rauschenberg, Conner, Dine o Kienholz.

Para culminar esta recuperación museística rastreó un concepto o, mejor dicho, un espíritu que definiese el collage y lo liberase de los materiales empleados para elevarse por encima de los diferentes estilos históricos transcurridos desde su aparición. Seitz se apropió con este fin del “espíritu de yuxtaposición”, establecido por Roger Shattuck en su libro *La época de los banquetes* de 1955<sup>327</sup>. 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 de la misma manera que Seitz se propuso trascender el simple collage de corte y pegado. Lo crucial de esta referencia es que Shattuck no procedía de la historia del arte, sino del campo de la filología, pues era profesor en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Texas<sup>328</sup>, por lo que el haber sido considerado como referencia para esta enorme exposición, supuso traspasar las primeras barreras profesionales, algo ya implícito en el collage. Finalmente, la definición de “artes de la yuxtaposición” considerada muy apropiada por Seitz, quedó atribuida en las notas del simposio<sup>329</sup> a Shattuck, por haber remitido a la acción de yuxtaponer como “la colocación de una cosa junto a otra sin

---

<sup>325</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>326</sup> *Ibíd.*, p. 150.

<sup>327</sup> 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.*

<sup>328</sup> EDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, *op. cit.*, pp. 125 y 152.

<sup>329</sup> *Ibíd.* La definición aparece en la versión castellana de SHATTUCK, Roger, *op. cit.*, p. 274, de donde tomo la traducción.

conexión”, lo que luego aplicó Seitz al estudio del arte en su contexto: “El siglo XX ha abordado las artes de la yuxtaposición por oposición a las anteriores artes de la *transición*”. A partir de aquí Seitz establece dos capítulos en el catálogo denominados la “liberación de las palabras” y la “liberación de los objetos”<sup>330</sup>, paralelismo que nos remite a las preocupaciones sinestésicas de los años simbolistas referidos por Shattuck, inmediatamente anteriores a la aparición de los primeros collages en 1912, concepto que se amplía a la música con el ejemplo de Satie, al que Seitz añade las aportaciones de Anton Maria von Webern, Edgar Varèse y John Cage (determinante este último para la generación de artistas norteamericanos de los sesenta)<sup>331</sup>. Sin duda éste fue el aspecto más atacado por los críticos de la prensa, según informa indirectamente el propio Seitz en el simposio<sup>332</sup>, y es aquí donde definitivamente se rompió, aun sin oposición declarada, con la tradición formalista y puramente pictórica abierta por Greenberg en representación del expresionismo abstracto. Sin embargo, el concepto de yuxtaposición no era del todo suficiente para un entendimiento global del collage. La yuxtaposición contenida en los caligramas de Apollinaire, en *Les faux-monnayeurs* de André Gidé, en las “palabras en libertad” de Marinetti y en las narraciones de literatos desde Joyce hasta Ionesco (referencias todas ellas citadas por Seitz, así como la teoría del montaje cinematográfico de Eisenstein), no alude directamente al préstamo de objetos y materiales preexistentes. Es más, el propio Roger Shattuck entendió esta yuxtaposición como signo de una época, el ensimismamiento autorreflexivo de las artes del siglo XX a partir de los años definidos en su libro, correspondientes al desarrollo del simbolismo, tendencia que hoy entendemos a partir de los argumentos de poetas tardosimbolistas como Paul Valéry, y de las críticas vertidas sobre ella por las vanguardias históricas posteriores como una forma del “arte por el arte”, aunque no tanto si consideramos las pretensiones científicas de Jarry o el lenguaje objetivo de Alphonse Allais, así como el interés de Apollinaire suscitado por los collages cubistas y futuristas. Dentro de esta valoración dejamos de lado la importancia iconográfica precedente de algunos pasajes del romántico Baudelaire, quien dotó al paseante del estatus de poeta según Walter Benjamin, o de Rimbaud y su gusto por las cosas disparatadas y vulgares explícito en su *Alquimia del verbo*, así como su *Carta a la vidente*, donde establece las relaciones dialécticas entre el sujeto y el objeto bajo la óptica de la identidad y su proclama “yo soy otro”, absolutamente esencial para entender la obra de Max Ernst. La visión purista y limitada del simbolismo que ha dominado desde principios de siglo<sup>333</sup>, constituía uno de los argumentos básicos de Shattuck. Este mismo estudioso implicaba la problemática dialéctica decimonónica entre sujeto y objeto en las artes de

---

<sup>330</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, op. cit., pp. 13 y 21.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>332</sup> EDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, op. cit., pp. 125 y 152.

<sup>333</sup> Léase por ejemplo el libro de 1933 de RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 41-47.

la yuxtaposición<sup>334</sup> y, sin embargo, al situar a Mallarmé como punto de inflexión<sup>335</sup>, hizo partícipe a la reproducción de la imprenta (medio paralelo a la fotografía por homogeneizar la expresión en el automatismo mecánico) del alcance de esta misma yuxtaposición, pues fue ella la que permitió a Mallarmé componer un poema priorizando la ubicación de las palabras sobre las páginas y la distribución de los espacios en blanco equiparados al silencio. Nos referimos a *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (publicado en 1897 en la revista *Cosmopolis*, y editado significativamente para el collage en 1914 por *La Nouvelle Revue Française*), poema que hemos de asimilar como fruto del fracaso en los intentos de alcanzar el absoluto, la fusión de lo exterior con el sujeto gracias a la autonomía de las leyes propias de la poesía como metalenguaje o lenguaje sublimado, simultáneamente. De esta manera, la impresión mecánica de la palabra permite concebirla como si ésta, tal es el caso de los fragmentos del collage, fuese encontrada.

Este ensimismamiento autorreflexivo derivado del simbolismo y que aparentemente separó el arte de la realidad en la difícil época del simbolismo, alcanzó la negación de la representación en el arte en su relación conflictiva con los modelos exteriores, lo que permitió al siguiente gran cambio -el cubismo- acoger sobre el soporte material objetos reales que pronto derivaron en una renovada relación del arte con el mundo exterior, en un proceso que abarcó desde el futurismo hasta el dadaísmo, y desde la atención formal hasta la supremacía del gesto. En relación a esto Seitz, en los últimos capítulos de su libro, dedicó un espacio significativo a las manifestaciones gestuales más recientes como el *happening*, el *performance* y el *environment*<sup>336</sup>, los cuales emparentó con el collage, una vez afirmada la dispersión de los trasuntos del ensamblaje para así hacer derivar estas manifestaciones desde su apertura intrínseca hacia la realidad y el gesto. Sin un concepto del collage liberado de la técnica y de la materia esto hubiera sido imposible, y si Greenberg se hubiera planteado realizar una historia completa del collage en la pintura, hubiera topado pronto con esta imposibilidad y se hubiera enfrentado, como de hecho hubo de hacer años más tarde, con las manifestaciones más contemporáneas, aquéllas que rescataban el *ready-made* duchampiano<sup>337</sup>.

A partir del concepto de “ensamblaje” de Dubuffet liberado de la técnica del collage, Seitz retomó sus precedentes históricos no sólo por los aspectos técnicos, como es el caso del *papier-collé* nipón del siglo X que ilustró en 1954 el texto firmado por Herta Wescher sobre el collage en la revista *Art Aujourd'hui*<sup>338</sup>, y al que Seitz añadió en su estudio los *valentines* ingleses, las tarjetas postales y diversas manifestaciones del arte popular que requieren elementos pegados, sino también en la misma pintura perteneciente a la Historia del Arte. Para

---

<sup>334</sup> SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes...*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>335</sup> En SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp. 90-92.

<sup>337</sup> Seitz, nada más comenzar el capítulo reservado al dadaísmo, establece las relaciones de este movimiento con las manifestaciones más actuales entendidas como “neo-dadaístas”. En *ibid.*, p. 32

<sup>338</sup> *Art aujourd'hui*, Vol. 5, n° I, Feb. 1954, Paris, p. 3, citado en SEITZ, William C., *ibid.*, p. 150.

ello Seitz recuperó el criterio formalista inaugurado por Greenberg y por el se entendía que desde Manet hasta Cézanne se negó la profundidad de la pintura<sup>339</sup>, a lo que añadió el concepto de fragmentación y yuxtaposición del ensamblaje derivado de esta pérdida de profundidad ficticia, quedando implícitas las imágenes prestadas aun siendo imitadas y no recortadas, tal y como puede valorarse en los ejemplos citados, como es el caso del retrato de Émile Zola pintado por Edouard Manet<sup>340</sup>. En este proceso contempló como precedentes las odaliscas de Ingres (de hecho fueron muy influyentes para el cubismo y las vanguardias) y los paisajes acuáticos de Whistler gracias al concepto de yuxtaposición, por lo que también hubo que considerar el impresionismo y las series pictóricas de Monet, junto con quien con su pintura elaboró todo un código del color a partir de las teorías divisionistas de la luz derivadas de Newton hasta alcanzar un lenguaje propio. Nos referimos a Georges Seurat, modelo tomado por Duchamp frente a Cézanne<sup>341</sup>, y por Thierry de Duve a la hora de intentar reconciliar su idea de pintura nominal con el formalismo planteado por Greenberg<sup>342</sup>.

La fragmentación alcanzó su primer paroxismo con Cézanne, y es en este punto donde encontramos la siguiente clave para entender la superación de Seitz a Greenberg en la recuperación del collage, porque es aquí justamente donde recurre a la psicología de la percepción de la *Gestalt*<sup>343</sup>, establecida por Charles von Ehrenfels en 1890 en su famosa obra *Acerca de las cualidades de la configuración*, y definida luego por Koffka, Köhler, Hippius y Lipps para explicar las relaciones entre las partes y el todo de la unidad conformada. De esta manera hacía partícipe de la fragmentación a la percepción, y con ella al sujeto artista o espectador, y esto frente al enfoque trascendental kantiano del arte puro de Greenberg. Mediante esta alusión, Seitz inauguró para el collage un nuevo formalismo, ahora alimentado con la dimensión psicológica -el estadio previo a Kant-, y cuyo mejor exponente en su aplicación a la Historia del Arte fue Rudolf Arnheim con su *Art and Visual Percepción* (1957), publicación bastante reciente en relación a esta exposición del ensamblaje, y donde el autor establece una serie de categorías formales determinadas por su percepción. Tal y como Greenberg formuló su propia relación del arte con la realidad para afirmar su pureza a partir de los estudios de la historia social del arte de Schapiro, al citar Seitz la teoría de la *Gestalt* asentó un nuevo lazo de

---

<sup>339</sup> En 1957 Greenberg se refiere a Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard y Matisse en GREENBERG, Clement, "La crisis de la pintura de caballete", *op. cit.*, p. 178.

<sup>340</sup> Manet, en este retrato de 1867, "pegó pintando" reproducciones de su *Olimpia* y obras del japonés Utamaro, Goya y Velázquez, para mostrar sus afinidades pictóricas, coincidentes con las del crítico y escritor retratado. En SEITZ, William C., *Ibid.*, p. 10.

<sup>341</sup> DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, 1977, pp. 34-35 y 163, donde también afirma la importancia de Manet para el desarrollo de la pintura del siglo XX.

<sup>342</sup> DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*, *op. cit.*, pp. 217-218 y 229-232.

<sup>343</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 12.

unión con la realidad basado en el isomorfismo<sup>344</sup>, es decir, en el conjunto de mecanismos por el que el ser humano establece las relaciones necesarias entre sus estímulos sensoriales y la estructura visible del mundo exterior, sólo que ahora no se trataba de estudiar las relaciones miméticas sino las establecidas por la fragmentación que genera las leyes fundamentales de la *Gestalt*: la ley de la figura y el fondo, la ley de proximidad, de la forma completa, de semejanza y de la experiencia<sup>345</sup>, por lo que la visión ya no viene condicionada de antemano ni reproduce el mundo externo, sino que abre un proceso constructivo en el que, en primer lugar, intervienen los factores fisionómicos de los sentidos de la naturaleza humana. De esta forma, el ensamblaje no sólo niega la posibilidad de una mimesis actual, sino que evidencia su falsedad incluso en el desarrollo anterior de la pintura y en la falsa creencia de una perspectiva connatural o como el mejor de los medios de representación ilusoria. Para aceptar esto necesitamos disponer de una serie de premisas: el arte, al igual que la realidad, es sólo información para los sentidos, idea ésta que confluye con una serie de corrientes derivadas de la lingüística y de las ciencias de la información que subordinan la realidad a su condición funcional. El arte se convierte así en una necesidad del sujeto<sup>346</sup>, sentencia ésta que se opone a lo gratuito de los encuentros e incluso a la importancia de la sorpresa contenida en la yuxtaposición de la que nos hablaba Roger Shattuck y que ya fue defendida por Apollinaire en su ponencia “El Espíritu nuevo y los Poetas” a finales de 1917<sup>347</sup>. Y aunque Seitz se hiciese eco de las ideas del poeta en el catálogo *Art of Assemblage*, éstas le sirvieron para aludir, de nuevo, a la psicología implícita en las teorías de la *Gestalt*:

“*Psicológicamente*, no tiene importancia que esa imagen esté compuesta de fragmentos de lengua hablada, pues el vínculo entre dichos fragmentos ya no es el de la lógica gramatical, sino el de una lógica ideográfica que conduce a un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva.

(...) Es lo contrario de una narración, ya que ésta es, de todos los géneros literarios, el que exige más lógica discursiva”<sup>348</sup>

Gracias a la aplicación de las teorías de la *Gestalt*, Arnheim superó la historia de los estilos de Wölfflin, según la cual Franz Roh había subordinado el collage a los intereses nacientes del postexpresionismo. Por su parte pero partiendo también de la *Gestalt*, William C. Seitz alcanzó la depuración de un concepto de ensamblaje a pesar de las diversas direcciones

<sup>344</sup> Rudolf Arnheim explica la naturaleza artística del cine desde este principio, es decir, desde sus diferencias con la percepción de la realidad que le otorgan un lenguaje propiamente estético que comprende el principio del montaje. En ARNHEIM, Rudolf, “Selecciones adaptadas de *film*” de 1933, integrado desde 1957 en ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1986, pp. 19-116.

<sup>345</sup> SCHUSTER, Martin y BEISL, Horst, *Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte*, Blume, Barcelona, 1981, pp. 25-29.

<sup>346</sup> Véase *ibíd.*, pp. 12-19.

<sup>347</sup> En SHATTUCK, Roger, *op. cit.*, pp. 244-245; APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, pp. 941-954.

<sup>348</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 15. Cita extraída de SHATTUCK, Roger, *op. cit.*, p. 255, perteneciente a un artículo que escribió Apollinaire bajo seudónimo y editado en *Soirées*.

que este medio de expresión y construcción siguió en cada vanguardia, en cada registro y en cada lenguaje. No obstante, la *Gestalt*, como buena parte de la psicología, es torpe en la explicación de las diferencias perceptivas entre diversos individuos, recurriendo en la medida de lo posible al papel jugado por la experiencia individual. Cuando en 1912 apareció el collage en el seno del cubismo, su descubrimiento fue entendido como un cambio acontecido en la naturaleza misma del arte y no en sus percepciones sensitivas. De hecho, la *Gestalt* hunde sus raíces en el método crítico de Kant<sup>349</sup> y su idealismo subjetivo, al determinar su estudio no en el objeto mismo (el *noúmeno*) sino en su conocimiento (el *fenómeno*), una vez establecida la imposibilidad por método crítico de un conocimiento absoluto. Resulta interesante esta procedencia si queremos rastrear las verdaderas inquietudes de Seitz y asimilar sus limitaciones. En el apartado dedicado al cubismo de Picasso, Braque y Gris, este estudio recurre con frecuencia a los mismos argumentos kantianos que manejaba el galerista Kahnweiler, a partir de las cuales el cubismo se presentaba como la reconciliación del conflicto entre la representación y la estructura de los objetos<sup>350</sup>, siguiendo sus órdenes internos establecidos entre sus partes constitutivas y sus identidades formales<sup>351</sup>. Sin embargo, no fue intención de Kahnweiler restringir el cubismo a una filosofía concreta<sup>352</sup>, sino entroncarlo en un nuevo relativismo que destruyese las conquistas cartesianas<sup>353</sup> y que, sobre todo en el caso de la obra de Juan Gris, viniese a disolver la noción espacial, -tal y como procedió Kant-, para trabajar sobre el volumen una vez diferenciado del espacio<sup>354</sup>. Esta negación espacial tuvo un paralelismo probable en la negación del ilusionismo en la pintura promulgado por Greenberg y, de hecho, al finalizar el capítulo dedicado al cubismo, Seitz afirmó la capacidad del ensamblaje para ocupar un espacio real destruyendo la antigua separación entre pintura y escultura<sup>355</sup>, a pesar de haber negado, apoyándose en las ideas de Kahnweiler, las supuestas intenciones abstractas que nunca se dieron en artistas como Braque, Picasso o Gris, quienes jamás se alejaron de las preocupaciones de la pintura en su relación con la realidad, a partir de la cual sustituyeron una pincelada por un objeto manufacturado que repentinamente reclamaba su derecho a participar en un entorno ficticio para establecer la verdad de una relación dialéctica, esto es, entre la ficción y la realidad.

Aun con todo, esta dialéctica todavía no se hallaba plenamente formulada. La relatividad del conocimiento del objeto<sup>356</sup> es palpable en la introducción de estos apuntes

---

<sup>349</sup> OCAMPO, Estela y PERAN, Martí, *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1993, p. 164.

<sup>350</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 21, y Kahnweiler, *El camino hacia el cubismo*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>351</sup> KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Sección 65, Espasa, Madrid, 2001, p. 344.

<sup>352</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henri, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, *op. cit.*, pp. 407-408.

<sup>353</sup> *Ibid.*, pp. 405-406.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>355</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 25

<sup>356</sup> Sobre una base kantiana, Kahnweiler llegó a formular el mismo relativismo de los adelantos científicos y filosóficos que pudieron, según muchos autores, influir en la pintura cubista: Einstein, Bergson o Poincaré, así como otras especulaciones matemáticas del momento, como la cuestión de la inspiradora



psicológicos por parte de Seitz y, aunque no podamos considerar pretensiones psicológicas en la filosofía estética de Kant, este filósofo, cumbre de la filosofía moderna y piedra angular de la contemporaneidad, empezó ahí donde acababa la psicología, es decir, partió de ella y de la percepción sensible para alcanzar un subjetivismo universal<sup>357</sup>, lo que constituyó a su vez uno de los pilares para la futura psicología de la percepción junto con el empirismo de David Hume, tan presente en la psicología de la forma de Wolfgang Köhler. Ahora, el formalismo no adquiere pretensiones ontológicas a partir del idealismo subjetivo, como era el caso del arte puro del también kantiano Clement Greenberg, sino que se le obliga a depender del sujeto que lo percibe desde la psicología y la cognición, confiándole la aceptación estética de las diversas manifestaciones del siglo XX que escapan del formalismo anterior. Se sustituye el idealismo por la psicología para poder admitir todas las variantes del ensamblaje y así, la historia del arte, privada de la objetividad de Hegel (quien vio la superación del arte en el cese de su realización, implícita en algunos de los programas vanguardistas) y del idealismo del subjetivismo kantiano (presente en Kahnweiler y en Greenberg), volvía a quedar sesgada. Posiblemente Picasso y Braque -quien sometió la emoción a la regla-, hayan partido de la necesidad de una redefinición de la pintura para llegar hasta el collage, medio que no fue descubierto entonces dada la cantidad de precedentes, sino enfrentado por primera vez a un arte mayúsculo que tuvo que ser forjado desde el Renacimiento y erigido en el siglo XVIII. Analizado desde esta óptica, el dadaísmo quedaría reducido al shock de la provocación y emparentado con sus “neos” contemporáneos, y el surrealismo, para el que la dialéctica hegeliana es fundamental, pierde sus controversias fundamentales, aquéllas en las que se originaba su concepción de collage. Seitz expuso el concepto de belleza convulsa de Breton (nacida de una realidad contradictoria), el automatismo y el interés onírico, que son los medios de revelación. Incluso llegó a considerar para su exposición la yuxtaposición de imágenes pintadas de un artista como Magritte, gracias al paralelismo entre la liberación de las palabras y de los objetos. Por el contrario, el desafío que Aragon lanzó a la pintura quedó oculto, y la proclama de Isidore Ducasse sobre una poesía hecha por todos -de la cual partió el novelista surrealista para abordar teóricamente el collage y aplicarlo a la construcción de lo maravilloso- no encontró lugar entre las paredes del museo neoyorquino. Y si el surrealismo se veía tamizado de esta manera, las corrientes constructivistas rusas, en las que predominaron las aportaciones soviéticas fundamentadas en el materialismo dialéctico aquí ignorado, ni siquiera fueron comentadas ni citadas. En cambio, contra esta ausencia de la dialéctica, la relación propuesta por Seitz entre una liberación de los objetos -en la que forma parte esencial la pérdida de profundidad ilusoria de Greenberg-, y la de las palabras a partir de las tesis de Shattuck -la confluencia de estas dos propuestas previas

---

cuarta dimensión, la cual los cubistas más teóricos pudieron conocer a través del matemático Maurice Princet, próximo a los del grupo de la Section d'Or.

<sup>357</sup> Introducción de GARCÍA MORENTE, Manuel a KANT, Emmanuel, *Crítica del juicio*, op. cit., pp. 42-43.

conformó su aporte propio-, desembocó en una nueva síntesis: la consideración del entorno (*environment*), representado sobre todo por la cultura *junk* de Lawrence Alloway y el gesto en proceso, lo que le permitió recuperar fenómenos como el *happening* y considerar las obras ensambladas como un proceso cuya finalización carece de importancia. Aun con todo, al dejar la plástica en manos del formalismo y relegar las palabras a la filología, Seitz no ofreció aún un modelo definitivo de recuperación del collage.

Esta pérdida de objetividad y relatividad del sujeto frente a la vieja ontología, necesitaba de una consideración previa: si la realidad es inconmensurable en su totalidad, sólo existirá en la medida percibida por nosotros: es información para nuestros sentidos. Esta premisa es la principal salida que ha encontrado la estética y la historiografía en la actualidad para considerar “cualquier cosa como arte”, al tiempo que implantaban las bases en la psicología de la percepción -tal y como hemos visto-, en el psicoanálisis al hacer susceptibles de interpretación una serie de imágenes inconexas denominadas “sueños manifiestos” (y aún más en la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud), o en la aplicación semiológica a la historia del arte y a la estética. Y es que de la consideración lingüística de una obra de arte contemporánea<sup>358</sup> que ha perdido su rol representativo y que, por tanto, pasa a ser un artefacto, a la creencia de que la realidad misma es un cúmulo de señales informativas a descifrar<sup>359</sup>, sólo hay un paso<sup>360</sup>, por lo que el lenguaje es el último gran pilar del antropocentrismo y, como tal, el último gran intento de recuperación (o comprensión) del arte contemporáneo. A continuación intentaremos abordar la complejidad de este fenómeno.

## La hegemonía del lenguaje

Con aspiraciones a constituirse como disciplina científica, la semiología (o semiótica<sup>361</sup>) nació en los Estados Unidos a finales del XIX con Charles Sanders Peirce, aunque fue

---

<sup>358</sup> Problema planteado sobre todo por Roland Barthes en 1969 en “¿Es un lenguaje la pintura?”. En BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 153-156.

<sup>359</sup> El primer paso para considerar la realidad misma como un lenguaje es reducirla al valor de la imagen, trasunto del arte durante siglos. Roland Barthes, al enfrentarse a la fotografía, considera la imagen un mensaje sin código, *ibíd.*, p. 13.

<sup>360</sup> Umberto Eco, a propósito de la obra abierta, dice: “... esta progresiva tendencia a la *apertura* de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han sustituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes”. En ECO, Umberto, “El problema de la obra abierta”, ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Filosofía, Venecia, 1958, y reunida en ECO, Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, p. 167.

<sup>361</sup> Saussure anunció una ciencia futura que fuera más allá de la lingüística y que estudiase la vida de los signos en sus contextos sociales: la semiología. En SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 2000, p. 43, y URRUTIA, Jorge (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 43. Mientras, Peirce pensó en la posibilidad de una ciencia que estudiara los signos desde la lógica. La que llamó semiótica, *ibíd.*, p. 43. Urrutia considera no existir en la actualidad diferencia entre la semiología y la semiótica, aunque haya habido intentos de

formulada en Ginebra de forma paralela a principios del siglo siguiente por Ferdinand de Saussure. No se conocen los planteamientos de este último más que a partir de cursos impartidos y recopilados en ediciones póstumas. La primera de ellas, conocida como *Curso de lingüística general*, salió a la venta en 1916 nada más morir el maestro. Se trataba de una compilación en lengua francesa efectuada por Charles Bally y Albert Sechehaye en colaboración con A. Riedlinger, a partir de anotaciones tomadas por sus alumnos de la Universidad de Ginebra. A partir de 1929 se tradujo a los principales idiomas (japonés, alemán, ruso, castellano, inglés y polaco), aunque su edición definitiva fue la tercera, la de 1931. Sin embargo y tratándose casi en su totalidad de fuentes indirectas, no existió una edición crítica hasta 1957, aquella de Robert Godel, mientras que otros escritos teóricos paralelos no vieron la luz hasta 1964 de la mano de J. Starobinski y bajo el título “Les anagrammes de Ferdinand de Saussure”, versión ésta que fue ampliada en 1971 (*Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*). Finalmente, la edición más completa y crítica de las aportaciones de Saussure data de 1967, y de ella fue responsable Rudolf Engler. En cuanto a Charles S. Peirce, aunque fue Charles Morris quien desarrolló sus principios semióticos en los Estados Unidos, sus escritos no fueron publicados hasta la década de 1930 y luego en la de 1950<sup>362</sup>, circunstancia por la que podemos suponer un estallido del interés por la semiología en la década siguiente bajo un ambiente determinado por el enorme desarrollo de los medios de comunicación. A excepción de la literatura propiamente dicha, el cine fue el medio donde más se discutió sobre la aplicación de la metodología semiológica por la dificultad que suscitan todos sus registros contenidos, lo que favoreció considerablemente la ampliación de la semiología a otros campos gracias a su interdisciplinariedad intrínseca y externa.

La distinción entre lingüística y semiología abarca la dimensión de esta misma interdisciplinariedad, la cual fue evolucionando conforme la nueva “ciencia” se ampliaba en su encuentro con el estructuralismo procedente del este de Europa. Para Saussure la lingüística debía ser la ciencia del lenguaje subordinada a la semiología, la ciencia de los signos que por entonces todavía debía ser desarrollada<sup>363</sup>. El principal obstáculo para ello radicaba en la difícil

---

imponer el término “semiótica” (por la Association Internationale de Sémiotique) o de distinguirlas: la semiología como la ciencia general y la semiótica para designar el conjunto de las ciencias parciales del signo. Véase *Ibid.*, p. 66. Roland Barthes, quien se adscribía al término “semiología”, identificaba semiología, semiótica, semianálisis, análisis textual y estructuralismo, con un reciente movimiento de investigación y “de combate”, formado alrededor de la noción de signo, de su descripción y de su proceso. En BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 7. Este mismo autor definió el estructuralismo como una actividad reflexiva que trata la estructura desde un punto de vista lingüístico saussuriano, en *Ibid.*, pp. 213-214. Manfred Bierwisch afirma que el estilo de pensamiento estructural se ha desarrollado en el campo de la lingüística, BIERWISCH, Manfred, *El estructuralismo. Historia, problemas, métodos*, Tusquets, Barcelona, 1979 (1ª edición 1971), p. 12.

<sup>362</sup> JAKOBSON, Roman, *El marco del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 34-35.

<sup>363</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *op. cit.*, p.43, donde deja a la responsabilidad del psicólogo la tarea de determinar el lugar exacto de la semiología. Reconoce que en el fondo todo en lingüística es psicología, mientras que establece relaciones más colaterales con la etnografía, la antropología y la historia (véase p. 31)

determinación del lenguaje debido a su desdoblamiento entre la lengua (en la que intervienen los condicionamientos colectivos) y el habla (el uso propiamente individual)<sup>364</sup>, por lo que la sociología y la psicología fueron disciplinas básicas para la lingüística, asunto tratado en la distinción entre lingüística interna y lingüística externa, donde juegan un papel decisivo los fenómenos que son importantes en el uso del lenguaje, aun sin formar parte de él<sup>365</sup>. El problema de la trans-lingüística surgió enseguida, al poder encontrar multitud de realidades susceptibles de ser estudiadas como un sistema de signos. El mismo Saussure recurrió al ajedrez (el juego), a la química, a la naturaleza humana, a la lógica geométrica y a la circulación monetaria para establecer paralelismos, equivalencias y diferencias<sup>366</sup> con la lengua. Estos nuevos campos de actuación, ofrecidos en principio como simples ejemplos para facilitar la comprensión del funcionamiento lingüístico, fueron ampliados por ejemplo por el estructuralismo de Manfred Bierwisch, al considerar necesario aplicar el método hermenéutico con el que estudiaba el lenguaje, a “un objeto dado -un poema, una novela, una melodía, etcétera” (tal y como procedieron Sklovski, Jakobson, Eichenbaum y Tinianov en los orígenes del estructuralismo ruso). Para ello se basó en la relación de las teorías particulares con las universales del lenguaje, que compara con aquella establecida entre “una fórmula estructural química y la disposición de los átomos de una molécula, o el esquema de enlaces de un aparato de radio y los cables y piezas en el aparato mismo”, para alcanzar al final del razonamiento las bases psicológicas y neurofisiológicas necesarias para el aprendizaje del lenguaje<sup>367</sup>, en lo que asignaba un importante papel al subconsciente, vital en el proceso de adopción no reflexiva durante la infancia a partir de predisposiciones biológicas (con justificación en las investigaciones de Skinner con ratas y en las teorías del reflejo condicionado y estímulo-respuesta de Pavlov), gracias a las capacidades asociativas y de abstracción de los niños<sup>368</sup>.

Para la *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco resultó vital la termodinámica. Ella fue el modelo que le permitió establecer una teoría de la comunicación, de la que extrajo a su vez los conceptos de *entropía* y “consumo” con el fin de medir la cantidad de información contenida en un mensaje<sup>369</sup>, algo necesario para considerar las artes visuales -sobre todo la pintura informalista contemporánea- como mensajes condicionados por indeterminaciones que amplían la equivocidad y por tanto la cantidad de información hasta lograr prácticamente “un grado cero

---

<sup>364</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *op. cit.*, p. 34.

<sup>365</sup> *Ibid.*, pp. 48-51.

<sup>366</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *op. cit.*, por ejemplo en pp. 51, 128, 129 y 136, donde define el ajedrez como una recreación artificial de la condición natural de la lengua. Compara la indivisibilidad de los elementos de un compuesto químico para referirse a la relación entre significado y significante, así como la separación platónica del hombre en cuerpo y alma (*ibid.*, p. 148, aunque estas últimas comparaciones se deben a los editores y no al propio Saussure). Llega a usar el anverso y el reverso de una hoja de papel para explicar de manera figurada la naturaleza dual de la lengua, y el valor de una palabra con el de una moneda. *Ibid.*, pp. 160 y 164.

<sup>367</sup> BIERWISCH, Manfred, *El estructuralismo. Historia, problemas, métodos*, *op. cit.*, pp. 72-72.

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>369</sup> ECO, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992, pp. 139-140.

de la escritura”. Así, Eco fue uno de los primeros (junto con Jan Mukarovsky y Charles Morris) en aplicar un procedimiento semiológico al estudio de la pintura, si bien podemos considerar precedentes los análisis históricos de los símbolos e iconos artísticos de Gombrich y Panofsky, y la teoría de la información en la estética de Max Bense y Abraham Moles como pioneros en esta inclinación metodológica. De tal manera, Eco se enfrentó no sólo al arte informal (algo complejo para las corrientes historiográficas del símbolo), sino también al descubrimiento mediante la fotografía de formas sugerentes sobre paredes<sup>370</sup>, y al propio objeto encontrado, estudiando la función fotográfica de manifestar -en una concepción propia del *flâneur* de Baudelaire y Benjamin- lo que es encontrado por las calles. Para ello afirmó rotundamente la capacidad lingüística de los objetos:

“cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término de lenguaje con sus concretas referencias impensadas, como si se tratase de una palabra; aislemos el objeto, sustraigámoslo a un contexto habitual e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado, se rodeará de referencias impensadas, dirá cosas que hasta entonces no había dicho...”<sup>371</sup>

Para alcanzar esta consideración lingüística del objeto, previamente ha debido demostrar el carácter *a posteriori* de la misma, una necesidad de antropomorfizar el encuentro con el objeto en tanto que fenómeno. Sin tal proceso nos encontraríamos ante un objeto opaco<sup>372</sup>, para lo que Eco refirió a Miguel Ángel<sup>373</sup>, quien veía las formas en la materia antes de ser esculpidas, coincidiendo aquí con Max Ernst en su cita a Botticelli, quien aseguraba la posibilidad de crear un paisaje en la mancha dejada por una esponja impregnada sobre una pared<sup>374</sup> (hecho corroborado por Leonardo da Vinci<sup>375</sup>). Sin embargo, lo que para Max Ernst cuestionaba el principio de identidad en la recogida de fragmentos de cara a la práctica del collage (pudiendo entenderse aquí la pérdida del aura de la realidad formulada por Benjamin) y constituye una relación entre sujeto y objeto basada en el automatismo y el extrañamiento, para Eco es un gesto de antropomorfización, lo que también puede ser entendido como una afirmación del antropocentrismo. Y es que para Eco elegir es humanizar, y en este punto es donde hace su entrada triunfal la fotografía, ya alejada de toda sospecha de automatización: se fotografía un motivo como se encuentra un objeto por la calle. También la integración del azar en las técnicas más informalistas como el *dripping*<sup>376</sup> obedecen a esta ley, constituyendo éste un

---

<sup>370</sup> ECO, Umberto, “Fotos de paredes” (1961). En ECO, Umberto, *La definición del arte, op. cit.*, pp. 193-199.

<sup>371</sup> ECO, Umberto, “Los colores del hierro” (1963), en *ibíd.*, p. 217.

<sup>372</sup> *Ibíd.*, pp. 194-195.

<sup>373</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>374</sup> MAX ERNST, “Más allá de la pintura” en MAX ERNST, *Escrituras, op. cit.*, pp. 185-187.

<sup>375</sup> DA VINCI Leonardo, *Tratado de pintura*, Akal, Madrid, 2004, pp. 262-263.

<sup>376</sup> De hecho, fue Max Ernst el que inauguró en 1942 esta técnica gestual en la que el azar tiene un gran protagonismo. Él la denominó “la oscilación” y Pollock, al adoptarla, la tradujo por *dripping*. En ALEXANDRIAN, Sarane *Max Ernst*, Aimery Somogy, Paris, 1986, p. 86, y MAX ERNST, *Escrituras, op. cit.*, pp. 63-64.

tanteo azaroso que al ser englobado en una práctica humana se humaniza<sup>377</sup>. Si Max Ernst y el surrealismo se decantaron por el objeto, por lo extraño, huyendo de toda reglamentación racional consciente, Eco recuperaba el sujeto, recurriendo para ello al papel que el *bricoleur* ostenta en la antropología estructuralista de Claude Lévi-Strauss, en su traslación de contextos de los objetos preexistentes con el fin de hacer necesario lo que antes era arbitrario y gratuito<sup>378</sup>. Así nace para Eco el mito del azar creador que incluso niega la autoría de las obras<sup>379</sup>, algo que encuentra su paralelo contemporáneo en la “muerte del autor” (1968)<sup>380</sup> anunciada por Roland Barthes y que tanto influyó en las corrientes artísticas conceptuales y reduccionistas de principios de la década de 1970. Para Eco interpretar una obra de arte era buscar una intención originaria<sup>381</sup> que la humanice. De este modo el intérprete pasa a ser quien eleva a Arte la realidad que le rodea.

Esta apreciación ya residía en el sustrato kantiano de Peirce (frente al hegelianismo del surrealismo y del marxismo constructivista, tratándose aquí de la oposición entre subjetividad y objetividad o realidad-en-sí<sup>382</sup>) y en la importancia que otorgó al intérprete para establecer la relación entre el signo y el objeto referido<sup>383</sup>. En función de estos conceptos, cualquier cosa podía ser un signo, siempre y cuando pudiese interpretarse y usarse como tal<sup>384</sup>. Es así como se abrió -junto al mito de la unión de las ciencias<sup>385</sup> y de las artes bajo una misma lógica signica-

---

<sup>377</sup> Peter Bürger acusa la ideologización del azar por parte de las vanguardias, precisamente por las esperanzas que en él depositaron, refiriéndose sobre todo a *Nadja* de Breton. En BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997, p. 125.

<sup>378</sup> ECO, Umberto, *La definición del arte*, op. cit., p. 217. El concepto de *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss se encuentra en LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 62-63, donde establece un correlato entre lenguaje y tecnología al tomar el pensamiento restos psicológicos e históricos para una formación mitológica y totémica, así como el *bricoleur* toma fragmentos que han quedado fuera del “discurso” tecnológico. También señala el carácter necesario *a posteriori* de esta transacción y préstamo.

<sup>379</sup> ECO, Umberto, *ibíd.*, p. 215.

<sup>380</sup> Artículo de 1968 publicado en España en BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65-71 en el que traslada la unidad del texto desde el origen al destino, es decir, al lector. Citado y aplicado al arte de las últimas décadas por BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p. 151.

<sup>381</sup> ECO, Umberto, *ibíd.*, p. 195.

<sup>382</sup> Octavio Paz afirma que Breton se ha enfrentado sin saberlo a la dualidad de la palabra de Saussure, al haber hecho del significante y del significado una unidad. PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1983, p. 58. Philippe Sers concibe la unidad del sentido y de la forma como uno de los requisitos esenciales de la obra vanguardista. En SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 128.

<sup>383</sup> Además del objeto referido y de la cualidad contenida en el signo, el lenguaje necesita de “un pensamiento que lo interpreta”. En PIERCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 100-101 (compilación de textos, edición, traducción y notas de José Vericat).

<sup>384</sup> Sentencias como: “Desde luego, nada es un signo a menos que sea interpretado como un signo”. En *ibíd.* (p. 161), “todo es apto para ser un *substituto* de algo a lo que se parece [en relación a los iconos]”, (p. 145), “la cosa es aquello en lugar de lo cual puede estar una representación” (p. 143), o “Pensamos sólo por signos” (p. 157), excluyen cualquier posibilidad de una existencia en sí de los objetos: “no hay cosa alguna que sea-en-sí-misma en el sentido de no ser relativamente a la mente (p. 118), manifestaciones todas ellas que desvelan su base nouménica, idealista y subjetiva kantiana frente al objetivo e idealista “ser en-sí” de Hegel (pp. 39-579).

<sup>385</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 2001, p. 24.

una de las vías más importantes para una nueva recuperación humana de la realidad. La responsabilidad estriba en el acto de leer la relación entre realidad y lenguaje, a partir de la jerarquía según el nivel de abstracción: indicios (*índex*), iconos (similares a su entidad o referente, con independencia de su modo de ser) y símbolos (sin relación necesaria)<sup>386</sup>. Uno de los motores de expansión fue este principio de arbitrariedad de la significación del signo declarada por Saussure<sup>387</sup> que, en la aplicación de la semiótica al arte, permite pasar por encima de los problemas formales de la pintura contemporánea. Y si según cierta semiótica europea de la década de los sesenta (Roland Barthes, Julia Kristeva, etc.), el autor y las relaciones de significación se ven negados, el estudio de los lazos sintácticos y sintagmáticos derivados del carácter lineal del significante adquiere un gran protagonismo. Ambos tipos estructurales, al basarse en la diferenciación entre los signos sobre el discurso, son especialmente apropiados, no sólo para considerar la actividad del montaje cinematográfico y en general. Por ejemplo, la composición en profundidad aplicada por Orson Wells, según André Bazin y Viatcheslav Ivanov, es sucesora del montaje de Eisenstein<sup>388</sup>, así como Peirce afirmaba que “toda asociación es por signos”<sup>389</sup>. De esta manera la semiótica también es capaz de soldar las fracturas del montaje.

La sintagmática, al organizarse a partir de la oposición por diferencia de los signos, permite la continuidad lineal, al mismo tiempo que la materialización de un signo se da gracias a la ausencia de sus términos asociados, según se desprende de la teoría lingüística de Saussure<sup>390</sup>. De este modo y a partir del principio arbitrario del signo, la disparidad de medios e imágenes del collage y del ensamblaje es analizable pese haberse alejado de la narración<sup>391</sup>. Se

---

<sup>386</sup> Julia Kristeva aún distingue el símbolo del signo en su marco histórico, produciéndose el paso de uno al otro a finales de la Edad Media en función del poder reificador del símbolo respecto a las trascendencias universales, mientras que el signo refiere a unidades más concretas, aunque ambos compartan el carácter dualista y el poder jerarquizante. El signo proyectaría las cualidades del símbolo sobre una realidad concreta. Y mientras los símbolos se encadenan de manera disyuntiva pudiendo excluirse entre ellos o simplemente no alcanzando la conjunción, el signo se encadena de manera no disyuntiva. En KRISTEVA, Julia, *Ibid.*, pp. 151-155. Si llegamos a considerar signos los fragmentos de un collage, podríamos soldar las fracturas que hacen de él un collage propiamente dicho, para lo cual tendríamos que liberar el signo de su función significadora, tal y como han sugerido los últimos posicionamientos de la semiótica en los años sesenta y setenta. En cambio, Peirce divide los signos en *índex*, iconos (en sus primeros escritos se refiere a ellos como copias) y símbolos. En PIERCE, Charles S., *op. cit.*, p. 158. Los símbolos son signos, independientemente de si su uso es convencional o natural. *Ibid.*, p. 161.

<sup>387</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, “lo arbitrario del signo”, *op. cit.*, pp. 104-107.

<sup>388</sup> IVANOV, V., « Eisenstein y la lingüística estructural moderna », en URRUTIA, Jorge, *op. cit.*, p. 93. El montaje de Eisenstein difiere de una buena parte del montaje plástico de vanguardia (a excepción de fotomontajistas rusos como Klucis y de los fotomontajes políticos de Heartfield o Renau) por el hecho de que, según él, la síntesis del enfrentamiento de dos imágenes da un nuevo sentido que anula aquéllos que antes eran propios de las imágenes prestadas: Ver además EISENSTEIN, Sergio M., *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1990, p. 97.

<sup>389</sup> PIERCE, Charles S., *op. cit.*, p. 117.

<sup>390</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *op. cit.*, p. 173.

<sup>391</sup> Al margen de que la semiótica en el cine haya tomado como detonante el montaje de Eisenstein, tenemos como ejemplos específicos en el collage las ponencias presentadas por Yve-Alain Bois -“The Semiology of Cubism”- y por Rosalind Krauss -“The Motivation of the Sign”, en el simposio *Picasso and*

logra establecer una nueva relación entre las partes de un todo, al margen de si la naturaleza de esa unidad es infinita o finita, abierta o cerrada. Y conforme avanzan las distintas tendencias interpretativas que se ocupan del signo, se ofrecen métodos de lectura apropiados a las rupturas de la mimesis: la “obra abierta” de Umberto Eco y el desarrollo de una sensibilidad artística que acentúa la posibilidad de múltiples y hasta infinitas lecturas, un intento de estrechar los lazos entre la producción y el consumo<sup>392</sup>, reproductor de la dialéctica entre posesión y alienación del ambiguo ser-en-el-mundo<sup>393</sup>; o el método postestructuralista de la semiótica de la producción sistematizado por Julia Kristeva en oposición a la semiótica analítica y de la comunicación<sup>394</sup>, el mismo que le permitió prolongar los niveles de significación -significado y significante- en la *significancia*<sup>395</sup>, el medio de alcanzar una semiótica del texto en tanto que objeto. Bajo estas nuevas direcciones la crítica semiótica creyó ser libre de la ideología al tiempo que la desvelaba.

## La desmaterialización del arte

Esta conquista de la obra artística contemporánea, también en tanto que objeto sin función representativa, confluyó con el rumbo que adoptó el arte mismo a lo largo de la década de 1960 y que tanto Pierre Restany como Lucy R. Lippard<sup>396</sup> consideraban como un proceso de desmaterialización del mismo, desde el carácter objetual del nuevo realismo y del neodadaísmo, hasta el minimal, el arte povera y el arte conceptual, además de las denominadas corrientes procesuales. El manual de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, sigue a lo largo de sus páginas esta misma dirección, avanzando en su introducción su interés por la semiología, de la que destaca su pragmatismo<sup>397</sup> al permitir desvelar aquellos factores contextuales que rodean la expresión artística y la connotan, porque, conforme el material iba perdiendo importancia para el arte de finales de los años sesenta, fue reafirmando el entorno

---

*Braque*, celebrado en Museum of Modern Art de Nueva York en 1989, ambos a partir de las teorías saussurianas que establecen la arbitrariedad del signo. En LEGGIO, James (ed.), *Picasso and Braque. A Symposium*, MoMA, New York, 1992, pp. 169-209 y 261-287. Benjamin H. D. Buchloh, por su parte, atribuye a Rosalind Krauss el haber sido la primera en aplicar la semiótica de Peirce a la obra de Duchamp y de otros artistas seguidores, en BUCHLOH, Benjamin H. D., “Pintura, índice, monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni”, recogido en BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p. 237.

<sup>392</sup> ECO, Umberto, *La definición del arte*, op. cit., pp. 162 y 167.

<sup>393</sup> ECO, Umberto, *Umberto Eco, Obra abierta*, op. cit., p. 322.

<sup>394</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, op. cit., p. 49.

<sup>395</sup> BARTHES, Roland, “El tercer sentido”, en URRUTIA, Jorge (ed.), *Contribuciones al análisis...*, op. cit., p. 205, y en BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 51. La *significancia* corresponderá al significante como éste al significado.

<sup>396</sup> RESTANY, Pierre, “La croissante dématérialisation de l’oeuvre d’art à partir de 1966”, en RESTANY, Pierre, *L’autre face de l’Art*, Galilée, Paris, 1979, pp. 135-145 y LIPPARD R., Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Akal, Madrid, 2004, p. 8, referido además por COMBALÁ, Victoria, *La poética de lo neutro*, Debolsillo, Barcelona, 2005 (primera edición de 1975), p. 27.

<sup>397</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 2001 (primera edición por Alberto Corazón, Comunicación, Madrid, 1972), pp. 13 y 14.



institucional que convierte cualquier cosa, cualquier expresión, en una obra de arte. Debemos situar el origen de esta desmaterialización en la reacción contra el arte abstracto a principios de la década de 1950, personalizada por Rauschenberg por sus telas monocromas de 1951 (aunque él mismo las concibió como una ampliación formal hacia el espacio del espectador, de un modo greenbergiano) y el borrado que llevó a cabo en 1953 de los trazos de un De Kooning (Rauschenberg, *Erased De Kooning*)<sup>398</sup>. A esto debemos añadir en Europa la exposición *Vacío* de Yves Klein (Galería Iris Clert de París, 1958) y sus propias monocromías, con las que replanteó los límites de las obras con el exterior a partir de la libre circulación energética a través del color y el espacio<sup>399</sup>. De hecho, en Europa la desmaterialización también se originó como reacción a las corrientes informalistas por parte de estas primeras manifestaciones, luego consideradas por Restany como realistas, de forma paralela al *combine painting* de Rauschenberg y las texturas que poetizan los objetos planos de Jaspers Johns, los cuales quisieron romper el cerco impuesto por el agotamiento del *action painting* y el expresionismo abstracto americano en general, a lo que poco más tarde se sumó el *happening* de Allan Kaprow, el cual, en verdad, vino a sustituir el gesto expresionista pictórico para enfatizar aún más su naturaleza artística respecto al resto objetual. Más que una oposición abierta, en principio se planteó una relación dialéctica entre una vertiente y otra, es decir, entre la expresión y el realismo. Esta dialéctica oscilaba entre la oposición y la continuidad. Si fue sobre todo Greenberg quien definió (junto con Thomas Hess y Harold Rosenberg) el expresionismo abstracto, en su caso desde su posición formalista y por lo tanto de manera sesgada, Michel Tapié intentó unificar en Europa el tachismo, la abstracción lírica y el informalismo, todo ello en estrecha relación con el expresionismo abstracto del otro lado del Atlántico. Para ello no dudó, como posteriormente Pierre Restany, paradójicamente, en recurrir al dadaísmo y hallar en él la tabla rasa necesaria para respaldar históricamente el “arte otro”, el cual quiso recatar la valoración objetual de la pintura en tanto que entidad independiente. Evidentemente, antes debió ignorar las aportaciones expresionistas y, más aún, las del automatismo surrealista<sup>400</sup> por ser una tentativa de sistematización del dadaísmo<sup>401</sup>, dado que eran las corrientes abstractas e informalistas las verdaderas continuadoras de estas tradiciones.

---

<sup>398</sup> Léase por ejemplo, ROUGE, Bertrand, « Pop Art américain, ironie et collage. Une poétique de la répétition », en *Le collage*, número especial 23 de *Artstudio*, 4º trimestre 1991, París, p. 73. Recordemos cuando Breton, en un acto dadaísta de 1920, borró en público con una esponja los trazos realizados previamente por Picabia sobre una superficie negra.

<sup>399</sup> RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'Art*, op. cit., p. 90

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>401</sup> Tapié, en el prólogo a la exposición *Tendances actuelles* acaecida en París en 1955, decía: “Alrededor del signo y del espacio se hallará situada en definitiva la auténtica aventura de la creación artística de estos últimos años. Es del todo normal, después del dadaísmo, y una vez liquidado todo humanismo clásico...”, citado por CIRLOT, Juan-Eduardo en *El arte otro*, Seix Barral, Barcelona, 1957, p. 43. Como vemos, la importancia del signo entra de lleno en estas primeras corrientes posteriores a la Segunda Guerra Mundial, posición que se reafirma con las prácticas de Alechinsky, Dotrémont o Michaux. Hay

Pierre Restany, opuesto a esta formulación de un “arte otro”, precisamente por encubrir la diversidad de lenguajes deudores del expresionismo y del impresionismo, propuso dos actitudes posibles en el desarrollo de su particular historia del arte contemporáneo, la misma que él englobaba bajo la expresión “la otra cara del arte”: una posición “voluntarista” [*volontariste*] de afirmación del Arte y de su omni-presencia en el mundo, y una línea “desviadora” [*déviant*] que tiende a romper esta posición privilegiada por acción de la imaginación y cuyo fin último es meramente poético. Restany estableció una alternancia entre ambas posiciones, quizás demasiado esquemática ya que la función desviante del futurismo fue catalizada por el constructivismo y el arte concreto, mientras que el dadaísmo, al haber sido suplantado por Tzara por Breton, fue voluntarizado, si no estilísticamente sí políticamente, hecho anunciado desde la posición política del dadaísmo berlinés y que culminó, al margen del mimetismo de Dalí, con la recuperación estética que ejercieron más tarde las corrientes defendidas por Tapié, las cuales conjugaron un contenido expresionista bajo un significativo surrealista según palabras del propio Restany, refiriéndose en concreto al *action painting* norteamericano<sup>402</sup>.

Las limitaciones de Restany son las propias de un crítico que apoya a un grupo de artistas que él mismo ha aglutinado (los nuevos realistas), o cree defender al dotarles de un sentido. Es por ello que recurre a cierta dualidad en su interpretación de las vanguardias, identificando -como ya hicieron las dos exposiciones del MoMA de 1936- cubismo, futurismo, constructivismo y abstracción por un lado, y dadaísmo con surrealismo por otro<sup>403</sup>, para aplicar a estas dos líneas, -que en su historia nunca convergen-, la alternancia entre lo que él entiende por “voluntarismo” (la afirmación del Arte en tanto que modelo de cultura global) y por “función desviante”, tanto en la pintura como en la palabra, aunque ambas se interpretan de manera paralela y sin buscar posibles confluencias, todo lo contrario a lo que hará la crítica posterior bajo la influencia de la semiótica<sup>404</sup>. La función desviante actúa rompiendo los lazos del entramado ideológico hasta alcanzar la obra abierta, por la que debemos entender una simple

---

que advertir que esta primera interacción entre pintura y escritura confluye en el acto gestual, tomando modelos ideográficos orientales.

<sup>402</sup> RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'Art*, op. cit., p. 49.

<sup>403</sup> La monografía que John Elderfield dedica a Kurt Schwitters demuestra las implicaciones dadaístas y constructivistas durante los años veinte del pasado siglo. En ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London, 1985, sobre todo en pp. 120-143. Marc Dachy, especialista en dadaísmo, en la presentación a la antología de textos del dadaísta belga Clément Pansaers, recalca una mayor relación de este movimiento con el constructivismo que con el surrealismo. En PANSZAERS, Clément, *Bar Nicanor*, Gérard Lebovici, Paris, 1986, p. 8; ver también DACHY, Marc, *Archives Dada/ Chronique*, Hazan, Paris, 2005, p. 359. Mientras que en la presentación a *Qu'est-ce que Dada?* de Théo van Doesburg, este mismo historiador deplora que la mayoría de los historiadores y críticos del arte hayan relegado las obras dadaístas al escándalo y la broma pesada. En VAN DOESBURG, Théo, *Qu'est-ce que Dada?*, L'Échoppe, Paris, 1992, p. 10. En el fondo, Restany también cae preso de esta limitación al proclamar el grado cero dadá y la muerte del arte.

<sup>404</sup> Resulta significativo que la semiótica de la producción de Kristeva estudie y tome como ejemplos a literatos como Lautréamont, Roussel o Artaud, quienes han protagonizado las rupturas de la lógica mimética, la belleza dialéctica y la negación de la autoría, siendo así precedentes y protagonistas de las vanguardias y de la práctica del collage en el terreno poético.

ruptura semántica y plástica en la crítica de Restany, y no el aumento cuántico de información contenida en la obra, en relación inversa a las delimitaciones de naturaleza entrópica, tal y como defiende Umberto Eco. Sin embargo, ambos autores comparten cierto humanismo en el acto de elegir un objeto, consistiendo para Restany concretamente en una reconciliación del hombre con su entorno tecnificado.

Y quizás sea en otra de las limitaciones de Restany donde reside el principal problema que impide una completa comprensión de las nuevas modalidades materiales del arte del siglo XX: no define o no teoriza una concepción poética, dilema en el que se vieron envueltos los surrealistas a lo largo de toda su trayectoria y que él ignora cuando retoma el dadaísmo como punto de partida para el nuevo realismo dispuesto a ser definido (bajo este término aglutinó a los *affichistes* Raymond Hains, Jacques Villeglé, François Dufrêne, Mimmo Rotella, junto con Yves Klein, César Baldaccini, Arman, Tinguely, Niki de Saint-Phalle y Martial Raysse. A esta amplia nómina añadió luego a Gérard Deschamps y Christo). Lo que sí conocemos son los procedimientos por los que la realidad se revela a la humanidad y se reconcilia con ella tras haber permanecido separada por una sociedad de consumo en la que el sujeto está abocado a ser un mero espectador. Estos procedimientos son los denominados por Restany “apropiación del objeto” y “bautismo del objeto”. Este último conlleva una carga conceptual que anuncia el inminente desarrollo del arte hacia el final de la década de 1960: la nominación sobre el objeto que toma como base el *ready-made* de Marcel Duchamp<sup>405</sup>. Esta era la faceta del dadaísmo que iba a ser rescatada, y con ella la ansiada unión con la realidad que ya estuvo implícita en el programa dadaísta. La nominación aludida está destinada a la ruptura de los campos semánticos, los mismos que desean ser desvelados por las corrientes estructuralistas y semiológicas, sobre todo las más empeñadas en descubrir la ideología contenida en los discursos. De hecho, el “bautismo del objeto” de Restany anunciaba el desarrollo posterior del arte. Ahora bien, esta nominación del objeto contra la objetivación del gesto afectivo que, según él, definió la pintura gestual anterior<sup>406</sup>, se eleva a arte dentro de los marcos propiamente artísticos, en el hecho de ofrecer un festival “nuevo realista”<sup>407</sup> o, simplemente, en la nominación que ejerce el artista sobre el objeto en tanto que profesional. Si comparamos el gesto materializado sobre un *otage* de Fautrier con el bautismo artístico de un objeto, efectuando una simple resta extraemos el acto nominal, y es por eso que no encontramos una fractura tan tajante entre ambos periodos del arte europeo sino un cambio cualitativo del gesto artístico, en contra de las opiniones de Restany, quien juzgó más paulatina la transición del expresionismo abstracto americano a su neodadaísmo autóctono.

---

<sup>405</sup> RESTANY, Pierre, *op. cit.*, p. 121.

<sup>406</sup> RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme, op. cit.*, pp. 20-24.

<sup>407</sup> RESTANY, Pierre, « Le nouveau réalisme : Que faut-il en penser ? », 3<sup>a</sup> manifeste, Munich, février 1963, second festival nouveau réalisme en Pierre Restany, *Le nouveau Réalisme, Ibid.*, pp. 285-291.

A pesar de todo esto, en Estados Unidos, la introducción de imágenes fotográficas en los *combine paintings* de Rauschenberg en 1953, así como las dianas de Jasper Johns de 1954 y 1955, sólo podían ser entendidas por el formalismo greenbergiano como agujeros en la pintura<sup>408</sup>. En cualquier caso, para entender los diferentes contextos culturales de ambos continentes debemos aceptar la distinción entre “neodadaísmo” y “Pop Art” contemplada por Restany a la hora de establecer sus distancias con el nuevo realismo europeo. Los tres están basados en una recuperación parcial del *ready-made* de Duchamp pero con importantes matizaciones: el neodadaísmo de la década de 1950 continuaba la herencia del “détritus” de Schwitters por integrarlo en un contexto artístico estilizado, ejemplificado en los *combine paintings* capaces de acoger los objetos encontrados y los fragmentos prestados, en las confusiones entre la realidad y la ficción pictórica de Jasper Johns, en los “collages-acción” de Allan Kaprow o en la síntesis de Larry Rivers de iconos procedentes del arte elevado con otros derivados del consumo. En cambio, el pop inglés de la década de 1950, por ejemplo los collages de Richard Hamilton, ya elevaban las imágenes de la sociedad consumista a símbolos sociales y culturales como resultado de un desplazamiento del objeto hacia la imagen, coadyuvado por los medios de reproducción técnica como la fotografía, la serigrafía en el caso de Andy Warhol o Mel Ramos, y la generalización de la pintura plástica, aunque también el óleo imitando modelos fotográficos, tal y como procedieron Tom Wesselmann o James Rosenquist, con el fin de negar el estilo individual del gesto, lo que bien podría hacer suponer una negación del aura benjaminiana. Sin embargo, esta metamorfosis histórica del objeto en signo responde a un paso previo. Entre los expresionistas abstractos que realizaron collages, Pollock introdujo junto con la pasta pictórica objetos de desecho, e incluso Baziotes, Motherwell, Kline y De Kooning - quien reaccionó a la parálisis de la abstracción con un retorno a la figuración de tipo expresionista con su peculiar serie *Women-*, en ocasiones incluían imágenes fotográficas y tipografías (de hecho, el dadaísmo fue redescubierto en Estados Unidos gracias a la publicación en 1951 de la primera antología Dada recopilada por Motherwell). Es evidente que estos fragmentos prestados y de desecho se insertaban en la pintura de estos artistas logrando una mayor armonía que las posteriores muestras menos plásticas de los neodadaístas, con las que retomaron la oposición entre lo real y lo que queda de ilusorio en la pintura. Es más, mediante este procedimiento los llamados neodadaístas recuperaron la función ilusoria pictórica desvelándola, mientras que con el *action painting* la pintura quedó relegada a la objetivación del gesto previo. En los fragmentos de los collages de los expresionistas prima lo material, lo

---

<sup>408</sup> Un ejemplo ilustrativo de esto lo encontramos en la presentación de Kirk Varnedoe a JOHNS, Jasper, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, MoMA, New York, 1996, p. 14. En una entrevista con Peter Fuller, ante la posibilidad de ser consideradas sus obras como pintura, tal y como lo entiende “Greenberg” (opinión de Suzi Gablik), niega el interés de sus obras por el hecho de que puedan considerarse abstractas, y afirma la dificultad de una definición de la pintura (quizás esto constituya una ironía lanzada hacia Greenberg y los críticos en general). *Ibid.*, p. 178.

gestual y sus valores estilísticos, mientras que en los neodadaístas se recupera indirectamente la percepción completa de los objetos, los cuales, mediante la reproducción técnica llevada a cabo por los artistas pop, pasaron a convertirse en símbolos culturales de la sociedad contemporánea<sup>409</sup>. Los procedimientos propios de esta última corriente fueron adoptados del collage, para desvelar en una continuidad espacial (tomada muchas veces del cómic) el proceso por el cual los medios de información logran transformar un personaje o un objeto en un icono, y demostrar la concepción lingüística del arte pop, cuyo origen se encuentra en la publicidad: la oposición sintáctica y semántica, la supresión que conlleva la condensación, la omisión<sup>410</sup> y la repetición que, según Bertrand Rougé, se funda en la violencia del ritual de la muerte (evidente en el caso de Marilyn Monroe y Andy Warhol); es decir, el objeto es aniquilado para convertirse en un mito social<sup>411</sup>. De esta re-presentación de lo ya presentado por el engranaje consumista, de esta re-presentación susceptible de ser considerada como un ejercicio de metalenguaje al trabajar sobre un enunciado socialmente existente de antemano (he ahí su dimensión abstracta), se puede desgajar simplemente una función poética entendida a la manera de Jakobson<sup>412</sup>, que siempre cabría atribuir a una voluntad irónica. Y esta ironía puede deberse a una crítica social o a una función representativa de lo ya dado, si bien las declaraciones de los propios artistas parecen apuntar a esta segunda opción<sup>413</sup>.

Las opiniones de Arnold Hauser al respecto son contradictorias, aunque hay que advertir que este historiador no se limita a comentar la pintura sino todas sus vertientes, incluida las muy diferentes manifestaciones musicales incluidas en esta corriente. Con el fin de distinguir los términos Pop y popular (diferencia admitida por el propio Lawrence Alloway<sup>414</sup>, lo que resulta crucial para calibrar los niveles estilísticos del pop en su adaptación de los motivos de los *mass media*), Hauser niega primero el conformismo de estos artistas y admite en ellos la latencia de una crítica dirigida hacia la alienación social ante la reificación de la realidad en la mercancía<sup>415</sup>. Más tarde sostiene la claudicación de “los pop” para salvar la reconciliación con la nueva sociedad, con “un medio ambiente que no les gusta necesariamente, pero que hay que

---

<sup>409</sup> Pierre Restany afirma que la ideología pop ha elevado el folklore al nivel de la iconografía simbólica, en RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'art*, op. cit., p. 76.

<sup>410</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, op. cit., pp. 39-41.

<sup>411</sup> ROUGE, Bertrand, « Pop Art américain, ironie et collage. Une poétique de la répétition », op. cit., pp. 78-82.

<sup>412</sup> Metalenguaje es un término que debemos a Alfred Tarski y es opuesto al llamado “lenguaje objeto”. El metalenguaje es definido por Jakobson como aquél que habla del código verbal mismo, y lo identifica con el lenguaje poético. En Roman Jakobson, *El marco del lenguaje*, op. cit., pp. 84-85. Para Barthes, el metalenguaje es el lenguaje tremendamente artificial que analiza el lenguaje mismo en tanto que objeto, en BARTHES, Roland, “Littérature et méta-langage” (1959), en BARTHES, Roland, *Essais critiques*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>413</sup> Opiniones de R. Indiana, Rosenquist y Rauschenberg que testifican el carácter representativo del “sueño americano”, son ofrecidas por MARCHÁN FIZ, Simón, op. cit., p. 48.

<sup>414</sup> Ver por ejemplo ALLOWAY, Lawrence, “Le développement du Pop Art anglais”, en LIPPARD, Lucy R. (éd.), *Le Pop Art*, Thames & Hudson SARL, Paris, 1996, p. 28.

<sup>415</sup> HAUSER, Arnold, *Sociología del arte. 4. Sociología del público*, Guadarrama, Barcelona, 1977, p. 810.

aceptar porque no existe otra alternativa”<sup>416</sup>. Simón Marchán Fiz, por su parte, también desdobra la aportación de este “género” artístico en dos facetas: una progresiva, en su neutralidad aparente por la identidad del mundo del arte y de la mercancía, y una regresiva e incluso opresiva, en su función ilustrativa y conformista de la sociedad que niega toda posibilidad de reacción<sup>417</sup>. Y es concretamente en esa neutralidad donde Hauser encuentra su valor artístico, lo que él entiende por banalidad y primitivismo<sup>418</sup> y que nosotros hemos interpretado como metalenguaje: la distancia entre sus iconos y los *mass media* de donde son extraídos. La denotación en las obras pop se hace evidente, tan sólo muestra y, de hecho, el vaciado de contenido y el carácter arbitrario de cualquier forma de signo promulgado por Saussure, desplazan la importancia hacia la connotación, tal y como afirma Marchán Fiz<sup>419</sup>. Pero la evidencia hace que la denotación sea tautológica y aquí, junto con la negación de cualquier estilo individual (aunque exista un estilo nacido de los medios de reproducción tecnológicos, que define con claridad a cada autor bajo cierto sentido irónico), es donde reside la verdadera crítica ejercida por los artistas pop hacia la separación del arte con la realidad cotidiana. Una vez renovada ésta por un nuevo régimen consumista desde los años cincuenta, tal crítica resultaba inofensiva de antemano. Aunque social por tratar esta dimensión en el interior de las obras y no en los aspectos exteriores como su presentación en las instituciones artísticas, la posición del artista pop no se volcaba hacia la sociedad, sino hacia el arte mismo. Así se produjo una nueva afirmación del arte en cuanto tal, y en la conceptualización de las imágenes reales hacia la configuración del signo por parte de los *mass media* (lo que requiere la aniquilación de la realidad), y con la nueva dualidad entre mitificación y desmitificación de estos signos reconciliada por los artistas pop que, en última instancia, los elevan a mitos (reproducen la aniquilación que los medios de comunicación ejercen sobre la realidad en el sentido que ofrece Bertrand Rougé), se produce una desmaterialización del arte que lega a la interpretación del lector la responsabilidad artística bajo un sentido duchampiano, tal y como afirman tanto Hauser como Marchán Fiz. Al público le corresponderá juzgar si estas obras son arte o no. No obstante, con esta afirmación olvidamos el contexto en el que se presentan (no nos referimos al referente de Jakobson, sino más bien al canal de transmisión), algo necesario para conformar cualquier mensaje destinado a un receptor. Este contexto es el responsable de la carga institucional artística que de facto y aun oculto, condiciona el juicio del espectador.

¿Y las obras o actos artísticos que no son presentados en galerías, museos o salas de exposiciones? La primera diferencia entre los artistas pop y los nuevos realistas europeos, a pesar de que éstos últimos extendiesen los *happenings* y los *events* a actos plásticos al aire libre

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 819.

<sup>417</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *op. cit.*, p. 49.

<sup>418</sup> HAUSER, Arnold, *op. cit.*, p. 816.

<sup>419</sup> “La temática destaca la restauración de una semiótica connotativa, propia de ciertas sociedades”. En MARCHÁN FIZ, Simón, *op. cit.*, p. 47

como es el caso de los grandes *empaquetages* de Christo, reside en los iconos presentados y antes hurtados de la realidad misma, es decir, en los referentes internos de las obras. Mientras los representantes pop apresan y retienen entre sus marcos imágenes ya elaboradas por los *mass media*, los nuevos realistas las encuentran en la sociedad tecnocrática misma. Mientras unas son la mitificación de productos reproducidos técnicamente y en serie para ser consumidos, las otras se alimentan de desechos y desperdicios, restos de un consumo previo que pasa a formar parte de una nueva construcción. Así, ambas categorías de imágenes son lanzadas fuera del tiempo: las publicitarias dependen de su permanencia lingüística<sup>420</sup>, mientras que los restos de un uso concreto quedan al margen del tiempo funcional y del instante definido por el propio consumo. Llegados a este punto, partamos del consumismo definido por Baudrillard como un sistema de signos que abstrae y materializa al mismo tiempo las relaciones del sujeto con el entorno exterior. No son los objetos, las imágenes o las situaciones lo que se consume, sino sus signos<sup>421</sup>, y esta situación retrotrae aquí la condición arbitraria del signo saussuriano. La coherencia del discurso consumista depende del sentido que cobra el signo en el sistema de la moda según Julia Kristeva<sup>422</sup>, y en el análisis de Baudrillard, al definir este discurso como una práctica idealista total, el tiempo real sufre las transferencias bergsonianas precisas<sup>423</sup>. Es así que los objetos e imágenes aplicados por los artistas pop y por los nuevos realistas, nacen a partir de los signos aunque, a la par que los primeros elevan a arte el signo mismo del sistema de consumo, los segundos toman los restos que quedan fuera de los márgenes del signo para reintegrarlos, ahora en un marco nuevo de consumo que es el institucional artístico propiamente dicho, y que depende de sus canales de difusión institucionales. Evidentemente, estos lenguajes responden muy bien al “grado cero” con el que Barthes definió la estructura contemporánea: el máximo grado de pureza, tal que alcanza la objetividad de los signos. Ahora éstos se liberan de su servidumbre a las normas del propio lenguaje en tanto que sistema, con el fin de devenir opacos y ocultar así su referente. Ésta es la condición de la que parte Kristeva para desarrollar

---

<sup>420</sup> El signo pop, en tanto que signo (arte) del signo (*mass media*), cae en la tautología (una proposición evidente): “Estamos ante una tautología: el signo se encuentra con el signo”. En KRISTEVA, Julia, “El sentido y la moda”, en *Semiótica 1, op. cit.*, p. 79. Bajo el subtítulo “El sentido temporal”, en el mismo estudio de 1967: “El tiempo se pierde en el análisis (en la actualidad) y no aparece más que en la abstracción [cita tomada del *Système de la mode*, de Roland Barthes] (...) es un tiempo extraño, un tiempo amputado de su dialéctica con el espacio”. *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>421</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Alianza, Madrid, 2004 (1º edición de 1969), pp. 223-229.

<sup>422</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1, op. cit.*, p. 79.

<sup>423</sup> “... para Bergson la duración no era simplemente lo indivisible o lo no-mensurable, sino más bien lo que sólo se dividía cambiando de naturaleza”. En DELEUZE, Gilles, *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 38, y “la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura”. En BERGSON, Henri, *Memoria y vida*, Altaya, Barcelona, 1997, p. 16.

su semiótica<sup>424</sup>, la cual converge con el discurso de Baudrillard: si los signos se objetivan, los objetos adquieren naturaleza sígnica para tener un sentido en el discurso consumista; si Barthes habla de palabras-objetos, Baudrillard trabaja con objetos-signos. En realidad, ésta es la primera gran diferencia entre estas prácticas neovanguardistas (“vanguardista” por intentar reconciliar el sujeto con su entorno, y “neo” por hacerlo en el insuperable contexto afirmativo del arte) y las primeras liberaciones del signo practicadas por Mallarmé, Jarry, Apollinaire y las “palabras en libertad” de Marinetti. En ambas fases culturales del capitalismo las palabras mantienen su función nominal pero desnuda, disponen ante todo de cierta capacidad indicativa, y parten del acto de elegir para romper los lazos que definieron la escritura clásica<sup>425</sup>. No obstante, el signo neovanguardista objetivado se introduce en un nuevo sistema para poder ser relacionado con los receptores, y no porque así lo haya deseado el arte actual, sino por el inminente desarrollo de un sistema de consumo necesario para la organización capitalista de los medios de producción. De esta manera, las tendencias realistas de la década de 1960 ofrecieron dos posibilidades para redescubrir “poéticamente” la realidad: designar un signo de consumo y elevarlo a arte, o elevar a arte lo que ha quedado tras la criba que el signo ejerce sobre su referente con el fin de ocultarlo; es decir, la escritura indicativa de Barthes (el pop y la aplicación del índice semiológico en el arte de los sesenta, desde el conceptual hasta los considerados precedentes del minimal, como Frank Stella o Barnett Newman) o la posición que adopta este escritor, -negado a sí mismo como intelectual-, frente la tradición clásica de la escritura, de la que sólo puede elegir fragmentos sin conexión para ser ensamblados (motivos del nuevo realismo), correspondiendo también y en cierta medida con el concepto de libro que Raymond Roussel ostentaba y que, según Kristeva, objetiva el resto o el resultado de una actividad productiva previa. Tal es el sentido que dio Roussel a “impresión” en *Impressions d’Afrique* en 1910<sup>426</sup>.

---

<sup>424</sup> Pérdida de la correspondencia entre signo y práctica para poder desarrollar las relaciones con el signo paralelas a las existentes entre sujeto y objeto para la fenomenología, en KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, op. cit., p. 63.

<sup>425</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l’écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, pp. 39 y 56. Deleuze define así la función del signo en Jarry: « el signo no designa, ni identifica, pero muestra... », en “Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry”, en DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 136. Cuando la denotación se hace una evidencia opaca es cuando llegamos a la tautología y con ella al desplazamiento al ámbito connotativo y, por tanto, a la importancia de la recepción o, como diría Barthes, a la muerte del autor y al nacimiento del lector (en BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 71) Existe una relación con el índice de la pintura comentado por Buchloh a partir de la pérdida de su función representativa y que, según él, surgido en el marco de la vanguardia llamada histórica (Duchamp, Arp, Popova, Rodchenko...) se radicaliza en los años cincuenta para generalizarse en los sesenta del pasado siglo. Véase BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, op. cit., pp. 236-240. También la capacidad indicativa es visible en el nominalismo pictural de Duchamp y que Thierry de Duve rescata en *Nominalisme Pictural... op. cit.* y en *Resonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, op. cit., 1989.

<sup>426</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*, Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 17-18. Edición castellana de la obra de Roussel en ROUSSEL, Raymond, *Impresiones de África*, Siruela, Madrid, 1990.



Una vez descubiertas las afirmaciones artísticas desde el exterior, es decir, aquéllas que propician los canales de transmisión y consideran un mensaje al artefacto presentado, susceptible de ser confundido con el entorno objetual y cuya toma de los motivos no se da desde una realidad objetiva sino sistematizada en el código intrínseco al consumo, entonces podemos entender, -aun reconociendo las voluntades de implicación sociológica, psicológica y humana de la apropiación y el bautismo del objeto promulgados por Restany-, la afirmación artística de las prácticas relacionadas con el collage en su apertura a la participación del consumidor, que pasa a contribuir lógicamente a la evolución de la desmaterialización del arte, desde la materialidad del informalismo y de la nueva ontología artística promulgada por Greenberg, hasta el arte conceptual. De hecho, Restany parece ignorar las aportaciones de las internacionales letrista y situacionista a la hora de retomar y prolongar, según sus criterios y el de sus artistas protegidos, el *ready-made* duchampiano y la dimensión objetual de Schwitters. En la temprana fecha de 1956, Guy Debord y Gil Joseph Wolman (quien una vez excluido de la Internacional Letrista, desgajada a su vez del letrismo de Isou, Satié, Lemaître y Pomerand en 1952, se aproximó a los nuevos realistas) publicaron “Mode d’emploi du détournement” en la revista surrealista belga *Les Lèvres Nues*, gestionada por Marcel Marien y Jane Graverol<sup>427</sup> y disidente del surrealismo oficial bretoniano. Precisamente lo hicieron cínicamente bajo los seudónimos de Aragon y André Breton. Este documento resulta absolutamente esencial en la consideración histórica del collage de cara a la comprensión de su posición en el contexto artístico dominado por lo que Peter Bürger entendía como “neo-vanguardias”. Bajo la aparente forma de un manual de uso propio de la guerrilla urbana, proponían la recuperación de los desplazamientos propios del collage y de otras prácticas similares para ponerlos al servicio de la “propaganda partisana”. De esta manera reaccionaban, casi anticipadamente, no contra la recuperación del arte de vanguardia por el conjunto institucional, ya que la posición profesional del artista les había dejado de interesar, sino contra la capacidad de dar individualmente un sentido a la realidad que es reificada por lo que Debord llamaba “sociedad del espectáculo”<sup>428</sup> (en relación con la codificación de un sistema), a pesar de ciertas ingenuidades ante ojos actuales como la creencia de la disolución de la autoría en un “comunismo literario”. El “détournement” sintetiza el gesto sustancial de la práctica del collage y del ensamblaje del arte de vanguardia ya reificado por el espectáculo y lo conduce no sólo a una práctica de oposición, sino también a la construcción de la vida cotidiana, el verdadero objetivo de los debates situacionistas, quienes no negaron sin más la práctica del arte como hicieron los dadaístas, pero

---

<sup>427</sup> *Les Lèvres Nues*, nº8, Mai 1956, Bruxelles, pp. 2-9, edición facsímil de Allia, Paris, 1995.

<sup>428</sup> « Le spectacle n’est pas un ensemble d’images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » [El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes] En DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 16.

sí quisieron suprimirlo<sup>429</sup> para no crear obras ausentes<sup>430</sup> y sí presenciales, es decir, no separadas ni alienadas. El “détournement” consiste en tomar un objeto y despojarlo de su sentido para otorgarle otro distinto. La novedad residía en practicarlo más allá del mero gusto por el escándalo que los autores del texto atribuían al dadaísmo<sup>431</sup>, ya que no consideraban más interesante la Gioconda con bigotes de Duchamp que la original de Leonardo Da Vinci, tal y como ellos mismos ejemplificaban. De esta manera se alejaban de Duchamp, figura que por entonces era fácilmente identificable con el surrealismo por un lado y con las primeras corrientes denominadas neodadá por otro, tanto americanas como europeas, para preferir el método de montaje teatral de Brecht, de dirección política<sup>432</sup> y que tanto tiene que ver con el cine de Eisenstein<sup>433</sup>. Precisamente Restany, quien a pesar de no tratarlos tuvo que conocer forzosamente los círculos letristas de donde procedían Debord y Wolman, dados los orígenes letristas de Dufrière y los contactos que Klein, Hains y Villeglé mantuvieron con esta vanguardia desde principios de los años cincuenta<sup>434</sup> (de ahí la dimensión tipográfica de los *décollages*), Restany pues, al tomar como punto de arranque el *ready-made* de Duchamp para el nuevo realismo, posiblemente respondiese al “détournement” letrista adoptando aquello que éste desechó. Pero al negar los avances del surrealismo “olvidó” el importantísimo ensayo de Louis Aragon sobre el collage (los seudónimos usados por los dos líderes letristas lo contemplan indirectamente) y sus constantes referencias a Isidore Ducasse, quien sí fue reivindicado por Wolman y Debord, tanto por aquella poesía que debía ser hecha por todos, como por aquel plagio necesario que formaba “parte del progreso”<sup>435</sup> y que situaba los cambios de los lenguajes artísticos en la lógica histórica del desarrollo tecnológico (tal y como como luego hizo Walter Benjamin), y no en la voluntad del artista, concepto este último que ya en tiempos de Ducasse comenzaba a ser rechazado por burgués. La suspicacia de Debord y Wolman resulta manifiesta con la distinción entre “détournement mineur” y “détournement abusif”: el primero toma un elemento “sin importancia en sí” (sin significación asignada, lo que bien podría suponer un detritus propio de los motivos del nuevo realismo siempre que nos atrevamos a establecer un

<sup>429</sup> Debord distingue el dadaísmo del surrealismo: mientras el primero quiso suprimir el arte sin realizarlo, el otro lo realizó sin suprimirlo, cuando ambas acciones deben ser inseparables para alcanzar una misma superación del arte. *Ibid.*, p. 186.

<sup>430</sup> “L’avant-garde de la presence”, *Internationale Situationniste* n° 8, janvier 1963, Paris, pp. 14-22, edición facsímil publicada por Librairie Arthème Fayard, 1997, pp. 310-318, y JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 84-85.

<sup>431</sup> Quizás compartan con el punto de vista de la crítica oficial, Restany incluido, una interpretación del dadaísmo basada en el nihilismo y el escándalo, empobrecimiento que anteriormente hemos denunciado a través de los argumentos de Marc Dachy. Respecto al uso lingüístico de los fragmentos de los collages, el mismo Raoul Hausmann confirma este hecho en su *Courrier Dada*, Allia, Paris, 1992, p. 138.

<sup>432</sup> Sobre el montaje y su uso en el teatro de B. Brecht, véase IVERNEL, Philippe, “Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien » en Denis Bablet (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité-L’Age d’Homme, Lausanne, 1978, pp. 264-272.

<sup>433</sup> *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein es citado en la banda sonora de la primera película de Guy Debord *Hurléments en faveur de Sade* [Aullidos a favor de Sade], estrenada en 1952.

<sup>434</sup> En TAYLOR, Brandom, *Collage...*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>435</sup> En DUCASSE, Isidore, *Poesías*, *op. cit.*, p. 67.

paralelismo algo peligroso) para acoger el sentido que el sujeto desplazante le otorgue: el segundo cambia el sentido de un elemento significativo (los signos de los *mass media* constituirían aquí meros ejemplos). El “ultra-détournement” es aquel que se aplica en la totalidad de la vida cotidiana, el verdadero marco de acción de los situacionistas<sup>436</sup>, ya que el “détournement” es posible en la novela, en la música, en el cine, en la arquitectura y en el urbanismo, capaz así, sin ofrecer obras artísticas, de construir el marco necesario para la otra gran práctica situacionista: la deriva<sup>437</sup>, recorrido a pie o en cualquier otro medio a través de ambientes varios con el fin de determinar y romper los marcos psicogeográficos de la ciudad, aquéllos que inciden en el comportamiento afectivo de los individuos<sup>438</sup>. Ya no se trata de despedazar, romper o mutilar una obra de arte o un objeto preexistente para construir un nuevo sentido, sino de transformar el entramado que define la vida cotidiana de los individuos y recuperar de este modo el tiempo y el espacio arrebatados.

La distinción entre “détournements” menores y abusivos no respondía a la alteración de una realidad objetiva sino a un sistema -el espectáculo- creado a partir de los principios miméticos que rigieron la pintura durante siglos para presentarse a sus súbditos como la sociedad misma. Debord descubrió la correspondencia entre la arbitrariedad espectacular y la del signo, respondiendo con una destrucción de su apariencia, pues el espectáculo es todo él apariencia. Estas imbricaciones entre la cuestión artística y la posibilidad revolucionaria propias de las tesis situacionistas, fueron muy atendidas por Restany al dar una gran relevancia a la dimensión social y humana de las apropiaciones del nuevo realismo, así como la reivindicación de la obra de Duchamp. De esta forma respondía a las premisas situacionistas, aunque la continuidad que mantuvo constituyó una nueva afirmación del arte tras la supuesta tabla rasa dadaísta, tratando de reconciliar al individuo con su entorno determinado por nuevas circunstancias como el aumento del desarrollo tecnológico. Pero el nuevo realismo no cuestionaba este entorno y, al no hacerlo, revalorizaba el papel de las instituciones artísticas que establecen qué es arte y qué no lo o es. En cambio, los situacionistas y antes la Internacional Letrista creían que el legado dadaísta (así como el de Sade, Lautréamont, Jarry, Cravan y Vaché) suponía suprimir el arte para hacer de él el fin de toda actividad humana y social, volatilarlo para desarrollarlo verdaderamente. La poesía ya no estaría al servicio de la revolución, sino la revolución al servicio de la poesía<sup>439</sup>, y así continuaban (y no repetían) en

---

<sup>436</sup> Hay que tener en cuenta que cuando publicó este artículo, aún estando formuladas sus principales ideas por parte de su líder Debord, la Internacional Situacionista aún no se había configurado. Entonces sus futuros miembros pertenecían a la Internacional Letrista, una de las fracciones que contribuirán a la Situacionista.

<sup>437</sup> Guy-Ernest Debord, « Théorie de la Dérive », *Les Lèvres Nues* n° 9, novembre 1956, Bruxelles, pp. 6-10, *op. cit.*, Paris, 1995.

<sup>438</sup> DEBORD, Guy-Ernest, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres Nues* n° 6, septembre 1955, Bruxelles, pp. 11-115, Éd. Allia, Paris, 1995.

<sup>439</sup> Según los situacionistas, el método inverso hubiera definido la postura del surrealismo durante los años treinta. Véase JAPPE, Anselm, *Guy Debord, op. cit.*, p. 85 y “All the King’s Men”, *Internationale*

forma de apéndice las verdaderas pretensiones de la vanguardia histórica radical hasta desaparecer débilmente en 1972, eclipsados por la recuperación institucional de las prácticas vanguardistas<sup>440</sup>.

Las reacciones de los situacionistas ante las corrientes artísticas de su época, sobre todo frente al Pop y el nuevo realismo, fueron bastante predecibles:

“El Neodadá [el uso de la mayúscula lo dice todo, pues Restany la evitaba para no hacer de Dada ni del nuevo realismo unas escuelas artísticas], cualquiera que sean sus semejanzas formales con Dadá, está reanimado por un espíritu diametralmente opuesto al de los grupos dadaístas originarios (...) El Neodadá, lejos de ser una protesta aterradora ante la casi completa desaparición de la vida, es, por el contrario, un intento de conferir un valor puramente *estético* a su ausencia y a la esquizofrénica incoherencia de sus sucedáneos. Nos invita a contemplar el naufragio, las ruinas y la confusión que nos rodean, para participar de forma militante y alegre en la subversión del mundo, en su pillaje y su total derrocamiento. Su cultura del absurdo sólo pone de manifiesto lo absurdo de su cultura (...) De hecho, el Neodadá lleva muchísimo retraso respecto a las desventuras de la propia economía mercantil, pues todos los aspectos de la existencia actual podrían pasar por su propia parodia (...) La función del Neodadá es proporcionar una coartada estética e ideológica para el periodo venidero al que está condenado el mercado moderno, de productos cada vez más faltos de sentido y autodestructivos (...) El nihilismo del arte moderno no es más que una introducción al arte del nihilismo moderno”<sup>441</sup>

Los situacionistas entendieron bien que el dadaísmo, y también el surrealismo en su época heroica (desde la publicación de *Les champs magnétiques* de Breton y Soupault en 1919, hasta los primeros números de *La Révolution Surréaliste* en 1925), trataron de salvar las distancias que separan al hombre de su entorno<sup>442</sup> sin interesarles la creación de obras de arte aisladas, cuestión por la cual las prácticas del collage y del fotomontaje desempeñaron un papel crucial. Los situacionistas achacaban el fracaso de Dada a su despreocupación por la historia, la cual les habría permitido estudiar medios de acción efectivos<sup>443</sup>. Pero debemos insistir en el hecho de que los situacionistas identificaron excesivamente a Dada con la tabla rasa -muy

---

*Situationniste* n°8, Janvier 1963, Paris, pp. 29-33, *op. cit.*, pp. 325-329, donde se afirma que la información es la poesía del poder, la contra-poesía que mantiene el orden (los artículos de la revista son casi en su totalidad anónimos).

<sup>440</sup> Habermas, representante de la Escuela de Frankfurt, achaca esta afirmación del arte a los comienzos mismos de la vanguardia histórica, siendo la neo-vanguardia entonces su continuación lógica: “Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver”, en HABERMAS, Jürgen “La modernidad, un proyecto incompleto” en FOSTER, Hal (ed.), *La postmodernidad, Kairós*, Barcelona, 2002, p. 30.

<sup>441</sup> “La vanguardia de pega”, en VV. AA. (La sección inglesa de la Internacional Situacionista), *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Pepitas de la calabaza, Logroño, 2004, pp. 39-40.

<sup>442</sup> “Dès les années 1915-1918, Dada intervient pour condamner en bloc le pouvoir mystificateur de la culture dans son ensemble” [Desde los años 1915-1918, Dada interviene para condenar en bloque el poder mistificador de la cultura en su conjunto] En DUPUIS, Jules-François (seudónimo de Raoul Vaneigem), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Éditions de L’Instant, Paris, 1988, p. 16. Hausmann sitúa el origen del Club Dada de Berlín en las preocupaciones de Franz Jung en torno a la revista *Die Freie Strasse*, centradas en descubrir un psicoanálisis no freudiano que sometiese toda acción psíquica a un conflicto entre el yo-propio y el yo-extraño, es decir, al desgajamiento del yo investigado en el contexto social burgués por Otto Groz, el psicoanalista expulsado del círculo de Freud y figura muy influyente en los dadaístas berlineses. HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>443</sup> VANEIGEM, Raoul, *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 190.

necesaria para sus propias ambiciones revolucionarias y constructivas de una nueva vida- y desatendieron su dimensión constructiva, recientemente rescatada por Marc Dachy y patente por ejemplo en las investigaciones de Schwitters, Van Doesburg, Hausmann, Richter y Arp. Aún así, sabían perfectamente que Dada conoció el poder reificador de la realidad a través del lenguaje, quizás por los contactos y epístolas que Debord mantuvo con Roul Hausmann hacia 1960, quien indirectamente contribuyó de algún modo a la conformación del pensamiento de la segunda Internacional Situacionista<sup>444</sup> (aquella comprendida entre 1962 y 1968). La oposición de los dadaístas y de los situacionistas no fue contra el arte en sí, sino contra lo poético del poder establecido sobre la realidad, el cual ya estaba concebido como un collage contra el que reaccionar: “El poder parcelario fragmenta hasta la inconsciencia a los seres sobre los que reina”<sup>445</sup>. A partir de aquí derivó su crítica al arte del momento, no sólo al Pop y al nuevo realismo, también al *happening*, el *fluxus* y los *events*:

“Disimular la pasividad renovando las formas de participación espectacular y la variedad de los estereotipos, es la tarea actual de los fabricantes de *happenings*, de Pop Art, y de socio-dramas. Las máquinas de la sociedad de producción tienden a convertirse enteramente en máquinas de la sociedad del espectáculo; es posible exponer un cerebro electrónico”<sup>446</sup>

Lo cierto es que antes de la aparición de estas formas artísticas, los situacionistas ya habían desenterrado el fantasma de un arte hecho por todos, encontrando su reivindicación más inmediata en el dadaísmo, el cual ya advirtió en el arte institucional un síntoma de la separación del individuo con su entorno:

“Lo desagradable en el arte sólo refleja el arte del desagrado establecido por doquier como la ley del poder. Esto es lo que los dadaístas establecieron claramente en 1916. El paso posterior a dicho análisis remitía directamente a la lucha armada. ¡Las larvas neo-dadaístas del Pop-Art que proliferan hoy sobre el estiércol del consumo han encontrado mejor ocupación! (...) El grupo Dada era el embudo por donde se precipitaban las innumerables trivialidades, la notable cantidad de importancia nula del mundo. Por el otro lado, todo salía transformado, original, nuevo. Los seres y los objetos seguían siendo los mismos, y no obstante, todo cambiaba de sentido y de signo. La inversión de perspectiva se iniciaba en la magia de lo vivido reencontrado. La desviación, que es la táctica de la inversión de perspectiva, derruía el marco inmutable del viejo mundo. La *poesía hecha por todos* adquiriría en esta conmoción su auténtico sentido, muy alejado del espíritu literario al que los surrealistas acabaron por sucumbir lastimosamente”<sup>447</sup>

La lucha vino a consistir entonces en la actualización del compromiso ético del dadaísmo dentro de un proceso prerrevolucionario, para desembocar en la resolución artística de

<sup>444</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, *op. cit.*, pp. 138 y 218-219.

<sup>445</sup> VANEIGEM, Raoul, *op. cit.*, p. 128. Los situacionistas parecen rescatar aquella idea de Paul Dermée según la cual en “la economía moderna hay una cualidad poética”, idea que a Breton le repugnaba especialmente. En DERMÉE, Paul, “La Querelle du Surréalisme”, *L'Esprit Nouveau*, nº 28 (1925), citado en SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas...*, *op. cit.*, p. 451, nota 7. Tristan Tzara admitió la presencia de la poesía en los anuncios y los negocios, en TZARA, Tristan, “Manifiesto Dada 1918”, en TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>446</sup> VANEIGEM, Raoul, *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, *op. cit.*, p. 135-136.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 189.

la construcción de una nueva sociedad. Para lo situacionistas no existía otra salida. La dicotomía entre suprimir el arte<sup>448</sup> y su realización efectiva en la vida contemporánea, casi era simplificable en el desvelamiento de la esencia real: ¿puede ser la realidad poética? Las ideas de Vaneigem, las cuales tomaban como base la banalidad de los acontecimientos cotidianos alejados de la representación que ejerce el espectáculo (la relación social entre las personas mediatizadas por imágenes), se arrimaban a esta última cuestión cuando insistía en la posibilidad creativa de todo individuo en contra de la separación del artista profesional (estas ideas ya estaban implícitas en CoBrA<sup>449</sup>, grupo de donde procedieron algunos miembros situacionistas como Constant o Asger Jorn. Restany también lo obvió, y prefirió degradarlo al “escapismo” surrealista de la abstracción libre y del arte bruto<sup>450</sup>, según sus propias palabras), y así lo manifestaba al declarar que “la poesía raramente se ha convertido en poema”<sup>451</sup>. Trataba de descubrir de nuevo la realidad ocultada por el espectáculo. Con esta práctica revolucionaria, el fragmento real ya no sufriría una traslación de sentido y contexto, sino simple y radicalmente su inversión, desde su significado espectacular hasta su significado objetivo (conocido es el método situacionista de desvelamiento de los contenidos latentes invirtiendo el orden de las frases, así “la poesía al servicio de la revolución” pasaba a ser “la revolución al servicio de la poesía”). Según estas convicciones, el valor del arte residía en su falta de funcionalidad, en su derroche de energía. La obra de arte era entendida como un objeto en sí, la objetividad misma de la realidad plena era reivindicada sin ocultamientos. Ya no se trataba de que la denominada “obra” fuese el objeto del arte, sino la misma construcción del hombre, de sus situaciones superiores<sup>452</sup>. Con ello los situacionistas dieron un giro significativo al uso del collage mediante el “détournement”. Tampoco se trataba de desmembrar la realidad, sino de rescatarla del complejo ficcional que la psicología y la lingüística oficial habían forjado sobre ella creando un subjetivismo abstracto, separado e irreconocible para los verdaderos sujetos individuales<sup>453</sup>.

---

<sup>448</sup> Entre 1960 y 1962 fueron excluidos los miembros “más plásticos” de la Internacional Situacionista: Pinot Gallizio, Constant, a lo que se añadió la dimisión de Asger Jorn por encontrar incompatible su producción artística con los principios del movimiento -la misma producción que financiaba y financiará a las diferentes facciones situacionistas-, culminando el proceso con la expulsión en bloque de los llamados “nashistas” por seguir a John Nash -abanderado de las ideas más artísticas dentro de la Internacional-, y de la sección alemana, formada mayoritariamente por los pintores del grupo SPUR.

<sup>449</sup> Carl-Henning Pedersen, en el catálogo de la exposición “Surrealism-Abstract Art”, Alborg, 1941: « ... nous vivons dans un monde de couleurs et de lignes, mais la société nous l’a fait oublier (...) Car tous les hommes sont artistes. Mets-toi au travail, crée, fais usage de ces dons que nous partageons tous » [... vivimos en un mundo de colores y de líneas, pero la sociedad nos lo ha hecho olvidar. Aunque todos los hombres son artistas. Ponte a trabajar, crea, haz uso de esos dones que compartimos todos] en « Une fleur est un oeil » en LAMBERT, Jean-Clarence, *Carl-Henning Pedersen – II. Aquarelles et Dessins. Écrits et poèmes*, Cercle D’Art, Paris, 2003, p. 42.

<sup>450</sup> En RESTANY, Pierre, *L’autre face de l’Art*, op. cit., p. 49.

<sup>451</sup> VANEIGEM, Raoul, *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, op. cit., p. 211.

<sup>452</sup> JORN, Asger, *Crítica de la economía política seguida de La lucha final*, Radicales livres, Madrid, 1999, pp. 19 y 25. Fue publicado en 1960 en la segunda edición de la serie *Informes presentados a la Internacional Situacionista*.

<sup>453</sup> Quizás constista todo esto en aquel dominio de la masa que Baudrillard sitúa al margen de la posibilidad de una masa-sujeto y de una objetivación de la misma. BAUDRILLARD, Jean, “Ni sujeto ni

A la hora de abordar la fragmentación se crearon dos tendencias: despedazar la ficción de la sociedad de consumo o contribuir a la fragmentación de la vida por parte del consumo. Al hilo de esta distinción debemos lamentar la carencia de atención a las propuestas situacionistas por parte de la crítica, la historia y la estética, lo que ahora nos impide vislumbrar estas dos direcciones contrapuestas, la primera abocada a su desaparición y con ella las últimas pretensiones de la vanguardia histórica, y la otra tendente a establecerse aumentando la sofisticación de sus niveles críticos (el postestructuralismo de Kristeva y Barthes a partir de la *significaciencia*, o de Jacques Derrida a partir del *gram*, todos ellos nuevos encubridores opacos del signo y aún más de su referente real). En el arte, tras el conceptual, esta segunda opción se ha estancado y tan sólo puede ofrecer propuestas históricas, una sucesión de neos que ya nacen atrapados por las nuevas circunstancias impuestas por el vertiginoso desarrollo económico.

Incluso en la crítica y la historiografía del arte más reciente, el de los últimos cincuenta años, apenas están contemplados los miembros situacionistas y, en los casos en los que sí están presentes, su recuperación viene marcada por la inexactitud, las indeterminaciones y la falta de una cronología aproximativa (puede deberse a una carencia documental), lo que no deja de ser sospechoso dada la negatividad radical situacionista hacia el Arte y sus instituciones representativas.

De las historias del collage consultadas, todas ellas presentes en la bibliografía, tan sólo la de Brandon Taylor, publicada hace pocos años, hace mención a las aportaciones situacionistas de Asger Jorn, Wolman, Debord o Vaneigem<sup>454</sup>. Taylor reivindica la trascendencia de sus teorías para el collage, aunque concentra su estudio en las muestras plásticas de la primera Internacional Situacionista anterior a las escisiones de 1962, concretamente los libros realizados por Debord y Jorn en colaboración, junto con las modificaciones de este último sobre cuadros ajenos y acabados -adquiridos previamente en mercados ambulantes-, olvidando explotar el “détournement”, que es precisamente la práctica susceptible de dar una nueva dirección a la misma vida vivida, el ámbito de lo cotidiano<sup>455</sup>. Posteriormente, Taylor extiende esas influencias a los planteamientos arquitectónicos<sup>456</sup> que ilustra con páginas de *Mémoires* de Debord y Jorn. Y aunque los proyectos arquitectónicos

---

objeto”, en BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2005, p. 137. La implosión de la que habla este autor, la cual fusiona los polos significante y significación, sujeto y objeto, teniendo como modelo la energía nuclear, parte de una primera subjetivación intrínseca al lenguaje y que encuentra su último desarrollo en el código genético, en tanto que sistema lingüístico encubridor de una ausencia de contenido. Es necesario un primer triunfo del lenguaje sobre el objeto en sí para poder llegar al simulacro actual.

<sup>454</sup> De estos dos últimos autores existen dos publicaciones, ambas realizadas con collages y chorreados de pintura, pero ante todo ligadas a las teorías psicogeográficas: DEBORD, Guy et JORN, Asger, *Fin de Copenhague*, de 1959, edición facsímil de Allia, Paris, 2001, y DEBORD, Guy et JORN, Asger, *Mémoires*, de 1958, edición facsímil de Allia, Paris, 2004.

<sup>455</sup> TAYLOR, Brandon, *Collage...*, *op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>456</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

contienen las principales preocupaciones situacionistas sobre urbanismo, Taylor deja en el tintero el proyecto urbanístico de Constant destinado al *homo ludens*, basado en el estudio sociológico homónimo escrito por el holandés Johan Huizinga en 1938.

En el extremo opuesto queda toda aquella crítica que recoge las tesis de Debord de manera sesgada con el fin de consolidar lenguajes artísticos posteriores pero de los que tan sólo podemos extraer un parecido relativo y superficial. Es el caso del atributo “anarco-situacionista” que Benjamin H. D. Buchloh otorgó a Jenny Holzer en 1982, incluida por él mismo entre aquéllos que han aplicado la mitología actualizada por Barthes con el fin de desenmascarar la ideología a partir de sus prácticas lingüísticas y formales (junto con Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine y Martha Rosler), englobados en sus posiciones más contestatarias bajo el término *agit-prop*, al que también recurre para categorizar a los constructivistas revolucionarios soviéticos como muchos otros historiadores. Holzer insertaba en la vía pública carteles diseñados anónimamente. Con ello se proponía distinguir el lenguaje de su función ideológica para así desvelarla, a diferencia de los vídeos de Birnbaum que se insertan en un medio artístico oficial, lo que le ha valido la crítica negativa de Buchloh porque, según él, corren el peligro del solipsismo creativo cuando sus verdaderas pretensiones son “promover la conciencia y el cambio político radical”<sup>457</sup> (función representativa a diferencia del anterior cometido constructivo latente). Buchloh se atreve a vaticinar la colaboración de Levine con el dentro institucional, aunque paternalmente no se lo reproche<sup>458</sup>. Trabajar en una galería o exponer en un museo afirmando sus existencias como intermediarios, trabajando en la dialéctica dentro y fuera (caso de Rosler y Birnbaum), ahora es signo de compromiso social, mientras que en la tradición situacionista estos centros eran despreciados para ocuparse sólo de la construcción de la vida real, sin intermediarios. Así, Holzer, apropiándose de uno de los medios de comunicación de masas por excelencia, el cartel (como Birnbaum con la televisión y Rosler con la fotografía), reafirmaba su existencia y la suya propia en tanto que profesional del arte separado del resto de la sociedad. De hecho, el artículo de Buchloh “Ready-made, Objet trouvé, idée reçue” está ilustrado al final con uno de los textos de la serie de Holzer *The Loving Series*, por paradójica cortesía de la Galería neoyorkina Barbara Gladstone<sup>459</sup>.

Robert C. Morgan se refiere a estas prácticas contemporáneas como “neoconceptuales” (en las que engloba a artistas como Holzer, Rosemary Troquel o Haim Steinbach), aderezadas en su crítica con sesgadas referencias a la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord además del

---

<sup>457</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D., “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, publicado en *Artforum* de septiembre de 1982. En BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, op. cit., p. 98.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>459</sup> Publicado en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, The Institute of Contemporary Art, 1985. En *Ibid.*, p. 166.



“simulacro” de Baudrillard<sup>460</sup>. Este apoyo teórico de Morgan se hace más evidente al tratar el *performance* norteamericano<sup>461</sup> y, sin embargo, los juicios nefastos de los situacionistas sobre este tipo de eventos han quedado expuestos poco más arriba, pues amplían las formas del espectáculo y del vacío de la seducción que implica el simulacro<sup>462</sup>, el cual comparte con el espectáculo su confusión representativa: “ahí ya no hay tampoco distinción posible entre realidad y los modelos, no hay otra realidad que la segregada por los modelos de simulación, como no hay otra feminidad que la de las apariencias”<sup>463</sup>. Ambos, Debord y Baudrillard, junto con Kristeva y su crítica postestructuralista, tratan de la representación objetivada y opaca que oculta su identidad real. Respecto a esta relación establecida por Robert C. Morgan entre el espectáculo y el simulacro, debemos advertir que, mientras las ideas situacionistas de Debord implican una posición ética frente a la actividad artística, Baudrillard recurre a términos y aspectos estéticos que sufren cierta transformación al ser aplicados a las estructuras de seducción y poder<sup>464</sup>. Así ocurre con el *trompe-l’oeil* que conllevan las apariencias de la seducción vacía del simulacro, las cuales requieren ser objetivadas tanto para ejercer su efecto como para ser analizadas bajo un método crítico<sup>465</sup>.

Esta confusión alcanza su paroxismo con Buchloh y su interpretación de la actividad artística de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni (es decir, del colectivo BMPT creado en 1966, cuyo nombre fue acuñado por el crítico Otto Hahn) como una puesta en práctica de la crítica situacionista, cuando el objetivo de este grupo fue la transtextualidad de una pintura reducida formal y técnicamente a utensilio como proposición artística negativa y vacía, enfrentada en contextos reales y efímeros (lugares de paso y medios de propaganda: calles, autobuses o carteles publicitarios), o interaccionando los espacios exteriores e interiores de las instituciones artísticas (el museo, la galería, el monumento). A la larga, esta pintura reducida a su mínima expresión quedó identificada formalmente con el artista a pesar de que éste renegase de cualquier atisbo personal e individual en su obra, dado que una

---

<sup>460</sup> MORGAN, Robert C., “La situación del arte conceptual antes y después del ‘January Show’”, *Arts Magazine* 63, 6 (febrero de 1989), pp. 40-43, en MORGAN, Robert C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003, p. 36

<sup>461</sup> “*Performance* y espectáculo en América”, *Tema Celeste* #19 n° 5, 3 (1983), pp. 72-73, 104, integrado en *ibid.*, pp 140-145.

<sup>462</sup> BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 169. De hecho, siendo que estos artistas manipulan los signos pertenecientes a un sistema, Morgan afirma que este método es una forma convincente de obtener poder, remontándose a la publicidad para argumentar esta idea. En *Ibid.*, p. 141. En *Cultura y simulacro*, Baudrillard advierte de la posibilidad de dar un sentido revolucionario a ese universo privado que ha quedado al margen del simulacro, una amplitud libre del sentido y por tanto asocial y apolítica, que supondría el primer paso para la promoción del sinsentido dentro del sentido. Ver pp. 145-146. Los modelos de redescubrimiento de la realidad de las tendencias del arte contextual, cuadran muy bien con este propósito, primer paso de la recuperación y canalización espectacular.

<sup>463</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, *op. cit.*, p. 18. Lo femenino en el sistema de Baudrillard se identifica con la seducción más allá de la distinción sexual de géneros. *Ibid.*, p. 15

<sup>464</sup> Baudrillard sitúa el simulacro en la última fase del desarrollo de la imagen, en BAUDRILLARD, Jean, “La precesión de los simulacros”, en *ibid.*, p. 18.

<sup>465</sup> BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, *op. cit.*, pp. 61-66.

vez objetivada quedaba a merced de sus actos artísticos (por ejemplo las bandas monocromas de producción mecánica de Buren). Tras haber definido Buren el acto duchampiano como la inserción de objetos reales en el museo<sup>466</sup> (aunque por su propia voluntad Duchamp sólo expuso ante el público el urinario), su pintura salió a buscar nuevos objetos y espacios que enmarcar, o a delimitar nuevos contornos para las instituciones, tal y como mostraron sus intervenciones de 1967 en el XVIII Salon de la Jeune Peinture, en el Musée des Arts Décoratifs y en la V Biennale de París. Se antoja ambiguo este supuesto ataque de cariz situacionista a la separación burguesa de la creatividad a partir de la división del trabajo, incluso interesado en palabras de Buchloh por referirse a estas dudosas analogías en lugar de comentar, sin ir más lejos, los proyectos de urbanismo unitario, la deriva y el “détournement”, verdaderas piedras angulares del pensamiento situacionista<sup>467</sup>. Las preocupaciones de Buren, así como su particular “détournement” (la desviación del sentido de una obra artística por la acción del soporte que la enmarca), eran las propias de un artista, mientras que para los situacionistas los “détournements” ya no constituían actividades artísticas sino medios de lucha y construcción de la vida cotidiana.

Existen muchos ejemplos historiográficos, incluso muy actuales, que abordan el ideario situacionista sin una datación coherente que permita ubicar su momento de máxima actividad experimental a finales de la década de 1950, y desligarlo de este modo de corrientes con las que constantemente se le compara y que son bien posteriores a su fundación. Este oscurecimiento generalizado que ha sufrido este movimiento por parte de la historiografía, impide exponerlo como lo que es, una continuación coherente e incluso lógica de los postulados vanguardistas históricos más radicales<sup>468</sup>, a juzgar por su posición crítica frente a la actividad artística que nada tiene que ver con el arte conceptual, tanto por su anticipación en el tiempo como por sus postulados, pues en realidad es anterior incluso al nuevo realismo promulgado por Restany por primera vez en 1960. En *Del arte objetual al arte del concepto* (1972), Simón Marchán Fiz mencionó los postulados situacionistas en un apartado consagrado a los “espacios lúdicos”. Quizá la cercanía en el tiempo y las circunstancias impidieron la formación de una visión exacta de los acontecimientos, y por esta razón en este manual se reflejan ciertas confusiones como la simple identificación de CoBrA con el tachismo. A nivel general tampoco expresa la relevancia

---

<sup>466</sup> Por ejemplo, la crítica al proceso creativo de Duchamp por parte de Daniel Buren, puede leerse en su entrevista con Georges Boudaille en *Les Lettres Françaises*, 13 de marzo de 1968, París, pp. 28-29. En BUREN, Daniel, *Les Écrits 1965-1990*, capc Musée d'art Contemporain de Bordeaux, 1991, Tome I, pp. 41-42. En castellano en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006, pp. 106-107 (traducción de este autor)

<sup>467</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D., “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, publicado originariamente en KRAUSS, Rosalind (ed.), *October. The Second Decade, 1986-1996*, Cambridge, Mass. y London, The MIT Press, 1997, pp. 117-178. En BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 195.

<sup>468</sup> Así lo consideraban ellos mismos. Ver VANEIGEM, Raoul, Banalités de base (II), *Internationale Situationniste* n°8 janvier 1963, París, pp. 38 y 45. Edición facsímil, *op. cit.*, pp. 334 y 341.

merecida por el situacionismo en los años abarcados en su libro, el cual adopta la desmaterialización del arte desde su cualidad objetual como hilo argumental. Las ediciones más recientes de este libro se han acompañado de una recopilación de textos teóricos y documentales de las tendencias contenidas, en las que no consta ninguno de filiación situacionista. En cambio y a diferencia de otros trabajos posteriores, sí concibe su continuación militante de los proyectos vanguardistas históricos con base en una teoría muy estudiada y que entra en oposición con el resto de las tendencias contemporáneas y posteriores, siendo el punto de arranque el ataque a la mimesis (en este caso del espectáculo y de la separación) que propició el collage tal y como lo practicaron dadaístas, constructivistas y surrealistas, encaminado ahora hacia lo que ellos denominaban “superación”: su desarrollo en un proyecto total de una nueva vida.

Sin embargo, aún cabe preguntarse dónde reside el contenido artístico en aquellas prácticas que huyen de los lugares tradicionales del arte (caso en parte del BMPT, del *land art*, *body art*, neoísmo, *mail art*, etc.), y en aquellas obras conceptuales caracterizadas por la ausencia de trabajo artístico. Cuáles son las diferencias de estas últimas vertientes con las vanguardias históricas y con su apéndice más radical y ambicioso, la Internacional Situacionista. Y es en este punto de nuestra argumentación cuando retomamos las ideas acerca de la vanguardia y del montaje formuladas por Peter Bürger, quien prosiguió en los años setenta los preceptos de Benjamin como una ansiada alternativa indirecta a la semiótica y al postestructuralismo.

### **El punto de vista histórico**

A mediados de la década de 1970, Peter Bürger negó la condición de vanguardia a los movimientos que sucedieron en el tiempo al surrealismo, es decir, a los posteriores a la II Guerra Mundial, si bien, para poder ser reconocidos como tales, debían ajustarse previamente a un concepto de vanguardia que él mismo depuró en tanto que apertura estética y social hacia la vida. A pesar de ello no comentó en ningún momento los fenómenos COBRA, letrista y situacionista, dado que su concepto de actividad vanguardista se centró excesivamente en el shock e ignoró sus aspectos constructivos. Es más, para teorizar la vanguardia se sirvió casi exclusivamente del dadaísmo y del surrealismo<sup>469</sup>, aunque la categoría benjaminiana de alegoría que sustentaba su teoría y que será, en el siglo XX, la base del montaje casi por inversión, bien podría aplicarse a otras vertientes de las vanguardias históricas, como él mismo afirmaba acerca de la vanguardia rusa posterior a la revolución de 1917, por compartir con las propuestas anteriores el ataque, no sólo contra un procedimiento artístico en particular como podría ser la

---

<sup>469</sup> Teniendo como precedente un trabajo previo de su autoría sobre el surrealismo: BÜRGER, Peter, *El surrealismo francés. Estudios sobre el problema de la literatura de vanguardia*, Frankfurt, 1971.

mimesis ilusoria en el caso del cubismo, sino contra el arte entendido como una institución, en aras de su superación mediante la praxis vital, en lo que el collage y el montaje tuvieron un papel clave. Estas premisas exigieron importantes matizaciones frente al futurismo italiano y el expresionismo<sup>470</sup>. Pero no fueron las únicas. A la hora de distinguir la “vanguardia” de la “neovanguardia” de 1950 y 1960, Bürger no podía contentarse con la voluntad de sus protagonistas artistas, sino que debía atender antes a la inversión producida por la progresiva recuperación de las actividades vanguardistas por parte de unas instituciones artísticas en constante progreso:

“El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de las tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años sesenta y setenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready-mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su ‘obra’ acceda a los museos. Pero de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario”<sup>471</sup>

En esta sentencia se intuye cierto desdoblamiento de la obra de arte autónoma a superar, tal y como se desprende de la estética de Adorno<sup>472</sup>. Por un lado está la naturaleza de la obra artística, y por otro su valor histórico, según el cual Duchamp y el dadaísmo atacaron al concepto institucional de obra artística por estar separado de la praxis vital, lo que desmiente la convicción situacionista acerca de la irresponsabilidad histórica dadaísta. Esta separación divergente no se produjo con el arte cortesano porque manifestaba las diferencias estamentales y por tanto cumplía su misión social, ni con el arte sacro por sus funciones litúrgicas,<sup>473</sup> mientras que la burguesía, manteniendo la representación mimética necesaria en una sociedad estamental, alejó sus medios de producción propios y su poder de clase, por lo que la lectura de las vanguardias, desde este punto de vista, tendría que ser forzosamente histórica.

Las actividades dadaístas, incluidos los *ready-mades* firmados por Marcel Duchamp, no pueden ser consideradas como un conjunto de obras de arte, sino de actos o manifestaciones (el concepto de manifestación frente al de obra intentó ser recuperado por el BMPT a finales de la década de 1960; de ahí en parte la identificación que estableció Buchloh entre este grupo y los principios situacionistas, aun siendo considerado éste un heredero de la Escuela de Frankfurt de

<sup>470</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 54.

<sup>471</sup> *Ibid.*, pp. 54-55 (traducción de Jorge García) Al respecto, leer también la página 107.

<sup>472</sup> “El carácter doble del arte como algo que se separa de la realidad empírica y, por tanto, del nexo efectual social y que empero forma parte de la realidad empírica y de los nexos efectuales sociales sale inmediatamente a la luz en los fenómenos estéticos. Éstos son las dos cosas, estéticos y *faits sociaux*”. En ADORNO, Th. W., *Teoría estética. Obra completa*, 7, Akal, Madrid, 2004, pp. 332-333 (traducción Jorge Navarro Pérez)

<sup>473</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., pp. 100-102.

Benjamin, Adorno y Habermas, y a la que tanto debió también el mismo Bürger). Las fuerzas desencadenantes del cambio no son las volitivas de los artistas, ellos tan sólo reaccionan ante una situación histórica concreta. Así mismo, Benjamin habló de los medios de reproducción técnica en términos de inmanencia, incluso de inercia, ante los cuales el artista tan sólo puede reaccionar condenándolos o reintegrarlos para la superación del arte. Por su parte, el poder social sólo puede responder politizándolos, pues ya en sí la reproducción técnica supone un proceso de politización. Según esta repolitización de lo ya politizado, se calibrará la reacción institucional en términos de acoplamiento social al desarrollo de la técnica que la propia sociedad capitalista ha generado<sup>474</sup>. Así, las buenas voluntades de muchos nuevos realistas (incluido Restany) de proseguir el proyecto dadaísta, no otorgaron la superación ansiada sino, de manera involuntaria, la reafirmación de las instituciones artísticas y los medios de difusión que le son propios, mientras que la negativa a la realización de arte en un contexto espectacular, eximía por el momento de esta recuperación, dentro de un proceso de disolución que abarca desde la infiltración de productos fabricados en serie en las exposiciones, hasta la poetización de la resistencia social. No cabe una reacción desde un punto de vista artístico cuando los mecanismos de recuperación institucionales, gracias a su evolución y constante actualidad, son susceptibles de absorber la totalidad de las propuestas pretendidamente antiartísticas (y por tanto artísticas).

Hans Richter enfrentó la posición del arte llamado “neodadaísta” con las aportaciones dadaístas primigenias de la década de 1910, haciéndose eco de un famoso testimonio de Marcel Duchamp: “Este Neo-Dada, lo que ellos llaman Nuevo Realismo, Pop Art, Ensamblaje [alusión a la exposición *Art of Assemblage* del MOMA de 1961], etc..., es una salida fácil, y vive de lo que Dada hizo. Cuando descubrí los ready-mades, pensé que me estaba oponiendo a la estética. El Neo-Dada ha tomado mis *ready-mades* y les ha encontrado una belleza estética. Les arrojé el botellero a la cara y el urinario como un reto y ahora resulta que los admiran por su belleza estética<sup>475</sup>. Duchamp cuidó muy bien la periodicidad y circunstancias con las que sacaba a la luz sus *ready-mades*, sabía que una repetición indiscriminada del acto hubiese conllevado enseguida su aceptación estética, actitud totalmente opuesta a la de los nuevos realistas, que

---

<sup>474</sup> Walter Benjamin comenta el fascismo desde este mismo punto de vista. En BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III, op. cit.*, pp. 313-316. La proletarización de la sociedad y la reproducción técnica son dos fenómenos que dependen del mismo proceso histórico, ante lo que se ha reaccionado mediante la imposición del fascismo y el comunismo estalinista, siendo el capitalismo el estancamiento burgués de su poder paulatino de recuperación y reificación.

<sup>475</sup> Hans Richer, en su *Dada. Art and Anti-Art, op. cit.*, pp. 207-208, cita este comentario de Duchamp a partir de una carta que le envió el 10 de noviembre de 1962 (este libro fue editado en 1964). Calvin Tomkins narra la verdadera procedencia de la cita, pues parece ser que Duchamp le comunicó oralmente esta opinión en una conversación; posteriormente Hans Richter la transcribió y luego se la envió para que la autentificara (posiblemente sea la mencionada carta). Pero como Tomkins afirma, en cualquier caso Duchamp la aprobó (TOMKINS, Calvin, *Duchamp, op. cit.*, p. 460), a pesar de que estas nuevas tendencias le divertían sobre todo por haber sustituido la anterior abstracción y el informalismo que, según él, habían retrocedido a los asuntos retinianos de la pintura. Sobre la opinión de Duchamp sobre el expresionismo abstracto, véase *Ibid.*, p. 152.

expusieron objetos de manera sistemática y según altos niveles de rectificación<sup>476</sup>. De hecho, tal y como ya hemos advertido, tan sólo el urinario tuvo una finalidad expositiva<sup>477</sup>. Los demás *ready-mades* originariamente no, matiz éste que Buren, carente de rigor histórico alguno, desatendió al atribuir a Duchamp la capacidad reificadora de las instituciones artísticas. El urinario fue un acto, un gesto o una manifestación<sup>478</sup> concebida para cuestionar la aparente tolerancia absoluta de la organización expositiva de la que Duchamp mismo formó parte. No presentó un objeto como arte en contra de los reproches de Buren, sino que la presencia de un objeto así expuesto relegaba las pinturas a la calidad de objetos cotidianos, una acción muy similar a cuando propuso un Rembrandt como una tabla de planchar, o a cuando consideraba los tubos de pintura como *ready-mades* por ser fabricados en serie y no por el propio artista<sup>479</sup>. La relación del gesto de Duchamp con la institución Arte aún no era dialéctica<sup>480</sup>. Si establecemos dos direcciones, de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera (siendo la institución artística el adentro y el exterior real el afuera), por razones históricas (nos referimos a la situación de las instituciones en su época) Duchamp participó de la segunda opción, porque desacreditó la pintura colocando junto a ella un objeto manufacturado. En cambio, los nuevos realistas ejercitaron la primera, es decir, elevaron a arte objetos preexistentes. Para entender esta evidencia histórica que responde a cierta lógica, son fundamentales dos presupuestos: la *belleza de la indiferencia*<sup>481</sup> (la cual tendría que ser analizada con detalle y escrúpulos en la actividad pop y neorrealista para poder ser aceptada como tal) y la estrategia expositiva duchampiana, generalmente inexistente en la década de 1960. La consideración de un *ready-made* como obra de arte era cuestión de tiempo; el gesto de Duchamp en 1917 fue histórico, así como el propio dadaísmo tal y como lo entendía Shattuck<sup>482</sup>. En caso contrario se habría limitado a dotar de

---

<sup>476</sup> Sobre las apreciaciones contradictorias de Duchamp acerca del pop art y del nuevo realismo, véase DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., pp. 163-173. Duchamp vio en el pop y en los nuevos realistas una aportación novedosa al retar a las instituciones a guardar la ingente cantidad de objetos presentados continuamente. También afirma la ausencia de parecido entre su obra y la de aquéllos, por el hecho de que él intentó hacer lo menos posible. Esta es una diferencia radical a tener en cuenta.

<sup>477</sup> GENETTE, Gérard, *La obra de arte*, Lumen, Barcelona, 1997, p. 156.

<sup>478</sup> Gabriele Mahn también considera la *Cabeza Dada* (1920) de Sophie Taeuber como una manifestación dadaísta. MAHN, Gabriele, "Tête DADA" en *DADA, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 88, été 2004, UNAM, Paris, p. 63.

<sup>479</sup> Ver DUCHAMP, Marcel, « À propos des "Ready-mades" », en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., pp. 191-192. Ponencia desarrollada en el simposio coordinado por Seitz en el MoMA con motivo de la exposición *The Art of Assemblage* en 1961.

<sup>480</sup> Como por ejemplo expone claramente DECIMO, Marc, *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, Les presses du réel, Dijon, 2004, p. 54.

<sup>481</sup> Daniel Buren atribuye a esta indiferencia la carga estética del *ready-made*, cuando para Duchamp fue una reacción contra lo que él entendía como pintura retiniana, es decir, meramente visual. Podemos considerar estéticamente purista su proposición, pero esta belleza alternativa puede actuar -y de hecho lo hace- fuera del arte. Sólo un artista de los años sesenta como Buren puede encerrarla entre los márgenes de lo estético.

<sup>482</sup> ELDERFIELD, John (Ed.), *Essays on Assemblage*, op. cit., pp. 126-130.

estatus artístico a aquello que no lo ostenta, y su trascendencia quedaría obviada por la tautología arte-antiarte.

De todas maneras, esta cuestión tan sólo compromete a una de las vertientes del valor autónomo de la obra de arte burgués, ya que éste alcanza su paroxismo con el esteticismo: cuando el arte llega a ser el propio contenido del arte. Muchos autores han encontrado en la apertura de los contenidos estéticos y temáticos la superación de este callejón sin salida, como es el caso de la “obra abierta” de Umberto Eco en términos de información, o en la objetivación de los significantes en la negación de contenidos que separan al espectador de su propia realidad. De hecho, el carácter representativo del arte religioso y cortesano poseía finalidades claras: por un lado la representación de entidades inmateriales para la liturgia, y por otro manifestar las distinciones estamentales mediante unas obras realizadas en talleres bajo el mismo régimen feudal que la nobleza representaba. En cambio, la burguesía mantuvo los valores del Antiguo Régimen en la estética, mientras que sus medios de producción estaban siendo mecanizados y amenazaban con la desaparición de las organizaciones gremiales. De esta manera, gracias a las apariencias el arte del burgués imitaba la realidad de la que él mismo se había separado en tanto que espectador y, desde este punto de vista, la vanguardia constituyó una reacción contra la alienación que conllevaba el ejercicio de la pintura en el nuevo contexto industrial. El esteticismo es la culminación de la contradicción burguesa, y no tiene más salida que abandonar la mimesis para centrar sus contenidos en la propia elaboración del arte, esto es, “el arte por el arte”. Para superar este cerco la vanguardia no intentó dotar a sus actividades de contenidos sociales<sup>483</sup>, sino que trató de unir estas actividades con la praxis vital ejerciendo el acto y la manifestación, y no la obra de arte en el sentido tradicional burgués, pues el juicio estético que otorga a un objeto el título de obra de arte siempre dependerá de su momento histórico institucionalizado.

A pesar de las determinaciones históricas que aún preservaban la categoría artística en las prácticas vanguardistas, Adorno recurrió al organicismo de la obra para su definición<sup>484</sup>, de lo que el montaje participaba como inversión de la alegoría, o como la sustitución de la relación

---

<sup>483</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 106

<sup>484</sup> “No se puede eliminar del rango o de la cualidad de una obra de arte la medida de su articulación. En general, las obras de arte parecen ser mejores cuanto más articuladas están; donde no queda nada muerto, nada sin forma, ningún campo que no haya pasado por la configuración. Cuanto más profundamente es capturada por ésta, tanto más conseguida está la obra. La articulación es la salvación de lo plural en uno”. ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, op. cit., p. 253. Así achaca al surrealismo el haber ofrecido mediante sus collages imágenes muertas: “Sus *montages* son las verdaderas naturalezas muertas. Al componer lo anticuado crean *nature morte* (...) Senos cortados, piernas de maniqués con medias de seda en los *collages*: ésas son notas recordatorias de aquellos objetos de los impulsos parciales que una vez despertaron la *libido*. En ellas lo olvidado se revela cósmico, muerto, como aquello que el amor quería propiamente hablando, aquello a lo que él mismo quiere asemejarse, aquello a lo que nos asemejamos. El surrealismo es afín a la fotografía en cuanto despertar petrificado”, ADORNO, Th. W., “Retrospectiva sobre el surrealismo”, en ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura. Obra completa 11*, Akal, Madrid, 2003, pp. 102-103 (traducción de Alfredo Brotons Muñoz). Adoptó el término de “obra orgánica” de las reflexiones de B. Brecht acerca del montaje teatral.

de lo particular con lo general y de las partes con el todo de la obra, concepto éste que Bürger recuperó y desarrolló desde un punto de vista histórico en el contexto de la primera vanguardia y a partir del concepto de alegoría ofrecido por Benjamin en *Orígenes del drama alemán*<sup>485</sup>. Si la alegoría fue modelo de inorganicismo en el barroco por conformarse a partir de distintas partes<sup>486</sup>, el montaje constituiría la destrucción de la organicidad propia de la vanguardia. Sin embargo, si la fragmentación alegórica barroca apuntaba hacia la existencia de un mundo extraterrenal, el montaje afirmaría el mundo físico, real, material y vital<sup>487</sup>. Es así cómo mantiene la unión de la obra con la praxis vital estéticamente o en su sentido interno (incluida la negación de cualquier otro entido como un único posible), mientras que el shock producido por el hecho de haberse alejado de la totalidad del conjunto de las apariencias que le son sumisas para ofrecer las imágenes de modo fragmentario, se pierde mediante la repetición<sup>488</sup>. Es en la propia dimensión artística donde está implícita la contradicción que hará fracasar a la vanguardia en su empeño por superar la separación del arte, hecho demostrable en la llamada neovanguardia. Esta problemática interna también afecta a la vertiente histórica comentada anteriormente. Cuando Duchamp atacó al arte mediante la exposición de un urinario firmado, el conflicto también afectó a este objeto al ser presentado como una obra de arte. Medio siglo más tarde surgiría el debate acerca de si el arte del *ready-made* -ante la incapacidad de negarlo- reside en el *ready-made* mismo (Arthur C. Danto<sup>489</sup>) o en el acto de presentarlo (Gérard Genette<sup>490</sup>). Según esta segunda opción el objeto sería valorado por ser la materialización del acto. Si esta cuestión careció de importancia en el contexto de la vanguardia histórica, tras la Segunda Guerra Mundial resultó ser crucial. La solución ya no dependía de una voluntad artística, y la única solución pasaba por la negación de cualquier práctica artística (opción

---

<sup>485</sup> BENJAMIN, Walter, *El origen de "trauerspiel alemán"*, traducido al castellano en BENJAMIN, Walter, *Obras. Libro I/vol. 1*, Abada, Madrid, 2006, pp. 375-408.

<sup>486</sup> *Ibid.*, pp. 404-408.

<sup>487</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*, p. 135. Walter Benjamin habla del deseo de la alegoría por ser duradera, en lo que pierde sus órganos vitales. En BENJAMIN, Walter, *El origen de "trauerspiel alemán"*, *op. cit.*, p. 399.

<sup>488</sup> "La idea de montaje (y, profundamente ligada a ella, la idea de construcción tecnológica) se vuelve incompatible con la idea de obra de arte elaborada radicalmente, con las que a veces se supo idéntica. En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el *shock*. Una vez que éste se agota, lo montado se convierte en una materia indiferente; el procedimiento ya no basta para causar mediante el encendido la comunicación entre lo estético y lo extra-estético; el interés queda neutralizado en la historia de la cultura". En ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, *op. cit.*, pp. 209-210.

<sup>489</sup> Respecto a la *Fontaine* de Duchamp, véase DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 27, donde intenta diferenciar la obra de arte del resto de los objetos. Encuentra la respuesta a través de canales psicológicos y cognitivos, *Ibid.*, p. 170. Young-Girl Jang también considera el objeto duchampiano como una obra de arte, pero en tanto que mentira pictórica, es decir, en tanto que es presentado desde sus apariencias según la ficción artística. YOUNG-GIRL JANG, *L'objet duchampien*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 91-92 y 191.

<sup>490</sup> GENETTE, Gérard, *La obra de arte*, *op. cit.*, pp. 156-157, cuya proposición al respecto parece haber sido la más acertada hasta los últimos años. Otro ejemplo es el de Ted Cohen en *The Possibility of Art*, de 1973, rechazado por Arthur Danto para defender la primera opción. Citado en GENETTE, Gérard, *Ibid.*, p. 156, y en DANTO, Arthur C., *op. cit.*, p. 141-145.



situacionista). La misma contradicción quedó materializada en el problemático azar surrealista: “En el ejemplo de *hasard objectif* (azar objetivo) de los surrealistas hay que mostrar, por un lado, las esperanzas que pusieron los movimientos de vanguardia en el azar; y, por otro, la ideologización que cometen con el uso de tal categoría, precisamente debido a esas esperanzas”<sup>491</sup>. De nuevo debemos buscar las causas del cambio en el exterior de las voluntades artísticas de los creadores y protagonistas para valorar los legados y los fracasos vanguardistas en la segunda mitad del siglo XX, ya aludidos por Bürger:

“La restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra indican que la vanguardia hoy ya es historia. Naturalmente, hoy se producen intentos de continuar la tradición de los movimientos de vanguardia (y que este concepto se pueda poner por escrito, sin que nos choque, muestra una vez más que la vanguardia ha surgido históricamente); pero tales intentos, como por ejemplo los *happenings* que podríamos llamar neovanguardistas- ya no pueden alcanzar el valor de protesta de los actos dadaístas, independientemente de que puedan ser planteados y llevados a cabo con una mayor perfección. Esto se explica por el hecho de que el medio propuesto por los vanguardistas ha perdido, desde entonces, una parte considerable de su efecto de *shock* (...) La recuperación de las intenciones vanguardistas y de los propios medios de la vanguardia no puede ya, en un contexto distinto, volver a alcanzar el efecto restringido de las vanguardias históricas. En tanto que el medio con cuya ayuda esperan alcanzar los vanguardistas la superación del arte ha obtenido con el tiempo el *status* de obra de arte, su aplicación ya no puede ser vinculada legítimamente con la pretensión de una renovación de la praxis vital. Dicho brevemente: la neovanguardia institucionaliza niega así las genuinas intenciones vanguardistas. Esto es cierto al margen de la conciencia que tenga el artista de su actividad, y que muy bien puede ser vanguardista. Pero, en lo concerniente al efecto social de la obra, éste ya no depende de la conciencia que el artista asocie con su obra, sino del *estatus* de sus productos. El arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la intención vanguardista de una reintegración del arte en la praxis vital. Incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos, que adoptan carácter de obra con independencia de la voluntad de sus productores.”<sup>492</sup>

La cuestión quedó tan abierta y disoluta como la cantidad de información presentada en una obra neovanguardista: “la reproducción de 100 latas Campbell’s implica resistencia contra la sociedad de consumo sólo si se quiere entender así. La neovanguardia, que recupera la ruptura vanguardista con la tradición, tiende a admitir insensatamente cualquier pretensión de sentido”<sup>493</sup>. La condición artística de la obra queda ahora relegada a los asuntos cognitivos y psicológicos, los mismos a los que recurre Danto para distinguir los objetos de las obras de arte en el contexto de la neovanguardia<sup>494</sup>. Su superación respecto a su referente histórico se propone mediante un nuevo subjetivismo, ahora sustentado en la psicología de la percepción, en el psicoanálisis necesitado de una interpretación de los sueños manifiestos, y en el triunfo de la lingüística, que hace vencer la balanza de la dialéctica sujeto-objeto hacia una nueva abstracción que, sin duda, ahora reside no en una pérdida de la figuración en la plástica, sino en los canales del concepto. Lo que se ve negado es lo que Adorno subrayaba de la estética de Hegel, “La

---

<sup>491</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 125.

<sup>492</sup> *Ibid.*, pp. 114-116 (traducción de Jorge García)

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>494</sup> DANTO, Arthur C., op. cit., p. 170.

identificación que él [el sujeto] llevaba a cabo era (desde el punto de vista del ideal) no que la obra de arte se equiparara a él, sino que él se equiparara a la obra de arte. En esto consistía la sublimación estética, Hegel llamaba a esta manera de comportarse *libertad para el objeto*<sup>495</sup>. Nosotros defenderemos el objeto como referencia opuesta a la mimesis y la significación, no para descartar la importancia del sujeto, sino para conservar el equilibrio dialéctico necesario, eso sí, prescindiendo de la abstracción que supone el espíritu liberado como síntesis por exceder nuestros retos. Pero, ¿cómo se ha llegado a negar el objeto?

Ya hemos tratado los efectos de la psicología y de la lingüística como formas desarrolladas del antropocentrismo moderno, y de cómo el postestructuralismo de Derrida, Barthes y Kristeva, los más representativos, al desvelar la ideología de la analítica oculta aún más si cabe el objeto tras la opacidad de los significantes<sup>496</sup>. El collage adquiere una nueva unidad irreal mientras que la crítica se apropia de su fragmentación e intertextualidad<sup>497</sup>, porque el arte también confluye en este proceso.

## La afirmación del contexto institucional y de la voluntad artística

El sistema ontológico del crítico Greenberg obtuvo una gran recepción por obedecer a las necesidades institucionales del momento, entre las que figuraba la construcción de un arte neoyorquino propio y hegemónico, contrastado con las bizantinas discusiones parisinas acerca del papel del arte en su contexto social -desde el neoimpresionismo hasta *Support-surface*-, lo que enfrentaba a gran parte de sus manifestaciones más novedosas con los intereses institucionales dentro de una dinámica que ya arrancó a finales del siglo XIX<sup>498</sup>. En cambio, la criba histórica que ejercieron él y sus seguidores<sup>499</sup>, destacando Michael Fried, enseguida topó

---

<sup>495</sup> ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>496</sup> Barthes confiesa: “La semiología es una ciencia de las formas, puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido (...) siempre es oportuno repetir que la semiología sólo puede tener unidades a nivel de las formas y no de los contenidos; su campo es limitado, se asienta sobre un lenguaje, realiza una sola operación: la lectura o el desciframiento”, en BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2005, pp. 202 y 205.

<sup>497</sup> ULMER, Gregory L., “El objeto de la poscrítica”, en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002, pp. 125-263.

<sup>498</sup> Buchloh cuenta cómo eliminando cualquier contradicción interna en función de una criba por parte Greenberg, la reconstrucción histórica se institucionalizó tanto en Europa como en Norteamérica. BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, op. cit., p. 220. Respecto a la contribución de Greenberg a la formación de un arte norteamericano, léase “Pintura tipo norteamericano” (1955/ 1958), en GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, op. cit., pp. 235-256. También DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, op. cit., p. 259.

<sup>499</sup> La impregnación de otros críticos con sus argumentos fue tal que incluso el famoso artículo de Susan Sontag “Contra toda interpretación” (1964), acecha a todo lo que ella considera la pervivencia de la mimesis en los tiempos modernos, sobre todo las interpretaciones psicoanalíticas y marxistas en el arte, entendiendo por interpretación “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas ‘reglas’ de interpretación”. Se trata de una crítica al contenido que aparta todo lo que es ajeno al arte y que ella achaca a la interpretación, en lo que coincide con el formalismo de Greenberg, aunque éste no

con nuevas iniciativas artísticas que parecieron contradecirles desde el interior. Y ya no nos referimos al Pop Art al que Greenberg prefirió ignorar hasta que fuese posible (así como el caso Duchamp), sino a los llamados pintores protominimalistas considerados precedentes del arte conceptual, como Ad Reinhardt, Barnett Newman, Donald Judd o Sol Le Witt, quienes partían indirectamente de su propia ontología artística excluyente, o al menos desde su propio purismo. Es bien conocido el rechazo al *ready-made* duchampiano por parte de Ad Reinhardt y su defensa de una pintura pura (pintura como pintura)<sup>500</sup>, si bien esta concepción superaba las expectativas greenbergianas al elevarlas hasta su clímax. Y es que su búsqueda de un arte puro quería ser objetiva (negaba cualquier sujeto), en tanto que el kantianismo trascendental de Greenberg partía del gusto como experiencia estética, por lo que la cualidad espacial resultaba fundamental. Estas divergencias se materializaron sobre todo en los debates acerca del monocromismo<sup>501</sup>, es decir, la pintura objetivada de las telas negras de Frank Stella presentadas en 1959, punto de arranque para muchos de los futuros minimalistas por su ruptura con la experiencia del expresionismo abstracto, y ante las cuales Greenberg sintió la necesidad de conservar la especificidad de la obra artística para no relegarlas a mero objeto<sup>502</sup>. Fried siguió a Greenberg tachando a la escultura minimalista de literal y objetual<sup>503</sup>, frente a Hal Foster, quien situaba su valor artístico en la recepción por parte de un público artístico<sup>504</sup>, aun dirigido en cierta medida, si tenemos en cuenta que la obra minimal, en tanto que objeto, se funde sin

---

sea citado en su ensayo. Es más, extiende indirectamente su concepto de autonomía artística a las obras del Pop y del *happening*, a pesar de exaltar constantemente la figura de Walter Benjamin, quien estudió las manifestaciones culturales desde la circulación de mercancías. SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Santillana, Madrid, 1996, pp. 25-39. Hay que advertir que este artículo no va dirigido únicamente al arte, sino que desde él defiende cierta autonomía de los hechos reales, algo así como el aura de las individualidades sin interesarle el arte en sí, todo lo cual supone una suerte extraña de reconciliación entre el purismo norteamericano de Greenberg con Benjamin.

<sup>500</sup> AD REINHARDT, "Doce reglas para una nueva academia", texto leído en el 45º congreso anual del College Art Association, en el Institute of Art of Detroit, el 26 de enero de 1957 y publicado en *Art Press*, mai-juin (1973), traducido en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, op. cit., pp. 368-370. Y AD REINHARDT, "Art as Art", *Art Internacional* (diciembre de 1962), citado en BUCHLOH, Benjamin H. D., "El arte conceptual de 1962...", en BUCHLOH, Benjamin H. D., op. cit., p. 172.

<sup>501</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Arte minimal. Objeto y sentido*, A. Machado Libros, Madrid, 2002, p. 80. La monocromía estadounidense tuvo su precedente inmediato en los experimentos de Rauschenberg de la década de 1950. Las primeras muestras de la vanguardia histórica de Malevich y Rodchenko eran consideradas por Greenberg desde la "opticalidad". Con este término se refirió al constructivismo y a las obras de Naum Gabo, por lo que en su recuperación, esta tendencia revolucionaria soviética perdió su carácter táctil y contingente. Ver BUCHLOH, Benjamin H. D., op. cit., p. 219. Fried recurrió a la "opticalidad" para enfrentarse a las nuevas tendencias abstractas de los años sesenta del siglo XX. BUCHLOH, Benjamin H. D., op. cit., p. 239. Léase también al respecto PÉREZ CARREÑO, Francisca, *ibíd.*, pp. 119-124.

<sup>502</sup> DE DUVE, Thierry, *Resonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, pp. 193-197. Ante estos resultados minimalistas, Greenberg tuvo que rectificar en algunas de sus consideraciones referentes a su concepción de arte puro de la modernidad, especialmente en una conferencia impartida en la Academia de Bellas Artes de Viena a finales de 1973. Véase CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la tradición*, op. cit., p. 95.

<sup>503</sup> FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007, pp. 113-140.

<sup>504</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Arte minimal... op. cit.*, pp. 190 y 201.

marcos con el entorno institucional que bien pudiera hacer de plano de fondo de la misma, tal y como Buren nos obligaba a observar sus obras pocos años después. La pintura discurría hacia una aplicación mecánica y nominalista que se negaba a sí misma en tanto que experiencia. De este modo Reinhardt fue capaz de oponerse tanto a los autoconsiderados seguidores duchampianos como al formalismo de Greenberg. Tampoco compartía la relevancia del espectador.

Esta nueva senda hacia la desmaterialización del arte desde posicionamientos formalistas y puristas, encontró un nuevo apoyo en las declaraciones de Donald Judd recogidas por Joseph Kosuth en su ensayo *Art after Philosophy*: “Si yo digo que esto es arte es que es arte”<sup>505</sup>. Y es que el purismo afectaba tanto a la especificidad del minimalismo como al arte conceptual, ya que este último, al negar el contenido y la forma, simplificaba el acto artístico en la proposición del artista sin importar el mensaje formal o literario<sup>506</sup>. De esta manera convergieron dos tradiciones aparentemente dispares en el arte conceptual: el purismo, desde Greenberg hasta Ad Reinhardt, y el arte por decisión del artista, desde Duchamp hasta Donald Judd, pasando antes por Rauschenberg o Jasper Johns entre los innumerables ejemplos que podamos encontrar en el arte del siglo XX. Como veremos, el triunfo acabó inclinándose por la tradición purista. El caso extremo de Ad Reinhardt venía a demostrar tan sólo que el proceso de afirmación, aun siéndolo, no era tan histórico e involuntario por parte de los artistas como Peter Bürger creía.

Si adoptamos el sentido amplio de arte conceptual establecido por Buchloh<sup>507</sup> y respaldado por el pluralismo de lenguajes y la diversidad de artistas y críticos que acuñaron el término<sup>508</sup>, debemos considerarlo como una tendencia abierta que caracteriza una época, a parte de existir un lenguaje conceptual restringido a personalidades y grupos específicos, como Joseph Kosuth, Art & Language, el Centro Arte y Comunicación de Buenos Aires o el Grup de Treball de Cataluña entre otros. Además, debemos entenderlo dentro de lo que Lucy R. Lippard

---

<sup>505</sup> KOSUTH, J., “Art after Philosophy”, *Studio Internacional*, octubre 1969. Artículo introducido en el apéndice documental de MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte conceptual al arte del concepto*, op. cit., pp. 416-417, donde también contempla la manifestación de Ad Reinhardt “El arte como arte”.

<sup>506</sup> Kosuth pronto formó parte de la órbita de influencia de Ludwig Wittgenstein, de quien tomó la máxima “el significado es el uso”, para llegar a la conclusión de que “Las ‘obras’ de arte serían proposiciones analíticas. Sus intentos de decir algo sobre el mundo están condenados al fracaso (...) La falta de realidad del arte es la ‘realidad’ del arte”, en KOSUTH, J., “Sobre el arte conceptual” (de *Art after Philosophy*), traducido en *Revista de Occidente*, nº 165, Madrid, 1995, pp. 58-59.

<sup>507</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D., “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en BUCHLOH, Benjamin H. D., op. cit., pp. 167-168. Léase también COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Debolsillo, Barcelona, 2005 (1ª edición 1975), p. 19.

<sup>508</sup> “Arte del concepto” es un término acuñado por el escritor y músico Henry Flynt en 1961, al tiempo que lo relacionaba con el *fluxus*. Sin embargo, los protagonistas del arte conceptual, Barry, Kosuth y Weiner, negaron conocer esta fuente por entonces. En 1963, Edward Kienholz presentó su serie *Conceptual Tableaux* y quedó en la memoria de muchos como el inventor del término. También lo encontramos en una serie de notas de Kosuth que él data en 1966, sin que esto haya podido ser demostrado, además de los artículos de Sol le Witt “Paragraphs on Conceptual Art” (*Artforum* 10, vol. V, 1967, pp. 56-57) y « Sentences on Conceptual Art » (*Art & Language* 1, vol. I, mayo de 1969, pp. 11-13). En BUCHLOH, Benjamin H. D., *ibíd.*, pp. 168-169.

denominó “desmaterialización del arte”<sup>509</sup>, porque el Arte Pop, al presentar símbolos de la cultura de masas en vez de objetos a diferencia de los nuevos realistas europeos, ya participaba de esta misma desmaterialización. La obra de arte se despojaba de todo aquello que no le era propio para atenerse, en una superación de Ad Reinhardt (del “arte como arte” al “arte como idea”) y de la proposición artística de Donald Judd, a la idea originaria. De ahí su naturaleza conceptual<sup>510</sup>. Y debiendo eliminar todo lo que le era ajeno, el arte sólo podía hablar de sí mismo<sup>511</sup>, como si del metalenguaje semiótico de Jakobson se tratase. Así asumió Kosuth la tautología de Wittgenstein<sup>512</sup>: “Una obra de arte es una tautología en cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra particular de arte es arte, que significa que es una definición de arte”. Según esta afirmación, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es su naturaleza tautológica, es decir, la idea del arte (u obra artística) y el arte son una misma cosa<sup>513</sup>. De esta manera, si el contenido de la obra artística es tautológico y tan sólo cuenta la proposición<sup>514</sup> artística del artista, en verdad el poder de constatación se desplaza hacia el contexto, siempre y cuando sigamos las tesis planteadas por Wittgenstein acerca de si el lenguaje sólo cobra sentido en un ambiente determinado, es decir, sólo posee significación en el uso, en la trama de una proposición. Una obra es artística por presentarse en un contexto propiamente artístico, por lo que el procedimiento artístico será ante todo un proceso de contextualización, esto es, el público y el marco que afirma una idea como propiamente artística<sup>515</sup>. Es por la importancia del contexto que el arte conceptual es emparentado con el lenguaje, pues con él la obra de arte ya no depende de una cuestión formal

---

<sup>509</sup> LIPPARD, Lucy R. y CHANDLER, John, “The Desmaterialization of Art”, *Art International* 12, 2 febrero 1968. En este artículo está implícita la relación entre arte conceptual y lenguaje: “Cuando las obras de arte, como las palabras, son signos que transmiten ideas, no son cosas en cuanto tales, sino símbolos que representan las cosas. Una obra de estas características es un medio, más que un fin en sí misma o ‘arte en tanto que arte’”. Citado en MORGAN, Robert C., *op. cit.*, p. 19.

<sup>510</sup> “El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto (...) Sólo las ideas pueden ser obras de arte (...) No todas las ideas tienen porqué materializarse”, en SOL LE WITT, “Sentencias sobre el arte conceptual” (escrito en 1968), en *Art-Language*, vol. I, n° 1 (1969), traducido en MARCHÁN FIZ, Simón, *op. cit.*, pp. 414-415.

<sup>511</sup> “Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte”, SOL LE WITT, *ibíd.*, p. 415.

<sup>512</sup> Para este filósofo la tautología, como la contradicción, carece de sentido. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2004, p. 84. Cuando Kosuth adopta la tautología en el proceso artístico, despoja de este sentido a la obra para hablar tan sólo de sí misma, es decir, de arte, culminando así el proceso de desmaterialización, eliminando en primer lugar la referencia real y luego el sentido de la propuesta.

<sup>513</sup> En KOSUTH, J., *Art after Philosophy*, *op. cit.*, pp. 164-165, citado en MARCHÁN FIZ, Simón, *op. cit.*, p. 256.

<sup>514</sup> “En la proposición viene incluida la forma de su sentido, pero no su contenido”. WITTGENSTEIN, Ludwig, *op. cit.*, p. 57. Al tratarse de tautologías, la proposición no sólo carece de contenido sino también de sentido.

<sup>515</sup> Así entiende Kosuth la práctica del arte tradicional en KOSUTH, J., “Sobre el arte conceptual”, *op. cit.*, p. 63.

ni material, sino de significación<sup>516</sup>. Del mismo modo que la semiología se fundamenta en la condición arbitraria del signo, y que el postestructuralismo objetiva los significantes para estudiar el contexto histórico e ideológico en el que se desarrollan, como la transacción contextual de Derrida o el funcionamiento de los medios de comunicación de masas y la técnica de la automatización en los que el medio es el lenguaje<sup>517</sup>, el arte conceptual y sus derivados posteriores reafirman la existencia de las instituciones artísticas y su público (con su papel clave en la consideración artística de la idea, tomada de Duchamp en una lectura sesgada de su pensamiento<sup>518</sup>, así como en la recomposición del objeto para el minimal y el povera), reforzando la autonomía del arte incluso en las tendencias europeas contemporáneas y posteriores, justamente aquéllas que parecen romper el cerco institucional<sup>519</sup>. Éste ya fue el caso del BMPT que, haciéndose eco de la tendencia reduccionista de la nueva abstracción estadounidense<sup>520</sup>, redujo la pintura a sus propiedades intrínsecas en su reproducción mecánica para alcanzar su grado cero, liberándola de los bastidores (apropiación del formalismo de Greenberg) para así poder trasladarla a otros contextos, precisamente por constituir tan sólo un utensilio o una señal. Buchloh, desde su dialéctica entre formalismo e historicidad, percibió con buenos ojos las propuestas de este colectivo, así como el “significante material” de Marcel Broodthaers a partir de la semiótica de Barthes -la cual le ofreció un compromiso con la historia

---

<sup>516</sup> En 1969, Mel Bochner realiza una serie sobre las relaciones entre arte y lenguaje: *Teoría de los límites*, inspirada en Ludwig Wittgenstein. Citado en CERECEDA, Miguel, “Art & Language en 10 conceptos”, en *Art & Language*, catálogo de exposición, Cacmálaga, Málaga, 2004, p. 12.

<sup>517</sup> Entendido a la manera de Marshall McLuhan. Si aplicamos su sistema interpretativo, la pintura - extensión de nuestros sentidos y por tanto intermediario tal y como lo entiende Cirlot en CIRLOT, Juan Eduardo *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, p. 69-, mediante esta reducción a la idea y el despojo de lo que le es ajeno, se recalienta (aumenta la definición de su información) y actúa de manera instantánea como la luz eléctrica, base para la comprensión del medio como contenido. MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 30-31, 43, 56, 62-67.

<sup>518</sup> DUCHAMP, Marcel, “Le processus créatif”, en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 189. Hemos hablado de lectura sesgada porque Duchamp establece el coeficiente artístico en la diferencia entre la idea del artista y su materialización, quedando su peso estético a merced de la valoración del espectador. El artista transfigura la materia en obra de arte para restar de nuevo la materia por la diferencia existente entre la idea y su resultado material. El enfrentamiento del espectador con la obra resultante es paralelo al del artista con el objeto por belleza de la indiferencia (además debemos contrarrestar esta conferencia de Duchamp con su posición “anartística” en la presentación de *ready-mades*, para medir la trascendencia de sus opiniones). En el arte conceptual simplemente no hay objeto que no sea el contexto de la presentación material de la idea.

<sup>519</sup> A pesar de las esperanzas utópicas de Lippard: “El arte entendido como pura experiencia no existe hasta que alguien propone un experimento en el que se desafían los conceptos de propiedad, reproducción e identidad. El arte intangible podría desmontar las imposiciones ‘culturales’ artificiales y permitir que el arte de objetos, el arte tangible, llegara a un público más amplio. Con la liberación de millones de horas para el ocio que acarreará la automatización, el arte debería ganar importancia en lugar de perderla, ya que aunque el arte no sea sólo un juego, sí es el contrapunto del trabajo. Llegará el día en que el arte sea la ocupación diaria de todas las personas, aunque no hay ninguna razón para pensar que esa actividad vaya a ser llamada arte”, en LIPPARD, Lucy R., “Introduction”, en *955.000*, The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1970. Citado en BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 197.

<sup>520</sup> Respecto a la recepción de la pintura americana en Europa a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, léase MILLET, Catherine, “Sur des questions de Bernard Lamarche-Vadel, *Émergente de la peinture américaine*”, en *Dossier Abstraction analytique, Opus Internacional* n° 61-62, Janvier-Février 1977, Paris, pp. 14-17.

del arte en sus obras<sup>521</sup>-, o también las perspectivas de Bernd y Hilla Bercher, Gerhard Richter y el posicionamiento *agit-prop* de las artistas de finales de los años setenta Martha Rosler y Jenny Holzer, quienes junto a Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler y Sherrie Levine, se han caracterizado desde entonces por interrelacionar los lenguajes de la publicidad con el arte y viceversa. Y es que Buchloh aprecia en todos ellos la continuidad de la tradición europea del cuestionamiento del arte y su rol histórico y social<sup>522</sup>, quizás al no haberse visto obligada dicha tradición a plantearse la construcción de un arte propio como es el caso del arte norteamericano. Pero BMPT ya se había apropiado de los lenguajes puristas del otro lado del Atlántico con el fin de objetivar el arte y trasladarlo a otros contextos, como carteles y paneles de la vía pública<sup>523</sup> (por ejemplo los círculos negros de Mosset y las rayas verticales que caracterizan las producciones de Buren, sin bastidor y de producción mecánica y anónima). Se trataba de un movimiento de dentro (arte institucional) hacia fuera que, en verdad y a diferencia de Duchamp, consistía en convertir en galería el espacio donde estas firmas pictóricas anónimas se ubicaban según la proposición del artista. Hablamos ahora de trasladar el vacío de la pintura institucional para destacar fragmentos en movimiento de la vida real. Las pinturas de Buren quizás sirvieron como marcos para delimitar y hacer interaccionar el interior artístico y el exterior real, pero con ello el purismo se instrumentalizó.

A pesar de ello, Buchloh festeja este anonimato que él atribuye a la muerte del autor de Barthes, aunque también establece cierto paralelismo con Duchamp aun el ataque de Buren a sus *ready-mades*. También valora muy positivamente y siempre en función de las necesidades históricas, la confrontación entre el adentro y el afuera una vez eliminado el gesto por la mecanización de la labor artística (a veces sustituida por la mera elección), lo que permite el estudio de los contextos ideológicos del arte. De esta manera, aun autoconsiderado heredero de la Escuela de Frankfurt, Buchloh recoge la influencia de las últimas corrientes semióticas englobadas ocasionalmente en la poscrítica<sup>524</sup>. Las obras de arte ahora enmarcan el espacio institucional artístico como procedió Buren en la exhibición internacional del Guggenheim en 1971 (tras la ruptura del BMPT en 1968) con una enorme tela de 20 por 10 metros colgando en el centro de la sala y ocultando o enmarcando la obra de los demás artistas. Imaginemos que Rodchenko hubiese sacado sus monocromos a la vía pública con el fin de firmar artísticamente, sin firma pero con pintura, el exterior real. En verdad resulta difícil comparar una pintura

---

<sup>521</sup> “L’écriture est un acte de solidarité historique» [La escritura es un acto de solidaridad histórica]. BARTHES, Roland, *Le degré Zéro de l’écriture*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>522</sup> “Si se lo compara con el mejor arte norteamericano del periodo, el arte europeo parece negarse a sí mismo, como si su existencia histórica se estuviera desvaneciendo, aunque sin abandonar por ello su conciencia histórica. Puede que eso se deba a que los artistas europeos están más interesados en las condiciones que rigen realmente la historia social que en un ideal abstracto de producción cultural”. En BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 53.

<sup>523</sup> POINSOT, Jean-Marc, “À propos de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni”, en *Dossier Abstraction analytique, Opus Internacional* n° 61-62, *op. cit.*, pp. 24-26.

<sup>524</sup> ULMER, Gregory L., “El objeto de la poscrítica”, en FOSTER, Hal (ed.), *op. cit.*, pp. 125-163.

monocroma con otra, y más aún comparar este proceder de Buren con los postulados situacionistas tal y como sí procede el propio Buchloh en ciertas ocasiones sin antes haber expuesto cuáles eran estos principios. De esta manera, en el proceso de desmaterialización se produce una falsa objetivación del subjetivismo del que procede, por oposición aparente, tanto el formalismo de Greenberg como el subjetivismo de la psicología de la percepción y del lenguaje, con el fin de presentar los canales de información oficiales como si fuesen lógicos y naturales<sup>525</sup>.

La culminación del encuentro entre lenguaje y arte se produjo con los seguidores del BMPT en Francia. Nos referimos a la abstracción analítica (según el término empleado por Bernard Lamarche-Vadel), o más conocida como *support-surface*<sup>526</sup> e integrada por Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Claude Viallat, Bernard Pagès, L. Cane Valensi y Saytour, todos ellos muy relacionados con Jacques Derrida (sobre todo por la influencia que ejerció sobre ellos su ensayo *De la grammatologie*), Marcelin Pleynet<sup>527</sup> y el grupo *Tel Quel*. A partir de la objetivación de la obra de arte o la pérdida definitiva del caballete -paralela a la de las palabras, lo que fue esencial para la escritura en su grado cero, según Barthes- se pierde el papel representativo de la misma, se desplaza ese rol con el estudio de los códigos latentes, tanto ideológicos como históricos, algo similar a lo que logró Derrida a partir del *gram*. Partiendo de una reducción de los estilos que los han precedido, mediante ecuaciones de procedimientos, técnicas y materiales<sup>528</sup>, llegan a la simplificación del hecho pictórico en el soporte y la superficie, cuya relación a partir de este encuentro será tan dialéctica como la existente entre el significante y el significado de una palabra (en pintura entre el color y la forma, o entre la

---

<sup>525</sup> El reconocimiento a los medios de masas es la misma que en el Pop, pero con la diferencia cuántica de un mayor grado de desmaterialización. Estos medios serán utilizados por muchos artistas conceptuales mientras que, en general, han influido de manera decisiva en la formación de su lenguaje. Victoria Combalá, en *La poética de lo neutro*, op. cit., pp. 21-22 y 81-87, establece una relación entre el arte conceptual y la amplia acogida que por entonces tuvo la filosofía McLuhaniana, aunque cuando Combalá se refiere a un enfriamiento del lenguaje conceptual mediante medios calientes, se refiere al contenido, carente de valor para estos artistas, mientras que son los medios institucionales y de masas los recalentados. Buchloh se contradice al oponerse a una visión autónoma del arte para contextualizarlo históricamente, al tiempo que admite: “Paradójicamente, parece como si el arte conceptual hubiera propiciado el cambio paradigmático más significativo de la producción artística de posguerra imitando la lógica del capitalismo tardío y su instrumentalismo positivista a fin de eliminar los últimos resquicios de la experiencia estética tradicional por medio de la investigación autocrítica (...) De esta manera, el régimen especular que el arte conceptual aseguraba haber desbaratado pronto se restauraría con renovado rigor. Y, cómo no, esto es exactamente lo que ha pasado”, *ibid.*, p. 199. Crítica recogida por Miguel Cereceda en “Art & Language en 10 conceptos”, op. cit., p. 13.

Según Barthes, las relaciones entre significante y significado de un mito tienen a los ojos de su lector relaciones de naturaleza, es decir, el mito pasa por ser natural. En BARTHES, Roland, *Mitologías*, op. cit., p. 224.

<sup>526</sup> Término que eligió el grupo en otoño de 1970 para designar la exposición que presentó en ARC 1 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris bajo las exigencias del responsable de la exposición Pierre Gaudibert. Ver LEPAGE, Jacques, “Supports-Surfaces”, en *Dossier Abstraction analytique, Opus Internacional...* op. cit., p. 27.

<sup>527</sup> Reivindicados al comienzo de DEZEUZE, D. y CANE, L., “Aportaciones a un programa técnico pictórico” (mayo 1970), recogido en MARCHÁN FIZ, Simón, op. cit., pp. 407-412.

<sup>528</sup> *Ibid.*



sustancia y el soporte)<sup>529</sup>, lo que les permitirá analizar tanto las analogías con los medios y fuerzas de producción desde un enfoque marxista, como las relaciones del arte con el exterior en un circuito de destrucción y reconstrucción de los contextos, para lo que es básico, como ya ejercieron BMPT, la “negación de la autoría” barthiana con el fin de dejar al objeto desmitificado<sup>530</sup>.

De hecho, estas prácticas contextuales y conceptuales en función de una proposición, junto a la indeterminación de la obra minimal y povera, en cierta medida han ampliado indirectamente el radio de acción del comisariado de exposiciones, al hacer partícipe de la concepción artística a la disposición de las obras<sup>531</sup>. Incluso en el arte conceptual, pese a la creencia de muchos artistas, como es el caso de *soporte-superficie*, de que son ellos quienes realizan la crítica al hablar la obra del propio arte, muchas veces mediante textos contrapuestos a una imagen. Al interesarse por el papel legado al crítico por estas corrientes, Victoria Combalía distingue en su cometido un lugar en la propia contextualización de la obra conceptual: “pero la obra conceptual cuya existencia depende, en definitiva, de la voluntad del crítico que recopila una selección, vive, exclusivamente, del lugar que se le atribuya y del medio en que aparece: el libro”<sup>532</sup>. Al desaparecer el contenido en la opacidad de la obra autónoma, cuando los lenguajes conceptuales derivan hacia otros derroteros (como la crítica de Hans Haacke a las instituciones artísticas<sup>533</sup>, la cual llega a asumir nuevos argumentos representados en la obra) y la creación se presenta precedera y en proceso (*land art*, *body art*, *arte povera*<sup>534</sup>, *events* y otros), el crítico se reafirma en su papel representativo<sup>535</sup>. En general, la aparente disolución del arte se traduce en una nueva definición del mismo.

---

<sup>529</sup> DEVADE, Marc, “Notas para la teoría materialista de la práctica pictórica”, agosto de 1970, en Simón Marchán..., *Ibíd.*, pp. 403-407.

<sup>530</sup> PRADEL, Jean-Louis, “La strategie de supports-surfaces”, *Dossier Abstraction analytique, Opus Internacional* n° 61-62, Janvier-Février 1977, Paris, p. 65.

<sup>531</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 189.

<sup>532</sup> COMBALIA, Victoria, *op. cit.*, p. 58.

<sup>533</sup> Robert C. Morgan considera a Hans Haacke un ejemplo de trabajo de “dentro hacia fuera”, y señala: “Haacke es un artista que trabaja dentro de un sistema. Es una parte del sistema, pero está aparte del mismo. A pesar de la atención que dedica a una investigación considerada normalmente dentro del campo de las ciencias sociales, Haacke, en el fondo, funciona como un artista al enfrentarse a las premisas del arte considerado como expresión de la necesidad humana y al sistema de apoyo financiero que hay detrás del mismo. Su obra sugiere, indirectamente, la interiorización de la crítica, tanto en lo que respecta a la producción como a la exhibición de obras de arte”. En MORGAN, Robert C., “Hans Haacke: trabajar desde dentro hacia fuera”, *Art Magazine* 60, 2 de octubre de 1985, pp. 24-25. Recogido en MORGAN, Robert C., *Del arte a la idea, op. cit.*, p. 94. Quizás el hecho de trabajar dentro de un sistema desde fuera defina su posición de artista.

<sup>534</sup> El arte povera participa de la desmaterialización al desplazar el objeto artístico a través de la intervención y de la atención del espectador. Ver JOPPOLO, Giovanni, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, Fall Édition, Paris, 1996, p. 20.

<sup>535</sup> Partiendo de la necesidad documental que enseguida surgió en artistas de estas tendencias imperantes en las décadas de 1960 y 1970, primero con fotografías y luego con vídeos, Simón Marchán Fiz, en *op. cit.*, 219-220, saca a la luz la contradicción entre un arte presentado como un acontecimiento efímero, y la función documental de estos registros visuales, y se pregunta si la obra reside en el hecho o en la documentación, material éste para futuros artículos y publicaciones de la crítica y de la historiografía.

Hace tiempo que llevamos exponiendo en este estudio dicotomías sobre la naturaleza del arte, dejando atrás las verdaderas aspiraciones de la vanguardia histórica<sup>536</sup> a establecer nuevas relaciones entre el sujeto y la realidad objetiva. Entonces no importaba realmente qué es arte y qué no lo es. Si la discusión en torno al collage radicaba en las relaciones de la obra con el exterior real, para desaparecer ésta e incidir así en las relaciones sujeto-objeto (cuando las instituciones todavía no estaban preparadas para absorber y reificar en el Arte estos experimentos), el collage, como medio fundamental de disolución de la obra de arte ha pasado, mediante la afirmación de la idea creativa artística del conceptual y del *soporte-superficie*, a ratificar el contexto artístico que lo separa de la realidad. Aunque hasta hoy el collage ha prevalecido y se ha ejercitado como técnica, ha perdido su cometido histórico: unir el arte con la praxis vital<sup>537</sup>. La desmaterialización del arte responde al cuestionamiento por parte del surrealismo sobre la capacidad de los museos de almacenar la ingente cantidad de objetos inútiles y susceptibles de ser propuestos (en *Le Surréalisme au service de la Révolution* nº3, p. 17). Ahora las discusiones estéticas estriban entre el acto nominal de un objeto como obra de arte (Thierry de Duve, Danto o Genette), y en las relaciones que pueda establecer el formalismo entre la obra y sus contextos institucionales e ideológicos (Buchloh).

Mientras este complejo proceso transcurre y evoluciona, las grandes instituciones artísticas y culturales estudian y recuperan el collage como el otro gran cambio del arte contemporáneo junto con la abstracción, entendida como la pérdida de las representaciones formalmente reconocibles<sup>538</sup> (aunque haya resultado provenir en última instancia de la conceptualización del arte según el principio arbitrario del signo). Tras la exposición *The art of Assemblage* (MOMA, 1961), la recuperación del mecanismo de apropiación de materiales preexistentes de la vanguardia histórica tuvo un gran hito en la primera retrospectiva de Duchamp, acaecida en 1963 en el Art Museum de Pasadena. Ésta animó aún más si cabe el creciente seguimiento que tuvo este artista desde la década de 1950. Una pequeña exposición celebrada en la galería de arte del Douglas College en la Rutgers University -*No Art Collected by*

---

<sup>536</sup> Es fácil la recuperación desde 1970 de los orígenes de la vanguardia histórica con las primeras tentativas analíticas de Picasso y Braque. El mismo Buchloh los propone como el nacimiento del proceso de conceptualización por hacer emerger los elementos del lenguaje en el terreno visual, siguiendo el legado de Mallarmé -precedente recurrido por Rosalind Krauss en "The Motivation of the Sign", *op. cit.*, y por Christine Poggi respecto a los primeros collages cubistas y futuristas en *In Defiance of Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1992-, gracias a lo cual puede establecer una relación con el estructuralismo incipiente. BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 168.

<sup>537</sup> Respondemos así a la opinión de José Antonio Rodríguez, quien asevera, en contra de las premoniciones de Louis Aragon, que el collage "evoluciona junto a las corrientes y lenguajes para producir un arte con mayúsculas". En *Poéticas mixtas. El collage en Asturias*, CajAstur, Oviedo, 2003, p. 17 (catálogo de exposición)

<sup>538</sup> "El lugar ocupado hasta ahora por la abstracción, en cuanto principio que no imita la realidad ni produce sus ilusiones sino que la insta, está a punto de ser sustituido por el 'collage', dice Simón Marchán Fiz en *op. cit.*, p. 159, acerca de la importancia creciente del collage en los años sesenta del siglo pasado.

*Artists* (1965)-, plasmó el fervor del momento por el *ready-made*, pese a recalcar el papel del artista a la hora de enfrentarse el arte ante un objeto cualquiera. Esta exposición surgió de la colaboración de Ulfert Wilke con Geoffrey Hendricks y Robert Watts, dos artistas del *fluxus*. El mismo Wilke, junto con Sue Thurman, organizó al año siguiente *As Found* en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Boston, prosiguiendo la idea, presente ya en la exposición consagrada al ensamblaje de 1961, de que los artistas presentes expusiesen objetos no artísticos como si lo fuesen. El acto de invitar a participar a representantes de diferentes tendencias y generaciones, desde Man Ray (quizá no se atrevieron a recurrir directamente a Duchamp debido a la ambiciosa voluntad de recuperar sus *ready-mades* por parte de los organizadores y de la institución<sup>539</sup>) hasta creadores de la última generación del momento, desde representantes del pop (Jim Dine, Lichtenstein, Oldenburg y Segal) hasta exponentes del *happening* y del *fluxus* (George Brecht, Al Hansen, Geoffrey Heindricks, Allan Kaprow y Robert Watts), pasando además por artistas de la generación del expresionismo abstracto (James Brook, Hebert Febert, Robert Motherwell -autor de la primera antología del dadaísmo en 1951- e incluso, y a pesar de su pureza aséptica, Ad Reinhardt), insistía en el hecho de que fuesen los artistas los que eligiesen los objetos a exponer en esta recuperación de la modalidad considerada como la mayor afrenta a la institución del arte -el objeto encontrado-, aunque reconocida por separado del collage –aun cuando sus fragmentos también son prestados<sup>540</sup>- y de la abstracción, a pesar de las ideas de Tzara acerca de la pérdida de la imitación de sus compañeros Janco y Arp, con la cual llegaron a la obra como artefacto sin consideración estética alguna. Incluso Buchloh se pregunta si realmente esta exposición intentó reconciliar la simple elección de un objeto por el artista con la recepción del público (como ya señalara Duchamp respecto a sus *ready-made*): “¿Acaso *As Found* pretendía abolir la escisión entre artista y no artista, entre creatividad y trabajo alienado, entre vida y arte, cumpliendo finalmente el programa de Duchamp y los dadaístas? ¿O era más bien un síntoma de que, llegados a este punto, el paradigma ya no resultaba viable y de que la recepción institucional y comercial había hecho fracasar sus esfuerzos por abolir sus

---

<sup>539</sup> Mientras Duchamp mantuvo una estrategia expositiva muy estricta para mantener la naturaleza del *ready-made* y no verse contaminado por el contexto artístico que él mismo cuestionaba, los objetos de Man Ray participaron durante los años dadaístas de una mayor construcción poética: “Au lieu de choisir un objet ordinaire et utilitaire en fonction de ce que Duchamp appelait l’*indifférence esthétique*, Man Ray préférait modifier ou manipuler la conception même de l’objet manufacturé, parfois en le combinant à d’autres objets et/ ou en y ajoutant des titres provocants afin de susciter une sensation poétique” [En lugar de elegir un objeto ordinario y utilitario en función de lo que Duchamp llamaba la “indiferencia estética”, Man Ray prefería modificar o manipular la concepción misma del objeto manufacturado, a veces combinándolos con otros objetos y/ o añadiendo títulos provocantes con el fin de suscitar una sensación poética], En NAUMANN, Francis, “Man Ray, 1908-1921: D’un art en deux dimensions à la dimension élevée des idées”, en VV. AA., *Man Ray*, Gallimard, Paris, 1988, pp. 74-75 (traducido del inglés al francés por Philippe Mikriammos)

<sup>540</sup> Aún así, la exposición *Collages et objets* en la Galerie du Cercle de París en 1962, y la publicación de Dona Meilach y Ten Hoor Elvie, *Collage and Found Art*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1964, demuestran las implicaciones entre el objeto encontrado y el collage consideradas entonces. Estos últimos autores continuarán esta labor en 1973 con *Collage and Assemblage: Trends and Techniques*, Crow, NY, 1973.

contradicciones?”<sup>541</sup>. El mismo Buchloh deja entrever una contradicción entre esta afirmación del papel del artista, sea quien sea, con la muerte del autor que conlleva implícita el planteamiento del *ready-made* de Duchamp y que más tarde fue formulada por Roland Barthes en 1968.

Hay detalles acertadamente desvelados por Buchloh que subrayan la intención recuperadora del ICA. Dentro de esta línea, el catálogo fue ilustrado con una mano señalando con el dedo índice el título de la exposición, motivo tomado de la última pintura de Duchamp titulada crípticamente *Tu m'...*, presente en muchas de las publicaciones dadaístas y a su vez recortado de los lenguajes publicitarios. Con este índice no sólo se hacía alusión al poder electivo del artista (este objeto está ahí porque un artista lo ha elegido). Por encima de todo destacaba el acto, tanto de elección como de designación lingüística, según la tendencia desmaterializadora del arte de la década de 1960 con el fin de arrimarse al lenguaje<sup>542</sup>. Se trataba de una aplicación intertextual del análisis lingüístico sin contemplaciones, lo que podría servir de precedente para muchos artistas, mientras que en el *ready-made* de Duchamp (e insisto de nuevo en que sólo su “fuente” fue elegida para ser expuesta anónimamente y provocar a una institución) un nombre se relaciona de manera inconexa con un objeto para que, en la distancia entre ambos, se cree un espacio poético. Y en esto Buchloh es tajante: “Cuando reducimos el concepto de *ready-made* exclusivamente a su dimensión lingüística, a su actividad nominalista, tergiversamos un paradigma que surgió como un intento de superar las formas trascendentales de ver y pensar, negamos la dimensión implícitamente política de esta descentralización radical del sujeto y renunciamos al potencial crítico y a la fuerza subversiva original de este paradigma”<sup>543</sup>. La analogía con la lingüística subraya la importancia de la institución artística y del artista en la elección de un objeto no artístico, idea ésta que se extendió en Europa con la exposición *Métamorphose de l'Objet* en 1971, imitando las intenciones de *As found*.

### **La recuperación museística e historiográfica. La concepción técnica del collage y su adopción como modelo cultural**

Mientras tanto, tras el trabajo de Seitz la historiografía del collage fue dando sus primeros frutos tímidamente. Siempre por detrás de los restantes medios de recuperación, todavía no alcanzaba estas consideraciones estéticas ni artísticas desde la lingüística, la

---

<sup>541</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D., “Ready-made, objet trouvé, idée reçue”, en BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, pp. 151-166. Los datos aquí contemplados acerca de este evento están tomados de este artículo publicado originariamente en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1985.

<sup>542</sup> Por ejemplo, Robert Morris afirma que su entusiasmo por Duchamp era debido a su dimensión lingüística análoga a Saussure. Véase BUCHLOH, Benjamin H. D., *ibid.*, p. 175.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 156.

psicología, la historicidad o las implicaciones sociales e ideológicas del momento. Herta Wescher, tras haber participado con algunos artículos en los números monográficos dedicados al collage por *Art d'aujourd'hui* y en *XX siècle* en los años cincuenta, y haber colaborado en la exposición *Cinquante ans de "collages". Papiers collés, assemblages, collages, du cubisme a nos jours*, celebrada en el Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne en 1964<sup>544</sup>, publicó su principal estudio del collage en 1968: *Historia del Collage. Del cubismo a la actualidad*<sup>545</sup>, donde abordó un repaso histórico por distintos estilos e individualidades, aunque se eche en falta una concepción clara del medio al inicio del trabajo o, al menos, un criterio que le permita separarlo de las prácticas populares que sirven de precedente. Wescher tampoco esclareció las relaciones con otros registros expresivos, ni con los conceptos de ensamblaje o fotomontaje, incluso llegó a justificar el nacimiento del collage con los *papiers collés* de Braque en el ahorro del "fatigoso proceso pictórico"<sup>546</sup>. De esta forma centró sus esfuerzos en validarlo como técnica, atendiendo a sus propias lecturas y acoplamientos a las diversas tendencias que se han sucedido y han compartido el siglo XX<sup>547</sup>. Wescher tuvo un modelo inmediatamente anterior aunque menos desarrollado: *Collage: personalities, concepts, techniques* de los norteamericanos

---

<sup>544</sup> Tal y como afirma en la introducción del catálogo el conservador de este Museo Maurice Allemand, ésta fue la primera gran muestra europea dedicada a este medio. ALLEMAND, Maurice et WESCHER, Herta, *Cinquante ans de "collage". Papiers collés, assemblages, collages, du cubisme à nos jours*, Musée d'Art et d'Industrie de Saint Étienne, Saint Étienne, 1964, p. 8, catálogo que contempla un conjunto de obras desde el comienzo de su historia hasta los artistas más recientes del nuevo realismo. En su texto, Wescher ensalza la autonomía del material en el arte contemporáneo, conseguida gracias al collage, véase p. 10. La exposición se volvió a montar al año siguiente en el Musée d'Art Décoratifs de París y, con este motivo, Wescher publicó « Un demi-siècle d'assemblages et de collages », *Cimaise* n° 68, Paris, 1964. A esta exposición le siguieron en Europa *Collagen aus sechs Jahrzehnten* en Frankfurt, con catálogo de E. Rathke; *Collagen* en el Kunstgewerbe Museum de Zurich, con catálogo de dos volúmenes de E. Billeter; *Von der Collage zur Assemblage* en el Institut für Moderne Kunst de Nürnberg, las tres de 1968; y *Peinture à l'huile et collages* de 1970 en el Musée des Beaux Arts de Nantes. No podemos olvidar exposiciones menores en galerías diversas como *Aspects of Collage* de 1961 en la Brook Street Gallery de Londres, o *Collages et objets* en la Galerie du Cercle de París en 1962. Las galerías parisinas como Colette Allende, Arnaud, Beaune, Berggruen, Cordier, Flinker, France, Galerie J, La Roue, Seine y otras más recientes, consagraron su espacio regularmente a alguna muestra de collages, noticia en MONNIN, Françoise, *Le collage. Art du vingtième siècle*, Fleurus, Paris, 1996 (1ª edición de 1993), pp. 78-81.

<sup>545</sup> WESCHER, Herta, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Colonia, 1968, reeditado en 1974 y traducido al castellano por Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Su versión inglesa data del mismo 1968 y fue publicada por Abrams, NY, 1968.

<sup>546</sup> WESCHER, Herta, *La historia del collage...*, op. cit., p. 25.

<sup>547</sup> Por aquellos años habrá aproximaciones siguiendo un esquema similar. En cambio, J. Wissmann ofrece una visión global del trayecto del collage, deteniéndose en su papel como integrador de la realidad en la obra de arte, lo que conlleva un concepto que comporta sus relaciones exteriores, "Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk" [El collage en la integración de la realidad en la obra de arte], en *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion* [Estética immanente. Reflejo estético], Wilhelm Fink Verlag, München, 1966, pp. 327-360. Este artículo pudo servir de precedente a estudios posteriores, y es comentado en *Revue d'Esthétique*, n° 3/ 4, 1978, Paris, U. G. E., coll. 10/ 18 Numéro Spécial intitulé *Collages* et préparé par le Groupe µ de Liège, pp. 38-39. En 1968 Eberhard Roters rastreó los cambios de significado del collage en su evolución, en ROTERS, E., "Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden kunst" [El desarrollo histórico del collage en las artes plásticas], en la monografía KAUFMANN, Herbert (coord.), *Prinzip Collage* [Principio collage], Taschenbuch, Neuwied/ Berlin, 1968, pp. 15-41.

Rudi Blesh y Harriet Janis<sup>548</sup>, el cual recogió las diversas formas de practicar el collage, integrando su desarrollo histórico a pesar de que éste no fuese su principal cometido a diferencia de la obra de Wescher. Su base era más bien técnica y, por ello, pudo servir de precedente a una serie de publicaciones que, aún manteniendo un planteamiento cronológico mínimo, intentaron sistematizar las diversas vertientes conocidas hasta entonces y destinadas a artistas e iniciados como posibles técnicas a adoptar.

En gran medida, fueron ediciones debidas a la iniciativa de un artista autor o, al menos, a su colaboración. Es el caso del trabajo de Victor D'Amico y la profesora de arte Arlette Buchman, *Assemblage. A New Dimension in Creative Teaching in Action* (publicado por el MOMA, New York, 1972), el cual contrasta una serie de conceptos (por ejemplo diferencia collage y ensamblaje) con una base sólida por estar destinado principalmente a la enseñanza infantil en un gesto sin precedentes, tratándose de un manual de docencia, aunque esto no evite que se traten temas importantes más allá de la simple ejecución de unos pasos plásticos, como la motivación, la espontaneidad o la indiferencia del collage hacia el talento, el mismo que en la enseñanza tiende a discriminar unos niños frente a otros<sup>549</sup>. Pero si bien salvan este problema relacionado con la profesionalidad artística, hemos de ser cautos, dado que proponen el collage y el ensamblaje en tanto que técnicas, cuando ya hemos visto cómo la técnica tan sólo supone una de las múltiples dimensiones del collage, porque ella sólo es capaz de materializarlo de manera sesgada<sup>550</sup>. A estos pioneros les siguieron los testimonios y reflexiones sobre el medio de la artista Marina Scriabine, *Collages: réflexions et expérience*<sup>551</sup>, contando como precedentes

---

<sup>548</sup> BLESCH, Rudi y JANIS, Harriet, *Collage: personalities, concepts, techniques*, Chilton Book Company, Philadelphia-New York-London, 1967. En 1968, el tercer volumen de la colección *Pintura* -dirigida por Óscar Capistro, del Centro Editor de América Latina de Buenos Aires-, destinada a reunir las técnicas más importantes en esta disciplina plástica, fue dedicado a la técnica del collage. Encargaron la confección de estos manuales técnicos a un artista conocedor del medio, en este caso a GOWLAND MORENO, Luis: *El collage. Pintura 3*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968. Se trata del primer manual técnico en castellano sobre collage.

<sup>549</sup> D'AMICO, Victor and BUCHMAN, Arlette, *Assemblage. A New Dimension in Creative Teaching in Action*, MoMA, New York, 1972, p. 5. Esta obra tuvo su correlato en la guía pedagógica del artista y profesor de arte S. MÉNDEZ, Manuel, *El collage infantil*, Sociedad Nestlé, Barcelona, 1982, con prólogo de Alexandre Cirici Pellicer, catedrático de Historia de Arte de la Universidad de Barcelona.

<sup>550</sup> Por ejemplo, el artista Martin Monestier advierte de los peligros de lo que él llama "collage aleatorio": aunque todo está permitido, hay que evitar caer en lo fácil, en las "obras comunes, banales, vulgares", que sólo evocan la mera "superación visual", y cita al crítico Pierre Brisset que sólo ve en este hecho un divertimento para surrealistas trasnochados, cuando el surrealismo siempre ha defendido una ausencia de genialidad y profesionalidad artística (a excepción de Dalí, claro), precisamente por la práctica de un collage aleatorio paralelo al automatismo, cuyo resultado muestra imágenes inconexas. Del ingenio al talento y de ahí a la profesionalidad sólo hay un paso, y esto aunque Monestier afirme que todo el mundo puede hacer collages (véase p. 25). Una vez reducido el collage a una técnica, el ingenio puede surgir en cualquier momento contra su carácter mecánico intrínseco. El propio Monestier se declara más partidario del collage temático (en el que los fragmentos reunidos alcanzan un sentido nuevo, como el montaje cinematográfico de Eisenstein) y de su dominio total (y así lo muestran sus obras, propias de un gran técnico). MONESTIER, Martin, *Art du collage*, Dessain et Tolra, Saint Ouen, 2002 (1ª edición de 1996, Larousse Bordas), pp. 47, 50, 61.

<sup>551</sup> SCRIBINE, Marina, « Collages: réflexions et expérience », Groupe de Recherches Esthétiques du C. N. R. S., *Recherches poétiques*, T. II : *le Matériau*, Klincksieck, Paris, 1976, pp. 147-158.

*The Technique of Assemblage* de Helen Hutton<sup>552</sup>, *Principles of Collage* de Brian French<sup>553</sup>, *Collage: a complete Guide for Artists* de Anne Brigadier<sup>554</sup>, y *New Ways in Collage* de Mary Mayer y Mary Webb<sup>555</sup>. Norman Laliberté y Alex Mogelon publicaron en 1974 un recorrido histórico por las técnicas del montaje<sup>556</sup>, y desde en 1985<sup>557</sup> tenemos el famoso *The Collage Handbook* de John y Joan Digby que, a pesar de ser un libro técnico, trata el collage desde un concepto más general, el cual engloba desde los *mass media* hasta sus métodos ecológicos. Lo interesante de este último trabajo consiste en cómo contextualiza la adopción artística de objetos manufacturados dentro del desarrollo industrial, por constituir un vasto fenómeno moderno cuya historia alcanza y contempla el auge de los *performances* durante la década de 1960<sup>558</sup>. El artista Ferit Iscan publicó, también en 1985, *Así se hace un collage*, con fines didácticos próximos desde un punto de vista meramente plástico<sup>559</sup> y, tras una serie más amplia de publicaciones sobre la práctica del collage con fines pedagógicos, el proceso culmina recientemente con Jonathan Talbot y sus procedimientos más avanzados que descartan el uso de adhesivos líquidos<sup>560</sup>.

Tras el manual de Wescher, el siguiente estudio histórico significativo en nuestro recorrido data de 1975 y presenta pocas variantes en cuanto a argumentación y enumeración estilística (precedentes, cubismo, futurismo, vanguardias rusas, dadaísmo, surrealismo, etc.) y, sin embargo, en este *History of Collage*, su autor Eddie Wolfram abre su concepto a diversas modalidades que abarcan desde el simple ensamblaje hasta los empaquetajes de Christo, el arte cinético o las demostraciones “autodestructivas” del inglés Gustav Metzger, con el fin de evaluar el papel del collage en la integración de la realidad en la artificialidad del arte<sup>561</sup>. Para este fin ya no aborda el collage como un registro expresivo cerrado, a la manera de Wescher (a pesar de que sus primeros capítulos sean casi una traducción al inglés de la *Historia del collage* de esta historiadora alemana), sino que, retomando la tradición benjaminiana, introduce los medios de reproducción mecánica (litografía, fotografía, prensa, *mass media* y lo propio de la

---

<sup>552</sup> HUTTON, Helen, *The Technique of Assemblage*, Batsford, London, New York, 1968.

<sup>553</sup> FRENCH, Braian, *Principles of Collage*, Mills & Boon, London, 1969.

<sup>554</sup> BRIGADIER, Anne, *Collage: A Complete Guide for Artists*, Watson-Guptill, NY, 1972.

<sup>555</sup> MAYER, Mary y WEBB, Mary, *New Ways in Collage*, Van Nostrand Reinhold, NY, 1973. De este mismo año debemos recordar el trabajo de MEILACH Dona y HOOR ELVIE, Ten, *Collage and Assemblage...*, *op. cit.*

<sup>556</sup> LALIBERTÉ, Norman et MOGELON, Alex, *Collage, Montage, Assemblage, History of Contemporary Techniques*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1974, con demostraciones técnicas de Myril Adler y Norman Labertine. De este mismo año, BEANEY, Jan, *Adventures with Collage*, Frederick Warne & Co., 1974.

<sup>557</sup> Debemos citar antes a BROMMER, Gerald, *The Art of Collage*, Davis Publications, Worcester, MA, 1978; y LIEBMAN, Oscar, *Collage Fundamentals*, Ed. Press, Stravon, 1979.

<sup>558</sup> DIGBY, John and Joan, *The Collage Handbook*, Thames and Hudson, London, 1985, pp. 6 y 31.

<sup>559</sup> ISCAN, Ferit, *Así se hace un collage*, Parramón, Barcelona, 1985.

<sup>560</sup> TALBOT, Jonathan, *Collage. A New Approach*, Jonathan Talbot, NY, 2001 (primera edición de 1998).

<sup>561</sup> WOLFRAM, Eddie, *History of Collage. An anthology of collage, assemblage and event structures*, Macmillan Publishing Co., Inc., New York, 1975, p. 187.

Revolución Industrial aplicado a la cultura en general) entre los factores que han posibilitado un enfrentamiento entre el collage y el Arte con mayúsculas<sup>562</sup>. Para ello, al exponer las últimas corrientes artísticas, adopta el discurso de Marshall McLuhan<sup>563</sup> en relación a la emancipación visual del arte y a la determinación de los mensajes a partir de los fragmentos y objetos escogidos para la creación artística. A los ojos de Wolfram, el collage es un motor sin definir que ha permitido revolucionar el arte a lo largo del siglo XX, y esto es visible en el ambicioso cometido de su estudio histórico: desde el simple collage hasta el *happening*, pasando previamente por el ensamblaje y los relieves contemporáneos.

Pero el verdadero cambio cualitativo en esta atención al collage, superando la mera visión técnica o histórica, la ofreció en 1978 el número especial dedicado al collage de la revista francesa *Revue d'Esthétique*, preparada por el Grupo  $\mu$  (formado por Jacques Dubois, Philippe Dubois<sup>564</sup>, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg y Philippe Minguet)<sup>565</sup>, germen del análisis de un concepto generalizado del collage concebido en tanto que retórica, y primera tentativa global de aplicación de la semiótica a su estudio para alcanzar la intertextualidad (por lo que su investigación abarca desde las artes plásticas hasta la música, incluyendo el cine, la literatura y la publicidad, y contando para todo ello con diversos especialistas en cada tema), si bien no se detienen en esa zona de cautela que aconsejó Saussure a la hora de aplicar sus teorías del signo más allá de la lingüística (transgresión muy habitual en la semiótica aplicada al cine). Uno de los precedentes y motivaciones mayores de este trabajo colectivo fue el artículo de Lucy Lippard "Entre le mot et l'image", publicado en 1971 en el número especial dedicado a Max Ernst de la revista *XX siècle*. En su contribución Lippard intentó disipar la acusación de "pintura literaria" tantas veces vertida sobre el surrealismo, estudiando los paralelismos intertextuales y la relación de yuxtaposición y disparidad entre las leyendas y las imágenes de las publicaciones de collages novelados del artista alemán<sup>566</sup>: *La Femme 100 têtes*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* y *Une semaine de bonté ou les Septs éléments capitaux*<sup>567</sup>.

Durante ese mismo año se sucedieron otras aproximaciones basadas en la intertextualidad del collage para extender su gramática de la yuxtaposición a diversos campos de expresión de la vida moderna y postmoderna. Por ejemplo, el Centre National de Recherche

---

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>563</sup> *Ibid.*, pp. 174 y 186.

<sup>564</sup> DUBOIS, Philippe publicó previamente "Esthétique du collage: un dispositif de ruse", en *Annales d'Esthétique*, t. 15-16, Athènes, 1976-1977, un breve ensayo sobre el collage desde un punto de vista filosófico, y *Le collage*, dossier du Centre National de Documentation Pédagogique, coll. *Peinture et Littérature*, Paris, 1978, un estudio escueto sobre el collage de imágenes y palabras con fines pedagógicos.

<sup>565</sup> *Revue d'Esthétique* n° 3/ 4, numéro spécial intitulé *Collages* et préparé par le Groupe  $\mu$  (Liège), 1978, U. G. E., coll. 10/ 18, Paris.

<sup>566</sup> LIPPARD, Lucy R., "Entre le mot et l'image", en *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, Paris, 1971, pp. 101-104.

<sup>567</sup> MAX ERNST, *La Femme 100 têtes*, Éditions du Carrefour, Paris, 1929 ; MAX ERNST, *Rêve de une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Éditions du Carrefour, Paris, 1930 ; MAX ERNST, *Une semaine de bonté ou les Sept éléments capitaux*, Éditions Jeanne Bucher, Paris, 1934.



Scientifique preparó una publicación de diversos trabajos: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*<sup>568</sup>. Con el abordó el principio del montaje y de los materiales prestados en el teatro durante la década de 1920, tanto a nivel narrativo como escenográfico, ampliando el radio de las artes plásticas para superar la visión técnica del montaje<sup>569</sup> en la novela, la poesía y el cine, basándose para ello en los principios de Ernst Bloch, Bertolt Brecht (quien defendió el montaje y el collage contra Georg Lukács, partidario del realismo a partir de su teoría del “reflejo”), Erwin Piscator y, sobre todo, Sergei M. Eisenstein, además del arte operatorio de Tretyakov y del productivismo de Arvatov. Frente a la anterior, esta obra se planteaba las relaciones del collage con las instituciones sociales, políticas e ideológicas desde un punto de vista histórico y crítico, y según la tradición histórica que arranca de Benjamin y Adorno. Este último filósofo ha sido el modelo principal para *Fragment*, especial de 2004 de la serie *Arts* dedicada al collage y al montaje a partir de los esfuerzos del equipo de investigación dirigido por Claude Amey y Jean-Paul Olive en 2002<sup>570</sup>, y consagrado a estas dos modalidades desde las artes plásticas y la fotografía hasta el teatro y la danza, otorgando, curiosamente, una gran importancia a la música. Este grupo ha planteado la fragmentación como la problemática general de la cultura moderna<sup>571</sup>, la cual ha llegado a extenderse al *happening* o a la expansión de internet en la actualidad.

Como vemos, prevalecen dos vertientes a la hora de expandir una constante (que en principio se localizaba en las artes plásticas) a la totalidad de la sociedad y la cultura. Una de ellas la constituye la interdisciplinariedad sustancial a la semiótica y al postestructuralismo, que incluso Gregory L. Ulmer estudia como procedimiento de la poscrítica<sup>572</sup>, como ya lo hizo el propio J. Derrida. La otra retoma la tradición histórica de la Escuela de Frankfurt que arranca con Walter Benjamin y llega, pasando por Bürger y Habermas, hasta Benjamin H. D. Buchloh, quien en el caso del *ready-made* condena su actual desgajamiento en favor de su dimensión

<sup>568</sup> C. N. R. S. (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

<sup>569</sup> PASTORELLO, Félicie, “Le catégorie de montage chez Arvatov, Tretyakov, Brecht”, en *ibid.*, pp. 127.

<sup>570</sup> AMEY, Claude et OLIVE, Jean-Paul (dirs.), *Fragment, montage-démontage, collage- décollage, la défection de l'oeuvre ?*, Éd. L'Hamattan, coll. Arts 8, UFR Arts, Philosophie et Esthétique – Université Paris 8, Paris, 2004. Además de sus directores, el equipo está formado por Suzanne Kogler, Gabriella Carbone, Vladimir Safatle, Jean-Louis Déotte, Olivier Lussac, Béatrice Ramaut-Chevassus, Sylvie Rollet, Jean-Marie Dallet, Makis Solomos, François Noury, Philippe Michel y Nathalie Fougeras.

<sup>571</sup> A partir de la dualidad histórica establecida por Adorno entre obra orgánica y obra inorgánica, que nace de su concepción estética de dimensión social: “... la comunicación de las obras de arte con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación; en esto se revelan quebradas. Sería fácil pensar que su reino autónomo sólo tiene en común con el mundo exterior elementos prestados que pasan a un contexto completamente transformado. Sin embargo, es indiscutible la trivialidad histórica de que el desarrollo de los métodos artísticos que se suelen resumir en el concepto de estilo está en correspondencia con el desarrollo social”. ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, *op. cit.*, pp. 14-15. La referencia a “la invasión de fragmentos salidos de la realidad empírica” de Adorno la encontramos en OLIVE, Jean-Paul, “Fragments épars, fragments dynamiques”, en AMEY, Claude et OLIVE, Jean Paul (dirs.), *Fragment...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>572</sup> ULMER, Gregory L, “El objeto de la poscrítica”, en FOSTER, Hal (ed.), *op. cit.*, pp 125-163, recurriendo a los casos de J. Derrida, Craig Owens, Barthes y otros.

lingüística por haber reificado su poder transgresor<sup>573</sup>, aunque él mismo no pueda ignorar la lectura de la semiótica (como muestran sus constantes referencias a Roland Barthes), así como tampoco podremos nosotros dejarla de lado por cuestiones históricas.

Esta dicotomía quedó reflejada en el primer trabajo dedicado exclusivamente al fotomontaje. Nos referimos a la obra homónima de Dawn Ades de 1976, el cual situaba el nacimiento de esta disciplina en el contexto del collage y contra su plasticidad<sup>574</sup>, para englobar bajo la máxima “la supremacía del lenguaje” tanto el fotomontaje dadaísta como los posteriores trabajos de Heartfield para la revista *AIZ* de los años treinta del siglo XX. Dawn Ades se valió para esta supuesta oposición entre fotomontaje y collage, de los ataques vertidos por Huelsenbeck en 1918 contra el expresionismo y el dadaísmo de Zurich liderado por Tzara, aunque estas reprimendas no fuesen tomadas muy en serio por sus compañeros berlineses. Esta supremacía del mensaje puede ser válida si nos restringimos únicamente al fotomontaje sin considerarlo dentro de un contexto plástico general, puesto que la superación de las cuestiones formales y plásticas del cubismo fue global en el dadaísmo, aglutinando tanto los collages aleatorios de Arp como los collages con ilustraciones y grabados de Ernst, sin tratarse siempre de una dialéctica entre formalismo y contenido, sino ocasionalmente entre formalismo y poesía según el sentido peculiar que este último valor adquirió con el dadaísmo (sobre todo con el foco parisino) y el surrealismo. Al hilo, hay que advertir que la propia factura en el seno de una obra ya sugirió, primero para Adorno y luego para Bürger, una dimensión social importante. El reciente trabajo de Claude Leclanche-Boulé sobre la tipografía y el fotomontaje constructivista soviético, desmiente en parte esta estricta preocupación por el mensaje, al desvelar las inquietudes lúdicas de los constructivistas como nexo con la vida a pesar de la existencia siempre de algún contenido, afectando esta dirección tanto a la composición como al nivel sintáctico y sintagmático, al hacer participar al espectador en la construcción, por ejemplo, complementando las ausencias de la fragmentación<sup>575</sup>, tan importantes para Saussure a la hora de explicar las estructuras del lenguaje materializado en el habla o en la escritura. En cualquier caso, Dawn Ades testimonió un primer acercamiento al fotomontaje desde un punto de vista semiológico, contextualizado históricamente al confrontar un supuesto formalismo plástico de unos con el contenido icónico de otros en tanto que superación del arte. Esta intertextualidad, medio apropiada para salvar las dificultades que las manifestaciones vanguardistas plantearon, fue ampliada con la posterior colaboración de Ades en la investigación colectiva *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (1985), la cual finalizaba: “... hemos visto por cuales mecanismos

---

<sup>573</sup> En BUCHLOH, Benjamin H. D., “Ready-made, objet trouvé, idée reçue”, además de “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” y “De la factura a la factografía”, todo en BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, op. cit.

<sup>574</sup> ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Bosch, Barcelona, 1977, p. 8.

<sup>575</sup> LECLANCHE-BOULE, Claude, *Constructivismo en la U.R.S.S. Tipografías y fotomontajes*, Campgràfic, Valencia, 2003, pp. 192-193.

paralelos la imagen y la escritura exploran una idea dada, en el contexto del surrealismo. Entonces nuestro estudio se asienta menos sobre la fotografía surrealista en general que sobre la fotografía al servicio del surrealismo<sup>576</sup>.

Lógicamente, a lo largo de la década de 1980 se multiplicaron las exposiciones de collages en Europa y en Norteamérica<sup>577</sup>, al tiempo que la historiografía de esta modalidad plástica fue estabilizándose. Y lo hizo hasta la publicación del manual de Florian Rodari en 1988 por encargo de la editorial Skira, el cual sistematizó de manera contundente una definición histórica al distinguir los precedentes del collage de sus manifestaciones folklóricas, decorativas o marginales; es decir, depuró una idea de collage contemporáneo operado desde 1912 en tanto que confrontación como tal al Arte con mayúsculas<sup>578</sup>. A pesar de seguir el tipo de sucesión estilística y cronológica de Wescher y Wolfram, sin apenas interrelación entre los diversos apartados, llega a distinguir el collage como un fenómeno histórico, aunque no estudia en profundidad esta faceta esencial suya. En la introducción al libro destaca la ventaja del collage sobre otras técnicas del arte contemporáneo en su cualidad de sistema que compromete en una unidad abierta al conjunto de los planteamientos plásticos una vez surgidos. Además, interacciona dos avances fundamentales del collage que tienden a ser tomados en consideración por separado: con el collage el artista toma conciencia de la sintaxis interior de su obra (por lo que debe llamar “vocabulario” a sus elementos, pese a la complejidad que supone establecer una identificación entre plástica y lenguaje por los tortuosos niveles de representación y equívocidad de la plástica), además de asimilar su posición como artista frente a la realidad, para lo cual

---

<sup>576</sup> « ... Nous avons vu par quels mécanismes parallèles l’image et l’écrit explorent une idée donnée, dans le contexte du surréalisme. Notre étude a donc porté moins sur la photographie surréaliste en général que sur la photographie au service du surréalisme ». ADES, Dawn, “La photographie et le texte surréaliste », en KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON, Jane et ADES, Dawn, *Explosante-Fixe. Photographie & surréalisme*, Hazan, Paris, 2002, p. 187 (1<sup>o</sup> edición en inglés bajo el título *L’Amour Fou : Photography and Surrealism*, Cross River Press, USA, 1985)

<sup>577</sup> Paul Ardenne habla de la famosa “moda del arte” que, entre 1980 hasta la actualidad, ha supuesto el mayor intento en la historia de recuperación oficial del arte y de sus creadores mediante aperturas de museos y centros de arte contemporáneo en las principales ciudades del mundo entero -tal y como ha venido ocurriendo en las provincias españolas-, lo que ha incidido de manera considerable en el desarrollo del arte contextual (aquél que, durante las últimas décadas, ha trabajado con el contexto de la obra), cayendo en un pacto traducido en una fácil apología verbal de humanismo que sirve de corrector político y social para la situación vivida hoy en día. En ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation*, Flammarion, Paris, 2002, p. 207. La reciente recuperación historiográfica y museística del collage se inscribe en el marco de este reciente fervor por el arte, sobre todo por el contemporáneo. Por otra parte, el mismo Ardenne comenta la nueva posición generalizada del artista en las dos últimas décadas: la institucionalización del arte acaba con el artista comprometido que antes actuaba contra esa misma institución, para llegar a un pacto con ella que el autor denomina el mito moderno de “la cultura de la reparación”: a partir de la culpabilidad por ceder a la oficialidad, el artista se compromete al servicio del prójimo y se presenta mesiánicamente desde su nueva condición de funcionario mediador. *Ibid.*, p. 203.

<sup>578</sup> Aunque parezca banal, esta cuestión todavía quedaba pendiente de ser expuesta por la incipiente historiografía del collage. Véase RODARI, Florian, *Le collage. Papiers collés, papiers, déchirés, papiers découpés*, Skira, Genève, 1988, p. 21. Rodari aún publicó un artículo sobre el collage, « La révolution du collage », *Beaux Arts* n° 82, Paris, 1990.

retoma la expresión de Paulhan “la nouvelle machine à voir” [“la nueva máquina de ver”], precisamente en relación al cubismo.

Tras la edición al año siguiente de un nuevo manual de la mano de Katherine Hoffman, *Collage: Critical Views*<sup>579</sup>, continuadora de la metodología taxonómica de los historiadores anteriores, fue en 1992 cuando se dió el siguiente avance significativo con la publicación de Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, por haberse basado esta autora en una importante exposición celebrada en 1988 en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York -*Aspects of Collage, Assemblage and the Found Object*-, de la que Waldman fue comisaria (ella misma declaró ser la muestra más ambiciosa en este terreno del arte contemporáneo)<sup>580</sup>. Aunque el recorrido de este libro también sigue el esquema de Wescher, intenta superar la amplitud de la pionera en la historiografía del collage, adoptando un enfoque más ambicioso al incluir en sus investigaciones el ensamblaje y el objeto encontrado, además de extender la recuperación del collage hasta la década de 1980, aunque para ello deba reconocer antes la imposibilidad de aglutinar a todos los artistas que han practicado estas modalidades. Waldman da buena cuenta del punto de vista histórico de Rodari frente a la ya denominada prehistoria del collage (precedentes técnicos marginales, populares y decorativos, además de ciertas imágenes representadas en pintura y casos puntuales de la literatura del siglo XIX), hasta construir una amplia visión, aún mayor con la incorporación a su análisis de las diversas modalidades de objeto encontrado. El concepto que defiende es la transfiguración de la identidad de la realidad al ser trasladada a un contexto artístico, y los distintos niveles de conocimiento que se desprenden de este fenómeno valorativo descubren intereses externos a la estética como el valor documental, social, político e, incluso, antropológico, al incluir los collages objetos de una determinada época. Se trataba de una nueva toma de conciencia histórica -o arqueológica, más bien- posible gracias a la vasta perspectiva alcanzada, debido sin duda a un mayor alejamiento temporal respecto del nacimiento del collage.

El Museum of Modern Art de Nueva York culminó en ese mismo año 1992 su atención al ensamblaje y al collage (recordemos que la primera edición del museo dedicada a estas disciplinas fue de 1961<sup>581</sup>) con una publicación coordinada por John Elderfield -especialista en Kurt Schwitters-, de cuatro estudios monográficos sobre la obra de artistas representantes del collage: Malevich, Schwitters, Miró y Rauschenberg. A modo de apéndice, en este libro editaron el simposio celebrado en 1961 con motivo de la exposición comisariada por William Seitz *The Art of Assemblage*, y también dos casos cruzados de demandas por plagio y que

---

<sup>579</sup> HOFFMAN, Katherine, *Collage: Critical Views*, Ann Arbor, Michigan & London, 1989.

<sup>580</sup> WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Phaidon, London, 1992, p. 7.

<sup>581</sup> A partir del catálogo de William C. Seitz, el MoMA celebró la exhibición *American Collage* en 1965, y publicó *Assemblage. A New Dimension in Creative Teaching* de Arlette Buchman y Victor D'Amico en 1972. Esta última edición mencionada en el texto, ELDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, MoMA, NY, 1992, se acompañó de la publicación del simposio LEGGIO, James (ed.), *Picasso and Braque. A Symposium*, MoMA, New York, 1992.

afectaban directamente a dos artistas contemporáneos: una del fotógrafo Art Rogers contra Jeff Koons de octubre de 1989 por usar sus imágenes, y otra reclamación más reciente de los derechos de *copyright* por parte de David Wojnarowicz por uso y difamación de parte de uno de sus trabajos por la American Family Association. De esta manera abrían el debate sobre el lugar que ocupan los derechos de autor frente al collage, aunque éstos ya fueron aludidos tímidamente con anterioridad por la crítica y la historiografía. Incluso indirectamente formaban parte fundamental de los argumentos de Benjamin sobre la pérdida del aura de la realidad y de las propias obras de arte en su reproductibilidad técnica, algo de suma relevancia para la dimensión política de estos medios que permiten incluir imágenes fotografiadas y otras reproducciones en los collages y ensamblajes, una cuestión ésta que ya fue ampliada con la difusión generalizada de la fotocopia desde finales de la década de 1970. Jeff Koons enseguida recurrió a la libertad de expresión, por lo que el conflicto pronto pudo ser considerado como la incompatibilidad de esta libertad con los llamados derechos de autor y propiedad intelectual,<sup>582</sup> los mismos que paradójicamente también fueron reclamados en el segundo caso expuesto por Wojnarowicz, también artista. En nuestro trabajo ya hemos referido a este tema más arriba con la máxima de Ducasse “el plagio es necesario. Forma parte del progreso”, el cual pasó a ser un arma política en manos de los situacionistas entre las décadas de 1950 y 1960. Si esta cuestión tan delicada y aparentemente irreconciliable llega a equilibrarse de alguna manera, el collage podría perder uno de sus mayores potenciales en tanto que actividad prerrevolucionaria. Por eso la propiedad y la ejecución judicial de sus derechos es un capítulo trascendental en la afirmación institucional y reificación del collage y sus derivados en el seno de la institución artística. De hecho, aunque la codificación de la propiedad intelectual es relativamente reciente, muy unida a las últimas revoluciones en la reproducción y agudizada con el nacimiento de internet y de los registros digitales, Buchloh responsabiliza de este auge de la propiedad de la imagen -que tiene como fin proteger el fetichismo de la mercancía- en parte a artistas como Levine o Birnbaum, quienes han utilizado material visual preexistente para, según él, seguir el modelo de desmitificación de los mitos modernos (aquéllos que justifican los discursos) sistematizados por Barthes en *Mitologías* (1957)<sup>583</sup>.

Sirviendo de precedente al modelo de *Essays on Assemblages* por compilar una serie de estudios monográficos que ilustran el devenir histórico del collage, la revista parisina *Artstudio* preparó para el invierno de 1991 un especial dedicado al collage<sup>584</sup>. El primer capítulo, de Nicole Tuffelli, sirve de presentación a los restantes artículos por ofrecer el concepto de collage

---

<sup>582</sup> Por ejemplo, Monestier niega que el collage sea un robo, porque los elementos tomados son transubstanciados en el resultado final. En MONESTIER, Martin, *op. cit.*, p. 25.

<sup>583</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D., “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *Ibid.*, p. 116, y BARTHES, Roland, *Mitologías*, *op. cit.*, pp. 199-200.

<sup>584</sup> *Artstudio* n° 23, *Le collage*, hiver 1991, Éd. Artstudio, Paris (publicación dirigida por Daniel Templon). Este número continúa una serie de especiales al ser precedido de dos más, uno dedicado al objeto en el n° 19 del invierno anterior, y otro a la escultura cinética en el n° 22 de otoño del mismo año.

empleado en esta edición, siendo éste todavía significativamente formalista, casi greenbergiano. Parte del principio de la no imitación como gran adelanto, para enumerar a continuación tres bases fundamentales de sus aportaciones históricas: la afirmación de la superficie, las posibilidades materiales abiertas y la independencia tanto del color como de la forma.

De los siguientes y últimos años cabe sobre todo destacar el trabajo de 1993 de la especialista en arte bruto Françoise Monnin, *Le collage. Art du vingtième siècle*<sup>585</sup>, introducido por el propio Jacques Villeglé y con el que, además de una historización contrastada con citas de sus protagonistas artísticos y literarios, junto con testimonios técnicos de collagistas (Ivan Coquette y Bernard Mandeville), dispone un esbozo de clasificación según materiales, imágenes y construcción, prestando gran atención a dimensiones creativas apenas contempladas anteriormente, como la lúdica. Muy útil resulta su análisis sobre los factores que intervienen en la invención del collage, lo que supone uno de los primeros planteamientos sobre su origen a partir de dos vertientes: la ciencia materializada en la industria y el arte propiamente dicho, incluyendo las técnicas artesanales, la pintura y la literatura fantásticas, el ilusionismo, el academicismo y la fotografía, como nexos directos entre ambos polos.

Existe otra fuente, esta vez un ensayo que supone otro punto de inflexión en la recuperación artística del collage y el ensamblaje, aunque este caso se refiera únicamente a este último, puesto que el libro de Adalgisa Lugli (1946-1995), publicado póstumamente, parte del objeto para establecer las relaciones necesarias entre el ensamblaje, los coleccionistas renacentistas y los gabinetes de curiosidades. Ella fue especialista en arte Renacentista y en historia de la crítica del arte, realizando importantes trabajos acerca de las relaciones del museo y su público y sobre la historia de las colecciones antiguas, materializado todo en su aportación a la XLII Bienal de Venecia con *Wunderkammer*, una relación entre las colecciones de curiosidades del siglo XVI con el surrealismo y las vanguardias de la década de 1970, lo que fue el germen para el trabajo que aquí comentamos: *Assemblage*<sup>586</sup>. Como experta en coleccionismo y museología, y dando mayor relevancia a los artistas italianos por sus propios orígenes (resalta como pionero en 1912 en la ejecución de ensamblajes al futurista Umberto Boccioni<sup>587</sup>, aunque las fechas en realidad no pueden ser demostradas porque estas primeras tentativas no fueron expuestas hasta 1913), Lugli aborda la investigación de las connotaciones psíquicas y

---

<sup>585</sup> MONNIN, Françoise, *Le collage. Art du vingtième siècle*, Fleurus, Paris, 1996 (primera edición de 1993). Presentó en sus estudios universitarios dos trabajos de investigación: *Le Collage, à travers les expériences dadas et surréalistes* (1984) y *Essais sur la logique du collage* (1985). Publicó previamente tres artículos: « L'art du collage », *La côte des antiquités* n° 7, Paris, 1988; « L'Âge de colle », *Artension* n° 10, Rouen, 1989; « Le Collage: I Définitions », « II La pratique cubiste: un outil de construction », « III Pour les Surréalistes: un moyen de subversion », « IV Une forme d'art du vingtième siècle », *La Gazette de l'Hotel Drouot* n° 39, 45, 46, Paris, 1990, y n° 1, Paris, 1991.

<sup>586</sup> LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, op. cit., con presentación de Florian Rodari. Antes se publicó, también póstumamente, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Adam Biro, Paris, 1998.

<sup>587</sup> Adalgisa Lugli, *Assemblage*, ibíd., p. 20.

conductivas que comparten el coleccionismo con la práctica del ensamblaje, ya sea a nivel individual, privado o estatal. Para ello debe establecer una analogía con el lenguaje, tal y como hemos analizado más arriba, localizando la autora una sintaxis en la acumulación de objetos a partir del retrato alegórico del emperador Maximiliano de Hamburgo, hecho por Alberto Durero para su arco de triunfo (la sintaxis se teje entre los objetos y los personajes)<sup>588</sup>, lo que le permite establecer una relación entre el montaje y la alegoría a partir de las ideas de Walter Benjamin, tal y como efectuó Peter Bürger en 1974. En resumen, la aportación de Lugli constituye un estudio especulativo del ensamblaje en tanto que retórica de objetos que adquiere una nueva aura de sesgo benjaminiano en el seno de la colección, al perder sus valores originarios como el de uso (¿para adquirir el del valor de cambio?). Ahí el objeto pasa a ser un fragmento sintáctico que altera y determina al resto de las piezas que conforman la nueva unidad abierta y de naturaleza próxima a la del sueño<sup>589</sup>. La condición abierta posibilita el carácter mágico y lúdico, incluso infantil<sup>590</sup>, además de establecerse una relación onírica que el surrealismo pudo explotar ampliamente en sus exposiciones. Las diferencias con el discurso hablado o escrito quedan reflejadas en la carencia de un contenido que no sea la propia intención del coleccionista: “Son las palabras de una larga frase que no podemos descifrar correctamente sin tener conocimiento de la intención de aquél que la formula”<sup>591</sup>. Ante la falta de un contenido representado o significado, es de nuevo el contexto el que adquiere predicamento (el gabinete, la colección, el museo) y el que otorga el aura. En este libro confluyen de la manera más clara posible los estudios lingüísticos del ensamblaje y del collage con su recuperación museística, llegando incluso a la conclusión de que “todo existe en función del museo”, al tiempo que presenta enmascarada la dialéctica museística del afuera y el adentro, es decir, la necesidad del museo por recoger en su interior el reto que supone el objeto encontrado<sup>592</sup>. La interacción se produce en el interior de las obras, llegando a establecer Lugli dos variantes de ensamblajes gestados desde las vanguardias históricas y que atraviesan las distintas tendencias del siglo XX: la imitación del museo y de la colección (las cajas de Duchamp, Joseph Cornell y Kienholz, o los museos de Marcel Broodthaers), y la que trabaja el *environment* o contexto físico (instalaciones, *happenings*, *events*, *land/ earth art*, etc., o incluso el supuesto azar del *dripping*). Ambas vertientes tienden a resaltar el valor del contexto, físico o de concepto, donde sin duda reside el valor artístico del objeto. El trabajo de Lugli argumenta excelentemente el proceso de inserción de estas muestras en el museo y en las instituciones artísticas<sup>593</sup>.

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>589</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>593</sup> En 1990 se presenta en el Musée d’Unterlinden de Colmar la colección de collages albergada por los museos provinciales franceses: *Collages. Collections des musées des provinces*, Musée d’Unterlinden, Colmar, 1990.

La última gran obra consagrada al collage, siguiendo la tradición histórica y estilística de Wescher, es el reciente libro de Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*. Sin embargo, este historiador ha sido capaz de ampliar aquel modelo a un estudio fenomenológico de las diversas escuelas y tendencias que lo han practicado, todo ello introducido por una reflexión en torno a sus implicaciones con la realidad exterior -el criterio más atendido a lo largo de su argumentación-, y un primer análisis de las direcciones adoptadas por la crítica del collage y englobadas en dos direcciones: una formal y otra antropológica que ve en los objetos signos de modernidad<sup>594</sup>. Aunque abarca la intertextualidad entre textos escritos y collages plásticos -en el dadaísmo y en el surrealismo sobre todo-, esta relación se presenta de forma dialéctica<sup>595</sup>. En el caso del dadaísmo se plantea una disolución de las diferencias entre la multitud de registros expresivos, si bien no se desmiente la posibilidad de la expresión misma. Los impulsos expresivos son destacados, y así el dadaísmo se presenta como una superación de la dialéctica distintiva, sobre todo en lo referente al sujeto y al objeto<sup>596</sup>. Por otra parte, el erotismo del surrealismo checoslovaco es la fuerza motriz de sus collages<sup>597</sup>, y su posición mediadora entre el constructivismo de la Europa Central y Oriental y el surrealismo francés es perfectamente contemplada<sup>598</sup>. También expone, tal y como advirtió Marc Dachy, las implicaciones entre dadaísmo y constructivismo<sup>599</sup>. Es decir, los movimientos representativos no son expuestos de manera yuxtapuesta -defecto éste de la mayoría de las anteriores historias del collage-, sino que Taylor profundiza en las relaciones entre unos y otros, estableciendo los eslabones necesarios que impiden, como él mismo advierte en el caso del cubismo, la formación de una falsa visión de desarrollo paulatino y superación cronológica<sup>600</sup>.

La posición defendida por Taylor es aquella que relaciona el collage con la realidad antropológica y social como superación del análisis formal, el cual siempre queda subordinado a las conclusiones que permiten trazar una evolución no lineal basada en las distinciones y en las generalizaciones. Al definir el collage como un movimiento urbano<sup>601</sup> y al alcanzar la actualidad misma, finaliza su historia con una pregunta abierta ante la posición de este fenómeno de la Historia del Arte entre los nuevos registros digitales e informáticos: ¿se trata de su desaparición o, en cambio, de su superación?<sup>602</sup> La imagen numérica digital es la culminación de un proceso por el que un lenguaje, en este caso numérico pero autónomo, encuentra actualmente

---

<sup>594</sup> TAYLOR, Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2005 (primera edición inglesa titulada *Collage. The Making of Modern Art*, Thames and Hudson, London, 2004), pp. 8-9.

<sup>595</sup> *Ibid.*, pp. 38 y 67.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>598</sup> *Ibid.*, pp. 62-63 y 80.81.

<sup>599</sup> *Ibid.*, pp. 59-62, aunque él parte de los giros dados por los artistas dadaístas alemanes al principio de los años veinte, y no del propio impulso generador del dadaísmo en Zurich y Berlín.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>601</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>602</sup> *Ibid.*, pp. 9 y 209-212.



correspondencia con su plasmación visual *a posteriori*, si bien, antes de la destrucción de la significación y de la referencia, esta relación era establecida apriorísticamente<sup>603</sup>.

## Conclusiones

La imagen digital es la culminación de la dialéctica existente fenomenológicamente entre el objeto y el lenguaje expuesta a lo largo de este trayecto y que, en el fondo, pertenece al dominio de las relaciones del sujeto con su entorno. De este modo triunfa la abstracción al conseguir su materialización definitiva. El collage se extiende sobre la virtualidad, también la crítica de la modernidad gracias a la poscrítica, al tiempo que los collages en tanto que objetos, escogidos entre la multitud de muestras y entre el resto de los objetos, son englobados en los museos y en las demás instituciones artísticas. Este proceso lo hemos desarrollado a partir de tres factores instituyentes:

1. **Una crítica y una historia** que, a partir del formalismo -preocupado en distinguir la obra artística del resto de los artefactos (Greenberg, el primer Michael Fried o J. Golding en el caso del cubismo)-, abandonan las preocupaciones ontológicas para tomar dos direcciones consideradas antropológicas por Taylor: la semiología que aplica los principios fundamentales de Saussure al collage (Krauss, Pogany, Yve-Alain Bois), y la historicidad que estudia la relación de la obra con el fetichismo de la producción y que recoge el legado de Walter Benjamin (Bürger o Buchloh). Ambas abandonan el aislamiento del formalismo para poner en contexto la obra de arte mediante la interdisciplinariedad, bien sea con los otros registros expresivos o con el propio contexto social, coincidiendo las dos alternativas en una afirmación del contexto - lingüística o no- que eleva la importancia de las instituciones artísticas. Dichas vertientes antropológicas pueden confluir, tal y como ocurre en la propuesta museística de Adalgisa Lugli. En cambio, los críticos vanguardistas no se preocuparon del estatus de la obra artística y trataron, directamente y a nivel general, las posibilidades para alcanzar una armonía entre el sujeto y un nuevo entorno industrial. Luego fueron olvidados y eclipsados por los argumentos

---

<sup>603</sup> Paul Ardenne ve en el lenguaje numérico y digital, unido a la posibilidad comunicativa de internet, un arte meramente contextual, por estar basado en la movilidad constante, por apelar sin cesar a la participación del espectador, por vaciar la información de su contenido y trasladar así su importancia a un único canal de transmisión. En ADERNNE, Paul, *op. cit.*, pp. 171-77. Román Gubern define este sistema como la culminación, y a la vez su trasgresión, del proyecto ilusionista renacentista, al recoger las interrelaciones entre lenguaje e imagen, el divisionismo neoimpresionista a partir de las ideas de Chevreul, y el rechazo del marco por la cercanía de la pantalla al espectador que, sin embargo, tiene su razón de ser en su desprecio hacia la realidad física (la ruptura con la tradición renacentista). La importancia del contexto está contenida en la idea de laberinto de Gubern, una estructura abierta por la que navegamos a través de sus fragmentos. GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 162-163, 168 y 174.

de una crítica cada vez más profesionalizada e intermediaria, alzada sobre las contradicciones internas de la vanguardia histórica misma y de la evolución general de la civilización occidental.

2. En el proceso hacia la hegemonía de la desmaterialización, ahora visualizada en la era digital, confluye **la propia evolución artística**, que bien pudiera encontrar su punto de apoyo en la inclinación visual del surrealismo y del fotomontaje hacia el triunfo de la imagen. La desmaterialización tiende a trasladar la carga de artisticidad a fin de no desaparecer, tanto al propósito nominalista del creador en tanto que tal, como al contexto en el que se produce y en el que se incluye un público reunido con el fin de contemplar un hecho artístico. De esta manera se establece la dialéctica actual entre la institución y la democratización del arte.

3. **La modernización de los museos** gracias a la museología en tanto que nueva disciplina, y la apertura de un ingente número de estos centros, buena parte de ellos dedicados al arte contemporáneo. Este fenómeno ha permitido, entre otras cosas, la aceptación en el Arte con mayúsculas del collage y de todas sus variantes, lo que ha otorgado una nueva aura a aquello que para la vanguardia histórica no era más que un objeto de los ya desprestigiados por la sobreabundancia mercantil. Aun así, debemos considerar como causas primeras de este proceso las contradicciones vanguardistas: al atacar a la institución del arte con objetos fabricados en serie, éstos adquirirían una elevación artística, al tiempo que la institución del arte descendía unos cuantos peldaños. Los vanguardistas del pasado no podían ser sabedores de los futuros mecanismos museísticos de recuperación.

Estos tres factores enumerados confluyen en la misma recuperación del aura artística en detrimento del aura fenomenológicamente real: el recuerdo. Por lo que no pueden ser considerados de manera aislada.



## **II. NATURALEZA EXPANSIVA Y DISOLUTIVA DEL COLLAGE**

Tal y como hemos establecido, el collage es, más que una simple técnica, un motor de cambio imprescindible para entender el arte y la cultura del siglo XX. Incluso se desprende de un conjunto de cambios y factores histórico-sociales más amplios aunque muy difíciles de hacer converger en una simple historia del arte. Prueba de ello es que con él irrumpen en el arte elevado una serie de prácticas propias de las artes populares pero poco definidas, además de las llamadas artes aplicadas, incluso de las industriales y de los medios de comunicación. Ahora forman parte del arte objetos e imágenes preexistentes que cambian sustancialmente el concepto de creación, acercándose ahora a actos como la elección, la selección, la colección y, en última instancia, la construcción y el montaje, en contra de la concepción idealizada de una creación a partir de la nada. La historia del collage no puede restringirse simplemente a los collages, si bien antes necesitaríamos acometer prioritariamente la complicada tarea de establecer unas fronteras entre lo que es un collage y lo que no lo es. En cualquier caso, este fenómeno histórico y artístico, protagonista de nuestro estudio, ha desvelado considerables características de la creación que en el pasado permanecieron ocultas tras los principios de la representación, y ha aportado un nuevo punto de vista frente al arte del que debemos tomar conciencia.



## 2.1. Metodología: dialéctica entre sujeto y objeto, forma y materia

En el seno de la Table ronde internationale du C. N. R. S. (Centre Nacional de la Recherche Scientifique) y su publicación *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, no se eligió directamente el collage y el montaje como objetos de estudio sino que, tras una búsqueda del nexo que permitiera relacionar el teatro con otros registros expresivos, concluyeron que era precisamente la interdisciplinariedad implícita en éstos mismos el punto de unión que buscaban<sup>604</sup>, siendo, tal y como lo propuso Erika Billeter en esta misma edición, no únicamente una cuestión técnica, sino un problema artístico nuevo: “la integración de la realidad en el mundo de los cuadros artificiales”<sup>605</sup>. Tampoco en las jornadas de estudio organizadas por Claude Amey y J. P. Olive en la Universidad Paris y la MSH Paris Nord en noviembre del 2002, se estableció el fragmento como objeto en sí, sino en tanto que elemento susceptible de sintetizar la nueva situación cultural, caracterizada por haberse enfrentado a un cuestionamiento inaudito de las fronteras que separan el arte de la vida<sup>606</sup>.

El grupo  $\mu$  de semiótica había encontrado la intertextualidad del collage en su supuesto lenguaje, al definir no ya el collage sino su técnica, en la toma de un cierto número de elementos de obras, objetos y mensajes preexistentes, y en su integración posterior en una creación nueva para producir una totalidad original en la que se manifestaron rupturas de distintos tipos<sup>607</sup>, y aún más cuando este grupo de investigación hizo partícipe a las operaciones de selección y combinación de las partes constitutivas del discurso semiótico<sup>608</sup>. Henri Béhar, al tratar la literatura de vanguardia y aplicarle el principio de collage, afirma que éste mina no los canales de transmisión, los referentes situacionales, contextuales o la sustancia misma, la forma del mensaje o el mensaje en sí, sino los propios códigos del lenguaje<sup>609</sup>. No podemos interpretar su interdisciplinariedad en la transcripción o transposición de un canal a otro<sup>610</sup>. La ruptura de géneros es una de las características intrínsecas al collage, y la aportación más importante del dadaísmo quizás sea la de hacer efectiva esta confusión, fase fundamental en la liberación de la poesía del dictado del lenguaje<sup>611</sup>. Por esta razón la semiótica es la disciplina que más ha estudiado el collage recientemente, aunque incluso el grupo  $\mu$  haya cuestionado la posibilidad de una definición definitiva<sup>612</sup>.

---

<sup>604</sup> Introducción de D. Bablet en C. N. R. S., *Collage et montage au théâtre...*, op. cit., p. 10.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>606</sup> AMEY, Claude et OLIVE, J. P. (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage, décollage, la défection de l'oeuvre ?*, op. cit., p. 9.

<sup>607</sup> *Revue d'Esthétique* n° 3/ 4, número spécial intitulé *Collages et préparé par le Groupe  $\mu$  (Liège)*, 1978, U. G. E., coll. 10/ 18, Paris, 1978, p. 13.

<sup>608</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>609</sup> BEHAR, Henri, *Littéruptures*, op. cit., p. 187.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 185

<sup>611</sup> BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dada. Historia de una subversión*, op. cit., p. 121.

<sup>612</sup> *Revue d'Esthétique* n° 3/ 4, número spécial intitulé *Collages...*, op. cit., p. 12.

Todo apunta a que, cuando se hubo tomado plena conciencia del collage y pudo citarse algunos de sus precedentes literarios, desde Baudelaire y Rimbaud hasta Lautréamont, Mallarmé y Jarry, es decir, con la revisión del surrealismo, se supo que, más que conformar un lenguaje nuevo, el collage buscaba la disolución misma del lenguaje. Esta ofensa a lo establecido que eclosionó de manera manifiesta en su vertiente pictórica, fue conocida bastante antes y bajo preocupaciones similares en el terreno literario, por ejemplo por Mallarmé al haber confrontado la imprenta y el periodismo con la alta literatura<sup>613</sup>. Por ello no podemos recurrir únicamente a razones plásticas incapaces de explicar por sí mismas los cambios acaecidos en la Historia del Arte. El lenguaje, tanto literario como plástico, fue atacado por ser la emanación de un estado de separación que acarrea cierta sociedad en una determinada época y, por tanto, hablando de alienación, atañe a la dialéctica básica de toda fenomenología, aquella establecida entre el sujeto y el objeto. El lenguaje artístico es atacado en tanto que es el producto de un desajuste general entre la expresión cultural y su época, y éste es el arranque de nuestro punto de vista histórico.

En lo referente al collage y sobre todo al *ready-made*, no se trata de diferenciar y suponer qué es una obra de arte y qué no lo es<sup>614</sup>. Más al contrario, es necesario buscar los puntos comunes que el arte tiene con los restantes trasuntos vitales, y éstos se encuentran indudablemente en la dialéctica sujeto-objeto que, hasta el siglo XIX, se había resuelto según los principios aristotélicos de mimesis y diégesis. Hegel, al ubicar el trasunto estético en esta dialéctica, vuelve a unificarlo con el resto de las disciplinas de la filosofía y con los demás aspectos fenomenológicos de la vida, mientras que Kant hizo depender la estética del juicio en función de los principios de placer y displacer. Para Hegel hay un soporte universal objetivo que se define por la dialéctica misma. Es más, su filosofía es una filosofía de la estética y se desprende de ella: “La filosofía del arte constituye un anillo necesario en el conjunto de la filosofía”<sup>615</sup>, junto con la religión y la filosofía misma, tres estratos del desarrollo del espíritu

---

<sup>613</sup> Del periodismo lamenta Mallarmé su función de reportaje basado en “narrar, enseñar, incluso describir”, contagiando a otros géneros literarios. En cambio, él se apropia de la tipografía en *Un coup de Dés* para sus propios fines metalingüísticos: “Un libro como no me gustan, los desparramados y privados de arquitectura. Ninguno escapa decididamente, al periodismo (...) La excusa, a través de todo este azar, que el ensamblaje se ayudó, solo, por una virtud común”, y “hay que cortar siempre el comienzo y el fin de lo que se escribe. Nada de introducción, nada de final”, MALLARMÉ, Stéphane, *Fragments sobre el libro*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia/ Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia, La Caixa, Murcia, 2002, pp. 29y 39. Ver además las pp. 33 y 78-79. Mallarmé no desprecia la imprenta pero sí el hecho de que el periodismo, consecuencia de su mecánica, tan sólo haya legado a los otros géneros un afán representativo que niega la autonomía, no de la narración ni de la poesía tan siquiera, sino del libro mismo, principal objetivo en su trayectoria poética.

<sup>614</sup> Hans Sedlmayr sitúa la superación del querer hacer arte como una de las consecuencias de lo que él denomina “revolución del arte moderno”. SELDMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 121.

<sup>615</sup> HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, traducción de Ricardo Mazo, Península, Barcelona, 1997, p. 16.

que podemos identificar con tres niveles de conocimiento: en el mismo orden, el arte es la manifestación sensible del Espíritu Absoluto, la religión su manifestación sentimental y la filosofía su concepto sistemático racional<sup>616</sup>. Según este argumento, el arte en su evolución busca la reconciliación de la idea con la materia, siendo esta última la necesidad del sujeto en su superación. El arte surge de este enfrentamiento, por lo que el sujeto necesita del objeto para conocerse a sí mismo (al ser consciente el hombre necesita materializarse, y en ocasiones encuentra en los objetos la manera de hacerlo: “a través de los objetos exteriores, intenta encontrarse a sí mismo”<sup>617</sup>). Para este fin utiliza el pensamiento. Con él que la idea se manifiesta a los sentidos, constituyendo ella la forma que actúa sobre la materia objetiva y que bien puede acoplarse de manera simbólica, artificial o independiente. Es así que el arte constituye una segunda naturaleza, pero que, frente a la estética de Kant, necesita de la autonomía del objeto para poder vislumbrar la dialéctica base<sup>618</sup>. La belleza natural ya no es el fin de la estética en tanto que filosofía del arte, sino la particularización sensible del concepto, el acoplamiento de la idea y la forma sobre la materia<sup>619</sup>. Sólo atenderá a la belleza que emana del Espíritu mientras que el objeto sólo saldrá de su finitud y de su dependencia de sí mismo en el momento en que el sujeto lo haga bello, acto por el que este último -entendido como abstracción- perderá su condición<sup>620</sup>.

Para poder realizar una relectura del collage tras la desmaterialización del arte que el propio Hegel anunció como fin de su último periodo -su forma romántica determinada por la acción del siguiente nivel de desarrollo espiritual, la religión-, retomaremos lo que hasta el día de hoy ha quedado más relegado por un juego de representaciones consensuado y objetivado, la recuperación de la libertad del objeto: “Se entiende por objetividad, la verdad exterior o el carácter que presenta la obra de arte, cuando un asunto está conforme con la realidad, tal como lo hallamos en la naturaleza, y se ofrece así a nosotros con rasgos que nos son conocidos”<sup>621</sup>. Quizá coincida Juan Eduardo Cirlot con esta liberación de la realidad exterior formulada por Hegel cuando comenta la atención que Marcel Duchamp prestó al objeto: “Más allá de una

---

<sup>616</sup> HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Mestas, Madrid, 2003, pp. 47-49.

<sup>617</sup> HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, op. cit., p. 72.

<sup>618</sup> Respecto al idealismo subjetivo de Kant, Hegel apunta: “Pero incluso esta conciliación total o en apariencia es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio; no responde a la verdad y a la realidad en sí”, *Ibíd.*, p. 111.

<sup>619</sup> “Esta filosofía del arte comprende (...) la idea de lo bello en el arte, o el ideal considerado en su generalidad”, HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, op. cit., pp. 43 (traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos). Su objeto ya no es la belleza en sí, sino la idea de lo bello en tanto que emanación del ideal, la primera meta de la estética como rama de la filosofía.

<sup>620</sup> *Ibíd.*, pp. 51-52.

<sup>621</sup> HEGEL, G. W. F., *Estética I*, Alta Fulla, Barcelona, 1988, p. 98 (raducción de Hermenegildo Giner de los Ríos)



‘Sociedad protectora de animales y plantas’, Marcel Duchamp se acercaba a la previsión de una ‘Sociedad protectora del objeto’<sup>622</sup>.

Las interpretaciones que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX, la psicología de la percepción, el formalismo de Greenberg y la aplicación de la lingüística de Saussure al arte mediante la semiótica, tienen en común la necesidad del subjetivismo como causa principal del juicio estético, lo que implica, más allá de la fenomenología (el encuentro entre ambos) cierta supremacía del sujeto que olvida con rapidez la autonomía del objeto, esto es, su existencia anterior. Ante esta pérdida de conciencia, lo peor llega cuando los medios subjetivos de control sobre el objeto se presentan como objetos en sí mismos, por ejemplo cuando se tornan en instrumentos del análisis postestructuralista e incluso pasan a formar parte de los objetos de estudio de Barthes, Derrida y Kristeva. Según Michel Foucault, el proceso de autonomía del lenguaje retrocede hasta el siglo XIX, entre otros factores por el nacimiento de la gramática, la cual derivó en la lingüística como ejercicio metalingüístico. En realidad, antes del gran desarrollo de la semiótica a lo largo de la década de 1970, el lenguaje ya estaba objetivado. Como este último pensador citado señala, en el siglo XVI el lenguaje no era “un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales”<sup>623</sup>. Fue entonces cuando el lenguaje adquirió, ante todo, la naturaleza de ser escrito, mientras que los sonidos de la voz pasaban a ser su traducción precaria. En cambio, es en el siglo XIX cuando el lenguaje se repliega sobre sí mismo, “adquiere su espesor propio, despliega una historia, unas leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de conocimiento entre otros muchos: al lado de los seres vivos, al lado de las riquezas y del valor, al lado de la historia de los acontecimientos y de los hombres”<sup>624</sup>. Enseguida se impuso sobre la comunidad que lo practica, dada su responsabilidad histórica en el conocimiento de la realidad: “La interpretación, en el siglo XVI, iba del mundo (cosas y textos a la vez) a la Palabra divina que se descifraba en él; la nuestra, en todo caso la que se formó en el siglo XIX, va de los hombres, de Dios, de los conocimientos o de las quimeras a las palabras que los hacen posibles; y lo que descubre no es la soberanía de un discurso primero, es el hecho de que nosotros estamos, antes aun de la menor palabra nuestra,

---

<sup>622</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, op. cit., p. 79. En 1927, el futurista italiano F. Azari lanzó el manifiesto *Por una sociedad de protección de la máquina*. Facsímil en MASOREO, Ada, “El dominio della machina”, en *Universo mecánico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini, Mazzotta*, Milano, 2003, pp. 87-88 (catálogo de exposición)

<sup>623</sup> FOUCAULT, Michel, *La palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2004, p. 43 (traducción de Elsa Cecilia Frost)

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 289.

dominados y transidos ya por el lenguaje”<sup>625</sup>. De esta manera las alternativas respecto al objeto exterior, cercado por “un acto de conocimiento puro de toda palabra”, se reducen a dos: “hacerlo transparente a las formas del conocimiento o hundirlo en los contenidos del inconsciente”, de ahí el formalismo del pensamiento y el psicoanálisis. Incluso ambos caminos pueden imbricarse en un terreno común: el del estructuralismo y el de la fenomenología, por ejemplo en la “tentativa de poner al día las formas puras que se imponen, antes de todo contenido, a nuestro inconsciente; o a un esfuerzo por hacer llegar hasta nuestro discurso el suelo de la experiencia, el sentido del ser, el horizonte vivido de todos nuestros conocimientos”<sup>626</sup>.

Así como Marshall MacLuhan encontró la objetivación moderna del lenguaje a partir de la imprenta, Jean Clair localiza esta cosificación a finales del siglo XVIII en el nacimiento mismo de la lingüística (con los estudios de J. G. Herder y Johann G. Hamann) dentro del marco del primer romanticismo alemán y de sus investigaciones sobre la identidad nacional a partir de los caracteres del idioma (Johann Gottlieb Fichte). Se trataba de buscar un origen natural al lenguaje, un carácter orgánico impropio por su idiosincrasia constructiva. Esta confusión coincidió en el tiempo con el comienzo de la industria que presenta sus productos de fabricación desconocida al consumidor como si existiesen desde la eternidad, aspirando a imitar el comportamiento orgánico de las formas naturales. Es más, estas investigaciones de tipo romántico tuvieron como precedente las de Giambattista Vico que, un siglo antes, ya había intentado encontrar el origen de las palabras en las onomatopeyas y en las expresiones monosilábicas, de las cuales se desprende su carácter meramente emocional. Cuando Jean Clair distingue en el lenguaje la función comunicativa de la expresiva, y encuentra la abstracción de la expresión en las consecuencias de estos primeros pasos hacia la lingüística, nosotros entendemos que la función expresiva es la manifestación de la palabra misma, que corre de forma paralela a la función del collage y del ensamblaje consistente en manifestar unos objetos que se nos han presentado absolutamente opacos dentro de una nueva naturaleza. Así que si Clair piensa que por esta razón el expresionismo ha sido el único lenguaje del siglo XX que ha permanecido en el tiempo, nosotros creemos que esta función expresiva es en el fondo manifestante y, por lo tanto, se encuentra en la base de los restantes ísmos. La fenomenología de Hegel nace de esta función únicamente reveladora de la palabra y del objeto en el pensamiento romántico alemán. Ya no habrá valores universales, pero tampoco por esta razón éstos deben ser sustituidos por otros subjetivos, sino desconocidos, impenetrables<sup>627</sup>.

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>627</sup> CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista...*, *op. cit.*, pp. 103-110.

Es de este modo que desde el lenguaje podemos entender en parte el ocaso del pensamiento clásico en el siglo XIX. Ésta es la pérdida del verbo “ser”, lazo de unión tanto de las palabras como entre el habla y el pensamiento, y a su vez límite del lenguaje mismo, cuya independencia no se resuelve de forma completa y tan sólo existe de manera fragmentada, consecuencia derivada de la pérdida de la representación. Las palabras llegan a nosotros de modo disperso: “para los filólogos las palabras son como otros tantos objetos constituidos y depositados por la historia”<sup>628</sup>. Y, conociendo a través de Saussure la dependencia del lenguaje, y por extensión del signo en general, en su uso y en su formación su objetivación no constituye una síntesis de la dialéctica sujeto-objeto, sino la sustitución del objeto por el ámbito del sujeto. Hegel ya advirtió de este peligro refiriéndose a Kant: “... y si, por un lado, la intuición y el sentimiento reciben un carácter de generalidad que les permite participar del espíritu, el pensamiento, por su parte, no renuncia únicamente a su hospitalidad con respecto a la Naturaleza (...) incluso esta conciliación total en apariencia es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio”<sup>629</sup>. Sin embargo el lenguaje, al ser cosificado, ha perdido también sus referencias subjetivas. Ha quedado suspendido en tierra de nadie, es una abstracción materializada hecha para significar y que ha perdido su razón de ser. De ahí su resultado fragmentario, que curiosamente coincidirá con el giro dado por la percepción de los objetos a partir de la Revolución Industrial y la génesis del consumismo. Tanto es así que Mallarmé, al querer alcanzar el absoluto, deseó afirmar la solidez de la palabra reconstruyendo la unidad del lenguaje, concentrando todas las proposiciones posibles en un solo libro<sup>630</sup>. Esta es la razón por la que su arte intentaba ser autónomo, puro. En las fracturas del lenguaje, así como del collage en tanto que obra de arte en su caso, residía su relación con el mundo objetivo exterior, por ser ellas las que le otorgan la condición de objeto. Gracias a ellas el texto y la obra de arte son un objeto más, y para poder negar este hecho es el azar el que debe ser combatido.

En la discusión en torno al collage ya no podemos hablar de obra de arte, ni tan siquiera para preguntarnos qué es y qué participa de su categoría. Su dilema implica un cambio en la percepción acontecido en el XIX y que se materializará en la centuria siguiente, no sólo del lenguaje, sino de todo el conjunto de los objetos de la realidad exterior.

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>629</sup> HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, *op. cit.*, p. 111. En *Lecciones sobre la estética*. Sobre la filosofía de Kant, escribe: “en este análisis de la facultad de conocer el objeto no existe sino con relación al sujeto y al sentimiento de placer, o al goce que experimenta”, *ibid.*, p. 39.

<sup>630</sup> FOUCAULT, Michel, *La palabras y las cosas*, *op. cit.*, pp. 297-298.

## **2.2. Contribución a la historia material del arte contemporáneo. Concepto histórico del collage**

Si entendemos el arte como el encuentro de dos factores opuestos, la materia y la forma, la atención tanto tradicional como de sus derivaciones actuales ha tendido a centrarse en la forma, por entender que es ahí donde se localiza la acción del artista, el lado subjetivo de la creación. El predominio de unas técnicas muy definidas hasta el siglo XX (en pintura el fresco, el temple, el óleo, la acuarela, etc.), también ha condicionado considerablemente este punto de vista. Incluso es necesario para establecer un paralelismo entre lenguaje y arte, entendiendo las palabras, los fonemas y sus códigos, como correlatos de la materia empleada en la plástica. Ésta fue muy concreta hasta el siglo XIX, su manipulación se nutría de una formación en principio artesanal y luego académica.

Y esta comparación no sólo se establece con el lenguaje a través de las disciplinas que lo tratan, la psicología de la forma también adquiere un gran protagonismo en el proceso de definición artística. Debemos tener en cuenta que, en buena medida, lo que sostiene el uso lingüístico es la psicología (junto con la sociología), tal y como advertía el propio Saussure. El predominio del kantianismo en las corrientes de interpretación enturbia la dialéctica fenomenológica así como aquella establecida entre la forma y su idea derivada. En este ocultamiento, la materia queda relegada y olvidada sin permitir calibrar y ahondar en las aportaciones del arte contemporáneo en toda su magnitud porque, al margen de la abstracción, de la pérdida formal de la representación, la introducción de nuevos materiales es lo que ha propiciado la conexión de la obra con el exterior y su posterior disolución, si bien también la abstracción llevada a su último grado de concreción (por ejemplo la tela monocroma), ha convertido el cuadro en un objeto más que se agrega a la realidad objetiva, perdiendo su ficción potencial al hacer de su superficie una opacidad que no permite que la visión penetre en ningún espacio irreal, y todo unido a la importancia del gesto, que concibe la pintura sin principio ni fin, como un ensayo, la materialización de un ejercicio que se prolonga en series de cuadros perdiendo éstos un valor per se. La primacía de la forma no sólo atañe a la semiótica del arte, a la psicología de la forma y al formalismo en general, también se remonta hasta la historia de los estilos de Wölfflin y los estudios simbólicos e iconográficos de Gombrich y Panofsky. Y no sólo eso: al ignorar la crítica y la historia la importancia de la materia al margen de su manipulación, al sistematizar los recursos materiales en un lenguaje -muchas veces por la misma actividad del artista al repetir los medios por él descubiertos hasta convertirlos en una técnica-, se desecha la selección como acto creativo aun si ésta no deja de ser manifiesta.

Podríamos decir que en el material ya reside un contenido de orden discursivo. Por el contrario, vamos más allá si afirmamos que en el material, con sus propias cualidades tal y

como lo trabajaron los constructivistas rusos, ya está implícito el primer paso constructivo. Pero no será hasta fechas muy recientes cuando se elabore una primera historia material del arte contemporáneo propiamente dicho, y esto se lo debemos a Florence de Mèredieu: *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (2004). Evidentemente, su trabajo se inscribe en un marco fenomenológico que tiene su origen en la estética de Hegel<sup>631</sup>. Sin embargo este rescate -tal y como advierte la historiadora- no significa centrarse únicamente en la materia, la cual no constituye más que uno de los dos polos del conflicto que tiene lugar en la obra de arte, ya que ambas -materia y forma- están implícitas en la práctica del collage. Curiosamente, el collage no se incluye en este estudio que supone un recuento casi taxonómico de las variantes materiales abordadas durante el siglo XX y englobadas en bloques según las cualidades de las materias estudiadas. El *papier-collé* y el fotomontaje se sitúan en el mismo grupo por tener al papel como soporte. En cambio, no podemos englobar al collage -según las acepciones emanadas de los propios artistas (sobre todo por Max Ernst)- en un soporte material determinado. Este hecho hace que el collage se diluya en la propia argumentación del libro de Mèredieu, en la adopción por parte de los artistas de las nuevas posibilidades materiales en tanto que extrapictóricas. Por ello el collage, sin estar inserto en el índice de esta historia material del arte contemporáneo, es recurrido por su autora en repetidas ocasiones por su dimensión heterogénea y material, es decir, por suponer en sí mismo el despertar histórico de las posibilidades del material, capaz de aportar por sí solo un sentido. Es mediante el collage cómo esta autora explica el auge del papel y los materiales mixtos del ensamblaje y la ruptura de géneros<sup>632</sup>. Un precedente de esta historia material del arte contemporáneo, aunque de naturaleza diferente (no tan académico), es el libro del fundador del letrismo Isidore Isou, *De l'impressionisme au letrisme. L'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne* (1974). Este autor traza una historia aproximada de los materiales empleados desde el impresionismo -estableciendo la gran revolución en 1912 con los primeros *papiers-collés* cubistas-, con el fin de ensalzar la aportación “meca-estética” de su movimiento letrista. Establece su estudio en dos niveles: la forma y el soporte -ambos implicados en cierta manera<sup>633</sup>-, donde el collage cobra un protagonismo crucial a lo largo de su argumento, centrado en estudiar la liberación de las posibilidades materiales y mecánicas del soporte del marco tradicional de la Historia del Arte. De esta manera desvela las limitaciones de André Breton y Louis Aragon por tratar el collage desde la pintura aun siendo negación de la misma, lo que les impide apreciar sus aportaciones estéticas más allá de la sustitución del

---

<sup>631</sup> DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, Paris, 2004 (1ª éd. 1994), p. 660. En él comenta la carencia de estudios históricos sobre las materias empleadas en el arte y la primacía de la historia de las formas. Tan sólo cita como precedente la obra inacabada de Gottfried Semper, *Le style, dans les arts techniques et architectoniques* (1861-1863). Ver pp. 39-40.

<sup>632</sup> *Ibid.*, pp. 29, 196, 238-239.

<sup>633</sup> ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au letrisme. L'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne*, Filipacchi, Paris, 1974, p. 9.

*trompe-l'oeil* por objetos reales<sup>634</sup>. Según las opiniones de Isou, estos líderes surrealistas se habrían centrado excesivamente en las posibilidades de apertura social de la plástica para avanzar hacia la poesía en contra de cualquier profesionalidad, el principio que rige a las demás artes.

Llegados a este punto se nos plantea la siguiente pregunta: ¿forma parte el collage de la historia material del arte contemporáneo? Si contestásemos afirmativamente de manera rotunda sesgaríamos la dialéctica de la materia y la forma. Y aunque es cierto que la aportación del collage al arte es sobre todo material por extenderlo a todo tipo de sustancias y objetos posibles, este hecho tan sólo constituye una base que necesita ser confrontada con la manipulación que posteriormente sufren estos materiales por parte de los creadores. Verdaderamente, a partir de esta apertura de límites, el artista podrá crear sus propios materiales, que además pasarán a identificarlo en cierta manera, o simplemente podrán ser escogidos y descubiertos. Sin embargo, el concepto de collage permite adoptar además un material que ya esté íntegramente constituido formalmente (un *ready-made* o un objeto natural), incluso con su propia iconografía preexistente (una fotografía o una ilustración). De esta manera, el collage abarca desde el material hasta la propia iconografía, pese a haber sido ésta negada por Greenberg y sus sucesores. Las imágenes visibles tanto en un collage novelado de Max Ernst como en un fotomontaje, incluso en los *combine-paintings* de Rauschenberg, lógicamente no tendrán el mismo funcionamiento que en la pintura ilusionista anterior, aunque este hecho no impide su valoración plástica. El collage supone la apertura a cualquier tipo de materiales y componentes con tal de que sean enfrentados en la obra, tanto por ser distintos (desde el *papier collé* cubista hasta el *combine-painting*) como por contener imágenes que no se corresponden lógicamente (los collages de Max Ernst), o por contraponer irracionalmente distintas formas (los fotomontajes dadaístas). Aunque no se trate sólo de una cuestión material, el collage rescata las posibilidades materiales como contenido connatural a él mismo en todos los sentidos posibles (discursivo, poético, signico, narrativo, simbólico... y sobre todo constructivo), tras haber permanecido ocultas desde la sistematización de las técnicas en la artesanía y posteriormente en la Academia. Así, el collage es capaz incluso de romper el concepto técnico. Esencialmente la obra artística se disuelve por una ruptura de los marcos, ahora que su propio concepto es susceptible de ser aplicado a la realidad misma.

De esta dialéctica entre materia y forma se desprende una dualidad crítica: el idealismo objetivo de Hegel y el materialismo histórico de Marx. Como bien señala Florence de Mèredieu, la historia material del arte atañe tanto a la “realidad física concreta” del idealismo objetivo, como a las “infraestructuras socio-económicas” del materialismo histórico. Ambos mantienen en cierta medida un punto de vista histórico, al menos evolutivo, si bien con el materialismo histórico éste pasa a formar parte intrínseca de los fenómenos. Este punto de partida permite

---

<sup>634</sup> Véase *ibíd.*, pp. 78-79.

analizar el trabajo de aquellos artistas que se han mantenido tanto en la tradición dialéctica como los que no, es decir, los que han buscado la liberación del concepto (el minimalismo y el arte conceptual recientemente) y los que persiguen la liberación del espíritu (Malevich, el surrealismo, Klein, Beuys, etc.)<sup>635</sup>, siempre que partamos de la obra misma con el fin de desvelar los factores históricos que participan de su creación.

## **Nueva concepción de la realidad**

Según la evolución estética de Hegel se suceden tres grandes épocas del arte: la simbólica -con hegemonía de las artes orientales-, la clásica -caracterizada por el equilibrio entre la idea y su materialización sensible-, y la romántica - determinada por el triunfo del cristianismo y la superación espiritual. El criterio distintivo es el grado de liberación del espíritu de la primera situación de extrañamiento del sujeto frente al objeto. Para que ambos se liberen de su aislamiento, necesitan involucrarse en cierta objetivación del sujeto para que el objeto se subjetive. De esta manera ya no viven los dos en sí mismos sino para sí mismos. Este concepto de extrañamiento<sup>636</sup>, que puede explicar tan bien el primer acercamiento electivo del creador al objeto preexistente para integrarlo en una estructura nueva -el collage-, es en sí la base de todo fenómeno, es decir, es a-histórico. Sólo el avance en la liberación del espíritu permite establecer una evolución que tras la época romántica alcanza el polémico “fin del arte” anunciado por Hegel y entendido como la superación de la sensibilidad artística hasta alcanzar la manifestación sentimental del Espíritu propia de la religión y la racionalidad sistemática filosófico-científica, prosiguiendo de esta manera los anillos consecutivos de la filosofía establecida por este pensador. Consecuentemente, podríamos justificar desde su estética la desmaterialización que ha sufrido la obra de arte tras la Segunda Guerra Mundial, desde la objetividad hasta el concepto pasando por el lenguaje expresionista abstracto a pesar de las divergencias, porque este desprendimiento de la materia ya lo experimentó el arte al final de la etapa romántica determinada por el cristianismo según Hegel, al elevar la hegemonía de la poesía más allá de cualquier material posible -incluso de la palabra escrita o hablada-, al reunir las restantes artes en su universalidad por ser el mejor y último medio de manifestación del Espíritu<sup>637</sup>. Sin embargo, con ello también se liberó la realidad objetiva exterior, la misma que

---

<sup>635</sup> *Ibid.*, pp. 663 y 665.

<sup>636</sup> Extrañamiento que para Hegel es el origen de la cultura. Léase, HEGEL, G. W. F., *La fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2000, p. 290.

<sup>637</sup> HEGEL, G. W. F., *Estética II*, Alta Fulla, Barcelona, 1988, p. 213. Con la poesía, tal y como apuntaba Kristeva, el símbolo se hace signo: “La poesía es el arte general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un

luego vio nacer su representación en la poesía burguesa y en la pintura de género holandesa, es decir, en el marco de una sociedad protocapitalista. Ante esta representación de la realidad, Hegel se preguntaba directamente si se trataba de un hecho artístico propiamente dicho, localizando la posible respuesta en las habilidades técnicas del artista.

Quizás este último tipo de obras, cuyos criterios miméticos han prevalecido hasta el siglo XX reproduciendo el extrañamiento entre el sujeto y el objeto, reflejan nuestro desconocimiento técnico de una realidad que es ajena precisamente por estar representada. Esta es la situación general en que se encontraba el espectador de principios del siglo anterior, mientras que el estatus alcanzado por la pintura era correlativo a los bienes de consumo que la Revolución Industrial puso en circulación. Si la alienación en Hegel es fenomenológica a pesar de su perspectiva histórica, la de Marx es histórica en sí misma<sup>638</sup>. El extrañamiento del objeto abarca desde su propia producción -en la que la mano de obra recibe un sueldo que no se corresponde con el valor real de lo que produce- hasta su compra, donde a este valor de uso se le añade el valor de cambio para que actúe sobre él como una máscara, una abstracción arbitraria en último término que cubra la verdadera realidad del objeto, comenzando por el hecho de que el paso de un valor a otro significa el paso de la cualidad a la cantidad<sup>639</sup>, de lo que se desprende la capacidad del objeto manufacturado desde el momento en que pierde su referente de uso, de contener materializada y oculta una cantidad determinada de trabajo invertido por horas (lo que según el capital conforma la base del valor de cambio)<sup>640</sup>. A este misterio se suman los materiales inéditos para la población consumista y la intervención de la máquina en su fabricación<sup>641</sup>.

---

símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación”. HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, op. cit., p. 153.

<sup>638</sup> De la misma manera que la dialéctica para Hegel es la ciencia del desarrollo de una conciencia, para Marx es la ciencia del movimiento de la materia determinado por la historia. PASTOUREAU, Henri, “De Hegel à Lénine”, en PASTOUREAU, Henri, *Ma vie surréaliste*, Maurice Nadeau, Paris, 1992, p. 462. En la inversión del idealismo de Hegel por Marx, la materia pasa a anteceder a la idea, pues esta se transfiere al pensamiento. En MARX, Karl, “Epílogo a la segunda edición alemana de *El Capital*” (1873), en MARX, Karl, *El Capital. Libro I. Tomo I*, Akal, Madrid, 2000, pp. 29-30. Sobre las relaciones entre la dialéctica idealista de Hegel y la dialéctica histórica de Marx, así como el tratamiento por parte de este último de la naturaleza mitológica del Espíritu de primero, seguimos las tesis del joven Lukács en LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clase*, Instituto del Libro, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1970, pp. 50-52.

<sup>639</sup> MARX, Karl, *El Capital. Libro I. Tomo I*, *ibíd.*, p. 58.

<sup>640</sup> La trascendencia de esta alienación histórica del hombre puede deducirse de estas palabras de Francastel: “Les actions et les objets figuratifs permettent à l’homme, suivant des plans différents, de traduire ses sensations en les matérialisant suivant un ordre déterminé et modifiable” [Las acciones y los objetos figurativos permiten al hombre, siguiendo planes diferentes, traducir sus sensaciones materializándolas siguiendo un orden determinado y modificable]. En FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Gallimard, Paris, 2000, p. 117-118. Al ser separado de los objetos y de sus propios actos en la producción, el hombre no puede materializar su interior: “El hombre moderno vive perdido en un mundo de símbolos y normas que, si bien muestran una inequívoca funcionalidad objetiva, están tan privados de una dimensión interior que no le dejan lugar para reconocerse”, SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 115.

<sup>641</sup> Francastel añade a la nueva concepción de los objetos industriales, la abundancia de materiales inéditos con los que se fabrican y que vienen a sumarse al extrañamiento. Ver FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 77.



El componente social del objeto, la solidificación de un proceso humano de fabricación, es el medio por el que éste entra en una red universal de valores de cambio que lo hace opaco, una vez adoptada la forma de mercancía, que es enigmática y por tanto fetichista. El objeto se cierra en sí mismo para percibirse ya no social sino naturalmente, por lo que el orden social también se presentará como natural<sup>642</sup>. Y al revés, el sujeto puede comenzar a descifrarlo como si de un jeroglífico se tratase, reconstruir a ciegas el proceso de trabajo que queda tras él, esto es, su contenido social<sup>643</sup>. Las mercancías contestan así: “El valor de uso tal vez interese a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor. Nuestra propia circulación como cosas-mercancía así lo demuestra. Sólo nos referimos unas a otras como valores de cambio”<sup>644</sup>. ¿No podría ser relativa esta superposición de valores a las cadenas sintagmáticas del lenguaje por tomar al signo por arbitrario, es decir, sin mantener relación alguna con la identidad? Objetivando el significante desvelamos sus relaciones ideológicas, tal y como comenzamos a reconstruir los valores sociales de la cosa-mercancía una vez que tomamos conciencia de su opacidad. Antes de este primer paso, el objeto de producción capitalista es para nosotros tan natural como una piedra o la hoja seca de un árbol<sup>645</sup>.

Para Françoise Monnin la Revolución Industrial ha jugado un importante papel en el nacimiento del collage, destacando la aplicación en 1913 de la primera cadena de montaje en las fábricas Ford de Detroit<sup>646</sup>. Pero lo que resulta más curioso es que tanto Florence de Mèredieu<sup>647</sup> como Pierre Daix<sup>648</sup>, Lewis Mumford<sup>649</sup> y Octavio Paz<sup>650</sup>, ven en la industria por un lado, y en el descubrimiento de las artes primitivas por otro, los dos detonantes fundamentales para el despegue del arte contemporáneo. Los objetos exóticos que proceden de las colonias del imperialismo industrial aparecen revestidos de un aura extraña y se insertan en el mercado como un producto de consumo más. Pero todavía existe una convergencia más entre industria y

---

<sup>642</sup> Marx lo compara con las pulsiones nerviosas ópticas que son percibidas por cada uno como si fuesen la naturaleza exterior en sí. MARX, Karl, *El Capital. Libro I. Tomo I, op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>645</sup> Véase FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles, op. cit.*, p. 117.

<sup>646</sup> MONNIN, François, *Le collage. Art du vingtième siècle, op. cit.*, p. 137.

<sup>647</sup> DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, op. cit.*, pp. 29-33.

<sup>648</sup> DAIX, Pierre, *Historia cultural del mundo moderno, op. cit.*, pp. 13-23.

<sup>649</sup> Para este autor, las dos corrientes opuestas del arte contemporáneo es, por un lado, una tendencia a convertir la objetividad y el orden mecánico en un tema artístico (cubistas y constructivistas) y, por otro, una búsqueda del lenguaje infantil y primitivo, una vuelta al origen. MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 57-58. Ambas corrientes son según él opuestas, mientras que para nosotros están absolutamente imbricadas. Por ejemplo, el surrealismo no puede desligarse del primitivismo ni de la poética mecánica del automatismo.

<sup>650</sup> PAZ, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 43-49, donde relaciona este interés por el auge del viaje en la poesía moderna, con la necesidad de buscar alternativas a la belleza occidental ante la pérdida de la noción del tiempo, consecuencia de la modernidad y del cuestionamiento de los principios fundamentales.

primitivismo<sup>651</sup>: a pesar de los adelantos científicos y técnicos de la sociedad, los objetos vuelven a ser tan extraños al individuo como lo fueron los objetos naturales para el hombre primitivo<sup>652</sup>. La manera de reaccionar ante ellos es el *bricolage* de Lévi-Strauss, la lógica taxonómica del pensamiento mítico que parte de lo concreto para desviarlo hacia una función nueva: "... hay algo paradójico en la idea de una lógica cuyos términos consisten en sobras y pedazos, vestigios de procesos psicológicos o históricos y, en cuanto tales, desprovistos de necesidad"<sup>653</sup>.

Y no sólo nos referimos a la influencia que pudo ejercer el arte negro en Picasso<sup>654</sup>, Vlaminck o Matisse, sino también por la opacidad del objeto compartida con la primera apreciación de este arte como mercancía -la negación de la ficción perspectiva que hace de la obra un objeto-, y con la pintura monocroma de Rodchenko y la importancia de la *faktura* para los constructivistas rusos. Los objetos primitivos se presentan extraños, de orígenes desconocidos, son incentivos de la curiosidad<sup>655</sup> hasta que Carl Einstein reclame la asimilación comprensiva del arte negro<sup>656</sup>. De todas formas, no dejarán de inspirar nuevos contenidos para una realidad infranqueable a lo largo del siglo XX.

---

<sup>651</sup> "... La aparición del ferrocarril, el barco de vapor y el telégrafo, por no hablar de los avances en armamento, que facilitaron las conquistas coloniales de las potencias occidentales y pusieron al hombre blanco en contacto con las regiones más remotas del globo. Tampoco fueron las exposiciones las únicas nuevas fuentes de información acerca de los productos y monumentos de tierras lejanas. El reciente invento de la fotografía se puso al servicio de empresas tan ambiciosas como la exploración arqueológica de la India, y desde mediados del siglo XIX salieron al mercado cada vez más libros con láminas fotográficas", GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*, Debate, Barcelona, 2003, pp. 196-199 (traducción de Juan Manuel Ibeas). Este historiador también hace confluír la industria con el auge del primitivismo: "El concepto de lo primitivo (...) derivó su significado de la idea de progreso", ver p. 235. Sin embargo, esta convergencia es por negación: se define lo primitivo por oposición al grado de desarrollo alcanzado en Occidente por la Revolución Industrial.

<sup>652</sup> De hecho, el coleccionista de objetos, que personifica tan bien la situación del individuo en el contexto capitalista, no distingue los objetos naturales de los artificiales, ni los usos a los que estuvieron destinados o si son fruto de cierta tecnología. Véase al respecto RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Librairie Plon, Paris, 1959, pp. 73-74.

<sup>653</sup> LEVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, op. cit., p. 60. Francastel cree que son los historiadores y especialistas en sociedades primitivas los que más tienen que decir acerca de la naturaleza estética de los objetos artísticos. FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., pp. 111-112.

<sup>654</sup> Picasso negó que imitase formalmente el arte negro contenido en el Museo del Trocadéro de París, en lo que quizás fuese una reacción contra las interpretaciones de muchos críticos e historiadores que quisieron ver en este arte el origen del cubismo. En la entrevista con Malraux titulada *Tête d'obsidienne*, Paris, 1974. Citado entre otros por GOMBRICH, E. H., op. cit., pp. 217-218. Sin embargo, sí aceptó como suyas otras influencias consideradas "primitivas", como el arte ibero y el egipcio.

<sup>655</sup> Una visión de la época acerca del arte primitivo la ofrece la encuesta para el *Bulletin de la Vie Artistique* realizada por Félix Fénéon en 1920 a distintos etnógrafos, exploradores, artistas, coleccionistas y galeristas, con motivo de la apertura de una sala en el Louvre dedicada a estas artes, publicada en FÉNEON, Félix, *Irrent-ils au Louvre. Enquête sur des arts lointains*, Toguna, Toulouse, 2000. Francastel cita a Lévi-Strauss para demostrar que toda sociedad diferente a la nuestra constituye en sí misma un objeto. FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 109.

<sup>656</sup> EINSTEIN, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 36. Es entonces cuando el objeto exótico deja de ser extraño para servir de referencia a posibles alternativas de belleza que solventen la pérdida del principio de realidad. PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., pp. 40-47. Se plantea desde este momento si la obra de arte "primitiva" es verdaderamente una obra de arte, porque no

Este hecho prueba que, a lo largo de la historia, ha habido una sustitución paulatina de la alienación natural por la alienación social<sup>657</sup>. A partir del siglo XIX las mercancías se presentan como si fuesen naturales, mientras que los cuadros muestran de manera ficticia una realidad imitada<sup>658</sup>. El espectador, para tomar conciencia de su situación, primero deberá negar la ficción y asimilar la opacidad de la obra esencial aunque latente. Cabe la posibilidad de una reconciliación entre la alienación fenomenológica de Hegel (objetualización del Espíritu en la relación de la conciencia con el mundo objetivo exterior) y la de Marx de fundamento histórico y basada en el fetichismo de la mercancía: ésta última reproduce ilusoriamente la primera para sustituirla, el valor de cambio representa al valor de uso al comienzo de su historia bajo los mismos principios miméticos que Aristóteles aplicó a la poética<sup>659</sup>, porque la mercancía está

---

fue destinada a la observación sino que se le atribuyó poderes mágicos que pudiesen reconciliar al hombre con el todo del Universo. La obra de arte destinada a la visualización procede en realidad de la revolución perspectivista del Renacimiento, y llegó al siglo XIX vacía de contenidos simbólicos; ya no representaba el dominio racional del hombre. La presencia de los objetos aislados en el mercado han hecho caer sus principios humanistas, así como el conocimiento de estos objetos mágicos y la magia misma, sobre todo con el surrealismo -aunque también cuando los futuristas se auto-proclamaban “primitivos modernos”-, vuelven a ser el medio de conocimiento más apropiado para la comunión del objeto con el sujeto, reconciliación que Octavio Paz, refiriéndose al arte mágico, denomina justamente eléctrica. Es cuando el objeto mágico nos invita a dejar de ser nosotros mismos y ser otro, pretensión común al objeto de consumo, que cualquier cosa puede llegar a ser mágica dependiendo de su relación con el poseedor, porque la magia no reside en el objeto en sí sino en el encuentro con el sujeto. Léanse las respuestas de Octavio Paz al cuestionario planteado en BRETON, André (avec le concours de Gérard Legrand), *L'art magique*, Phébus, Paris, 1991, pp. 310-312. En castellano en PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1983, pp. 47-54.

<sup>657</sup> Este proceso es uno de los cometidos de los historiadores según Franca Castel. FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., pp. 99 y 103.

En una conferencia pronunciada ante la Asociación de la Federación Democrática de Hammersmith en Kelmscott House, el 30 de noviembre de 1884, William Morris daba por completa la conquista de la naturaleza, y reclamaba la organización de la vida del hombre -gobernador de las fuerzas naturales- como la principal meta del momento. En MORRIS, William, “Cómo vivimos y cómo podríamos vivir”, recogido en MORRIS, William, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2004, p. 64 (esta conferencia fue publicada por primera vez en 1887 en *Commonweal*). Octavio Paz también coincide en esta idea de que la historia del hombre consiste en su propia enajenación en beneficio de sus mitificaciones, las cuales la modernidad le ha negado. PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo...*, op. cit., p. 51.

<sup>658</sup> « Simultanément, il ne s'agit plus de rechercher une conciliation entre les produits de l'activité mécanique de la société et les arts, mais de définir les conditions nécessaires de l'art nouveau dans une civilisation où les produits de la machine constitueront en quelque manière un milieu naturel » [Simultáneamente, ya no se trata de investigar una conciliación entre los productos de la actividad mecánica de la sociedad y las artes, sino de definir las condiciones necesarias del nuevo arte en una civilización donde los productos de la máquina constituirán de alguna manera un entorno natural]. En FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 48. Mumford cree que la razón de que el hombre actual acepte el orden impersonal, la regulación, las repeticiones y la estandarización radical que impone la industria, es su capacidad de aceptar sin engañarse los materiales dados naturalmente por las fuerzas del medioambiente desde su génesis. Ver MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, op. cit., p. 49.

<sup>659</sup> Resulta curioso cómo incluso Octavio Paz -especialista en máscaras (PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 164-181)- confunde, al hablar del surrealismo, la funcionalidad con los valores del mercado. PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, op. cit., pp. 32-33.

destinada a enmascarar la naturaleza misma<sup>660</sup>. Por esta razón, la ficción de la pintura es la clave de la mercancía y de la organización social y, cuando el constructivismo y el dadaísmo atentan contra la mimesis aristotélica, ya no podremos constreñir este ataque al ámbito del arte, el cual simplemente sufre un desajuste respecto a los medios de producción industriales sustitutos del anterior taller (marco laboral restringido ahora al pintor y al escultor), sino contra todas las contradicciones burguesas en su sentido más amplio.

Y es en el seno de esta nueva inaccesibilidad a la realidad donde surge un nuevo artista<sup>661</sup>, definido tan sólo por su separación respecto a la profesionalidad social. Es aquél que deambula por las calles delimitadas por la cesura de las vitrinas de dispares comercios y letreros publicitarios, aquél que deriva a través de la abstracción de la mercancía disuelto pero extraño entre la masa, ilustrado con la noción ofrecida por Walter Benjamin del nuevo estatus que Baudelaire legó al poeta<sup>662</sup>: “El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y así es cómo comparte la situación de las mercancías (...) La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores”<sup>663</sup>. Como ya no es posible la identificación del sujeto con los objetos por su elaboración y por su uso<sup>664</sup>, el *flâneur* encontrará en la opacidad de la mercancía la manifestación de sí mismo, fenómeno que Duchamp conceptualizará dentro de la “belleza de la indiferencia”. El collage va a convertir - intentando impedir la separación en su sentido amplio- ese estado de extrañamiento absoluto en un nuevo principio de identidad reconciliadora entre el individuo y una realidad objetiva transformada por la abstracción económica del capitalismo. Se podrá achacar a esta hipótesis la

---

<sup>660</sup> Paz comenta cómo en el siglo XIX la realidad de pronto se desvaneció y se disgregó. PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., p. 40, hecho que atribuye a la industrialización, a las ciencias relativas, a la pérdida de prestigio de la razón y a la muerte de Dios anunciada antes que Nietzsche por Max Stirner y por Jean Paul Richter en *Alba del Nihilismo*, Istmo, Madrid, 2005, pp. 21-37. A partir de esta pérdida de la realidad, no tardaron en perderse las nociones de espacio y tiempo, lo que desencadenó el fervor por el viaje en busca de nuevos espacios alternativos, y el conocimiento de los objetos exóticos (ejemplos literarios los tenemos en la locomotora de Whitman, en *Orient-Express* de Valéry-Larbaud, *La prosa del transiberiano* de Cendrars, el automóvil y el aeroplano futuristas, etc.)

<sup>661</sup> Según Francastel el arte moderno no se limita a la producción de formas novedosas y provocadoras, sino que está fundado en la actividad global del hombre contemporáneo y de sus experiencias. FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 108. El arte ha dejado de ser un medio de conocimiento como lo fue en el Renacimiento, según Jean Clair en *La responsabilidad del artista...*, op. cit., 112. La unidad que regía las distintas facetas del saber ha sucumbido a la fragmentación de la producción y ha sido sustituida por las leyes del mercado. Más que nunca, el arte tiene la responsabilidad de reconciliar al sujeto con su entorno a consta de perder su aislamiento que sí logró con el Renacimiento.

<sup>662</sup> “Gozar de la muchedumbre es un arte; y tan sólo puede darse a una francachela de vitalidad, a expensas del género humano, aquél al que un hada ha insuflado en la cuna el gusto del disfraz y de la máscara, el odio al domicilio y la pasión del viaje/ Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Aquél que no sabe poblar su soledad no sabe tampoco estar solo en medio de una muchedumbre atareada”. BAUDELAIRE, Charles, *El spleen de París*, Fontamara, Barcelona, 1981, p. 39 (traducción de Emilio Olcina Aya)

<sup>663</sup> BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, op. cit., p. 71 (prólogo y traducción de Jesús Aguirre)

<sup>664</sup> FROMM, Erich, *Del tener al ser*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 119-120. Posteriormente diferencia la propiedad funcional de la muerta o no funcional, siendo la funcional compatible con la anulación marxista de la propiedad privada (ver pp. 125-132)

falta de consideración hacia el uso de los objetos naturales, presentes en muchos procesos creativos desde las vanguardias históricas, pero el extrañamiento se extiende por simple hábito perceptivo. De la misma manera que el burgués sólo puede ver en los miembros de su propia familia unos determinados valores de cambio<sup>665</sup>, el hombre contemporáneo creará que la naturaleza le ofrece una mercancía, porque en el fondo no podrá distinguirla de la industria, y porque además los lenguajes taxonómicos a los que recurrimos para poder identificar las individualidades naturales y englobarlas en familias y especies, nos son ya tan ajenos como cualquier objeto manufacturado que podamos adquirir en un establecimiento.

La mercancía, gobernada por lo cuantitativo del valor de cambio que hace depender un objeto de otro, únicamente puede obtener su singularidad -el aura benjaminiana de la realidad, esto es, su identidad- por la exclusividad del encuentro azaroso en los escaparates de los pasajes<sup>666</sup>. Es en ese punto culminante del encuentro único definido por un “jamás” -como específica Benjamin-, donde fluye la identidad perdida por el extrañamiento, donde surge “un amor no tanto a primera vista como a última vista”<sup>667</sup>. La identidad perdida del objeto en su elaboración y uso, por no responder ya a una finalidad auténtica sino artificial -excusa del mercado e interés creado-, es sustituida por los encuentros que van conformando la identidad del sujeto: “en el fondo es esa consciencia del yo la que le presta a la mercancía que calleja”<sup>668</sup>. El propio Baudelaire reconoce esta fusión de la identidad con lo observado:

“El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder, a su gusto, ser él mismo o ser otro. Como esas almas errantes en busca de un cuerpo, entra, cuando lo desea, en el personaje de cada cual. Sólo para él está todo vacante (...)

El paseante solitario y pensativo obtiene una embriaguez singular de esta comunión universal (...)

Eso que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy limitado y débil comparado con esa inefable orgía, con esa santa prostitución del alma que se entrega entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se muestra, a lo desconocido que pasa.”<sup>669</sup>

---

<sup>665</sup> MARX, K. y ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, Endimión, Madrid, 1987, p. 61, y ENGELS, Federico, *El origen de la familia. La propiedad privada y el estado*, Fundamentos, Madrid, 1996, p. 219.

<sup>666</sup> “Hace un rato, cuando cruzaba la avenida a toda prisa, dando saltitos en el lodo, a través de ese caos viviente en el que la muerte nos llega al galope por todos los lados a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, se me cayó de la cabeza al fango del macadam. No he tenido el valor de recogerla.” En BAUDELAIRE, Charles, *El spleen de París*, op. cit., p. 127.

La crítica que el poeta francés lanza a la fotografía es comprensible desde el punto en que ésta sirve de modelo a la pintura por apartarla de su verdadero cometido -la belleza-, y centrarse únicamente en la imitación de la realidad, queja cercana a la concepción de aura que luego Benjamin sistematizó teóricamente. Esta representación técnica y mecánica de la realidad conlleva la pérdida de lo imaginario y lo impalpable por sustituir la memoria en su función. Véase Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 229-233.

<sup>667</sup> BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, op. cit., p. 61. Octavio Paz plantea claramente esta nueva situación del poeta en la modernidad: “En un mundo de cojos, aquel que habla de que hay seres con dos piernas es un visionario, un hombre que se evade de la realidad. Al reducir el mundo a los datos de la conciencia y todas las obras al valor trabajo-mercancía, automáticamente se expulsó de la esfera de la realidad al poeta y a sus obras”. PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1983, p. 80.

<sup>668</sup> BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, op. cit., p. 77.

<sup>669</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El spleen París*, op. cit., pp. 39-40.

Respecto al arte en particular,

“¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior del artista y el artista mismo.”<sup>670</sup>

Y aunque tan distintos e incluso en ocasiones opuestos, Rimbaud comparte con él esta identificación con los encuentros experimentados en el exterior:

“Desde hacía mucho tiempo me vanagloriaba de poseer todos los paisajes posibles, y encontraba irrisorias las celebridades de la pintura y de la poesía modernas.

Me gustaban las pinturas idiotas, rótulos, decoraciones, telones de saltimbanquis, enseñas, cromos populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos con faltas de ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, estribillos bobos, ritmos ingenuos.”<sup>671</sup>

Quizás a Baudelaire no le hubiera interesado el lenguaje abstracto de Rimbaud, pero en verdad éste segundo lo abordó con la concreción de la objetividad. Las palabras son conceptos que en el ensamblaje sintáctico alcanzan su revelación en tanto que objetos, por esta razón es este poeta uno de los referentes del grado cero de la escritura formulado por Barthes<sup>672</sup>. Mediante la abstracción Rimbaud logró un lenguaje digno de la poesía (las sinestesias entre los colores y las letras en *Voyelles*), y con él ésta ya no tuvo por qué restringirse a la palabra, sino que a partir de ese momento era susceptible de aplicarse a las demás artes, tal y como han practicado luego muchos de sus seguidores plásticos del siglo XX; e incluso a la realidad misma al unirse al margen de la lógica por su propia idiosincrasia<sup>673</sup>. Tal y como sucede indirectamente en la filosofía baudelairiana, la poesía abandonó la literatura y pasó a ser un medio de conocimiento de la realidad contradictoria, gracias a esa superioridad suya respecto a las demás artes ya contemplada por la estética de Hegel así como por la filosofía de Novalis

---

<sup>670</sup> Esta máxima define el asunto interno de la pintura, aquél que le es propio. En cambio, el contenido filosófico y moral es la preocupación exterior del arte desde el momento en que compete con el libro. En BAUDELAIRE, Charles, “El arte filosófico” (c. 1859), en BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 399. Sartre extrae la dialéctica sujeto-objeto de su obra poética, de la que deduce su constante narcisismo. Ver SARTRE, J. P., *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947, pp. 26-28.

<sup>671</sup> RIMBAUD, Arthur, “Delirios. II La alquimia del verbo”, en *Poesía completa*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, p. 121 (traducción de Miguel Casado, Aníbal Núñez, Gabriel Celaya y Cintio Vitier). Hugnet puso en relación la *Alquimia del verbo* de Rimbaud con el collage, en HUGNET, Georges, “Collage et montage”, *Dictionnaire du Dadaïsme*, 1916-1922, Éditions Jean-Claude Simoën, Paris, 1976. Recogido en HUGNET, Georges, *Collages*, Léo Scheer, Paris, 2003, p. 11.

<sup>672</sup> Este autor atribuye a Rimbaud, y no a Baudelaire, el haber roto con la poesía clásica dependiente de la prosa cualitativamente, en BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>673</sup> GIMFERRER, Pere, *Rimbaud y nosotros*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, pp. 25-28. El escritor vanguardista rumano Benjamin Fondaine relacionaba a Rimbaud y su *Carta a la vidente* con el azar dadaísta, una necesidad de las cosas creadas fuera de sí mismo. En FONDANE, Benjamin, “Signification de Dada” (texto inédito y sin datar), en RAILEANU, Petre et CARASSOU, Michel, *Fundoianu/ Fondaine et l'avant-garde*, Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 1999/ Paris-Méditerranée, Paris, 1999, p. 80.

(Friedrich von Haldenberg)<sup>674</sup>, sólo que a mediados del siglo XIX precisaba como requisito la pérdida del idealismo, tal y como ocurrió con la adopción de la dialéctica hegeliana por parte del materialismo histórico<sup>675</sup>.

Conocida es la máxima “*Je est un autre*” presente en la *Lettre du voyant* de Rimbaud, que los surrealistas Marcel Jean y Arpad Mezei entendieron como un desdoblamiento del yo que reclama una síntesis que sólo podrá encontrar en la realidad cotidiana gracias a la transmutación que la alquimia verbal facilita<sup>676</sup>. En última instancia, esta identificación con el exterior es la meta ansiada por Baudelaire. Se trata de una alternativa a la función servil del lenguaje como medio para la representación de la naturaleza: ahora la asimila para encarnarse en ella<sup>677</sup>. Esta posibilidad evolucionó latente a través de algunas fuentes literarias muy concretas: en el lenguaje poético del conde de Lautréamont al definir lo bello como un encuentro fortuito<sup>678</sup>, en las derivas del Doctor Faustroll de Alfred Jarry por un París convertido en marismas<sup>679</sup>, en los intentos de Mallarmé por alcanzar el absoluto, y en la estética de la sorpresa del *Esprit Nouveau* de Apollinaire<sup>680</sup>, todo ello hasta alcanzar la disolución de la identidad en los collages de Max Ernst<sup>681</sup>. Así nació un concepto nuevo de poesía que no implica la articulación de un lenguaje bajo unas normas encaminadas a alcanzar una mayor belleza, como bien señala Barthes, sino una naturaleza contradictoria cuya primera dialéctica se establece entre el sujeto y el objeto<sup>682</sup>, haciendo así del autorretrato su tema principal, por tratarse del despertar de la conciencia frente al mundo que le rodea. Ya no es un problema que atañe solamente a unos poetas determinados, sino que pasa a ser cuestión de todos. Antes que Isidore Ducasse, Hegel ya anunció el fin del arte en la superación del Espíritu, e incluso advirtió

---

<sup>674</sup> “El artista es la síntesis del teórico y del práctico”, NOVALIS, *La Enciclopedia (notas y fragmentos)*, Madrid, 1974, p. 20 (traducción de Fernando Montes, Fundamentos). Estos escritos datan entre 1795 y 1800.

<sup>675</sup> “No existe orden ni desorden donde no hay una idea semejante que ejerza una influencia sobre la enumeración y la división de los objetos”. *Ibid.*, p. 14.

<sup>676</sup> JEAN, Marcel y MEZEI, Arpad, *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, op. cit., pp. 127 y 133. También contamos con el juicio de Marcel Raymond sobre su obra: “Rimbaud señala, pues, al poeta como tarea « hacerse vidente », esto es, despertar en su espíritu las facultades adormecidas que le pondrán en relación con lo real cotidiano”, en RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, op. cit., p. 32 (traducción de Juan José Domenchina)

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>678</sup> “Es bello (...) como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas”, LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Cantos de Maldoror*, Visor, Madrid, 1997, p. 227 (traducción de Ana Alonso)

<sup>679</sup> JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Gallimard, Paris, 1980, pp. 38-39

<sup>680</sup> SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 245. Novalis ya había identificado el romanticismo con el arte de la sorpresa, en NOVALIS, *La Enciclopedia...*, op. cit., p. 347.

<sup>681</sup> Para referirse al collage, Max Ernst cita, en *Más allá de la pintura* (1936), *L'alchimie du verbe de Une Saison en Enfer* de Rimbaud. También recurre al encuentro fortuito de Lautréamont, en MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., pp. 198-199. Werner Spies, en *Max Ernst. Les collages*, op. cit., p. 53, advierte que este precedente no aporta una técnica que Ernst aplique a la pintura, sino una analogía que para nosotros - como para Shattuck-constituye un espíritu nuevo definido por el simple acto de yuxtaponer.

<sup>682</sup> Novalis asegura que el objeto de la poesía no está en la poesía misma, sino en lo maravilloso, y que el poeta invoca al azar. NOVALIS, op. cit., pp. 339 y 355.

la extinción de la dependencia a unas técnicas determinadas y con ello profetizó la propiedad del arte y de su nivel superior, la poesía, como algo extensivo a todo el mundo en función de su “talento personal”<sup>683</sup>. Esta idea fue luego desarrollada por Marx desde su punto de vista materialista, al distinguir la democratización del arte como uno de los síntomas de la sociedad comunista<sup>684</sup>. Sin embargo, lo relevante de esta disolución de la profesionalidad del artista consiste, como apuntó el mismo Marx, en que es consecuencia de la desaparición de la división del trabajo, lo que implica el hundimiento de la identificación poesía-arte-trabajo correlativo a la liberación de la dependencia técnica y a la posibilidad de considerar poéticamente todos los aspectos que se desprenden de la realidad misma. Novalis, a partir de los principios de elección, combinación y ritmo como método, unificó las distintas manifestaciones artísticas, desde la música hasta la pintura y la poesía, siendo éstas desprendidas de la naturaleza por acción del sujeto. La poesía, ahora hegemónica por ser la más efectiva a la hora de liberar al Espíritu de lo sensible -según Hegel-, puede ser localizada en cualquier ámbito de la realidad negativa por definición respecto al sujeto, en palabras de Novalis en todo tipo de libros y tratados, incluso en los asuntos de negocios<sup>685</sup>, como posteriormente apuntaron Tzara y Paul Dermée. Frente a la belleza de las leyes rígidas que gobernaron la estética del pasado, ahora el fin último es la manifestación de uno mismo, objetivo considerado una necesidad moral porque deriva de la moral misma, la lucha contra los límites naturales, la dominación de lo natural<sup>686</sup>, que en la sociedad industrial se transforma en la lucha contra las condiciones sociales al ser presentados los objetos manufacturados como naturales<sup>687</sup>. Cuando el sujeto se revela mediante la resolución poética de la dialéctica, el objeto se manifiesta, negando de esta manera que la representación de la realidad sea el fin último del arte<sup>688</sup>, porque la síntesis se suma a la naturaleza preexistente<sup>689</sup> para invitar a un nuevo sujeto a una nueva experiencia estética. Todo parece coincidir en el marco de las contradicciones del mercado industrial, pues la sentencia de Marx de que el mundo

<sup>683</sup> HEGEL, G. W. F., *Estética I*, *op. cit.*, p. 278.

<sup>684</sup> “En una sociedad comunista no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan”. Esta cita pertenece a su *Die deutsche ideologie*, recogida en MARX, K. y ENGELS, F., *Escritos sobre arte*, Península, Barcelona, 1969, p. 197 (selección, prólogo y notas de Carlo Salinari, traducción de Jesús López Pacheco). En esta misma página, Marx relaciona el origen del artista con la división del trabajo. Arturo Schwarz encuentra un paralelismo claro entre esta afirmación y los *ready-mades* “anartísticos” de Duchamp, en SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge, New York, 2000, p. 42, lo que aprueba la máxima profética lanzada por Apollinaire respecto a Duchamp en 1913: “Quizás esté reservado reconciliar el Arte y el Pueblo a un artista tan despreocupado por la estética y tan preocupado por la energía como Marcel Duchamp”. En APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas...*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>685</sup> NOVALIS, *op. cit.*, p. 330-331, donde afirma además: “El poeta necesita de las cosas y de las palabras como teclas, y toda la poesía se basa sobre activas asociaciones de ideas”.

<sup>686</sup> HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>687</sup> “L’aliénation est devenue sociale dans le combat contre l’aliénation naturelle” [La alienación ha devenido social en el combate contra la alienación natural]. VANEIGEM, Raoul, “Banalités de base”, *Internationale Situationniste* n° 7, abril 1962, Paris, p. 32. Ed. Facsímil, *op.cit.*, p. 272.

<sup>688</sup> HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>689</sup> “El arte es complemento de la naturaleza/ El arte es la naturaleza complementaria”, NOVALIS, *op. cit.*, p. 348.



no debe ser explicado sino transformado<sup>690</sup>, surge de una crítica a la representación y a la consecuente separación implícita en su análisis de la mercancía, la misma que oculta el valor de uso de los objetos. Recordemos cómo el grupo de la revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille, reclamaba un materialismo radical que rescatase el valor de uso de los objetos, incluyendo sus funciones fetichistas, taumaturgicas y totémicas, sobre todo de los mitos del arte primitivo, una labor desarrollada posteriormente por el estructuralismo de Lévi-Strauss, al relacionar la necesidad taxonómica con la diferenciación entre unos grupos humanos y otros a partir de la desviación de una función primera de determinados animales y plantas para identificarse con ellos (el totemismo como bricolaje).

Hemos analizado el proceso histórico que cambió el estatus del objeto en el marco de la Revolución Industrial, un objeto definido ahora por su opacidad y que tan sólo puede ser elegido y seleccionado para formar parte de una nueva estética frente a la anterior imitación de la realidad, la cual marcó el fin hegeliano del arte -en tanto que liberación del Espíritu- para relegarlo a las meras habilidades técnicas. La separación que ejerce un arte imitativo es paralela a la separación manifiesta de la mercancía respecto a los objetos que pone en circulación y, de hecho, ambas alienaciones aparecieron en la historia junto con la hegemonía burguesa. La reacción del collage a esta situación intentará salvar la fisura introduciendo en las obras de arte objetos que anteriormente no eran considerados artísticos<sup>691</sup>, objetos que pertenecen a la realidad cotidiana y que por tanto poseen una mayor identificación social que la pintura realizada en los talleres. Este proceso de apertura ha abarcado desde la pintura al aire libre de los realistas e impresionistas -el salir al exterior para pintar el motivo directamente-, hasta la toma de papeles y envoltorios para la elaboración de una composición, así como los temas caricaturescos y fantásticos de la prensa y de la ilustración popular del siglo XIX que, en ocasiones, rozan el absurdo (imágenes de Rodolphe Töpffer, Grandville, George Cruikshank,

---

<sup>690</sup> “Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo”, undécima tesis de *Tesis sobre Feuerbach* (manuscrito de 1845), en MARX, Karl, *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 19 (traducción del alemán de Jaime Vergara). No intentamos ver en la vanguardia un seguimiento de las teorías marxistas, más bien una serie de actualizaciones de las mismas porque, cuando nació el nuevo arte, la sociedad ya pudo conocer, a pesar de la voluntad contraria de su autor, la primera función correctora efectiva que tuvo *El Capital* a finales del siglo XIX y principios del XX, al advertir de los peligros de la concentración de las ganancias (Ver PAZ, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 38). La voluntad de transformación revolucionaria de la vanguardia histórica no coincide con las consecuencias reales de la II Internacional. Nuestra intención es observar cómo *El Capital* de Marx y el arte vanguardista son resultados de una nueva situación del objeto propiciada por la Revolución Industrial, que desprende un nuevo mercado que domina la industria misma.

<sup>691</sup> Tanto la problemática de la industria como la del arte se encuentran entre el pensamiento y la acción, es decir, entre el pensamiento y su materialización, entre el hombre y su relación con el entorno. La Revolución Industrial sólo será superada, según el pensamiento de Lewis Mumford, mediante la reconciliación del hombre con sus actividades y la consecuente liberación del espíritu, el cual pasará a dominar el mundo. En FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles, op. cit.*, pp. 39, 47 y 65.

Edward Lear e, incluso, las ilustraciones de John Tenniel para *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll), y que Gombrich define en su totalidad como un movimiento de concentración desde los márgenes de la cultura (cultura popular) hasta el centro (arte elevado)<sup>692</sup>. De esta manera nos acogemos al principio histórico de Rodari que distingue el collage del siglo XX de todos sus posibles precedentes<sup>693</sup>. Es decir, comenzamos su estudio en el momento en que todo el bagaje o cajón de saetre popular, artesanal, decorativo, industrial, etc., es introducido en obras destinadas a un consumo artístico, bien para disolver el concepto de obra aislada, tal y como ocurrió con las vanguardias históricas, bien para institucionalizar partes de la realidad antes ajenas a los museos y a las galerías. Sin embargo, no compartimos la idea de Florian Rodari de que sea sólo la meditación de los artistas sobre la práctica del collage la que distinga las manifestaciones anteriores de los primeros *papiers-colles* cubistas, sino el momento histórico en el que los primeros collages atacaron la nobleza de la pintura, tanto en la galería de Kahnweiler como en la exposición de la *Sección de Oro* de 1912.

### **Precedentes históricos y relación del collage con el arte mimético**

Los precedentes del collage son incalculables. De entre todos los posibles, algunos ya han sido reclamados por artistas interesados en este medio, además de historiadores y críticos, si bien muchos de ellos quedan aún por descubrir o sistematizar. Gran parte de las historias del collage proponen como primer ejemplo las hojas compuestas de papeles pintados y arrancados que dan ritmo a la escritura ideográfica nipona y hacen de su soporte una ilustración dinámica (reconocimiento que debemos sin duda a Herta Wescher). Esta tradición japonesa dio comienzo en el siglo X, y fue seguida en el tiempo por las cubiertas persas para libros del siglo XIII, con imágenes recortadas, hojas de plantas y pétalos secos imitando el trabajo del cuero repujado. Esta práctica alcanzó gran popularidad en Turquía, aunque acabó restringiéndose a los recortes de papel ya en los siglos XV y XVI. A estas artes aplicadas se añadió en el siglo XVII el arte occidental del pergamino para álbumes genealógicos formando parte de las composiciones heráldicas. Esta nueva modalidad consiguió gran estima entre las clases más elevadas de los Países Bajos, incluso destacando a modo de artistas algunos nombres de quienes lo ejercitaron.

Entre estos hitos, debemos citar los relicarios e iconos medievales comunes en casi toda Europa, por la heterogeneidad de materiales y técnicas que realzan los restos sagrados, modalidades que, frente al simple valor decorativo, contribuían al simbolismo religioso y al valor mítico de las reliquias (incluso fetichista), las cuales, antes que objetos, eran testimonios de la existencia anterior de personalidades santas. El conjunto global de aparatos religiosos ha

---

<sup>692</sup> GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo...*, op. cit., p. 259.

<sup>693</sup> RODARI, Florian, *Le collage...*, op. cit., p. 21

perdurado prácticamente hasta la actualidad. Tal es el caso de los iconos rusos (muy tenidos en cuenta por los futuristas) adornados con perlas, joyas y, en su versión más popular, sedas, brocados y cintas. Sobre todo en el barroco centro-europeo han predominado los cuadros de santos, belenes y cofres para reliquias, junto a la imaginería española de los pasos de Semana Santa, imágenes piadosas para libros de oraciones realizadas por monjas de los siglos XVII y XVIII y adornados con puntillas de pergamino, telas y sedas que rodean las imágenes sagradas, o incluso collages de alas de mariposa procedentes del sur de Alemania, que forman parte del conjunto de cuadros concebidos a modo de mosaicos con materiales de todo tipo y que llenaron los gabinetes de curiosidades del siglo XVII, siempre interesados en rarezas como, por ejemplo, seres monstruosos contruidos con partes anatómicas de diferentes animales.

El collage alcanzó tanta popularidad que en el siglo XVIII era uno de los entretenimientos más extendidos en monasterios y hogares. Ya en el XIX se reunieron especialistas de diversos países para rivalizar con composiciones diversas de sellos recortados. Esta técnica se extendió a finales de este siglo y principios del siguiente con la comercialización de ceniceros, mesas de fumar y bandejas de cristal decorados con recortes, por lo que, para cuando aparecieron los primeros collages en el marco del arte contemporáneo, estos ya estaban totalmente integrados en la industria y en el comercio como objetos ornamentados con motivos dispares, a veces individualizados mediante cajas recordatorias y cuadros elaborados con diversos materiales, característicos de la decoración *biedermeier*.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, las imágenes piadosas destinadas a la oración tuvieron su versión mundana en aquellas otras que enviaban los hombres a sus damas con alegorías sobre el amor y versos en los que manifestaban su entrega sentimental. Esta tradición derivó en los *valentines* anglosajones de época victoriana, cartas pintadas, adornadas con grabados y litografías encolados, y comercializadas para ser regaladas el día de San Valentín con la foto de los amantes agregada<sup>694</sup>. Este fenómeno tuvo su versión francesa en tarjetas postales que se regalaban el Día de Santa Catalina, adornadas con puntillas y cintas de tela imitando el atuendo que llevaban las *midinettes* parisinas en esta festividad<sup>695</sup>. Pero estas tarjetas no son más que un ejemplo de aquellas fabricadas desde el siglo XIX con recortes y adornos de todo tipo, muchas veces con fines irónicos. Éstas llegaron a ser muy conocidas a principios del siglo XX<sup>696</sup>, aunque también los adhesivos para álbumes de niñas que se adquirían en los comercios y que incluso se utilizaron para decorar biombos enteros. En todos estos casos los materiales requeridos eran los predominantes en los gustos populares de la época, tanto si su

---

<sup>694</sup> En 1997 se celebró en el Musée d'Orsay de París una exposición dedicada a estos *valentines*. HEILBRUN, Françoise et PANTAZZI, Michael, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Éditions du Regard, Paris, 1997.

<sup>695</sup> Dato recogido en WESCHER, Herta, *La historia del collage...*, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>696</sup> Algunas de estas tarjetas postales llamaron la atención de ÉLUARD, Paul en "Les plus belles cartes postales", *Minotaure* n°3-4, décembre 1933, Albert Skira, Paris, 1981, pp. 85-100. No obstante, en este artículo advierte que el collage es más antiguo que las postales.

finalidad era meramente decorativa, como si antes eran destinados a la comercialización. Cuando el cubismo incluyó objetos y materiales de este tipo en sus obras de arte destinadas a exposiciones y galerías, rompió los marcos del arte mismo, no sólo por este hecho, sino también por el acto de compromiso con aquellas técnicas populares e industriales consideradas académica y profesionalmente inferiores.

También las manifestaciones culturales “primitivas” daban ejemplo de la posibilidad de utilizar una gran variedad de elementos decorativos ensamblados. A principios del siglo XVI empezaron a distribuirse en Europa objetos y pinturas traídas del Nuevo Mundo por los conquistadores españoles, realizadas con plumas mexicanas y que pasaron a engrosar las colecciones de los gabinetes de curiosidades. Precisamente, Werner Spies data la influencia del arte de la Costa de Marfil sobre Picasso a partir de 1912 -aunque éste y su compañero Braque lo conociesen previamente-, momento en el que según este historiador se produjo un cambio radical del lenguaje cubista. Sin duda se refiere a las primeras guitarras tridimensionales de papel y cartón por el aspecto constructivo de la superposición de planos y, quizás también, a la integración de materiales extra-artísticos, ya que la *Máscara grebo* que Picasso poseía desde el verano de 1912, quedaba individualizada gracias a sus materiales varios<sup>697</sup>.

Todos los citados no son más que algunos ejemplos artesanales, decorativos e industriales, de la inmensa nómina de precedentes del collage. Sería imposible enumerarlos todos porque el principio del ensamblaje ha residido y reside aún hoy en todo lo cotidiano. Sí queda claro que todas estas artes, antes juzgadas menores por ser populares y decorativas, ahora son modelos e incluso forman parte de obras que quieren rivalizar con el gran Arte. Braque realizó los primeros *papiers-collés* a finales del verano de 1912, retomando los conocimientos de técnicas pictóricas decorativas que aprendió en Le Havre y París siguiendo la formación paterna, e inspirado por un rollo de papel decorativo que pudo ver en una tienda de Avignon imitando la calidad de la madera. También se atribuye a sus conocimientos decorativos la incorporación de letras y cifras en sus cuadros a partir de 1910 con ayuda de plantillas; de esta manera evitaba los accidentes de la mano humana. A todo esto hay que añadir la incorporación de sustancias y arenas mezcladas con la pintura para conseguir diferentes texturas, así como el uso de utensilios ajenos al oficio, por ejemplo los peines para conseguir novedosos y mecánicos efectos.

El collage ha intentado desde sus orígenes salvar la separación de la pintura imitativa arrojándose a lo que queda al margen de ella -lo decorativo, artesanal, industrial y popular-, así

---

<sup>697</sup> Según Spies, en 1912 el pensamiento del *bricoleur* -entendido a la manera de Lévi-Strauss- pasa a un primer plano en la obra de Picasso. En SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur, op. cit.*, pp. 66-67. Véase además RODARI, Florian, *Le collage..., op. cit.*, p. 29. Poggi relaciona directamente esta máscara -que compró en Avignon en el verano de 1912- con las primeras construcciones de guitarras de cartón y la experimentación con collages. POGGI, Christine, *In Defiance of Painting..., op. cit.*, pp. 5-6.

como a lo que se muestra extraño en el comercio, en el caso de Braque por la vitrina que lo separaba del rollo de papel. No basta con exponer en las obras la decisión de integrar lo considerado ajeno al arte elevado. Esta voluntad debe ser analizada desde las condiciones de los siglos XIX y XX que hacen del arte una separación del individuo respecto a la realidad. La introducción de los objetos manufacturados también conlleva, como apuntábamos anteriormente respecto a la dimensión social del objeto o a las horas de trabajo invertidas en él, la participación de una labor del trabajador o artesano que el artista mismo desconoce<sup>698</sup>, siendo éste un método para romper la opacidad del objeto adquirido, desde el primer papel utilizado por Braque en sus primeros *papiers-collés*, hasta las obras de los artistas contemporáneos que tan sólo ofrecen un proyecto encargado a un especialista o a un fabricante para su materialización, pasando por los papeles de colores de fábrica propuestos por Josef Albers para sustituir a los pigmentos<sup>699</sup>. El collage no sólo rompe con la separación que produce la función representativa de la pintura, sino también con el extrañamiento del objeto, abriendo brechas cognitivas a través de su superficie compacta, así como en los *valentines*, en las tarjetas postales y en las imágenes religiosas, la técnica del collage quería compensar una ausencia y un desconocimiento mediante la introducción de objetos personalizados<sup>700</sup>.

Estas prácticas populares, aun anónimas en la mayoría de los casos, fueron ampliamente cultivadas por grandes personalidades que han ocupado su lugar en esta historia. En el arte del libro persa adquirió cierta fama en Brussa la labor de Fachri; también algunos recortadores de flores de Constantinopla de finales del siglo XVI. Las crónicas del siglo XVIII citan al genovés Jean Huber (1721-1786) como maestro del recorte de siluetas o de los llamados “retratos de sombras”<sup>701</sup> que tanto apasionaban al barón Grimm y a otros amateurs de un círculo muy reducido. O el trabajo en Zurich del pastor Johan Caspar Lavater, quien cultivó estos recortes de perfiles para sus estudios sobre fisonomía y caracteres, llegando a alcanzar incluso un gran parecido con los retratados. Alrededor de 1730 se comercializaron en París cuadros de pequeñas dimensiones firmados por un tal Capperon y realizados con cartones pintados al óleo y luego encolados. Pero, sin duda, el primero en enfrentarse abiertamente a la pintura con el recorte y pegado desafiando los principios de autenticidad, además de conocerse más datos sobre su vida, fue el presunto descendiente de Enrique IV, Charles Dufresny (1648-1724), el primer escritor (en su caso dramaturgo además de controlador de los jardines reales de Louis XIV) seducido por este entretenimiento. Según Noël Arnaud, con él salvaba su falta de habilidad en el manejo

---

<sup>698</sup> El pseudónimo R. Mutt con el que Duchamp firmó el urinario en 1917, pertenece a una marca de fabricante de estos sanitarios.

<sup>699</sup> ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 18-19.

<sup>700</sup> RODARI, Florian, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>701</sup> MONNIN, Françoise, *Le collage. Art du...*, *op. cit.*, p. 17, y RODARI, Florian, *Le collage*, *op. cit.*, p. 25.

del carboncillo, del pincel y de la pluma, y creaba figuras fantásticas en las que ensamblaba partes recortadas de diversos personajes, animales y plantas<sup>702</sup>.

En el marco del romanticismo francés del siglo XIX, tenemos un ejemplo más evidente en el famoso escritor Victor Hugo (1802-1885), quien, con sus experimentos con tintas y diversas técnicas, para las que usaba plantillas recortadas además de café, jugo de mora o ceniza de tabaco, parece adelantarse totalmente a la sensibilidad del collage, de los automatismos y del arte abstracto contemporáneos<sup>703</sup>, mezclando distintas texturas para conformar letras e imágenes con pliegues y tramas de tela, con el fin de crear cartas donde transmitía sus deseos para sus amigos. Antes, uno de los precedentes del romanticismo en Alemania, Philipp Otto Runge (1777-1810), combinó en sus obras textos poéticos con recortes y dibujos diversos.

El escritor danés de cuentos infantiles Hans Christian Andersen (1805-1875) realizó al final de su existencia collages con recortes para los niños de su familia y para su propio disfrute personal, incluso un biombo de cuatro partes decorado con ilustraciones de monumentos, barcos, paisajes y distintos fragmentos que fue recogiendo y pegando en sus cuadernos de viajes a lo largo de toda su vida. Otro ejemplo del empleo del collage con fines recordatorios fueron las recetas culinarias del farmacéutico de Munich Carl Spitzweg, quien empleaba recortes de grabados antiguos y fotografías para ensamblarlos hasta conformar traducciones en imágenes de los nombres de las recetas (Eddie Wolfram las denomina “pinturas-poemas”<sup>704</sup>) y resaltar las composiciones con anotaciones, dibujos propios y acuarelas.

Y por fin otro escritor interesado por la técnica fue Christian Morgenstern (1871-1914), poeta del Círculo de la Colina del Patíbulo de Berlín, en cuyo escenario nacieron sus primeros recortes en la década de 1890, acompañados de dibujos decorativos propios del *jugendstil* de la época. La mayoría de estos “proto-collages” fueron destinados a ilustrar sus versos. Evolucionaron durante los primeros años del siglo XX con recortes de papeles monocromos de los que hacía surgir figuras fantásticas acompañadas de títulos irónicos. También ha habido pintores profesionales que han recurrido al collage para plasmar sobre la superficie bidimensional motivos de su época, como caracteres procedentes de la prensa, cartas de naipes, sellos, tarjetas postales, etc. Éste es el caso del pintor ruso Georgii Leonov.

---

<sup>702</sup> ARNAUD, Noël, « Charles Dufresny, premier collagiste? », en *Collages, décollages, images détournées*, Musée d'Ingres, Montauban et Musée des Beaux Arts, Pau, 1992, pp. 9-10 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>703</sup> Relación con la abstracción establecida en BRETON, André, *L'art magique*, op. cit., p. 43. Véase PICON, Gaëtan, “El sol de tinta”, en *Las líneas de la mano*, Monte Avila, Caracas, 1976, pp. 89-109, donde enumera y analiza las técnicas de Victor Hugo estableciendo las relaciones pertinentes con la pintura contemporánea.

<sup>704</sup> WOLFRAM, Eddie, *History of collage*, op. cit., p. 12.

No todas estas anticipaciones técnicas, evidentes por recurrir literalmente al corte y pegado, participaron del extrañamiento y de la desviación de los objetos. Incluso Gombrich entendía lo esquemático y fragmentario como características propias de un arte en formación<sup>705</sup>, dentro del cual se incluyen muchas de las manifestaciones populares. Sobre todo los precedentes más ajenos a la contemporaneidad responden a funciones no artísticas, y muchos de ellos, como las denominadas “artes primitivas”, fueron por esta misma razón un modelo para buena parte de los artistas del siglo XX, por tratarse de objetos que, a diferencia de los lienzos sobre caballete, tuvieron un papel asignado en la totalidad de unas vidas no reducidas a la simple contemplación. Para nuestra actualidad significan la posibilidad de recuperar el valor de uso del objeto artístico -ya sea físico o espiritual-, relegado en la cultura occidental desde el momento en que sólo se atiende a la finalidad estética. En cambio, para poder calibrar estas cualidades necesitamos forzosamente hacer confluír estos precedentes con otros que no recurren al aspecto técnico, pero sí, mediante la imitación, a la descontextualización de imágenes y ensamblajes acumulativos y constructivos, desde las pinturas de El Bosco y ciertos grabados de Durero, hasta el mismo De Chirico y sus ensamblajes de objetos metafísicos en sus pinturas de la década de 1910<sup>706</sup>. Dentro de este grupo de antecedentes se conforma incluso una evolución que responde a la relación establecida por Peter Bürger entre la alegoría barroca y el montaje vanguardista.

En la literatura barroca encontramos ya un caso de obra inorgánica (aquella que carece de unidad) entendida por Bürger a partir de *Orígenes del drama alemán* de Walter Benjamin, como una excepción del organicismo que define al arte clásico. Esta unidad responde a un idealismo que comparte con la alegoría, sólo que el proceder alegórico difiere en su representación: fragmenta la realidad para despojarla de la vida, pues ésta únicamente puede ser contenida en una totalidad. Mientras el objeto de la obra organicista es esa misma unidad que adopta para presentarla bajo su falsa apariencia, la alegoría tiene que sacrificar lo vital, por eso Walter Benjamin afirmaba que la alegoría está dominada por el sentimiento de la melancolía, es el precio a pagar por la detención eterna de un fragmento, y encontramos un buen ejemplo -pese a no pertenecer a la literatura barroca sino al despegue renacentista centroeuropeo- en la *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero, que ha sido considerada en diversas ocasiones como precedente del ensamblaje y del collage por la acumulación de objetos heterogéneos<sup>707</sup>.

El carácter antropomórfico es perseguido por todo intento representativo de la naturaleza por ser emanación del antropocentrismo - una lectura humana de la realidad exterior. La humanización de la realidad es una de las claves para poder distinguir estas prácticas del

---

<sup>705</sup> GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo...*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>706</sup> Véase por ejemplo LISTA, Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 11.

<sup>707</sup> Por ejemplo en LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, *op. cit.*, pp. 41-42. La autora resalta la función de este grabado como inventario de objetos.

montaje vanguardista. El ejemplo tantas veces aludido de los retratos de Giuseppe Arcimboldo (Milán, 1527-1593), realizados a partir de una acumulación de objetos y alimentos, tuvo como base el humanismo renacentista trasladado al individualismo manierista propio de la época en que fueron realizados. Participan del mismo antropocentrismo que permitió a Leon Battista Alberti teorizar sobre una perspectiva científica capaz de reconstruir un mundo a partir de las constantes perceptivas humanas<sup>708</sup>: la modulación del espacio con base en la *historia* (la relación del tamaño de las partes respecto al todo) y la centralización de un infinito -ahora abarcable- en un punto de fuga único en eje con el ojo del espectador<sup>709</sup>. En la pintura de Arcimboldo también existe una *historia* al conservar el tamaño de las imágenes ensambladas y compartir todas ellas un mismo campo semántico (de hecho, sus pinturas son uno de los primeros ejemplos de bodegones de la historia), que permite identificar al retratado con los objetos que lo constituyen mediante el principio de isomorfismo. En el montaje de vanguardia éstos ya no serán requisitos fundamentales sino que, mediante la ruptura de aquellos campos semánticos, se conseguirá incrementar el efecto de extrañamiento, más acorde a la época industrial a la que pertenece. En todo caso, como afirma André Breton<sup>710</sup>, podemos ver en el juego pictórico de Arcimboldo un caso de alegoría manierista susceptible de crear imágenes de doble lectura dependientes de la percepción del espectador<sup>711</sup>. De hecho, el enigma se resuelve en el modo en que el retratado es reflejado por los objetos que en su mente clasifica y ordena (ejemplo evidente es *El librero*, 1565), y es la propia acción taxonómica la que se solidifica en óleo para la posterioridad, al tiempo que aniquila la vida contenida en las mismas imágenes. Se trata de una relación sujeto-objeto diferente a la desencadenada en la contemporaneidad por el principio de extrañamiento que conlleva la mercantilización de la industria. Mientras que antes el antropocentrismo soldaba las fracturas de la composición pictórica, en la pintura contemporánea, sobre todo a partir de las vanguardias, las fracturas se mantienen para incidir en el gesto vital que ha elegido las partes y las ha colocado. La figura humana ya no necesita ser representada porque es en el gesto donde aparece reflejada. Si la obra de arte clásica y orgánica intentaba disimular su artificio, la obra de arte vanguardista -bajo el influjo de la máquina<sup>712</sup>- enfatiza su artificialidad proponiéndose a sí misma como un artefacto construido, aunque no es contra la totalidad clásica que se alza, sino contra la falsa apariencia de esa misma totalidad que

---

<sup>708</sup> “[la concepción perspectiva del espacio] parece reducir lo divino a un mero contenido de la conciencia humana, pero, a su vez, la conciencia humana a receptáculo de lo divino”. En PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1995, p. 56 (traducción de Virginia Careaga)

<sup>709</sup> ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura*, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, UNAM, México, 1996, pp. 71 y 110-119.

<sup>710</sup> BRETON, André, *L'art magique*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>711</sup> De ahí los juegos de Arcimboldo basados en la máscara, en el disfraz y en el teatro, propios del manierismo del siglo XVI. Véase BAYÓN, Damián Carlos, “Arcimboldo entre nosotros”, *Goya* n° 81, noviembre-diciembre 1967, Madrid, pp. 140-146.

<sup>712</sup> Para Mumford la mecanización es sinónimo de inorgánico, que se contraponen a lo orgánico humano. Ver MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, *op. cit.*, p. 51.



ya no es válida en su tiempo<sup>713</sup>, contra la *historia* de Alberti, contra la infinitud unificada que permite ser representada mediante la perspectiva<sup>714</sup>. En el contexto clasicista, la alegoría responde a la necesidad retórica de mostrar un más allá ideal para devaluar el mundo real, mientras que la obra de arte vanguardista incidirá en la misma realidad dejando visibles las huellas de los gestos, factibles incluso en los collages de Max Ernst a un nivel iconográfico, aun cuando éste intenta disimular las fracturas. Tal disimulo no busca una totalidad, sino un rechazo al sometimiento técnico del collage para extenderlo a la realidad fuera de cualquier concepción separada de arte. Conocida es su sentencia “si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el collage”<sup>715</sup>, y su curioso descubrimiento de 1919 que le condujo a la realización de su extensísima colección de collages: “la obsesión que ejercía sobre mi mirada excitada las páginas de un catálogo ilustrado en el que figuraban objetos destinados a la demostración antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica y paleontológica”<sup>716</sup>. La disparidad de los fragmentos es relegada por Max Ernst a las imágenes representadas en los grabados decimonónicos que recorta.

Por eso debemos ser cautelosos a la hora de juzgar los posibles precedentes del collage que, en manos de artistas e historiadores de la actualidad, son aprehendidos desde una óptica contemporánea que los despoja en gran medida de sus determinantes socio-culturales. Como bien advierte Bürger, no hay detrás del inorganicismo que comparten la alegoría y el montaje actual coincidencias histórico-sociales<sup>717</sup>, y no deja este hecho en suspenso, sino que define la oposición diametral entre uno y otro, la afirmación de un mundo ideal del primero frente a la incidencia sobre la realidad del segundo, la adquisición clásica de un sentido y la pérdida del mismo para exaltar tanto el gesto como la poesía desprendida y liberada a partir de la estética hegeliana. Resumiendo, se trata de la dialéctica contemporánea frente a la unidad cartesiana.

Ha sido sobre todo el surrealismo -impulsado por el principio de *extrañamiento* (*dépaysement*)<sup>718</sup> - el movimiento que más se ha preocupado por buscar sus propios precedentes

---

<sup>713</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., pp. 133 y 136.

<sup>714</sup> PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit., p. 47.

<sup>715</sup> MAX ERNST, “Au delà de la peinture”, *Cahiers d’Art* nº 6-7, op. cit., en castellano en MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 200.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 203. El relato de la anécdota continúa: “Encontré reunidos en el catálogo elementos de figuración tan dispares que la misma absurdidad del conjunto provocó en mí una intensificación súbita de las facultades visionarias e hizo nacer una sucesión de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan a los recuerdos amorosos y a las visiones de duermevela”, lo que se opone radicalmente al punto de vista unitario y perspectivo del arte clásico.

<sup>717</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 131.

<sup>718</sup> Léase BRETON, André, *L’art magique*, op. cit., p. 63. Acerca de los precedentes del surrealismo, además de los ofrecidos por los manifiestos de Breton, de la atención que presta a varios autores en su *Antología del humor negro* (Anagrama, Barcelona, 1997) y en *L’art magique*, junto con los distintos artículos y ensayos escritos por algunos surrealistas, sobre todo por Benjamin Péret, Paul Éluard y Salvador Dalí, interesándose los tres por varias manifestaciones culturales, algunas de las historias del arte surrealista escritas por miembros del movimiento, también dedican un capítulo a posibles precedentes: es el caso de *Le surréalisme et la peinture* de BRETON, André, op. cit., p. 8, donde nombra a

en la historia cultural, hasta el punto de poder ser considerado como un movimiento de investigación y relectura de la historia espiritual<sup>719</sup>, aun con la limitación de haber impuesto su principal cometido al resto de las manifestaciones artísticas: la imagen, figura muy contemporánea caracterizada por carecer de fines representativos (ni simbólicos, ni alegóricos) para ser sólo símbolo de sí misma<sup>720</sup>. Este concepto contemporáneo de imagen no se corresponde con la susceptibilidad lingüística de las figuras de Arcimboldo, en las que Barthes es capaz de distinguir la metáfora, la metonimia, la paranomasia y, en definitiva, la alegoría<sup>721</sup>, al poder infundir una idea general (las estaciones, las edades, las actitudes y profesiones de los retratados, el agua...) a partir de la representación de una serie de objetos perecederos (frutas, carnes, pescados...). Arcimboldo supo entresacar lo imperecedero de lo natural, desvelar el hecho de que la naturaleza no se detiene jamás en sus ciclos, razón del carácter monstruoso de sus figuras según Barthes, aunque también podamos atribuirlo al enfrentamiento implícito entre el sujeto de los retratados y los objetos que lo conforman, porque el tema fundamental en la pintura de Arcimboldo es la experiencia vital propiamente humana que se eleva mediante el ejercicio de los modos de conocimiento que le son propios.

Gilbert Lascault analiza el rol cultural del monstruo a partir de los desajustes entre materia y forma, lo que le permite trasladar esta cuestión al terreno lingüístico por considerar lo monstruoso en general como un producto de la incapacidad del lenguaje<sup>722</sup>. Por consiguiente, Lascault retoma la tradición aristotélica que ve en él una forma opuesta a la naturaleza, habiendo sido bajo el cartesianismo cuando esta contra-natura se convirtió en tal por no acomodarse a los modos racionales ni a las limitaciones formales que el lenguaje impone a la realidad intangible. Por esta razón, el monstruo parte, o bien de lo inclasificable para reproducirlo (así, el rinoceronte xilografado por Durero en 1515 ya no resulta grotesco), o bien de una unión de partes dispares dirigida en dos sentidos opuestos con el fin de presentar aquello que queda fuera de la realidad física dentro del maniqueísmo ético y religioso, por ejemplo la representación de Cristo mediante el unicornio, cuyo cuerno simboliza la unión del Padre y del Hijo en ciertos grabados alemanes de los siglos XV y XVI<sup>723</sup>, mientras que para el ámbito del mal, tanto de los pecados capitales (inversión de las virtudes para la psicomaquia medieval) y de las escenas infernales, se recurre a la dispersión y a la yuxtaposición de partes naturalmente

---

Paolo Uccello; de JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 11-21, donde establece una tradición desde 1870; y de ALEXANDRIAN, Sarane, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1970, pp. 9-26. A esto se añade una atención continuada de importantes historiadores posteriores, por ejemplo, hacia el interés surrealista por el arte *naïf* expuesto por PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie Générale Française, Paris, 1968, pp. 53-60.

<sup>719</sup> « El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta ». PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo...*, op. cit., 31.

<sup>720</sup> BRETON, André, *L'art magique*, op. cit., p. 44.

<sup>721</sup> BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., pp. 133-151.

<sup>722</sup> LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, Paris, 2004, pp. 23-24 y 409.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 301.

irreconciliables. El caso más paradigmático de cara al extrañamiento surrealista y a sus imágenes dobles, resulta ser el de Jerónimo Boch o El Bosco y sus trípticos *La Tentación de San Antonio* y *El Jardín de las delicias* (1510), así como *La caída de los ángeles rebeldes* (1562) de Pieter Bruegel. Todos ellos tratan la representación del mundo proscrito y la herejía, la cual Breton identificaba con la magia condenada por el cristianismo<sup>724</sup>. Lo monstruoso, en tanto que antinatural, responde a la necesidad humana de la existencia de algo más allá, de naturaleza simbólica o espiritual y capaz de dar explicación y control a los fenómenos naturales de origen desconocido. Para ello, el hombre recurre a la apropiación de distintos fragmentos de la naturaleza más inmediata. Una vez trasladados, adquieren un sentido y una función nuevos que los elevan por encima de todo lo demás<sup>725</sup>, método éste que Lascault no duda en emparentar con el “bricoleur” de Lévi-Strauss<sup>726</sup> por basar su arte en una actividad combinatoria. Para poder expresar lo abstracto, los fragmentos adquieren calidad de fonemas sin valor aislado pero que, en su relación sintáctica con los demás, pueden aportar una información que debe ser leída casi de manera continua, como en el caso del lenguaje escrito<sup>727</sup>. Tal es la diferencia entre el organicismo imperante en el arte clásico y estas obras inorgánicas que, con la vanguardia según Bürger, se generalizarán aunque con un sentido nuevo.

Recapitulando nuestra lectura histórica, tanto la alegoría como la obra orgánica clásica aspiran a un idealismo humanista que da la espalda a la realidad. De esta manera sustentan y representan el Antiguo Régimen de la sociedad estamental y el ascenso paulatino de los poderes mundanos. Mientras las obras de El Bosco y Bruegel el Viejo condenan este nuevo humanismo y la caída del teocentrismo (por ejemplo *La trepanación* de El Bosco o *La Torre de Babel* de Bruegel)<sup>728</sup>, Arcimboldo supedita los objetos a la forma humana con el fin de exaltar el antropocentrismo propio del manierismo, dirigiendo la tradición renacentista de la perspectiva racional de Alberti y Brunelleschi hacia un mayor individualismo. Estos sistemas representativos entraron en contradicción con una sociedad burguesa que estableció, a partir de la Revolución Industrial, nuevas relaciones de producción y consumo que rompían los campos

---

<sup>724</sup> BRETON, André, *L'art magique*, op. cit., p. 170.

<sup>725</sup> Juan-Eduardo Cirlot, en la entrada « animales » de su diccionario de símbolos, dice: “... mientras el hombre es un ser equívoco (enmascarado), el animal es unívoco, posee cualidades positivas o negativas constantes que permiten adjudicarlo a un modo esencial de manifestación cósmica”. Ver CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991, p. 70. De esta manera el animal o sus partes, miembros y atributos, servirán de retrato de las actitudes humanas no representables por mimetismo, como es el caso de muchos de los cuentos populares, de la heráldica y de la alegoría.

<sup>726</sup> LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., pp. 102-106.

<sup>727</sup> Respecto a la obra de Arcimboldo, Roland Barthes compara sus alegorías con el lenguaje escrito. En BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., pp. 133.155.

<sup>728</sup> Mumford contextualiza a estos pintores, junto con Francisco de Goya, en una época de crisis y transformación de valores, y así los contrasta con el arte de la contemporaneidad marcado por la industrialización. Ahí encuentra la relación entre la pintura de El Bosco, Bruegel y Archimboldo con la surrealista, en la que el concepto de collage es esencial. MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, op. cit., p. 146.

semánticos anteriores<sup>729</sup>. Fue entonces cuando el sistema mimético renacentista se reveló falso, porque en él los objetos reales son negados para aparecer en su forma alienante. Estos objetos carecen de contenido en el contexto industrial, por lo que el arte en el siglo XX ya no podía leerse como un lenguaje portador de un sentido ético, moral, religioso o social, a excepción, claro está, de las preocupaciones acerca de las relaciones de producción. Aquí reside la gran diferencia del collage con sus precedentes históricos, como la alegoría, constituida a partir de sus imágenes ensambladas y pintadas, inversamente opuestas a la práctica del montaje. No hay parecidos histórico-sociales entre una época y otra, pero en cambio la relación con el entorno retrocede, tanto a nivel individual como social -aunque no científico por ser abstracto- hasta los estadios primitivos de la humanidad<sup>730</sup> y el *bricoleur* de Lévi-Strauss: en el siglo XIX los objetos vuelven a ser opacos, mudos<sup>731</sup> pero necesarios para que el sujeto alcance una concepción de sí mismo. Estos paralelismos no son sólo teóricos, también se pueden demostrar con manifestaciones artísticas concretas basadas en la asignación de valores a la realidad circundante. De la misma manera que Duchamp tomaba objetos manufacturados preexistentes para acoplarles una nueva denominación -un título-, que Ernst explotaba las imágenes fortuitamente encontradas o que Arp arrancaba papeles con el fin de presentarlos al azar, el hombre paleolítico dejó constancia de las sugerencias que ha podido encontrar en los accidentes naturales, hasta el punto de poder considerar el arte rupestre en su conjunto desde el uso espiritual que el hombre prehistórico otorgó a las cavernas naturales que encontraba. Sigfried Giedion comenta cómo estos accidentes se confunden con la voluntad creadora humana. Se aprovecharon para dar cierto relieve a los animales representados, por ejemplo las protuberancias del techo de las cuevas de Altamira<sup>732</sup>, o el hecho de que la ubicación de estas figuras en los espacios de la gruta determinen su significado, algo contemplado tanto en las teorías de Giedion como por la lectura hermenéutica de Leroi-Gourhan. Al tratarse de una representación figurativa sin espacio, el propio soporte rocoso hace de fondo, no respondiendo siempre a una representación naturalista, aunque sí en el caso de bisontes apoyados sobre grietas que hacen de soporte como ocurre en los yacimientos de Le Portel (Pirineo francés) y en Las

---

<sup>729</sup> Octavio Paz comenta cómo antes de la modernidad los objetos estaban gobernados por una trascendencia que les daba un valor en un sistema maniqueo entre el Bien y el Mal. Todo ello se pierde cuando los objetos aparecen aislados en los escaparates de los comercios. PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>730</sup> Mumford compara la sofisticada organización comercial e industrial de la contemporaneidad con la complejidad simbólica del lenguaje primitivo, para desvelar la sustitución de los valores simbólicos por un culto a la máquina. MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>731</sup> La vanguardia misma defendió la creación de una segunda naturaleza, porque la máquina “ocupa para el hombre moderno el mismo lugar semántico que la naturaleza tuvo para el hombre del siglo XVIII (...) la tecnología es la mediadora de todos nuestros procesos vitales...”. SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>732</sup> GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 2003, pp. 586-592.

Monedas (Cantabria)<sup>733</sup>. En definitiva, estos primeros pintores aprovecharon las irregularidades de la roca, así como los utensilios óseos decorados con grabado, como si el experimento propuesto por Botticelli de arrojar una esponja sobre la pared y vislumbrar en la mancha producida un paisaje (en principio con el fin de demostrar la inferioridad de este género), respondiese a estos primeros niveles simbólicos de la representación figurativa supeditada a la abstracción simbólica. La cuestión radica en si las formas son preexistentes o en cambio se deben a la pura creación visual del pintor:

“Cuando el mundo se consideraba una totalidad indisoluble, se veían las peñas con ojos distintos a los nuestros. Para el hombre primevo, los animales que grababa o pintaba estaban ya vivos en la roca. Estaban allí: lo único que él tenía que hacer era completarlos. Es un hecho que los indicios naturales de formas presentes en la roca inspiraban al hombre paleolítico para crear, a partir de un fragmento, la forma innata, por así decirlo, de un animal o figura humana.”<sup>734</sup>

De este comentario podemos deducir que el hombre primitivo, mediante las representaciones y en el contexto de un pensamiento mítico primigenio, creía pertenecer y contribuir a un orden natural carente de jerarquías, lo que se desprende de la concepción espacial de las representaciones, en las que no hay distinción entre todas las posibles posiciones y ubicaciones de las figuras<sup>735</sup>. Sólo el desarrollo religioso y científico posterior estableció diferentes niveles y rangos en beneficio de un idealismo que fue, a su vez, el origen del desmembramiento de esa totalidad. Derrumbada con la caída del Antiguo Orden propiciada por la Revolución Industrial y el mercantilismo para dar paso al dominio del valor de cambio sobre los objetos, esta jerarquía se tradujo en una simple ruptura que dejó los objetos aislados, mudos, sin significación ni correspondencia con sus usos, desprendidos de cualquier contenido espiritual, gobernados por sus meras presencias. La confusión entre lo natural y lo artificial es el proceso que culmina la sustitución paulatina de la alienación natural por la alienación social<sup>736</sup>. Ya no es el hecho de que el surrealista intente reducir la sociedad a la naturaleza, como apunta Peter Bürger<sup>737</sup>, sino que la civilización –en tanto que producto social- se presenta como la

---

<sup>733</sup> RIPOLL, Eduardo, *El Arte Paleolítico*, Historia 16, Barcelona, 1989, p. 30. Adrien Dax relaciona el automatismo surrealista con las pinturas paleolíticas en tanto que ambas formas creativas son sugeridas por las formas naturales, en el caso del arte prehistórico por los accidentes de las superficies rocosas y en el surrealista por la intervención del azar, constituyendo los dos una reconciliación con el entorno que se manifiesta en los resultados, los cuales surgen imprevistos como las formas naturales (por ejemplo, el parecido a las formas orgánicas de las decalcomanías y de los *frottage*). Adrien Dax, “perspectiva automatique”, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, número spécial de La Nef, mars/ avril 1950, Éditions du Sagittaire, Paris, Re-éd. Plasma, Paris, 1978, pp. 81-89.

<sup>734</sup> GIEDION, Sigfried, *El presente eterno...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 119. Es curioso cómo el cubismo hermético de Picasso y Braque buscó, mediante el enrejado, compensar las líneas horizontales con las verticales para destruir el espacio figurativo mimético de la pintura clásica, composiciones antijerárquicas que continuarán en las obras suprematistas de Malevich, en los collages en cruz de Arp, y en la pintura de *De Stijl*.

<sup>736</sup> VANEIGEM, Raoul, “Banalités de base”, *Internationale Situationniste* n° 7, abril 1962, Paris, p. 32. Ed. Facsímil, *op. cit.*, p. 272.

<sup>737</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*, pp. 134-135.

naturaleza misma a los ojos de su yo y de cualquier otro; incluso desde esta óptica podemos entender su contradictoria posición que vacila entre la condena y la admiración a la máquina, al hacer entrar su mecanismo en la propia realidad psíquica del individuo, y al querer liberar el propio mecanismo poético<sup>738</sup>. Nunca han dejado de sorprender los paralelismos entre las técnicas y los lenguajes de los hombres prehistóricos con los contemporáneos, con la negación de las dimensiones espaciales jerárquicas por parte de cubistas y constructivistas, así como la utilización de los dedos por muchos pintores del siglo XX para trazar sus gestos sobre la pasta pictórica, acto que encuentra su aplicación primigenia en los *macaronis* de la cueva de Gargas del Pirineo francés<sup>739</sup>.

El núcleo en el estadio primitivo del arte parietal lo constituye su carácter predominantemente animalístico, lo que resulta curioso si lo comparamos con el protagonismo del objeto en la pintura contemporánea, y todo ello teniendo siempre presente la tendencia de ambas culturas hacia la abstracción. Esta última característica expresiva es inherente al collage, la construcción y la imagen, -cuatro vertientes que casi podríamos considerar categorías del arte contemporáneo-, porque supone una acción de desmembramiento consistente en aislar un fragmento de una totalidad irreconocible desde el triunfo industrial del mercado. Quizás las cuatro recorten por ser éste el primer paso necesario en todo gesto taxonómico. En el caso de la abstracción, -para la cual el espacio es su peor enemigo-, Wilhelm Worringer, en su tesis doctoral de 1906<sup>740</sup>, interpretó la tendencia hacia la no figuración de los pueblos civilizados del Oriente Antiguo -culturas a las que Hegel atribuyó la etapa simbólica del arte- como un despojo de los motivos del mundo exterior para inmovilizarlos y liberarlos del devenir físico. Con la misma categórica abstracción esquemática, ya los pueblos prehistóricos consiguieron hacer esenciales estos motivos, aunque para ellos la necesidad espiritual todavía era una cuestión ligada a la propia naturaleza. En su caso esta naturaleza no era anterior. Todavía sin conciencia de sí, el hombre no distinguía su psique de la realidad misma, estadio que para muchos es relativo al infantil. Aún no se sentía escindido de su entorno, mientras que para el arte antiguo oriental la espiritualización se desgajaba de la realidad para ubicarse por encima de su propia racionalidad.

La imagen, tan trascendente para la estética y la filosofía surrealista en general, también consigue su estatus -su mera virtualidad- estableciendo unos paréntesis que separan el motivo del entramado de la realidad para dejar de ser real y conformarse como fenómeno. La imagen niega el objeto al reducirlo a su mera virtualidad. Es el objeto que ha dejado de ser en sí para

---

<sup>738</sup> Véase JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 118-121.

<sup>739</sup> Relación establecida por René Passeron, señalando al dadaísta ruso Serge Charchoune como el primero en aplicar esta técnica a la pintura contemporánea. En PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., p. 195

<sup>740</sup> WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 31 y 51.

mostrarse a nuestros ojos hasta que no podamos distinguirlo de su apariencia ni de su representación<sup>741</sup>. Los productos presentes tras los escaparates de cualquier comercio, despojados de su uso y de un entorno coherente (así Duchamp observó tras el cristal de un establecimiento de Rouen el famoso molinillo de chocolate que reprodujo en dos ocasiones, en 1913 y 1914), ya adquieren en su existencia real el grado de imagen. Ya no se precisa de la perspectiva renacentista para su representación, ni tan siquiera se necesita representar. Tal y como ocurre con los *ready-mades*, éstos ya son objetos vaciados de cualquier contenido que permita la lógica identificación con el sujeto lograda tras milenios de civilización; es decir, en el mismo instante en que son encontrados están ya en disposición de participar de la imagen artística. A los ojos del *yo*, el objeto retrocede a un estado natural que equipara su propio entorno social con la misma naturaleza alienante. Así, el collage nace desde que la realidad circundante se hace incomprensible y, retomando las definiciones de lo monstruoso de Gilbert Lascault, su forma se origina ahí donde no alcanza ni la experiencia ni cualquier otro medio propiamente humano de aproximación cognitiva al objeto. Desde el momento en que estos mismos medios le son ajenos -el valor de uso sustituido por el valor de cambio, la razón que tan sólo revela una parte del hombre a la vez que oculta su inconsciente, el lenguaje objetivado como consecuencia de la nueva opacidad de lo percibido y por tanto de lo aprendido-, toda la realidad se tornará monstruosa a sus ojos, destruyéndose la antigua noción de Belleza como armonía del Todo con sus partes para localizarla en lo extraño, en lo excluido, en la belleza de lo bizarro preconizada por Baudelaire<sup>742</sup>.

El hombre contemporáneo no comparte las mismas condiciones históricas y sociales del hombre primitivo. Creerlo sería absurdo, aunque sí muestra disposiciones psíquicas próximas que le obligan a emprender la búsqueda de una nueva comunión con el entorno<sup>743</sup>. Para ello, los sistemas ideales y abstractos del pasado se han revelado incapaces. Por eso busca ahora una interacción directa entre la materia y la magia, lo extraño<sup>744</sup>. Ya no se recurre a lo monstruoso para representar actitudes efímeras del hombre y dejar constancia de ellas para el futuro. Las

---

<sup>741</sup> LAVAUD, Laurent, "Introduction", en LAVAUD, Laurent, (éd.), *L'image*, Flammarion, Paris, 1999, pp. 13-17.

<sup>742</sup> BRETON, André, *L'art magique*, *op. cit.*, p. 63. Eduardo Subirats tilda de monstruosos y siniestros los paisajes de De Chirico, así como de angustiosas las máquinas de Duchamp y Picabia. Ver Eduardo Subirats, *El final de las vanguardias*, *op. cit.*, p. 74. Posiblemente estos juicios subjetivos determinen la posición de este autor frente a las vanguardias.

<sup>743</sup> Los futuristas, quienes denunciaron el desajuste entre la realidad moderna del público con sus gustos retrógrados en materia artística, se definieron a sí mismos como "los primitivos de una sensibilidad completamente renovada", en "Les exposant au public" (firmado por Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini), prefacio del catálogo de exposición *Les peintres Futuristes Italiens*, febrero 1912, Galerie Bernheim, Paris, y de otros catálogos posteriores. En el catálogo de exposición *Futurismo 1909-1916*, Museo Picasso, Barcelona, 1996, p. 221. Esta misma idea fue desarrollada antes en la conferencia pronunciada por Boccioni en el Circolo Internazionale Artistico de Roma el 29 de mayo de 1911, y publicada en BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Quaderns Crema, Barcelona, 2004, p. 81.

<sup>744</sup> Quizás fue esta idea la que animó a Picasso a sentenciar "Estamos en plena prehistoria". BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México, 2002, p. 105.

alegorías de El Bosco y de Bruegel, así como el humanismo renacentista, son insuficientes. En toda representación artística late la búsqueda del sujeto que la ha realizado. Se trata de una necesidad de autoconocimiento desde un punto de vista fenomenológico y basado en la toma de conciencia, de redescubrirse de nuevo a partir de nuestra relación con el mundo exterior, y la prehistoria dio buena cuenta de ello. Los relieves paleolíticos siempre interaccionan la expresión con la roca o la pared de una cueva, al contrario del lienzo sobre caballete aislado de su entorno. Las deformaciones que sufren las figuras responden a las necesidades primarias del hombre en su vida cotidiana: creyendo participar todo lo existente de un mismo orden cósmico, necesita asegurarse la regeneración de los animales cazados y, en última instancia, no perder el papel que les corresponde como individuos que forman parte imprescindible de ese mismo orden, a partir de lo cual se entienden las pinturas rituales que cubren los lugares sagrados - cavernas y abrigos rocosos. La representación humana encuentra explicación desde esa necesidad de entrar en contacto con el mundo exterior, por lo que en sus representaciones padecen deformaciones, enmascaramientos y simbiosis, lo que ha originado las figuras antropomorfas que tantos debates han generado por dar la sensación de querer ocultar el rostro humano. Más que deberse a un temor próximo al de las culturas anicónicas, los hombres primitivos no conciben la representación de ellos mismos sin acusar la interacción con el mundo exterior. La escasez de figuras humanas frente a las animalísticas se justifica por lo prescindible del retrato, pues representando los animales que consumen una vez cazados, se materializan en la imagen ellos mismos mediante aquello que les pertenece por darles un uso. Y para cuando las representaciones humanas sean necesarias de cara a los ritos de iniciación, ésta no tendrá sentido si no refleja sus interacciones con el mundo exterior<sup>745</sup>, no desde la ficción perspectiva basada en la focalización visual y en la modulación, sino desde el lenguaje simbólico susceptible de ser leído incluso linealmente, en un estadio en el que escritura y figuración todavía no eran concebidas de forma separada. No deja de resultar llamativo cómo en el siglo XX surge el interés por lo azaroso, así como el hombre primitivo, según Giedion, recurría a la representación para establecer contacto con “las fuerzas imprevisibles”<sup>746</sup>. Los objetos pasan a ser reflejo de sus poseedores, de aquellos que les dan un uso, de la misma forma que los encuentros y las experiencias van conformando una definición del sujeto. Con el surrealismo el retrato tampoco será necesario, bastará con reflejar las alucinaciones y obsesiones del sujeto para que éste ya esté incluido en la representación. Esta superposición del objeto sobre la figura humana fue anunciada ya a finales del siglo XVIII por el pintor británico Joseph Wright of Derby (1734-1797), -muy marcado por el primer despegue de la Revolución Industrial-, al haber adoptado la composición de *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt van Rijn (1606-1669) en su cuadro *Un experimento de un ave en una bomba de aire*

---

<sup>745</sup> GIEDION, Sigfried, *El presente eterno...*, op. cit., pp. 483 y 540.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 549.



(1768), y sustituir en él la figura del cadáver por una máquina, representada bajo el mismo aura artística de iluminación tenebrista que convierte a este pintor inglés en un precedente poderoso del romanticismo, además de anunciar los retratos de Picabia en cuanto que máquinas de la libido.

Algunos ejemplos de la pintura *trompe-l'oeil* del siglo XIX -comprendidos en muchas de las historias escritas del collage- constituyen auténticos precursores directos para la disciplina aquí estudiada, debido a sus preferencias por la representación de papeles de uso cotidiano (documentos, cartas, mapas, etc.) de manera muy fidedigna y haciendo gala de un gran alarde técnico. En ellos es perfectamente evidente el protagonismo que cobra el objeto de consumo, en muchos casos la pintura viene a sustituir los elementos domésticos que llenan los interiores con fines decorativos, incluyendo en su consideración funciones que no son propias de un arte autónomo y con mayúsculas. Tal es el caso de las representaciones norteamericanas de sujetapapeles situados sobre paredes o sobre una puerta, con el fin de colocar cartas e impresos. En esta modalidad destaca una acuarela de Goldborough Bruff de 1845, los *Old Souvenirs* de William F. Harnett de 1881 y, antes, los denominados *quodlibets* producidos en diversos países occidentales y en los que se reproducen documentos, grabados e impresos de todo tipo distribuidos sobre el plano de manera arbitraria, sin conexiones semánticas ni espaciales coherentes, predominando una bidimensionalidad cuya lectura visual es ayudada con pequeños sombreados. Las composiciones casi parecen responder a encuentros fortuitos, son meras acumulaciones anecdóticas de objetos que pueden identificar actividades determinadas pero reunidas en un ensamblaje banal, como si el conjunto heteróclito de objetos hubiese sido fotografiado. Este tipo de bodegones tiene cultivadores conocidos, como el alemán A. G. Schumann, descubierto en una exposición de pintura *trompe-l'oeil* celebrada en Londres en 1957, en la que se presentó una pintura suya de 1797 que contenía un billete de banco, naipes, un mapa de Sajonia y un periódico de Leipzig<sup>747</sup>, referencias mediante las cuales podría abrir nuevos ámbitos en una pintura y cuyos motivos impiden la riqueza espacial mediante procedimientos miméticos, recurriendo al signo referencial de los objetos tal y como procedió Johannes Vermeer (1632-1675) con la introducción de cuadros dentro del cuadro y mapas, cartas y otros elementos que hacen pensar en espacios de naturaleza mental inscritos en el interior representado, un procedimiento muy recurrido luego en la pintura metafísica de Giorgio De Chirico (1888-1978).

A lo largo del siglo XIX, esta especie de bodegones inanimados fueron adoptando composiciones más arbitrarias con periódicos (expresión literaria popular de la modernidad) y objetos de gran carga sentimental, tal y como sucede con los populares *valentines* ingleses. Otro gran representante de esta modalidad de collages pintados fue el americano John Haberle (1856-1933), especializado en la ejecución de objetos colgados sobre la pared y pintados con el

---

<sup>747</sup> Datos extraídos de WESCHER, Herta, *La historia del collage...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

realismo que crea el engaño visual necesario. Estas pinturas derivaron en composiciones fortuitas que adelantaban los *tableaux-objets* posteriores, y cuyo ejemplo más paradigmático y conocido, también de John Haberle, es el óleo sobre lienzo *Tiempo y eternidad* de finales del siglo XIX<sup>748</sup>. En ocasiones, y esto es algo ya presente en los *quodlibets*, pueden referir a anécdotas que quieren ser eternizadas, caso del *Tratado de paz entre España y Francia* de Laurent Dabos (1761-1835), realizado tras este armisticio de 1801 en óleo sobre lienzo, congelando la imagen del pacto con la representación de dos retratos pictóricos de Carlos IV y Napoleón junto con documentos y una noticia de prensa, todo sujetado por un simbólico y profético cristal quebrado que crea un poderoso efecto *trompe-l'oeil* con su transparencia<sup>749</sup>.

Estos intentos de representación mediante la aproximación de objetos relacionados, acumulados en composiciones fortuitas y, en última instancia, susceptibles de identificar a los sujetos protagonistas, son parte de la producción de un elenco de artistas relevantes de la segunda mitad del siglo XIX. La pintura de Paul Gauguin resulta un ejemplo significativo, cuya abstracción de campos de colores planos, junto al *cloisonné* adoptado de Émile Bernard, caracteriza una obra que recurre con constantes citas a su propia evolución pictórica<sup>750</sup>, mediante las cuales, insertas en sus construcciones, consigue recortar imágenes de su producción anterior y elevarlas a cierta condición abstracta susceptible de carga simbólica<sup>751</sup>. Preocupado siempre por sí mismo y partiendo de las teorías de Maurice Denis acerca de una pintura proyectiva, reflejo de una naturaleza filtrada por el temperamento del artista<sup>752</sup>, tan importantes para los Nabis, Gauguin, además de promocionar su trabajo mostrando una galería de sus pinturas, construyó su propio pasado selecto concentrado en los instantes de la finalización de sus cuadros. Su pintura más paradigmática en este sentido es *Autorretrato con el Cristo amarillo* (1889-1890), donde, por un lado, se hace evidente la actitud mesiánica del pintor mediante su identificación directa con la divinidad, y donde, por otro, la pintura se convierte en referencia al propio artista al mostrar su cuadro reciente *El Cristo amarillo* (1889) y una tabaquera de cerámica que el mismo creó, aunque ambas referencias estén deformadas: el cristo es reflejado en un espejo y la cerámica responde a una fotografía. Esta práctica ya era usual en artistas de su época como Manet, Degas, Van Gogh y Cézanne<sup>753</sup> entre otros, y sin

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 48, y WOLFRAM, Eddie, *History of collage...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>749</sup> Ilustrado y citado en RODARI, Florian, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>750</sup> Léase SOLANA, Guillermo, *Gauguin*, Arlanza, Madrid, 2004, pp. 56-61 y 94-95.

<sup>751</sup> Recordemos el proceso de abstracción que propuso Worringer, consistente en abstraer del mundo exterior un motivo. WORRINGER, Wilhem, *Abstracción y naturaleza*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>752</sup> DENIS, Maurice, « Définition du néo-traditionalisme » (*Art et Critique* n° 65-66, 23 août 1890, pp. 540-542 et 556-558), en DENIS, Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, Hermann, Paris, 1993, p. 7.

<sup>753</sup> Al reducir las formas naturales al cubo, el cono y la esfera, Cézanne aportó los principios fundamentales constructivos que luego fueron aplicados a los *papiers-collés* cubistas. Incluso Jean Pougny afirmaba que, al haber distinguido la realidad del cuadro de la realidad natural, Cézanne ya había descubierto el cubismo, el collage y los *contrarrelieves* de Tatlin. En PUGNY, Jean, *La peinture contemporain*, Frenekl, Berlin, 1923, recogido en Jean Pougny, Musée d'Art Moderne de la Ville de

embargo se hace más evidente en Gauguin por haber utilizado para la construcción de sus telas apuntes recogidos durante su primera estancia en Tahití (1891-1893) en una carpeta habilitada por él mismo y que luego utilizó para la redacción de *Noa Noa*, ya de regreso en París. En estas anotaciones almacenaba recortes de fotografías, grabados y acuarelas realizadas in situ, constituyendo todo un conjunto recortado y encolado que él consideraba reflejo de sí mismo<sup>754</sup>, lo que podemos aplicar a las dos obras suyas presentes en *Autorretrato con el Cristo amarillo*, siempre que aceptemos, claro está, su identificación con Cristo.

Como precedente inmediato para este último procedimiento, hay que citar el *Retrato de Émile Zola* pintado por Manet (1968), donde introdujo sobre la pared del fondo, junto con una copia reducida de su lienzo *Olimpia*, una estampa japonesa y un grabado de Goya sobre los *Borrachos* de Velázquez. De esta manera quedaron reflejadas las coincidentes afinidades tanto del pintor como del escritor. Manet no pudo representarse a sí mismo por ser él quien realizó este retrato, así como las afinidades no pudieron materializarse más que mostrando aquellas obras que las representan. Éstas se yuxtaponen unas a otras tal y como las podemos encontrar en un comercio o almacén cualquiera; su percepción es meramente proyectiva y formal, con un ánimo próximo al de Gauguin cuando creyó ser afín a las manifestaciones culturales primitivas a partir de lo que él pudo encontrar en los anticuarios de París, para llegar a Tahití y llevar a cabo, tras cierta desilusión respecto a la idea previa que él mismo se había forjado de esta cultura, un estudio taxonómico, cultural y religioso, que le condujo a recoger apuntes recortados y yuxtapuestos en un intento de ensamblar su propia experiencia directa. Tanto en el *Retrato de Émile Zola* como en estas muestras de Gauguin existe una voluntad constructiva. Ambos se caracterizaron por recuperar la bidimensionalidad de la pintura y utilizar el negro para dividir campos espaciales sobre la superficie, y esta disposición del cuadro hay que entenderla como una construcción de sí mismo.

La primera gran consecuencia de la introducción de un cuadro dentro de otro es la objetivación del mismo. Con este procedimiento histórico la pintura ya anticipó el *tableau-objet*<sup>755</sup> cubista en cuya configuración el collage y el *papier-collé* tuvieron un protagonismo indiscutible. De todas formas, todo objeto -y aquí da comienzo su dialéctica con el cuadro, que posteriormente se traducirá en arte-antiarte-, al entrar a formar parte de la representación pictórica y el subrayado que supone el marco como frontera ente el arte y la realidad, obtiene una sublimación, una función que es común a la abstracción, a la imagen y también a la construcción que subyace en la estética de los Nabis seguidores de Émile Bernard y de Paul

---

Paris, Paris, 1993, p. 66. Véase además en este mismo catálogo de exposición ROTERS, Eberhard "Ivan Pougny, le musicien synthétique", *ibíd.*, p. 38.

<sup>754</sup> MONNIN, Françoise, *Le collage...*, *op. cit.*, pp. 23 y 25.

<sup>755</sup> Siendo la imagen de un cuadro una ficción absoluta, si éste se representa junto a otros objetos en el interior de otro cuadro, se objetiva. Léanse los ejemplos ofrecidos por GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 21-46.

Gauguin<sup>756</sup>. En el caso de las obras preexistentes reproducidas en cuadros nuevos, aún siendo objetivadas, al participar de la construcción del *cloisonné* en cierta medida se ven elevadas, sacralizadas, si atendemos a los criterios estéticos de los Nabis<sup>757</sup>. *El baño turco* (1849-1863) de Jean-Auguste-Dominique Ingres, el gran maestro del siglo XIX de las citas a sí mismo y de la repetición insistente de unos mismos motivos, ya puede ser considerado como un collage pintado que aglutina las siluetas más logradas de su trayectoria pictórica<sup>758</sup>, dado que aplica el recorte de los personajes femeninos idealizados a partir de su delineación. Esta magnificación también es perceptible en una de las obras cumbres de Gauguin: *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* (1897), el cual también reúne buena parte de sus trabajos e investigaciones sintetizadas en sus apuntes. Esta recopilación de material anterior responde a la propia estructura espacio-temporal de la narración, pues las distintas fracciones de la tela refieren a ámbitos diferentes<sup>759</sup>, algo natural si tenemos en cuenta que para Gauguin la naturaleza no ofrece al hombre más que símbolos<sup>760</sup>. De esta creencia se desprende el carácter intelectual de su pintura a pesar de restringirse a la mera plasticidad, y también que este postimpresionista sublime los instantes vividos con fines autorretratísticos, de la misma manera que en los *quodlibets* los objetos se ensamblan aparentemente de cualquier manera, porque la razón de ser de la composición es la identificación de todos ellos con un mismo propietario. La representación pictórica aspira a devolver la toma de conciencia de una propiedad o pertenencia que el valor de cambio del mercado no es capaz de ofrecer al enmascarar el valor de uso. Quizás por eso, muchos de los objetos captados tienen un aspecto desgastado y una posición frontal, destinados a ser observados, o fortuita por ser depositados tras haberse utilizado.

Si retomamos la dialéctica sujeto-objeto de la estética de Hegel, el sujeto podrá alcanzar la autoconciencia reconociéndose en el mundo exterior, por lo que en la representación de los objetos entra en juego, en última instancia, la concepción de sí (patente en muchos de los materiales que ciertos artistas actuales han escogido para sus collages y ensamblajes), en lo que participa el tiempo de la vida real arrebatado por ellos: al ser la mercancía el arma con la que la burguesía se apropió del poder del Antiguo Régimen, sus productos concentran el tiempo irreversible y, al enmascarar su valor de uso, este tiempo se abstrae en el valor de cambio. Se

---

<sup>756</sup> « Se rappeler qu'un tableau –avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelque anecdote- est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » [Recordar que un cuadro -antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o cualquier otra anécdota- es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en un cierto orden], Maurice Denis, *op. cit.*, p. 5. Al hacer frente de esta manera a la representación, evidencia su predilección por la construcción maldiciendo su contrario: "... surtout l'agaçante manie, incrustée en nous, de modeler" [ante todo la irritante manía, incrustada en nosotros, de modelar] (ver p. 12)

<sup>757</sup> "L'Art est la sanctification de la nature, de cette nature de tout le monde, qui se contente de vivre" [El Arte es la santificación de la naturaleza, de esta naturaleza de todo el mundo, que se contenta con vivir], *Ibid.*, p. 20.

<sup>758</sup> SOLANA, Guillermo, *Gauguin, op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>760</sup> GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, Premià editora, México, 1977, p. 36.

trata de un tiempo irreversible e histórico pero abstraído, que lega de nuevo -como en el Antiguo Régimen- el tiempo cíclico al individuo, aún con la conciencia de la existencia “en sí” y por tanto inaprensible del primero<sup>761</sup>. Resulta llamativo, en cambio, que la duración para Bergson sea el tiempo real y a la vez interiorizado, opuesto al instante que es fruto de una abstracción<sup>762</sup>. En cambio, Gaston Bachelard invierte la condición de estas dos categorías, afirmando la inexistencia de algo continuo y nouménico mientras la vida se desarrolla en el instante<sup>763</sup>. Éste es fruto de un tiempo interiorizado y, según esta última tesis, se almacena en la memoria para surgir después motivado por un objeto exterior o materializado de alguna manera, desde los engranajes dentados de un reloj o de una cadena de producción, hasta la escenificación de una pintura figurativa, la instantánea fotográfica o la sucesión de éstas en el cine, cuyo movimiento resultante es capaz de ser cualitativamente diferente a los fotogramas de los que se conforma. Tanto el instante como la memoria, que almacena el tiempo como una sucesión de instantes, nos ofrecen una concepción de nosotros mismos<sup>764</sup>, dado que el hombre es idéntico al tiempo<sup>765</sup>. La prolongación del instante constituye el hábito, el cual se enriquece con la novedad del progreso, pues su fin último es equipararse al ritmo de la energía vital<sup>766</sup>, constituyendo las constantes que ya conformaron las bases de los medios ficticios ilusorios de la pintura y de las máquinas anteriormente citadas.

La diferencia de la máquina con la pintura estriba en la mayor proximidad de esta primera a la materia que, según Bachelard, constituye el *hábito del ser*<sup>767</sup>. Esta necesidad de concreción material justifica la creciente aproximación del arte al objeto, ya que tanto el sistema de representación ilusoria como la alegoría, justificadas con el cristianismo que situó el tiempo irreversible tras la muerte, dieron la espalda a la realidad material para dirigirse al idealismo del “más allá” cristiano. Ahora, tras la necesidad del objeto late otra de aprehensión de un tiempo irreversible (sin que podamos identificarlo con la duración del tiempo bergsoniano) y que conlleva la construcción, tras la cual se esconde a su vez la necesidad de auto-conocimiento o de conciencia. De aquí se deduce el papel de la abstracción como sublimación de puntos establecidos arbitrariamente sobre la línea continua de la duración, cuya función es la noción de sí, tal y como la abstracción es de naturaleza proyectiva, es decir, la objetivación del auto-goce en función de un estímulo exterior<sup>768</sup> que el sujeto sustrae de la duración inaprensible (pues no

---

<sup>761</sup> Léase DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., pp. 125-145.

<sup>762</sup> BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 14 y 22 (traducción de Jorge Ferreriro)

<sup>763</sup> « El tiempo sólo se observa por los instantes; la duración (...) sólo se siente por los instantes”. *Ibid.*, p. 31.

<sup>764</sup> « no se debe hablar ni de la unidad ni de la identidad del yo fuera de la síntesis realizada por el instante”. *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>765</sup> DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 125.

<sup>766</sup> BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*, op. cit., p. 60.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>768</sup> WORRINGER, Wilhem, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., pp. 19 y 22.

hay nada que sea continuo<sup>769</sup>) con el fin de darle un sentido proyectivo por el simple hecho de haberlo detenido en el instante.

La pintura desde el Renacimiento, y más aún durante el Barroco, ha intentado soldar las diferencias entre la ficción artística y la realidad (recordemos los ejemplos de Velázquez como los más evidentes) rompiendo los marcos internos, tomando el concepto de cuadro de Julián Gallego como un “trozo aislado de realidad”<sup>770</sup>. Esta ruptura de fronteras desde el mismo interior ilusionista de la pintura es estéril en el siglo XX. Con los *quodlibets* ya se manifestó la necesidad objetual contemporánea, hasta que llegó el momento en que los objetos debían ser poseídos directamente para hacerlos participar de la construcción del cuadro -la construcción personal del artista- hasta que, con las vanguardias históricas, este modelo de apropiación alternativa fue propuesto al conjunto de la sociedad mediante unos proyectos globales más o menos programados.

De esta forma, el collage se presentó como un fenómeno histórico donde confluye la necesidad de la materia que destruye la ficción del cuadro, con la construcción, que es ante todo una reconstrucción del tiempo vivido mediante la sugerencia del objeto exterior y la yuxtaposición del *cloisonné*. Ambos caminos recorridos por el arte y en los que la poesía tuvo un papel fundamental con las figuras de Baudelaire<sup>771</sup>, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont, entre otros, convergen, como hemos visto, en el proyecto del sujeto para conocerse a sí mismo, en ese paso del *en-sí* a un *para-sí* que, más que una recuperación, conlleva una construcción. Este proyecto no puede ser ubicado en el punto de partida de la estética de Hegel, en la necesidad de liberación del Espíritu de los condicionamientos materiales, ya que fue liberado durante la etapa romántica del cristianismo. Ahora se trata de unir el Espíritu con la materia para liberarse, tal y como marca el propósito surrealista entre otros, porque tanto la ficción del arte como la razón que domina el conocimiento del mundo exterior, se han mostrado incompetentes para establecer la dialéctica entre el objeto y el sujeto una vez desencadenada la Revolución Industrial.

---

<sup>769</sup> BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, op. cit., p. 36.

<sup>770</sup> GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, op. cit., p. 175.

<sup>771</sup> “La correspondencia baudelairiana (...) es la suma del ser sensible en un solo instante”. En BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, op. cit., p. 100. Lo que concuerda perfectamente con el acercamiento al objeto del *flâneur* baudelairiano propuesto por Walter Benjamin.



## 2.3. Las dos vertientes del collage: el material encontrado y el montaje

Tras exponer los impulsos históricos originarios, debemos depurar teóricamente las dos vertientes encontradas en el collage: el objeto y el montaje del sujeto. Juntas constituyen el proceso por el que un cuadro pasa a ser un objeto en sí mismo, al sustituir su ficción por objetos preexistentes y sus disposiciones por una composición o un contexto nuevo. Las definiciones ofrecidas por los distintos especialistas en el tema coinciden en la existencia de esta doble vertiente del collage, ya expuesta por Seitz en la introducción al catálogo *Art of Assemblage* de 1961<sup>772</sup>. He aquí algunas de las compiladas por Françoise Monnin en *Le collage. Art du vingtième siècle*<sup>773</sup>:

« Coller c'est superposer des éléments tout faits, parfois hétéroclites, en demandant de part et d'autre une adhésion définitive.

[Pegar, es superponer elementos ya hechos, a veces heteróclitos, esperando de una y otra parte una adhesión definitiva]

Michel Seuphor, « Le papier collé du Cubisme à nos jours », *XX siècle* n° 6, Paris, 1956.

« Il ne s'agit pas seulement de faire, selon le titre d'une exposition anglaise, des 'tableaux sans peinture', mais bien d'organiser des formes, des couleurs et surtout des matières, que rien ne destinait à coexister dans un espace donné .»

[No se trata solamente de hacer, según el título de una exposición inglesa, 'cuadros sin pintura', sino mejor de organizar formas, colores y sobre todo materias, que nada destinaba a coexistir en un espacio dado]

Geneviève Bonnefoi, *Karskaya*, Centre d'Art Contemporain de l'Abbaye de Beaulieu, Beaulieu, 1972.

« Procédé que définit la distinction des éléments »

[Procedimiento que define la distinción de los elementos]

Gaëtan Picon, *Journal du Surréalisme*, Flammarion-Skira, Paris, 1976.

A las que podemos añadir las siguientes:

“La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des oeuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers »

[La técnica del collage consiste en tomar un cierto número de elementos en las obras, objetos, mensajes ya existentes, y en integrarlos en una creación nueva para producir una totalidad original donde se manifiestan rupturas de diversos tipos]

Groupe µ, “Douzes Bribes pour décoller (en 40.000 signes)”, *Revue d'Esthétique* n° 3-4, 1978, U. G. E., coll 10/ 18, Paris, p. 13.

“... sous ses diverses formes, le collage peut très bien obéir à des fins autres que contemplatives, même s'il est destiné à être regardé, mais il est bien vrai *qu'il est d'abord dialogue avec la matière* dans la mesure où il est collage, insertion, placage au sein de ce qu'on appelait *l'oeuvre d'art* de matières inédites, de matériaux et d'éléments étrangers à ceux qui la constituaient traditionnellement, voire introduction de réalités objectives, d'objets 'tout prêts',

<sup>772</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, op. cit., pp. 6-7.

<sup>773</sup> MONNIN, Françoise, *Le collage. Art du vingtième siècle*, op. cit., p. 21.



bruts ou traités, de reproductions originales ou mécaniques, voire enfin élaboration d'un ensemble structuré composé uniquement à partir de telles réalités »

[... bajo sus diversas formas, el collage puede muy bien obedecer a otros fines que los contemplativos, mismo si está destinado a ser observado, pero es bien cierto que es en primer lugar diálogo con la materia en la medida en que es collage, inserción, chapeado en el sentido de eso que se llamaba obra de arte de materias inéditas, de materiales y elementos extraños a los que la constituían tradicionalmente, incluso introducción de realidades objetivas, de objetos ya hechos, brutos o tratados, de reproducciones originales o mecánicas, incluso, en fin, elaboración de un conjunto estructurado compuesto únicamente a partir de tales realidades]

Denis Bablet en *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, La Cité-L'âge d'homme, Lausanne, 1978, p. 12.

«Le principe du collage est d'assembler des éléments par nature hétérogènes pour constituer une oeuvre. Plus que l'introduction du réel dans l'espace de la représentation, c'est le déplacement dans le champ artistique d'un ou des éléments provenant d'un autre champ, et leur association, qui font le collage. »

[El principio del collage es el de ensamblar elementos por naturaleza heterogéneos para constituir una obra. Más que la introducción de lo real en el espacio de la representación, es el desplazamiento en el campo artístico de uno o más elementos procedentes de otro campo, y su asociación, lo que hacen el collage]

Nicole Tuffelli, «Le collage: une esthétique du discontinu », *Le collage*, *Artstudio* nº 23, Hiver 1991, Paris, p. 6.

« Ainsi le collage serait l'introduction d'un objet préexistant dans une oeuvre créée, l'association de deux ou plusieurs éléments d'origine différente »

[Así el collage será la introducción de un objeto preexistente en una obra creada, la asociación de dos o más elementos de origen diferente]

Serge Fauchereau, *Du collage et de Rueda*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1997, p. 5.

« Procédé de création qui consiste à découper, à l'aide de ciseaux, des images ou des éléments d'images pour les assembler, à l'aide de la colle, selon la divination du choix, le seul plaisir de l'imagination et la seule loi du dépaysement, sans préjuger la part de hasard que ce procédé peut contenir, afin d'amener la réalité et de pénétrer ainsi dans le domaine du merveilleux en détournant les images de leur but initial et de leur signification banale. L'art du collage, qui est avant tout l'art de voir une image dans une autre ou dans plusieurs autres, peut se pratiquer autrement sans altérer toutefois la définition donnée ci-dessus, ce procédé n'ayant d'autre méthode ni d'autre style que ceux de l'individu qui, sur l'instant, s'adonne à cet art. De plus, ce procédé permet à celui qui ne sait pas dessiner de s'exprimer visuellement »

[Procedimiento de creación que consiste en cortar, con la ayuda de tijeras, imágenes o elementos de imágenes para ensamblarlas, con la ayuda del pegamento, según la adivinación de la elección, el solo placer de la imaginación y la sola ley del extrañamiento, sin prejuzgar la parte de azar que este procedimiento puede contener, con el fin de introducir la realidad y de así penetrar así en el dominio de lo maravilloso transformando las imágenes de su objetivo inicial y de su significación banal. El arte del collage, que es ante todo el arte de ver una imagen en otra o en otras varias, puede practicarse de otro modo sin alterar siempre la definición dada aquí, no teniendo este procedimiento otro método ni otro estilo que los del individuo que, en ese instante, se entrega a este arte. Es más, este procedimiento permite al quien no sabe dibujar expresarse visualmente]

Georges Hugnet, «Collage et montage», *Dictionnaire du Dadaïsme*, 1916-1922, Éditions Jean-Claude Simoën, Paris, 1976, p. 57.

Esta confluencia de los elementos prestados y de la acción constructiva del montaje también está implícita en las entradas de los diccionarios que, tras el advenimiento del collage y del *papier-collé* vanguardistas, han tomado conciencia de la trascendencia histórica de este hecho y han cambiado su definición, pasando de tratar el collage como “la operación que consiste en impregnar de cola el papel para que no embeba”, a considerarlo como “una

composición [en el dominio de las bellas artes] hecha de diversas materias y principalmente de papeles pegados”<sup>774</sup>. De hacer referencia a una simple técnica para la conservación del papel, ha alcanzado la consideración artística donde la noción de composición es fundamental. No hay que perder de vista que este tipo de definiciones enciclopédicas dejan de lado muchos aspectos del collage tenidos en cuenta por los artistas, fundamentalmente la superación de la mera limitación artística y técnica para convertirse en un modelo valoración de la realidad.

Parece claro entonces que son estas dos novedades, el objeto encontrado y no creado, y el montaje de un nuevo concepto de composición, los que posibilitan la noción actual de “collage”, que ha pasado a desligarse de los asuntos meramente técnicos para entrar a formar parte del arte. Sin embargo, este hecho histórico conlleva la disolución artística -o al menos su apertura plena- porque el collage, al caracterizarse por el uso de cualquier materia -de lo que se desprende la heterogeneidad constantemente aludida-, su problemática radica en los marcos que separan el arte de la realidad. Apertura es lo que define en una sola palabra al collage.

## **El material encontrado**

Con este epígrafe nos restringimos a la problemática material del collage, aunque ésta lleve implícito el registro nominal, el dilema de la definición del arte al abrirse en el siglo XX a una infinitud de posibilidades. Aunque si persistimos en la misma perspectiva histórica que hemos mantenido hasta ahora, percibimos que existen razones por las que se perfila la elección de los elementos que van a formar parte de la obra de arte y la destrucción de las antiguas convenciones técnicas, tanto de la pintura como de la escultura, la primera desafiada en mayo de 1912 por *Naturaleza muerta con rejilla de silla* de Picasso, meses después por sus primeros *papiers-collés* junto con los de Braque, y la segunda por las teorías del futurista Umberto Boccioni vertidas en el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* en abril de ese mismo año. Este abordaje material no supuso un cambio sustancial en la práctica artística, sino una inversión de la consideración material del arte. La pintura misma fue valorada a partir de entonces por ser un material más a elegir, con sus cualidades y sus impedimentos. Lo importante era la toma de conciencia de que en la creación plástica se parte de uno o varios elementos no creados por el artista: los materiales y los instrumentos que el artista consume como cualquier otro producto del mercado y que se le presentan con la misma opacidad conferida por el valor de cambio. Éste es el primer hito importante en el devenir del collage, el

---

<sup>774</sup> “l’opération qui consiste à imprégner de colle le papier pour qu’il ne boive pas”, *Larousse: Gran Dictionnaire Universel du XIX siècle*, Larousse du XIX siècle, Paris, 1929; y « composition [dans le domaine des beaux-arts] faite de diverses matières et principalement de papiers collés », *Grand Larousse encyclopedique en 10 volumes*, Larousse, Paris, 1961. Ambas citas recogidas en TAYLOR, Brandon, *Collage. L’invention des avant-gardes*, op. cit., pp. 8 y 214.

encuentro con el material ya elaborado. Tal y como ya apuntó Marcel Duchamp<sup>775</sup>, las pinturas al óleo fueron industrializadas con disoluciones químicas a partir de 1840, y antes la acuarela ya fue comercializada en tubos de estaño y cobre en la Inglaterra de finales del siglo XVIII<sup>776</sup>. En general, durante el siglo XIX hubo una tendencia hacia lo objetual. Es, como decía Mumford, la primera vez que la sociedad tomó conciencia real de la técnica, de su poder para dominar la naturaleza y de los utensilios resultantes. Prueba de ello fueron las primeras tentativas de periodización de la prehistoria por parte de los primeros antropólogos y etnólogos según las herramientas más paradigmáticas de cada cultura<sup>777</sup>.

Por sus facilidades técnicas opuestas a la sistematización tradicional de la pintura en función del soporte, en particular al óleo que comenzó a ser utilizado sobre tabla en el siglo XV en Flandes, lo que permitió aislar la pintura en lienzos trabajados sobre caballete una vez perfeccionada la técnica en la Venecia renacentista, el collage no puede crear un lenguaje propio, sino que diluye el anterior y cualquier sistematización lingüística, de ahí su imposibilidad manifiesta de definirlo<sup>778</sup>. De todas formas, entenderemos que el soporte del collage, aun siendo susceptible de combinarse con técnicas pictóricas y escultóricas clásicas, es un material encontrado que no ha sido creado por el artista y, cuando así lo sea, será para responder a la intención de extrañamiento respecto a sus propios actos<sup>779</sup>. Por ello, la elección misma de un material o de un objeto ya encierra en sí un acto creativo, una vivencia pasada representada por la mera presencia de tales elementos.

Según esta definición, el tema de un collage no es el objeto prestado, sino su encuentro con el artista como un instante vivido y recordado<sup>780</sup>, una cesura de la duración temporal que ahora participa en la construcción de una obra de arte. Por otra parte, el artista arranca del proceso de fabricación desconocido y anónimo del objeto no considerado académicamente artístico<sup>781</sup>, algo evidente cuando se incluyen en los collages motivos decorativos, recortes de

---

<sup>775</sup> DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 192.

<sup>776</sup> DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural...*, op. cit., p. 263.

<sup>777</sup> MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, op. cit., pp. 41-42.

<sup>778</sup> "... la seule définition possible du collage ne peut être elle-même qu'un collage » [... la única definición posible del collage no puede ser ella misma más que un collage], GROUPE μ, "Douzes Bribes pour décoller (en 40.000 signes)", en *Collages, Revue d'Esthétique*, nº 3/ 4..., op. cit., p. 12.

<sup>779</sup> Por ejemplo, los collages que realizó Willem de Kooning en la década de 1950 con sus propios dibujos fragmentados en la serie *Women*, donde acumuló la misma parte anatómica varias veces representada para acercarse más a su intención previa. Véase WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, op. cit., pp. 225-227, y RODARI, Florian, *Le collage...*, op. cit., pp. 133-134. Jean Dubuffet y Antonio Saura recurrieron a procedimientos similares.

<sup>780</sup> "Lo fortuito nos revela la existencia", dice BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, op. cit., p. 28 (traducción de Ramón Andrés y Rosa Rius). Este pintor relaciona este azar con la poesía cuando afirma que ésta "dota a las cosas de una vida circunstancial". Consecuentemente reclama olvidarse de las cosas y, como el mercado, atender a las relaciones para arrebatar al valor de cambio los objetos y devolverlos al individuo. Ver *ibíd.*, p. 57.

<sup>781</sup> Según Francastel, "no se puede definir la belleza como una potencia exterior al objeto como no se puede aislar lo mecánico, lo industrial, lo eficaz en la consideración de una máquina" ("On ne peut définir la beauté comme une puissance extérieure à l'objet pas plus qu'on ne peut isoler le mécanique, l'industriel, l'efficace dans la considération d'une machine"). Este autor estuvo interesado en investigar lo

periódicos, de carteles cinematográficos e imágenes fotográficas que intentan involucrar en el círculo sagrado del Arte las reproducciones mecánicas de la realidad y las manifestaciones populares, tampoco tomadas por artísticas tradicionalmente. Muchos de estos motivos, en tanto que representaciones dentro de la obra artística, la cual fue considerada generalmente hasta el siglo XX como una representación de la realidad, fueron adoptados como modelos por muchos de los precursores pictóricos anteriormente citados, pudiéndonos remontar incluso hasta el realismo de los Países Bajos y sus bodegones que, indirectamente, enfrentan motivos cotidianos con lecturas e imágenes religiosas, mitológicas e históricas, advirtiéndonos de su tendencia general hacia la simbología y la alegoría, pues sirven como plasmación de un conjunto de temas cuya representación directa se elude.

Como los contenidos alegóricos han ido quedando relegados a un segundo plano, a partir de los *quodlibets* es la pertenencia a un propietario lo que queda latente tras los objetos, el sujeto, vértice de toda representación porque da sentido a una reunión de elementos heterogéneos aparentemente fortuita. Con la toma directa de los objetos -técnica a la que ya se recurría tradicionalmente en las “artes aplicadas” y las manifestaciones populares-, a diferencia de estos campos lo único que se mantiene ahora tras su opacidad es la correspondencia entre el artista y el objeto que ha elegido, una afinidad que se espera se repita en el espectador que observa la obra. Lo que no es arte, desde la misma apropiación de un procedimiento que era utilizado por el empirismo de la decoración y de las soluciones populares, la labor de un artesano o de un obrero, hasta la intervención de las fuerzas naturales en los objetos naturales, irrumpe en la obra de arte abatiendo la mimesis, -momento histórico motivado por la nueva situación del objeto a partir de la Revolución Industrial<sup>782</sup>-, y devuelve el estatus de objeto a la creación, un objeto ya no compuesto sino construido como un producto más de la nueva naturaleza industrial<sup>783</sup>. De esta manera el arte -o mejor dicho la poesía- reconcilia al hombre con sus propios medios de producción<sup>784</sup>.

Evidentemente, no sólo se trata de la utilización de objetos manufacturados o naturales, cuyas consideraciones desde el siglo XIX vienen a equipararse. Además pueden ser utilizadas imágenes preexistentes, tal y como ocurre con el fotomontaje y el montaje cinematográfico al trabajar con material procedente de la reproducción mecánica de la realidad. Es precisamente este procedimiento lo que ha puesto en duda la calidad artística de estos medios de expresión, mientras que el collage, en su voluntad de romper la sistematización lingüística y expresiva del

---

que la producción automatizada lega al objeto manufacturado, comparándolo con la carga sagrada que la religión lega en un objeto religioso. En FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., pp. 113-114.

<sup>782</sup> Juan Antonio Ramírez establece una cadena de cambios desde la generalización del hierro en la industria y los cambios que suscitó en su seno, hasta las transformaciones urbanas, de la estética de los objetos y el aumento de la densificación iconográfica derivadas. En RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medio de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 38.

<sup>783</sup> FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., pp. 117 y 128.

<sup>784</sup> *Ibid.*, pp. 124 y 129.

oficio de la pintura, abre a estos medios expresivos las puertas del Arte con mayúsculas para cuestionarlas, algo que los precedentes técnicos de los primeros collages cubistas nunca tuvieron intención de hacer. En cambio, la nueva relación del sujeto con el objeto, provocada por el mercado, es muy reveladora en su recurrir a detritus, basuras y objetos anticuados, desechados, fracturados o desgastados, aquéllos que han perdido su valor de cambio<sup>785</sup>. Los que han sido utilizados por sus propietarios terminan por contagiarse de su subjetividad, aunque ésta acabe en la basura con ellos. Sin embargo, si en vez de ser arrojados al cubo de la nada consumista se les hace partícipes de una actividad compositiva plástica, improductiva, no funcional y en última instancia poética, el objeto se sublima y con ello los instantes vividos del sujeto creador<sup>786</sup>, reconstruyendo de nuevo su propia esencia que es el tiempo vivido, materializando el mecanismo de la memoria tal y como lo consigue el cine mediante la yuxtaposición de fotogramas, cuya vertiginosa sucesión en la proyección deviene en imperceptible, gracias a lo cual logra resultados autónomos. Y así como de esta manera el cine resulta ser una realidad nueva que sintetiza dialécticamente las instantáneas, el collage es un intento de reconstrucción de un objeto que, a diferencia de la composición clásica en función de la perspectiva, es susceptible de ser ampliado por todos sus lados y en todas sus dimensiones, incluso en el caso peculiar de los collages novelados de Max Ernst que, aunque imitando escenas narrativas y unidades espacio-temporales teatrales, al quebrar las relaciones causa-efecto atentan contra la historia de la escena y contra la narración emanada de las leyes aristotélicas de la imitación, y es concretamente en estas fracturas donde estos collages introducen una infinitud inabarcable para la razón humana, porque de este modo pueden albergar cualquier posibilidad frente a aquella otra infinitud aprehensible mediante la convención monocular de la perspectiva artificial que ensalza el humanismo por presentarlo precisamente con esta capacidad de apresar lo interminable<sup>787</sup>. Para integrar las formas representadas en una fotografía o en una ilustración, primero debemos disolver el lenguaje del que forman parte, determinado por sus relaciones sintagmáticas: el contexto. Y para llevar a cabo esta destrucción es necesaria la cosificación de este lenguaje, tal y como ejerce el postestructuralismo de Barthes, Kristeva o Derrida para efectuar sus análisis textuales<sup>788</sup>, por lo que para asumir imágenes preexistentes es imprescindible antes reducirlas a la condición de

---

<sup>785</sup> Aquéllos que se opondrán al arte noble de la pintura y el caballete y acabarán con el concepto de belleza con mayúsculas. Léase al respecto los comentarios a los collages de Magenlli de BUFFET-PICABIA, Gabrielle, « *Matières plastiques* », *XX siècle* n° 2, 1 mai, 1938, recogido en BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1957, p. 102.

<sup>786</sup> Louis Aragon cuenta cómo Picasso cogió una camisa sucia para coserla sobre un lienzo, y cómo desechaba las telas magníficas que sus visitantes le llevaban al taller por preferir auténticos “desechos de la vida humana”. En ARAGON, Louis, *El desafío a la pintura*, en *Los collages*, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>787</sup> Esta infinitud en el Renacimiento se identifica con la divinidad, y mediante la perspectiva la humanidad alcanza esta condición sublime. Ver PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, *op. cit.*, p. 49 y 56.

<sup>788</sup> Sobre el postestructuralismo y el collage nos remitimos al ensayo de ULMER, Gregory L., “El objeto de la postcrítica”, en FOSTER, Hal (ed.), *op. cit.*

*ready-mades*. El collage, lejos de destruir el sistema clásico de representación, lo amplía, porque a parte de preservar su programa de cosificación del subjetivismo por transformar el espacio psicofisiológico en otro matemático<sup>789</sup>, sublimado, infunde al objeto escogido el subjetivismo del artista. Así el arte permite la participación de cualquier cosa e individuo en su elaboración, y con ello pierde gran parte de su estatus, se democratiza, pero como contrapartida el objeto se sublima, se recorta o, como las formas abstractas según Worringer, se somete a los los paréntesis que le son propios y que lo separan de la realidad. Es una respuesta al proceso de fetichización que el mercado ejerce sobre los objetos mediante el valor abstracto de la plusvalía. El arte le responde mediante su contra-valor<sup>790</sup>, el de la apariencia, que es el valor estético propiamente dicho. En este sentido, Lewis Mumford también atribuyó a la máquina un poder sustituto de la magia primitiva<sup>791</sup> por sublimar la realidad mediante la estandarización y el montaje, por ser capaz de elevar los objetos a abstracciones, procedimientos que el arte no tardará en asumir para devolver su propia banalidad presencial a la del valor de cambio de la mercancía (no debemos confundir mercancía con maquinismo porque, si bien esta primera nunca puede reconciliarse con el arte, la máquina sí puede ser un buen aliado suyo tal y como ha demostrado la historia, incluso desde la aparición del torno de alfarero).

Todo ello nace de una práctica artística proyectiva<sup>792</sup>, hecho éste que Man Ray sintetizó muy bien con la siguiente declaración: “Somos una raza o más bien una especie cuya particularidad es la de acumular. Al contrario de todas las otras especies de la naturaleza. Nosotros buscamos la variedad en la vida - en el arte, en la alimentación, etc. ¿Somos por esto superiores? (...) La búsqueda del placer, de la libertad y la realización de la individualidad son entonces los únicos móviles de la raza humana susceptibles de adquisición, en nuestra sociedad, a través de la obra creadora”<sup>793</sup>. Este mismo artista afirmó contundentemente en otra ocasión: “Considero autorretratos todo lo que yo hago”<sup>794</sup>. Y aunque del objeto le interese la forma, Kurt Schwitters contó así cómo comenzó sus collages *merz*: “Me sentía libre y quería gritar mi

---

<sup>789</sup> PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit., p. 49.

<sup>790</sup> JORN, Asger, *Crítica de la economía política*, op. cit., p. 19.

<sup>791</sup> MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, op. cit., p. 138.

<sup>792</sup> « El arte (...) es sólo una de las maneras en las cuales el hombre reordena, refleja y representa para sí mismo sus propias experiencias, tratando de detener la vida en su perpetuo devenir y movimiento, de modo que la experiencia humana pueda concentrarse en el objeto estético, en su perfección y realización final”. *Ibid.*, p. 138.

<sup>793</sup> « Nous sommes une race ou plutôt une espèce dont la particularité est d’accumuler. Au contraire de toutes les autres espèces de la nature. Nous recherchons la variété dans la vie -en art, dans la nourriture, etc. Sommes-nous pour cela supérieurs ? (...) La recherche du plaisir, de la liberté et la réalisation de l’individualité sont donc les uniques mobiles de la race humaine susceptibles d’acquisition, dans notre société, à travers l’oeuvre créatrice ». MAN RAY, « Je n’ai jamais peint un tableau récent » (texto del catálogo de la retrospectiva *Man Ray* celebrada en Los Angeles County Museum of Art en 1966, traducido del inglés al francés por Fenise Madin Gentili), en MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, op. cit., p. 54.

<sup>794</sup> « Je considère comme des autoportraits tout ce que je fais », MAN RAY, « L’interview de camera » (entrevista aparecida en *Camera* nº2, febrero 1975, Lucerne, realizada por Paul Hill y Tom Cooper), en MAN RAY, *ibid.*, p. 32.

felicidad ante el mundo. Como nuestro país estaba arruinado, por economía, cogí lo que caía sobre mi mano. Se puede gritar con basuras, y es eso lo que yo hice, pegándolas y clavándolas juntas. Llamé a esto Merz...”<sup>795</sup>. Esta dimensión proyectiva es compartida por los objetos naturales que, encontrados por el artista, le permiten interpretar las formas según el método automático ofrecido por Botticelli y luego retomado por Max Ernst en sus *frottages*, a partir de la mancha formada por la impregnación de una esponja sobre una pared, modo de atribuirle parte de su subjetividad, materializada en el encuentro que pasa a participar del necesario autorretrato sin requerir la intervención de la mano genial. La situación ante el objeto de consumo es tal que abarca el encuentro con los objetos naturales. Cuando Picasso expresaba su fascinación por los cantos rodados que recogía en las playas y por las cajas de cerillas que encontraba en las basuras, recurría a argumentos similares a los expuestos: engrandecía la magia de sus formas fortuitas, listas para ser interpretadas<sup>796</sup>. Mediante su integración artística, el objeto encontrado recupera la experiencia humana perdida en la era del capitalismo<sup>797</sup>.

A partir de esta condición subjetiva fenomenológica que envuelve a los materiales encontrados, se abren naturalmente las divergencias en sus diferentes adopciones, lo que determina la diferencia de estilos y de individualidades artísticas. Por ejemplo, en sus collages Picasso siempre añadió a las preocupaciones plásticas de Braque la atención a su propia presencia<sup>798</sup>. Frente a la proyección afectiva que rodea a los objetos de Man Ray, a Schwitters le interesaron de los materiales la sugerencia de sus formas para una posible composición artística<sup>799</sup>. Si Marcel Duchamp dejó la elección de sus *ready-mades* a lo que él denominaba “belleza de la indiferencia”, es decir, la ausencia de toda “delectación estética”<sup>800</sup>, Arthur Dove retomó la tradición temática del arte y del folklore norteamericano del siglo XIX relacionada con la naturaleza<sup>801</sup>, y Joseph Cornell, en su caso, prefirió los motivos naturalistas e históricos como los pájaros exóticos y las imágenes características de la historia del arte<sup>802</sup>, mientras Max Ernst se apropiaba de grabados decimonónicos. Y no está excluida la sistematización de los

---

<sup>795</sup> “Je me sentais libre et je voulais crier ma joie à la face du monde. Comme notre pays était ruiné, par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi crier avec des ordures, et c’est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble. J’appelai cela Merz...” », texto autobiográfico escrito en 1930, en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, Gérard Lebovici, Paris, 1990, pp. 168-169 (traducción del alemán al francés por Marc Dachy y Corinne Graber)

<sup>796</sup> BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., pp. 165-166 y 237-238.

<sup>797</sup> Mientras que para los primitivos se trata de encontrar el sentido mágico del objeto, el hombre contemporáneo intenta darle sentido mediante una experiencia realmente vivida. Léase FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique...*, op. cit., p. 41.

<sup>798</sup> Louis Aragon ya señaló en 1930 las diferencias entre los collages de uno y otro en ARAGON, Louis, *El desafío a la pintura*, en *Los collages*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>799</sup> SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, op. cit., p. 166.

<sup>800</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 191.

<sup>801</sup> JONSON, Dorothy R., *Arthur Dove: The Years of Collage*, University of Maryland Art Gallery - J. Millard Tawes Fine Arts Center, Maryland, 1967, pp. 1, 9 y 13 (catálogo de exposición).

<sup>802</sup> Léase MC SHINE, Kynaston, “Introducing Mr. Cornell”, ADES, Dawn, “The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell”, y RATCLIFF, Carter, “Joseph Cornell Mechanic of the Ineffable”, los tres en MC SHINE, Kynaston (ed.), *Joseph Cornell*, MoMA-Prestel, New York, 1996, pp. 9, 43 y 64.

materiales fabricados en serie para fines plásticos (como los papeles de colores sustitutos de la pintura para Josef Albers<sup>803</sup>), las fotografías almacenadas y clasificadas para la elaboración de fotomontajes, o los fotogramas y secuencias previamente filmados para el montaje cinematográfico, aunque estos últimos registros expresivos admitan imágenes de archivo. Cuanto más grande sea la sistematización de los materiales menor será la acción del azar, y cuanto más pequeña sea la determinación formal de los mismos, mayor el papel condicionante de la idea previa. Por esa razón, la disposición de una serie de materiales y su manera de clasificarlos, si en realidad existe, puede permitir al historiador analizar cierta postura estética, aunque difícilmente estilística. Sin embargo, será la otra vertiente del collage, -el montaje-, la que manifieste estas diferencias de manera más obvia. Muchas veces éste viene determinado por el propio uso de las imágenes. Por ejemplo, el respeto que siempre mantuvo Max Ernst en sus collages por los grabados decimonónicos de tramas similares, desplaza la importancia del montaje hacia el shock surrealista, por reducir las diferencias materiales al mínimo y desviar el extrañamiento a la iconografía de las imágenes, ahora re-contextualizadas al servicio de la poesía.

## **Ensamblaje y montaje**

La composición ya no se corresponde con un sistema racional e ideal basado en las leyes matemáticas como fue la perspectiva, ahora se deja al objeto prestado su responsabilidad<sup>804</sup> unida al gesto del artista. El objeto o el fragmento son recortados de una totalidad para hacerlos participar en un conjunto nuevo, por lo que la discontinuidad será la esencia en el collage. Se trata de su carácter inorgánico que, según Adorno y Bürger, se opone al organicismo de la obra clásica. Al legar tal responsabilidad al objeto, éste experimenta la primera apertura de la composición por escapar a la voluntad del artista y dar lugar a la participación del azar, punto esencial donde convergen la toma del motivo preexistente y la acción de ensamblar. Así, podemos considerar al montaje y el ensamblaje una parte fundamental del collage, aunque se puede desarrollar -sobre todo el montaje- sin que intervenga la otra vertiente del collage, el fragmento encontrado y recortado de la realidad. De todas formas, el ensamblaje y el montaje conllevan ya de por sí un extrañamiento del creador respecto

---

<sup>803</sup> ALBERS, Josef, *La interacción del color*, op. cit., pp. 18-19, aunque hay que advertir que los papeles que propone para la creación plástica son desechos de imprentas y embalajes, por lo que también deben ser considerados detritus.

<sup>804</sup> « On n'en sait à vrai dire que la satisfaction que donnent au peintre ces curieux assemblages. Et tout se passe comme si ce peintre, en désespoir de cause, laissait aux objets le soin de créer dans sa toile la perspective et l'espace », [A decir verdad no se sabe sino la satisfacción que dan al pintor esos curiosos ensamblajes. Todo ocurre como si ese pintor, como último recurso, dejase a los objetos la ocupación de crear en su tela la perspectiva y el espacio]. PAULHAN, Jean, « Une nouvelle machine à voir: le papier collé », en PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste*, op. cit., p. 129.



a los materiales elegidos, aun si éstos han sido elaborados por él mismo. El collagista, en su labor, se desdobra entre lo que crea y lo que encuentra, lo que coincide con la doble participación del sujeto activo y del objeto pasivo gobernado por las leyes del azar. Por eso algunos autores como Denis Bablet afirman que las fronteras entre collage y montaje no son muy precisas<sup>805</sup>.

Entenderemos por ensamblaje toda rectificación que sufre un fragmento tomado de la realidad exterior al pasar por el tamiz del gesto creativo del artista, ya sea modelador, compositivo, constructivo o simplemente electivo, es decir, lo que la propia palabra ensamblaje implica: reunir o integrar en un contexto nuevo elementos reales cuya procedencia antes era diferente o simplemente incompatible.

La palabra montaje está tomada de la industria y, al ser adoptada por primera vez por los dadaístas berlineses para designar sus collages realizados a partir de imágenes fotográficas, pretendían claramente desvincularse del ámbito artístico para identificar su labor con la del proletariado y el ingeniero<sup>806</sup>. William C. Seitz considera ensamblaje y montaje sinónimos por consistir ambos en un acto de reunir<sup>807</sup>. Sin embargo, la historia del arte contemporáneo aporta diferencias que debemos atender como históricas. “Montage” en alemán implica “ajuste” e incluso “cadena de montaje” (las primeras cadenas de montaje industrial se aplicaron en 1913 en las fábricas Ford de Detroit, y favorecieron, por su máximo de rendimiento y mediante su generalización en los países industriales, la sobreabundancia de materiales<sup>808</sup>), y “monteur” servía para designar al ingeniero o al mecánico, mientras que “montieren” puede traducirse tanto por “construir” como por “ensamblar”<sup>809</sup>. Esto refuerza el hecho de que las diferencias entre los términos se producirán a posteriori por la divergencia de funciones, de criterios de ensamblaje e incluso de materiales utilizados por los distintos creadores, grupos y movimientos.

Antes de matizar posibles diferencias históricas entre ensamblaje y montaje, debemos tener en cuenta aquello que comparten: los dos implican un acto de reunir, independientemente del grado de aceptación de un plan preestablecido y de intervención del azar. Los dos se oponen a la concepción espacio-temporal clásica, sobre todo a la perspectiva, aunque incluso recuperan concepciones espaciales más primitivas, por ejemplo del arte negro (Hannah Höch), y más antiguas como del arte prehistórico, egipcio, mesopotámico, la iconografía bizantina y medieval

---

<sup>805</sup> TABLE REDONDE INTERNATIONALE DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, op. cit., p. 13.

<sup>806</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, op. cit., pp. 44-45.

<sup>807</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage*, op. cit., p. 150.

<sup>808</sup> MONNIN, Françoise, *Le collage...*, op. cit., p. 137.

<sup>809</sup> ADES, Dawn, *Fotomontaje*, op. cit., p. 7. EVANS, David, *John Heartfield. Fotomontajes 1930-38*, incluido en *John Heartfield en la colección del IVAM*, IVAM, Valencia, 2001, p. 13 (catálogo de exposición). Richter, al citar un testimonio de Hausmann, traduce “montieren” al francés “monter” y “assembler”, quizás queriendo evitar equiparar esta técnica al *assemblage* propuesto en 1961 por Dubuffet para la exposición *Art of Assemblage* celebrada en el MoMA. RICHTER, Hans, *Dada, art and anti-art*, op. cit., p. 118.

en general, los registros compositivos precolombinos, etc., más afines a su manera de percibir el entorno que les rodea. Según estos precedentes, montaje y ensamblaje sustituyen la profundidad ficticia de la perspectiva por la presencia de los elementos que intervienen y, sobre todo, por la solidificación del acto creativo que ahí los ha dispuesto.

Por tanto, el término montaje es, a diferencia de ensamblaje, de clara procedencia industrial. “Supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”<sup>810</sup>. El problema para poder delimitar su método de actuación sobre esta realidad, reside en el hecho de que el modo tradicional de representación en los siglos XIX y XX, -la perspectiva-, también está ligado desde sus orígenes a la fragmentación por la aplicación de la matemática, que permite modular la naturaleza a representar. La diferencia es que la modulación de la perspectiva sirve para conservar las proporciones del conjunto de lo representado en el cuadro, es decir, la unidad para la que el ojo humano es el principal punto de referencia y de la que surgen las dos convenciones necesarias para la representación: la supuesta posición frontal del espectador y la visualización monocular de la naturaleza representada, dado que es la conjunción de los dos ojos la que ofrece la curvatura del ángulo visual, lo que según Panofsky diferencia la realidad de una construcción<sup>811</sup>.

El contorno cuadrado del soporte sí que no es una convención, sino el fruto del corte transversal de la pirámide visual que ofrece el punto de vista monocular. De esta manera, la propia representación nace de una fractura de la realidad exterior, la principal convención. El hecho de representar un fragmento de la naturaleza supone ya un ascenso ideal del mismo, una sublimación que la distingue de las demás partes y la dota del estatus artístico deseado, sin que por ello constituya su propia meta, sino su servicio al racionalismo renacentista, contexto éste donde precisamente nació la perspectiva científica o artificial que justifica el cuadro. De los ángulos del cuadrado resultante del corte se desprenden proyecciones que convergen en el punto de fuga simétrico respecto al ojo del espectador, que es el centro de toda representación. En principio, la mimesis fue la respuesta artística al humanismo que identificaba al hombre con la divinidad para materializar su modo racional de aproximarse a la realidad exterior<sup>812</sup>. Aunque la representación de la realidad es fruto de un corte a partir de cuyos ángulos resultantes se modula todo su interior, mediante el sistema de proporciones se unifica todo su conjunto, pero no sólo la parte recortada representada sino toda la infinitud por ser susceptible de ser tamizada bajo el mismo sistema racional y científico de representación<sup>813</sup>, la cual nunca constituyó un fin en sí mismo a pesar de que esta idea se extendiese durante los siglos XIX y XX. De hecho, en el *Quattrocento* italiano fue aplicada la perspectiva basada en la visión monocular a los edificios

---

<sup>810</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 137.

<sup>811</sup> PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>813</sup> Erwin Panofsky encuentra esta infinitud en el descubrimiento del punto de fuga que diferencia la perspectiva científica y racional de la perspectiva caballera empírica. *Ibid.*, p. 39.

ideados por Brunelleschi y Alberti, a pesar de que la arquitectura, por crear un espacio interior real, no necesita de un sistema representativo ilusorio. Lo que más identifica a la perspectiva es el hecho de que no se basa en las distancias reales, sino en los ángulos visuales<sup>814</sup> que discriminan los restantes sentidos. Por esta razón el collage, -totalmente opuesto a ella-, recibirá su impulso definitivo a principios del siglo XX, a partir de las sinestesias simbolistas que reclamaron una obra de arte total durante las últimas décadas del siglo pasado.

Todo cambió cuando cayó el pensamiento humanista y la perspectiva que sustentaba quedó suspendida en una aparente autosuficiencia que tan sólo emascaraba su ausencia. De su sistema selectivo de un fragmento se deriva el cuadro aislado de cualquier realidad, de cualquier soporte utilitario o fin decorativo, y este aislamiento, ya entonces conocido como el “arte por el arte”, fue combatido en gran medida por la vanguardia para generar un mayor grado de compromiso entre el arte y las actividades humanas en conjunto, desde el *agit-prop* de la vanguardia soviética hasta la propuesta de Léger de aplicar de nuevo la pintura a los muros de las arquitecturas con el fin de reinsertarla en la vía urbana y en la vida cotidiana. De la misma manera que algunos pintores del final de la Edad Media y del Renacimiento como Jan van Eyck, quisieron aumentar el espacio frontal de la pintura mediante la representación de espejos, Velázquez en el siglo XVII intentó implicar la realidad exterior en el cuadro confundiendo en su interior distintos niveles de realidad representada (por ejemplo *Cristo en casa de Marta*, *Los borrachos*, *Las Meninas* o *Las hilanderas*)<sup>815</sup>, siguiendo los programas trentinos y barrocos con figuras de santos en el papel de intermediarios, como las alegorías de Valdés Leal o los interiores de Vermeer por poner dos ejemplos barrocos dispares. La ruptura de los marcos de la ilusión se producía entonces desde dentro mientras que, a partir de los *papiers-collés*, esto mismo se ejerce desde fuera introduciendo en la obra objetos reales. De esta manera, durante el Barroco el arte ilusorio soldaba sus fisuras internas y enfatizaba en cambio sus fracturas con el exterior para fortalecer aún más el carácter orgánico de la perspectiva opuesta al inorganicismo del montaje. Pero, ¿cuándo y cómo se enfrentaron estos dos modelos de representación?

Ya no resulta tan sorprendente que Francastel afirmase que el carácter realista del sistema perspectivo no se hubo declarado hasta el siglo XIX, y esto fue posible por la centralización de la Academia<sup>816</sup>, lo que supuso confundir por primera vez los ejes visuales con las distancias reales, algo que parece coincidir con la abstracción que la mercancía ejerce sobre la realidad, así como la ilusión generada de un mundo opaco. El gusto burgués reclama el poder representativo de la pintura, al tiempo que sus productos manufacturados quieren ser reales y ejercer la alienación, por lo que tendremos que entender el montaje como una reacción frente a este estado de falsedad por el que el sistema tradicional de representación como la mercancía se

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>815</sup> GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, op. cit., p. 188.

<sup>816</sup> FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. cit., p. 173.

muestran ficticiamente unitarios, además de asumir en la práctica artística los procedimientos mecánicos de la industria para que el oficio del creador no se vea separado del resto de la sociedad. El sistema ilusorio de representación comenzó a declinar precisamente cuando fue confundido con la realidad. De hecho, *item perspectiva* según Durero significa “mirar a través de”<sup>817</sup>, lo que entró en franca oposición con la cualidad opaca de los objetos manufacturados. El modo de representación tradicional era de repente el más idóneo para enmascarar el estado alienado de la sociedad burguesa, motivo suficiente como para cuestionarlo seriamente.

El factor determinante en la máquina -modelo para las vanguardias y para el montaje-es, en opinión de Lewis Mumford, la regulación del tiempo por determinar tanto la restante producción (las horas, los minutos y los segundos son otros productos más) como la vida cotidiana del ciudadano. El sistema tradicional de representación pictórica también comprendía la cuestión temporal: si la perspectiva lineal fragmentaba la naturaleza para pasar de una infinitud inaprensible a otra abarcable y, por tanto, segura de ser unitaria, otro tanto hizo con la historia<sup>818</sup>; la tamizaba y la sustraía de sus accidentes para crear la escenografía que concentraba sobre la superficie espacial del lienzo una duración temporal. Este concepto bergsonianos de duración es histórico, según Mumford, y surge en la conciencia de los individuos desde el momento en el que el tiempo es regulado; y cuando aparece la duración se impone también la noción del instante. Fue en 1766 con Lessing cuando se sistematizó la división de las artes espaciales y temporales<sup>819</sup>, y con la aparición de la fotografía (que es una máquina más, como las introducidas en los talleres y en las fábricas desde el siglo XVIII) se obtuvo la instantánea de lo que se sabe en movimiento, por lo que la verdadera escisión entre tiempo y espacio apareció sólo en la pintura del siglo XIX, sobre todo con el realismo y luego con los instantes atmosféricos del impresionismo, hasta que a finales de ese siglo comenzase a generalizarse la electricidad, la misma que permitió entre otras cosas la proyección de los fotogramas del cine, registro que “reposa todo entero sobre la apreciación automática de una sucesión de imágenes”<sup>820</sup>. Con la electricidad apareció el concepto de simultaneidad, el cual compenetró de nuevo el tiempo y el espacio en una inaudita unidad indisoluble<sup>821</sup>. Éste entró en las artes plásticas y en las demás manifestaciones culturales, hecho comprobado ya en la pintura que reaccionó contra la unidad lumínica del impresionismo: tanto el divisionismo neoimpresionista

---

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 7. Vitruvio se refiere a la “representación perspectiva” como objeto de la “escenografía”, que es la disciplina -en principio aplicable a la arquitectura- consistente en la representación sobre un soporte bidimensional de un espacio de tres dimensiones. *Ibid.*, pp. 19 y 74. VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Barcelona, 1997, p. 13.

<sup>818</sup> Para Alberti la *historia* es la proporción entre las distintas partes. En ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura*, *op. cit.*, p. 110

<sup>819</sup> LESSING, Gotthold Efraim, *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985, pp. 166-173.

<sup>820</sup> “Le film repose tout entier sur l’appréciation automatique d’une succession d’images”. FRANCASTE, Pierre I, *Art et technique...*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>821</sup> MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación...*, *op. cit.*, p. 161.

como el *cloisonné* de los Nabis y las composiciones de Cézanne, partieron de una nueva fragmentación y, precisamente, en el caso sobre todo de estos dos últimos, bajo una clara oposición al impresionismo por reclamar el rol del intelecto en la representación frente a la mera percepción retiniana. Ésta es la razón por la cual, habiendo comenzado la mecanización de la producción a finales del siglo XVIII, no se produjo una verdadera fragmentación en las artes plásticas hasta finales del siglo XIX, momento en que resurgieron los registros, los frisos, las simultaneidades temporales, etc., los cuales se habían perdido en los pórticos y capiteles historiados medievales, cuyo carácter lineal de la figuración de lectura intelectual emparentada con la escritura, se extendió pronto a la práctica del collage y del fotomontaje, persiguiendo siempre -con los movimientos de la vanguardia histórica- reconciliar la actividad artística con el hombre en su integridad y con el resto de sus actividades<sup>822</sup>. Si durante el teocentrismo medieval el tiempo irreversible pertenecía al idealismo del Reino de los Cielos, mientras que el terrenal se hacía cíclico por estar regulado por los primeros relojes medievales, por la rueda y por el molino, si con la Revolución Industrial el tiempo irreversible pasó a pertenecer a los objetos mientras que las jornadas laborales eran cíclicas, con el advenimiento de la electricidad la unidad del tiempo se abstraigo y alcanzó su paroxismo en el seno de los objetos. Las cadenas de producción ya no fueron sucesivas sino que, gracias a las cintas eléctricas, alcanzaron la sincronización simultánea<sup>823</sup>, y frente a esta situación las manifestaciones culturales ya no buscaron la repetición de los ritmos (objeto del sistema perspectivo anterior), sino la multiplicidad de los mismos (el montaje)<sup>824</sup>. McLuhan, atacando la idea de Mumford de que el reloj fuese la máquina que regula la labor de todas las demás, atribuyó a la imprenta el modelo de fragmentación uniforme del tiempo lineal marcado por la lectura<sup>825</sup>, rota por la instantaneidad de la electricidad de la que se desprendió otro medio de estructuración temporal con más capacidad reificadora. Pensó, como buen teórico de la época postestructuralista que era<sup>826</sup>, que el proceso de alfabetización de la población, -no completado hasta fechas muy recientes-, fue la causa de un tiempo abstracto contemporáneo<sup>827</sup> que arrancó al hombre de los ritmos cíclicos estacionarios.

---

<sup>822</sup> Es así como el fotomontaje soviético, a través del futurismo ruso, estableció su modelo en las fragmentaciones de las figuras de Mikhail Vroubel (Omsk, 1856-1910), pintor simbolista vinculado al *Mír Iskusstva* (Mundo del Arte, grupo ruso homólogo a los Nabis franceses, liderado por Alexander Benois y Sergei Diaghilev) -el cézanne ruso-, quien a su vez estudió y se inspiró en los mosaicos y frescos bizantinos. Ver LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografía y fotomontajes*, op. cit., pp. 44-47, y DUERMAN, Mikhail, *Mikhail Vroubel*, Aurora, St. Petesburg, 1996, p. 44

<sup>823</sup> MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 166.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>826</sup> De ser cierta esta teoría, valoraríamos el papel constructivo de las letras en los cuadros cubistas y en la tipografía de los fotomontajes dadaístas y constructivistas, siempre que atribuyamos a la construcción, como es nuestra intención, la introducción del desarrollo temporal sobre un soporte bidimensional. Léase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografía y fotomontajes*, op. cit., p. 43.

<sup>827</sup> MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 163.

Al constituir el tiempo irreversible la meta del individuo y la duración su modelo, -la continuidad-, el hombre tiende, por ser el único procedimiento conocido disponible, a establecer instantes sobre esa misma duración adquirida una vez reglamentado el tiempo vivido, primero por el reloj y después por la electricidad. En palabras de Bachelard, “¿qué da al tiempo su apariencia de continuidad? Al parecer el hecho de que, imponiendo un corte ahí donde lo deseamos, podamos designar un fenómeno que muestre el instante designado arbitrariamente”<sup>828</sup>. Es así cómo descubrimos que realmente el tiempo se construye a partir de los instantes y cómo éstos no derivan de la duración, y cómo, al introducir el progreso en nuestros hábitos, tomamos conciencia del tiempo vivido<sup>829</sup>. Denotar un instante también supone un recorte sobre la continuidad temporal pero, a diferencia de la sección convencional que supone la pirámide visual en el procedimiento perspectivo, desecha la unidad porque ésta ha caído en la falsedad connatural a la sociedad burguesa. Mediante el corte conseguimos sublimar los instantes y, como en el caso de la abstracción, un mayor conocimiento de nosotros mismos, logrando así una pintura proyectiva frente a la separación que la apariencia de realidad de la mimesis opera sobre sus espectadores. De esta manera negamos toda correspondencia posible entre la construcción de una nueva realidad y la naturaleza, con lo que recuperamos en la práctica la distinción entre lo natural y lo artificial, al ser conscientes de que el resultado objetivado como tal, volverá a presentarse natural<sup>830</sup>.

En este proceso, la máquina con su automatismo, instaurada entre las plantillas de obreros, deviene en el modelo a seguir por el montaje y la construcción, porque además, al asumirla en la creación artística, ésta se reconcilia con el hombre y corrige la alienación. Podemos entresacar estos caracteres maquinistas -dispuestos a ser aplicados a la plástica- de las tesis de Marx, quien jamás denunció la tecnología aunque sí su uso capitalista por crear un desajuste<sup>831</sup> y suponer un anacronismo semejante al que observó Walter Benjamin en el papel que otorgaron a la reproducción mecánica los gobiernos autoritarios de la década de 1930, los cuales nunca cuestionaron el régimen burgués de propiedad<sup>832</sup>. La primera consideración de Marx hacia la máquina es su condición de herramienta compuesta que puede a su vez fabricar otras máquinas o formar parte de otra mayor, por lo que constituye el modelo mismo del proceso de producción organizado y de la división de trabajo<sup>833</sup>. Su cometido es la dialéctica entre la fragmentación y la reintegración, el mismo que resuelve en el terreno de la producción

---

<sup>828</sup> En BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*, op. cit., p. 38 (traducción de Jorge Ferreiro)

<sup>829</sup> *Ibid.*, pp. 40 y 80.

<sup>830</sup> WORRINGER, Wilhem, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., pp. 56. Para este historiador pionero, la enajenación del yo -su objetivación en la obra- es el fin del arte, y acaba con la alienación histórica que nos separa de los objetos (ver también p. 38)

<sup>831</sup> “La maquinaria, con algunas excepciones que mencionaremos más adelante, sólo funciona en manos del trabajo directamente socializado o colectivo”, en MARX, Karl, *El capital. Libro I-Tomo II*, Akal, Madrid, 2000, p. 99 (traducción de Vicente Romano García)

<sup>832</sup> BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, op. cit., pp. 313-314.

<sup>833</sup> MARX, Karl, *El capital. Libro I-Tomo II*, op. cit., pp. 80, 93-94 y 97.

nuestra necesidad por sublimar los instantes (sublimar aquí es sinónimo de producir). Si su función en el contexto capitalista es crear plusvalía<sup>834</sup>, que es un valor abstracto y por tanto también sublimado aunque irreal, la máquina, liberada en una organización de trabajo colectivo, será capaz de magnificar los proyectos y los actos creativos de los individuos, avanzando la liberación del Espíritu de las condiciones materiales. Su propia composición, según la definición propuesta por Marx, reproduce el acto creativo mismo: la máquina motriz, el medio de transmisión y la herramienta de trabajo<sup>835</sup>, conjunto que puede ser traducido como “sujeto” en la producción manual (la mano es a la vez extremidad corporal e instrumento, el lazo entre el sujeto y el objeto) que movimientos como el surrealismo aplicaron al subconsciente (susceptible de compartir su autoría con la conciencia), al deseo y a los medios mecánicos de materialización de las imágenes latentes, en su búsqueda del automatismo de la expresión del Espíritu compartido con la máquina<sup>836</sup>, y todo ello a pesar de las reiteradas ocasiones en las que se ha incidido en el rechazo surrealista hacia la máquina o en su desmitificación junto con el dadaísmo<sup>837</sup>. En ella encontró el incentivo necesario para tomar conciencia del conjunto de esta realidad fenomenológica, pues no hay que olvidar la importancia que dio a la fotografía y al collage de ilustraciones reproducidas mecánicamente, junto con la escritura y el dibujo automático, además de los juegos colectivos del tipo *cadáver exquisito*.

Pero no es el hombre quien imita a la máquina en un principio, sino que es ella, como ya hemos dicho, la primera en reproducir los actos humanos creadores y sus productos. En opinión de Pierre Francastel, ésta constituye concretamente una primera fase de la inserción de la máquina en la producción, que va sustituyéndose paulatinamente por un segundo estadio conforme ésta demande la necesidad de producir sus propios productos y, posteriormente, incluso sus propios gestos en una nueva era industrial. La electricidad bien pudo anticipar esta

---

<sup>834</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>835</sup> *Ibíd.*, p. 81.

<sup>836</sup> Marcel Jean se pregunta si con el surrealismo el hombre no llega a ser una máquina de hacer poesía, un “modesto aparato registrador de sus voces interiores”. En JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>837</sup> Es el caso por ejemplo de Víctor Nieto Alcaide al basarse en la condición inútil de las máquinas de Duchamp y Picabia y de los objetos dadaístas y surrealistas. En ALCAIDE, Víctor Nieto, “Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto”, en BONET CORREA, Antonio (coord.), *El surrealismo*, Universidad Menéndez Pelayo-Cátedra, Madrid, 1983, pp. 61-62 y 68. El ensayo de SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, *op. cit.*, pp. 74-75, defiende este mismo punto de vista negativo. Quizás, el influjo de las opiniones de Octavio Paz -escritor de habla hispana- pudo pesar sobre esta visión, porque las mismas ideas están volcadas en su libro *La búsqueda del comienzo...*, *op. cit.*, p. 65. No obstante, al hablar de la poesía moderna en otra ocasión, declara que ésta ha sido de manera simultánea negación y afirmación de la modernidad misma. PAZ, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, *op. cit.*, p. 49. Más trascendente resulta el caso de Mario Perniola en relación al dadaísmo, por encontrar coincidencias significativas entre esta vanguardia y la crítica a la cultura de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, así como con algunos comentarios sobre la separación de la misma formulados por el joven Marx. Esto no le impide demostrar con una serie de “aforismos dadaístas” descontextualizados y seriados, un rechazo a la ciencia, a la que considera junto con el “progreso histórico” sin establecer antes una distinción ente estos dos valores, partiendo de una visión dadaísta absolutamente negativa respecto a la historia y el presente. PERNIOLA, Mario, *L'alienation artistique*, Union Général d'Éditions, Paris, 1977, pp. 231-232.

fase con su instantaneísmo, momento en que el hombre comenzó a descubrir sus procedimientos creativos: la máquina imitó al hombre para que después el hombre la imitase<sup>838</sup>. ¿Acaso no es esta situación una derivación manifiesta de las relaciones fenomenológicas entre el sujeto y el objeto?

No siendo lo mismo industria que capitalismo, incluso estando aquélla constreñida por las leyes de éste último, la constante que permite al mercado aumentar su capacidad de absorción de la realidad y devolverla enmascarada por el valor de cambio, es el mismo que el del mecanismo de la máquina, hecho señalado de modo certero por el propio Marx: “cuanto mayor sea el radio de acción productivo de la maquinaria, comparado con el de la herramienta, tanto mayor será el volumen de su servicio gratuito”<sup>839</sup>, siendo que el crecimiento de este radio de acción es lo que permite aumentar las plusvalías de la mercancía. De esta manera, tanto ella como el hombre son esclavizados y obligados a producir abstracciones separadas de la realidad física y a contribuir así a sus propias alienaciones. Los objetos aparecen aislados en el mercado, sin nexo alguno excepto lo cuantitativo del valor, despojados de sus funciones o de cualquier otra referencia posible para su aprehensión. Son abstractos, irreconocibles, pues el valor de cambio aporta las mismas consecuencias que la máquina bajo el yugo del capital: si el individuo retorna a un estadio primitivo dentro de un entorno cuyas apariencias vuelven a percibirse mágicas, según el economista suizo Simonde de Sismondi (1773-1842) la división del trabajo ha mecanizado al hombre hasta tal punto que es capaz de ser sustituido por una máquina en la producción, y ha revalorizado aptitudes tan simples que son capaces de ser realizadas por un niño, razón por la cual se incorporó en la industria la mano de obra infantil durante la primera mitad del siglo XIX<sup>840</sup>. Y esta misma división de trabajo no sólo produce un extrañamiento en la toma de conciencia sobre el objeto, sino también la fragmentación de la misma población partiendo de la propia estructuración de las plantillas, tal y como ya apuntó William Morris: “... cuyos operarios (como actualmente se les llama) son solamente un fragmento, y un fragmento que va menguando tanto en importancia como en número”<sup>841</sup>. Y al contrario, siendo evidente

---

<sup>838</sup> FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique...*, *op. cit.*, p. 131. Marx explica la primera situación de la máquina, más contemporánea a él, de la siguiente manera: “O bien toda la máquina es únicamente una edición mecánica más o menos modificada del viejo instrumento artesanal, como en el caso del telar mecánico, o bien los órganos activos acoplados al esqueleto de la máquina de trabajo son viejos conocidos como los husos en la máquina de hilar, las agujas en el telar de hacer medias, las cintas de sierra de la serradora, los cuchillos en la máquina de picar, etc.” MARX, Karl, *El capital. Libro I-Tomo II*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>840</sup> DE SISMONDI, Simonde, “La división del trabajo y el maquinismo” (capítulo de su libro *Nouveaux principes d’Economie politique*, 1819/ 1827), recogido en BRAVO GALA, Pedro (ed.), *Socialismo premarxista*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 70.

<sup>841</sup> MORRIS, William, “El arte bajo la plutocracia”, conferencia pronunciada en la University Collage de Oxford el 14 de noviembre de 1883 (publicada por primera vez en *To-Day*, febrero-marzo 1884). En MORRIS, William, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*, *op. cit.*, p. 112. La idea de que la división del trabajo se desprende de la máquina será posteriormente defendida por Mumford. Ver MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, *op. cit.*, p. 68.



que la división de trabajo y la especialización es un proceso que se ha venido desarrollando desde la prehistoria, Proudhon opinaba que la máquina ha atentado contra esa misma parcelación laboral por concentrar en sí varias tareas antes desempeñadas por distintas profesiones<sup>842</sup>. No podemos desde aquí abrir semejante debate por quedar fuera de nuestros propósitos, pero sí afirmar la posición dialéctica de la máquina entre las partes y el todo, una unidad que, a diferencia de la representación mimética, puede ser ampliada en todas las dimensiones de sus secuencias productivas mediante el principio de la construcción, y esto gracias a su nuevo concepto de organicismo. Por esta razón, aunque lo consideremos por separado en este estudio, no podemos disociar el material recuperado del collage de su acción constructiva, compositiva, propia del ensamblaje. A parte de que los objetos ocultan su propio proceso de fabricación, la descontextualización que ejerce la máquina enfrentada al hombre por la ley ilusoria de la oferta-demanda, junto con la posterior circulación de mercancías, destruye cualquier identificación aristotélica espacio-temporal y de causa-efecto, que pudiese dotar de otro sentido a su presencia que no sea el de los mostradores y el vidrio de los escaparates que, más que impedir su robo o deterioro, simbolizan el carácter abstracto del objeto en tanto que mercancía. La ideología es lo que establece otras relaciones alternativas a las ya desaparecidas, siendo los casos más evidentes la publicidad y la aglutinación ilógica de diferentes objetos en determinados establecimientos comerciales, siendo cada vez más claro el hecho de que son estas relaciones semánticas lo que consumimos y no los objetos en sí<sup>843</sup>, idea ésta enfatizada por la teoría de McLuhan de que el origen de la regularización universal del tiempo se encuentra en la alfabetización mediante los medios de reproducción de la imprenta. Esta nueva situación del individuo ante el mundo equivale a la oposición entre esquizofrenia y lenguaje ideológico, pues esta enfermedad, en tanto que derivación de la psicosis proviene, en términos lacanianos, del fracaso al intentar acceder al reino del habla, del lenguaje y, por tanto, de las relaciones culturales: “es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del yo a lo largo del tiempo”<sup>844</sup>. En este problema proyectivo del sujeto sobre el objeto converge tanto la industria como los sistemas representativos, y la única posibilidad en las artes será la ruptura de tales sistemas, tanto el de la perspectiva renacentista y su naturaleza aislada de la realidad, como el de las leyes emanadas de la *Poética* de Aristóteles. No fue la poesía del siglo XIX la que rompió con las leyes

---

<sup>842</sup> PROUDHON, Pierre-Joseph, “El maquinismo” (capítulo de su libro *Système des contradictions économiques* de 1846). Recogido en BRAVO GALA, Pedro (ed.), *Socialismo premarxista*, op. cit., p. 186.

<sup>843</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, op. cit., p. 225.

<sup>844</sup> JAMESON, Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”. Integrado en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, op. cit., pp. 176-177 (traducción de Jordi Fibla)

aristotélicas de unidad de acción, tiempo y espacio<sup>845</sup>, sino que fue el desarrollo industrial lo que acabó con ellas y originó esta nueva poesía que quiso reconciliarse con la nueva situación, quedando los viejos sistemas representativos (basados en la imitación) obsoletos para el espectador. Baste citar la experiencia frustrada de la pintura hiperrealista, que quiso reaccionar contra el expresionismo abstracto de los años cincuenta del pasado siglo: "... la gente empezó a darse cuenta de que esas pinturas no son tampoco exactamente realistas, puesto que lo que representan no es el mundo exterior sino más bien sólo una fotografía del mundo exterior, arte sobre otro arte, imágenes de otras imágenes"<sup>846</sup>.

Es por ello que el ensamblaje y el montaje se enmarcan en el seno de una revolución específica: la industrial<sup>847</sup>. Por tanto, los dos coinciden desde el momento en que son considerados históricos, y más concretamente desencadenados por la revolución eléctrica de finales del siglo XIX, la cual infundió un nuevo concepto de instantaneidad que destruye el anterior proceso secuencial de la producción y exige a la pintura y a la escultura en particular, la introducción del tiempo en sus composiciones. Las diferencias existentes con los sistemas de composición tradicionales estriban en su carácter abierto<sup>848</sup>, que tiene su modelo en la producción industrial de los objetos y de las imágenes de los que se nutre<sup>849</sup>. Ellos mismos acaban con la obra cerrada y de raíz aristotélica<sup>850</sup> (precisamente, Aristóteles reclamó en el arte dramático la sumisión a la trama en contra del anterior recurso de la "máquina", consistente en un artilugio parecido a una grúa que hacía descender a los dioses del Olimpo para intervenir en el desarrollo de la acción y cambiar de este modo el transcurso verosímil de los

---

<sup>845</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, Tilde, Valencia, 1999, p. 87.

<sup>846</sup> JAMESON, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo". En FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, op. cit., p. 182.

<sup>847</sup> « On trouve dans toutes les doctrines de l'avant-garde un certain nombre de thèses qui marquent un changement absolu d'attitude, en regard de ce que fut la pensée du XIX siècle quant au mode d'existence de la machine dans la société contemporaine et quant à la conception de la modernité » [Se encuentra en todas las doctrinas de la vanguardia un cierto número de tesis que marcan un cambio absoluto de actitud, en vistas de eso que fue el pensamiento del siglo XIX en cuanto al modo de existencia de la máquina en la sociedad contemporánea y a la concepción de la modernidad]. En LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, Klincksieck, Paris, 1973, p. 160.

<sup>848</sup> TARABUKIN, Nikolai, *Por una teoría de la pintura* (publicado en 1916) en TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*, op. cit., pp. 134. Este autor opone construcción pictórica a construcción técnica, la cual es abierta y susceptible de integrar todo tipo de materiales, mientras que la pictórica, restringida a la imitación, tan sólo es capaz de distribuir los motivos imitados según leyes matemáticas y de simetría. El sistema perspectivo conlleva, más que una construcción, una reconstrucción de la realidad mediante la imitación, mientras que la construcción técnica -el montaje- es una construcción nueva basada en el ritmo que permite bajo sus constantes su prolongación lineal.

<sup>849</sup> « Le projet artistique devient un projet de coïncidence entre la dynamique du geste graphico-poétique et le jaillissement des choses dans le monde » [El proyecto artístico deviene en un proyecto de coincidencia entre la dinámica del gesto gráfico-poético y el surgimiento de las cosas en el mundo] dice Philippe Sers acerca del dadaísmo, teniendo en cuenta el rol del azar en las actividades artísticas de este movimiento. SERS, Philippe, *L'Avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX siècle*, op. cit., p. 95.

<sup>850</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, op. cit., pp. 67-69.

acontecimientos<sup>851</sup>). Pero la verosimilitud defendida por Aristóteles era imposible a partir del siglo XIX porque la naturaleza misma resultaba ya inverosímil a causa de la confluencia de la industria con el mercado. La oposición de la vanguardia histórica hacia la ideología dominante radica aquí: mientras la primera desea reconciliar el arte con la nueva realidad -para lo que ésta antes debe manifestar su carácter fragmentario-, la segunda se obceca en conservar las relaciones entre los fragmentos que ella misma ha impuesto<sup>852</sup>.

El proyecto del artista vanguardista es una toma de conciencia, lo que equivale a decir que, en última instancia, se trata de una testificación de su presencia: reuniendo en su construcción los objetos que percibe se materializa él mismo y se auto-percibe, tal y como sugiere Gaston Bachelard en un nivel general y fenomenológico<sup>853</sup>. La construcción ordena en instantes los objetos percibidos, destruyendo la falsa ilusión de una duración inaprehensible. Podríamos añadir que la fotografía tuvo implícita desde su origen la concepción de simultaneidad en su acto creativo, y achacar la anticipación de esta instantaneidad a la invención de la bombilla incandescente de Edinson. Sin embargo, la cámara fotográfica -como advierte Marx y Mumford- vive una primera fase de imitación de la actividad humana (por ser anterior a la aparición del automatismo de la máquina correspondiente. En el caso de la fotografía, en su primera fase de predominio del retrato, imitó los géneros de la pintura, así como el paisaje) para crear luego sus propias formas bajo las innovaciones de fotógrafos como Alfred Stieglitz o August Strindberg (ambos relacionados con la plástica. Éste último fue además literato y dramaturgo), y por vanguardistas como Man Ray, Christian Shad, Lazslo Moholy-Nagy o Jacques-André Boiffard, una vez estimulada ésta por el descubrimiento de los poderes de la electricidad sobre la vida cotidiana. Concretamente, Strindberg profetizó un arte del futuro que imitase el modo de crear de la naturaleza, lo que conlleva una asunción del azaroso surgir de las cosas entroncado con el objeto encontrado del collage<sup>854</sup>. Esto rompe con la simple y a-histórica correspondencia que Rosalind Krauss establece entre fotografía y collage<sup>855</sup>. Más bien cabría

---

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>852</sup> Así se explican las opiniones del vanguardista y maísta húngaro Lajos Kassák, quien vio en el nacimiento del arte autónomo del cristianismo, el servicio de su unidad egocéntrica manifestada socialmente en el sistema feudal, el cual se mantiene en la decrepitud de los valores aparentes de la burguesía industrial en contradicción con su individualismo, sobre todo en los artísticos que, en su desajuste con la realidad productiva mecánica, caen en el eclecticismo. Si sólo las épocas donde reina una visión unitaria del mundo -ya sea abstracta o no- pueden generar un arte propio, una revolución en todos los ámbitos, en lo que se incluye la vanguardia, los vanguardistas restituirán esta unidad consistente en una reconciliación del hombre con su entorno, en lo que el montaje y el collage, practicados por Kassák durante los años veinte del siglo XX, serán fundamentales. Véase Lajos Kassák, "Art et mouvement ouvrier II" (*Népszava* 19-julio-1925, pp. 4-5). En MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, L'Age d'homme, Lausanne, 2002, pp. 259-262.

<sup>853</sup> BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, op. cit., p. 80.

<sup>854</sup> STRINDBERG, August, "¡Nuevos rumbos del arte!, o el azar en la creación artística" (publicado por primera vez en *La Revue des Revues*, 15-noviembre-1894). Recogido en *Strindberg*, IVAM, Valencia, 1993, pp. 59-68 (catálogo de exposición)

<sup>855</sup> KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico...*, op. cit., pp. 166-167.

pensar que la fotografía tuvo que sufrir los cambios de la pintura a raíz de la electricidad, para tomar conciencia del poder de su automatismo intrínseco. Panofsky advierte que la misma discrepancia entre la realidad y su construcción aparece tanto en la perspectiva artificial como en los resultados obtenidos por una cámara fotográfica, por transportar ambas sobre un papel bidimensionalidad aquello que se percibe sobre la superficie cóncava de la pirámide visual<sup>856</sup>. A partir de esta certeza, la fotografía deberá crear sus propias formas, estableciendo nuevos marcos para simples fragmentos de la realidad que ya no reproducen las líneas de fuga. Uno de los primeros pasos consistirá en colocar directamente sobre un soporte sensible objetos reales (síntesis simultánea del disparo fotográfico con el revelado), así como otras técnicas que anulan la profundidad, originando las shadografías de Shad, los rayogramas y las solarizaciones de Man Ray, los fotogramas de Moholy-Nagy, Las heliografías que Karol Hiller realizó durante los años treinta, o los fósiles fotográficos de Raoul Ubac.

Rota la profundidad ilusoria, el problema que se plantea ahora es la distinción entre ensamblaje y montaje, que corresponde desde un punto de vista histórico, insistimos, al enfrentamiento entre la vanguardia y las relaciones establecidas por la ideología. Con “ensamblaje” se ha distinguido sistemáticamente y casi arbitrariamente las construcciones en tres dimensiones de los collages bidimensionales<sup>857</sup>. Nosotros proponemos adoptar su significado estrictamente lingüístico al margen de la crítica y la historiografía, las cuales han conseguido imponerse en esta materia: la “acción de ensamblar” es sinónima de “unir, juntar”<sup>858</sup>. Por lo que el ensamblaje será la fase del collage consistente en unir los fragmentos preexistentes. Montaje es definido como “acción de armar o poner en su lugar las piezas de un aparato o máquina”, por lo que su relación con la industria es mayor, aunque la definición se amplíe a muchos otros campos como el teatro, la acústica o la fotografía<sup>859</sup>. De esta última definición deducimos que en el arte anterior al siglo XX podemos encontrar ensamblajes pero no montajes, porque es un término que se desprende de la tecnología industrial, y es a partir de esta observación cuando podemos establecer ciertas diferencias.

---

<sup>856</sup> PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>857</sup> Según esta distinción, el collage sería una composición bidimensional, mientras que el ensamblaje tiene la capacidad de aunar composiciones de dos y tres dimensiones. Véase por ejemplo, WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, op. cit., p. 8. En cambio, William C. Seitz en *Art of Assemblage*, op. cit., p. 150, toma el termino “assemblage” de Dubuffet por poder ser aplicado tanto a las composiciones planas como a las dotadas de relieve.

<sup>858</sup> *El pequeño Espasa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 481. Consultar además el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, <http://www.rae.es> (página visitada el 3 de marzo de 2006), donde se define “ensamblar” en su primera acepción como “unir, juntar, ajustar, especialmente piezas de madera.”

<sup>859</sup> *El pequeño Espasa*, Espasa-Calpe, op. cit., p. 862. Consultar también el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, <http://www.rae.es> (página visitada el 3 de marzo de 2006), que incluye como una de las múltiples posibilidades de la voz “montar” la siguiente: “Armar, poner en su lugar las piezas de cualquier aparato o máquina”, y de “montaje” como “combinación de las diversas partes de un todo”. Ese “colocar en su lugar” predispone al montaje a constituirse como un lenguaje.

El ensamblaje respecto al collage, desde el momento en que este último es considerado un fenómeno histórico -manifestación del arte contemporáneo-, constituye una segunda fase de su elaboración y participa de su carácter abierto por aglutinar fragmentos encontrados y, en principio, no compatibles<sup>860</sup>. El ensamblaje deja participar al azar en un alto grado, mientras que en opinión de D. Bablet, el azar parece excluido de la actividad del montaje<sup>861</sup>. Françoise Monnin denomina al montaje “collage reproducido”, es decir, un collage uniformado por la fotografía o la pintura (se puede ampliar al celuloide del cine y al teatro en general) que relega al collage originario al rango de maqueta<sup>862</sup>. Esta definición asume un concepto del montaje relativo al collage y no al ensamblaje, y resulta difícil justificarlo desde la representación cuando el concepto proviene del montaje maquinista -las piezas ensambladas que tienen existencia por sí mismas-, a no ser que adoptemos como único el punto de vista capitalista de la máquina que genera una mercancía que quiere representar lo natural (el montaje como reproducción también está contenido en su rol constructivo de una trama o de una historia ficticia con el objetivo de engañar a una o varias personas). Los argumentos de Monnin se basan en la uniformidad de los materiales, aunque por ejemplo los collages novelados de Max Ernst, compuestos de ilustraciones de grabados decimonónicos totalmente homogéneos y destinados a ser reproducidos en publicaciones, deberían también considerarse un montaje y, en cambio, parecen trascender esta simple idea así como cualquier otra restricción a una técnica según la propia definición de collage ofrecida por este artista<sup>863</sup>. Más bien, lo que hace del montaje en su origen una reunión de piezas de maquinarias, es su disposición en pro de una finalidad<sup>864</sup>, de un sentido, ya sea constructivo, representativo, productivo o incluso poético. De ahí proviene su uniformidad material y el mayor disimulo de sus fisuras, además de una oposición clara al azar como fuerza orgánica, aun en el caso de que exista un mínimo en su “trama interna” (término utilizado por Aristóteles en su *Poética*). Una máquina se dispone según el proceso de elaboración de un producto, emana de la yuxtaposición de instantes propio del pensamiento humano, el mismo que fragmenta lo orgánico del azar. El montaje cinematográfico de Eisenstein une fotogramas buscando su propio producto, nuevas asociaciones en el espectador<sup>865</sup>. Posteriormente, con el cine americano el montaje acabó siendo un recurso

---

<sup>860</sup> Véase por ejemplo MONNIN, Françoise, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>861</sup> TABLE RONDE INTERNATIONALE DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>862</sup> MONNIN, Françoise, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>863</sup> Con su famosa frase “Si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el collage”. En MAX ERNST, *Escrituras*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>864</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 19. Este historiador del cine propone como requisito fundamental del montaje que su resultado sea legible, algo que al ensamblaje no le compete.

<sup>865</sup> El montaje del cine soviético de Dziga Vertov también busca una finalidad. Este cineasta define el montaje como un collage de escenas filmadas por separado, en función de un argumento más o menos elaborado. Ver VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Union Général d'Éditions, Paris, 1972, p. 102.

narrativo en pro de una nueva continuidad y en virtud de la generalización del *raccord*<sup>866</sup>. En el fotomontaje de contenido social<sup>867</sup> o publicitario<sup>868</sup> se construye dialécticamente un mensaje que en principio no existe en el ensamblaje.

Tanto éste como el montaje pueden constituir la segunda fase del collage, el acto compositivo de los fragmentos previamente escogidos. Sin embargo, aunque los dos conformen una reacción frente a la misma realidad industrial en el contexto del arte contemporáneo, el montaje es la versión propiamente mecanicista del ensamblaje fortuito y con modelo en la producción mecánica, de lo que se deriva una serie de consecuencias a tener en cuenta: las procedencias de los fragmentos son mucho más transparentes en el ensamblaje, mientras que en el montaje se anulan en favor de un mensaje nuevo que sirve de síntesis a las imágenes confrontadas en la construcción. En el ensamblaje se manifiesta además el acto creador, mientras que en el montaje se disimula para lograr un mayor efecto. Y en consecuencia, este último se presta mejor a las finalidades constructivas, poéticas, incluso narrativas, las cuales fueron en aumento conforme avanzaba su historia, y esto a pesar de que en un principio los dos modos de construcción son abiertos, a diferencia de las composiciones clásicas fundamentadas en los principios aristotélicos de similitud. El serlo en su configuración es lo que hace de ellos una construcción que supera los márgenes de la composición, ambos son el fruto de la integración de la dimensión temporal en el soporte espacial basado en la instantaneidad eléctrica<sup>869</sup>, una reconciliación espacio-temporal donde el ensamblaje manifiesta la continuidad y la ruptura de la obra acabada y donde, al contrario, el montaje busca la construcción de una nueva continuidad tras haber disuelto la ilusión de la anterior.

Ambas construcciones responden a un proceso histórico. El ensamblaje entró en las artes nobles de la mano del cubismo para reafirmar los verdaderos cometidos formales de la pintura y la escultura. Posteriormente, con el dadaísmo berlinés el ensamblaje fue realizado con fotografías bajo el deseo de desvincular al nuevo artista del arte con mayúsculas y aproximarlos a su realidad industrial coetánea. Estos ensamblajes se basaron primero en la disparidad formal, para luego devenir poética con los collages de Max Ernst<sup>870</sup> y los nuevos mensajes de los fotomontajes constructivistas, una evolución ésta que ha llegado en fechas recientes a generalizar la concepción de montaje en las obras plásticas en detrimento del efecto acumulativo del ensamblaje. Este proceso es perceptible desde los *environment* de Kienholz hasta el sentido escultórico del uso del objeto por simulacionistas como Jeff Koons o Haim

---

<sup>866</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico...*, op. cit., pp. 126 y 130-133.

<sup>867</sup> El testimonio sobre John Heartfield de Bertolt Brecht contenido en *John Heartfield en la colección del IVAM*, op. cit., p. 121, reclama el fotomontaje para reconstruir hechos reales.

<sup>868</sup> BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 30.

<sup>869</sup> FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique...*, op. cit., p. 55.

<sup>870</sup> Mumford relaciona el sinsentido de las figuras femeninas de Max Ernst con la ausencia de simbolización, simultánea con la sobreabundancia de imágenes que la máquina y los medios técnicos de reproducción de la imagen han propiciado. Ver MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, op. cit., p. 146.

Steinbach. Si el ensamblaje pierde matices en sus reproducciones por atender a la poética material (texturas, facturas, relieves, etc.), el montaje, al uniformar sus materiales y sus formas en busca de una nueva trama, se presta perfectamente a las posibles reproducciones técnicas y, por esta razón, se ha aplicado a la fotografía y al cine satisfactoriamente, y pervive en la infografía con mayor éxito que el ensamblaje aunque, mientras el montaje avanza, va ocultando los gestos creadores que lo han conformado y, por tanto, su dimensión autorretratística -como el extrañamiento en los objetos manufacturados-, mientras que el ensamblaje la mantiene intacta.

El montaje ganará terreno con la extensión de los análisis semióticos que aplican la lingüística a la lectura e interpretación de las obras plásticas. La hegemonía del lenguaje (comentada ampliamente en el primer apartado) hará ascender al montaje en la creación en detrimento del ensamblaje. Roger Shattuck ya intuyó esta distinción histórica cuando al referirse a la yuxtaposición general en la obra de aquéllos que dieron los primeros pasos hacia la vanguardia a finales del siglo XIX y principios del siguiente, afirmó que ésta entrañaba siempre una sucesión (intervención del tiempo sobre un espacio), tanto si se debía a la intervención del azar (más propio del primer ensamblaje en estado de desarrollo, a diferencia del de Dubbuet de las décadas de 1940 y 1950, correspondiente a una nueva afirmación de la fisicidad de la obra plástica como resultado del agotamiento de la imagen dominante en las décadas anteriores, tal y como veremos posteriormente), como si se estructuraba a partir de un conflicto<sup>871</sup>, el cual bien podría servir de precedente del montaje y sus orígenes soviéticos, cuando le fueron aplicados los principios de la dialéctica materialista (desde Klucis hasta Eisenstein), llegando a conformar un lenguaje (aun con todo existieron influencias evidentes del formalismo ruso) que los montadores creyeron más propicio que el pictórico para dirigirse al conjunto de la sociedad, por trabajar con imágenes fotográficas sin intervención de la mano subjetiva de un pintor, lo que permitió ofrecer nuevas asociaciones que produjesen el shock necesario para despertar las reacciones del público.

No obstante, esta sucesión de la yuxtaposición no puede ser confundida con una continuidad real, no se estructura con transiciones sino por contrastes, que exigen percibir sus opuestos simultáneamente como los dos polos –negativo y positivo- de la electricidad. La obligación del espectador de captar el sentido del montaje reconcilia la creación con los acontecimientos de su entorno. Se interaccionan tiempo y espacio para ser sublimados y superados tal y como ocurre con la iluminación eléctrica, tanto metafórica como funcionalmente. El simultaneísmo tiene como objetivo alcanzar la significación total, es decir, la unión de la forma con el contenido en un resultado dialéctico que, o se mantiene en tensión como ocurre con el collage en su origen, o constituye la síntesis como mostraron los montajes posteriores. En cualquier caso, la aspiración del funcionamiento mismo del collage, tanto en el

---

<sup>871</sup> SHATUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 283.

ensamblaje como en el montaje -si aceptamos su distinción<sup>872</sup>-, es la reconciliación de la creación con las condiciones exteriores al arte.

### **Definición de collage**

Dada la imposibilidad de una definición cerrada y definitiva del collage por oponerse a su propia naturaleza expansiva, nosotros vamos a ofrecer, de manera meramente funcional, la que nos permitirá delimitar nuestro campo de investigación:

**Collage es la reunión de fragmentos reales y/o preexistentes que no han sido encontrados juntos previamente o no eran compatibles. Su concepto no se restringe a una técnica o a un soporte material concreto, sino que encuentra lugar en la poesía contemporánea, porque ésta es susceptible de manifestarse en todos los registros expresivos posibles.**

**La práctica del collage es un gesto que abarca dos fases: la elección de los fragmentos tomados y la construcción de un nuevo conjunto, el cual siempre será abierto, frente a la composición clásica cerrada y regida por las unidades aristotélicas de la imitación y por los ejes cartesianos del conocimiento racional.**

Para la Historia del Arte Contemporáneo el collage es un medio de aproximación al objeto, el cual es presentado como obra de arte a partir de 1912. Pertenece a las modalidades artísticas que aceleraron el proceso de sustitución de la representación verosímil, en su caso por el ensamblaje y posteriormente por el montaje, técnicas éstas que han compartido el acto constructivo de tales piezas hasta la actualidad en una paulatina evolución y apertura de los materiales artísticos a todo tipo de posibilidades. Históricamente, el collage responde a la necesidad de reconciliación de la expresión artística dentro del nuevo estatus que la realidad ha adquirido en el marco del mercado capitalista -lo que atañe a la toma del objeto encontrado-, y por el uso de la energía eléctrica de la Segunda Revolución Industrial<sup>873</sup>, que dejó obsoletas las

---

<sup>872</sup> Octavio Paz advierte que Eiseinstein llegó a concebir la verdadera naturaleza del montaje -la yuxtaposición y la simultaneidad- desde la ausencia de normas sintácticas en el cine. PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., p. 45. Es decir, no encontró unos principios que rigieran el cine hasta que no los tomó de su propio mecanismo de grabación y filmación, basado en la sucesión de fotogramas puestas a la vista por la luz. El cine no tuvo un lenguaje propio hasta que no fue formulado, y Eiseinstein -pionero teórico del montaje- encontró modelos para su simultaneísmo y su yuxtaposición en las artes orientales, sobre todo en el teatro japonés y en la escritura chinas, lo que nada tienen que ver con la lógica occidental. Por estas razones, los términos "montaje" y "ensamblaje" no designaban en principio actividades distintas más que por las acepciones que quisieron transmitir los mismos que las pronunciaban.

<sup>873</sup> Thomas Alva Edison inventó el foco eléctrico incandescente en 1879. Sin embargo, ya antes fue un tema recurrente. Por ejemplo, Charles Baudelaire incluyó en la idea de progreso de entonces la



manifestaciones culturales de la clase burguesa pues, a partir de su concepto de instantaneidad, el ensamblaje y el montaje solucionan la introducción del tiempo en la composición espacial frente a la historia de la pintura perspectiva, bien sea a través de la inserción de la lectura lineal en el montaje o por la solidificación de un proceso creativo y gestual en el collage resultante.

## Metodología interpretativa e historiográfica

De esta definición hemos depurado un método para el análisis, que se fundamenta en una lectura materialista de la dialéctica hegeliana, aplicable tanto a la oposición entre sujeto y objeto, entre desarrollo interno de las obras y sus relaciones con el exterior, y la problemática existente entre la materia y la forma, que en el collage se resuelve entre el fragmento real encontrado y el ensamblaje, el cual ejerce tanto la reunión como el recorte.

Para desentramar a partir de lo expuesto hasta aquí, un modelo de lectura estética, debemos tomar como punto de partida la condición primera de todo objeto considerado a partir de la Revolución Industrial y del desarrollo del mercado que le es propio: la opacidad. El collage en tanto que objeto es impenetrable<sup>874</sup>, es considerado una cosa material que, aunque artística, ha fragmentado, disuelto y aniquilado su perspectiva. Así Marx, una vez que ha descubierto la ocultación del valor de uso por el valor de cambio, afirma que a los objetos de las mercancías “no les queda todavía más que una propiedad, la de ser productos del trabajo”<sup>875</sup>. Desde esta premisa, su método de estudio respecto a las mercancías, toma al objeto como contenedor de un determinado tiempo invertido en su producción<sup>876</sup>, todo con el fin de desentramar el laberinto capitalista.

La condición abstracta de la mercancía radica en dos puntos esenciales: en la ocultación del valor de uso por el valor de cambio, y en la pérdida de contexto causa-efecto<sup>877</sup>, y según esta segunda apreciación, el collagista no descontextualiza los fragmentos que roba a la realidad, sino que ya los encuentra fuera de contexto porque antes han sido robados por los valores arbitrarios del mercado<sup>878</sup>. Sin embargo, los objetos manufacturados que lideran la nueva

---

electricidad junto con el alumbrado del gas y el vapor. BAUDELAIRE, Charles, *Exposición Universal de Bellas Artes de 1855*, en BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 203.

<sup>874</sup> La obra de arte como objeto es comentada en FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique...*, op. cit., pp. 108-110.

<sup>875</sup> MARX, Karl, *El capital*. Tomo I-Libro I, op. cit., p. 58.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 60. Así, Maurice Rheims afirma que los coleccionistas de objetos curiosos buscan en éstos, sean cuales sean, la mano del hombre, ya sea por haberlos fabricado, transformado o simplemente presentado, aunque su origen sea animal, vegetal o mineral. Ver RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets...*, op. cit., p. 75.

<sup>877</sup> “Sólo se enfrentan como mercancías los productos de trabajos privados autónomos e independientes entre sí”. MARX, Karl, *El capital*. Tomo I-Libro I, op. cit., p. 64.

<sup>878</sup> Las relaciones de los objetos propuestas por el mercado, es decir, su connotación, constituyen la ideología, lo incuestionable. Véase BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 45. De esta

realidad contienen las relaciones sociales, puesto que en las horas de trabajo invertido es donde se desarrollan dichas relaciones<sup>879</sup> y, al confrontar el capital al hombre con la máquina, por lo que ambos pasan a ser equivalentes -pudiéndose sustituir el uno por el otro-, la máquina tiene la misma capacidad de materializar su trabajo en el objeto que produce<sup>880</sup>, siendo una de las posibles causas de la representación mecánica antropomórfica, tanto positivamente - por ejemplo el erotismo mecánico de Duchamp y Picabia- como negativamente en el caso del antropocentrismo de Oskar Schlemmer<sup>881</sup>. Las obras artísticas, en respuesta a esta nueva realidad, cerrarán la ventana perspectiva y se mostrarán mudas e impermeables. A lo que respondemos intentado reconstruir el proceso gestual que las ha conformado. Picon se refiere a la pintura desarrollada a partir de Manet (al que hemos considerado más arriba precedente del collage pintado por su retrato de Émile Zola) en estos términos:

“... arte de un presente que no representa nada a parte de sí mismo, y que verá (al mismo tiempo que el relato y el tema desaparecerán de la poesía y que, en la novela, el diálogo y la reducción del campo remplazarán la narración retrospectiva y omnipresente) la desaparición de la perspectiva, como si ésta se encontrase desplazada al mismo tiempo que la imagen, el tema.”<sup>882</sup>

Hemos visto cómo la máquina, en la última fase de la industrialización, cuando ya no imita las formas de creación humanas sino cuando ya impone las suyas propias sobre las restantes actividades<sup>883</sup>, instaura su modelo en la producción plástica -primero secuencial y luego instantáneo- de compenetración del tiempo y del espacio, tanto por parte del objeto prestado como por la construcción del conjunto en el caso del collage. Si la máquina ha negado al hombre anteriores cualidades, en cambio su automatismo le ha hecho adquirir conciencia de otras nuevas, como el ritmo, el objeto estándar, el montaje, la interacción espacio-tiempo y la importancia del proceso de creación en el resultado final, los medios y las metas de la obra, etc., tomadas todas muy en serio por las vanguardias<sup>884</sup>. Para poder llevar a cabo este recorrido en

---

manera, el collage pone en cuestión la jerarquía de valores, empezando por el caso más general y claro de la entrada de materiales efímeros como nobles.

<sup>879</sup> MARX, Karl, *El capital*. Tomo I-Libro I, *op. cit.*, p. 84.

<sup>880</sup> “Como cualquier otro componente del capital constante, la maquinaria no crea ningún valor, sino que transfiere su valor al producto que contribuye a fabricar”. En MARX, Karl, *El capital*. Tomo I-Libro II, *op. cit.*, p. 100.

<sup>881</sup> Oskar Schlemmer escribió en una carta dirigida a Otto Meyer en 1921: “¿No será que el progreso (ampliación) y autorrealización (profundización) son dos direcciones dispares, prácticamente excluyentes, no viables en la simultaneidad?”, y su diario muestra en 1922 la dialéctica entre los nuevos materiales industriales y el rechazo a la máquina: “¡La nueva serie! Planchas de yeso como fondo, vaciadas, levantadas, perforadas -encima-, dentro cristal, tubos de cristal, cristal de espejo, cristal coloreado. Pintura en vidrio trasera y delantera, varias sucesivamente, situadas contra la luz, cable de níquel, latón, cobre, fleje. Maderas pulidas, modeladas. Nada de máquina, nada de abstracto. ¡Siempre el hombre!”. En SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 56 (traducción de Ramón Ribalta)

<sup>882</sup> PICON, Gaëtan, *Las líneas de la mano*, *op. cit.*, pp. 49-50 (traducción de Alfredo Silva Estrada)

<sup>883</sup> FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique...*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>884</sup> SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, *op. cit.*, p. 261.

profundidad a través de la reconstrucción del proceso creativo, totalmente opuesto a la consideración formalista de la superposición de planos del collage cubista concebido por Greenberg, que parte de su planitud y de la necesidad de preservar su condición de obra de arte, nosotros prescindiremos por contra de su condición artística para evitar las discusiones bizantinas encaminadas a establecer márgenes contra la condición abierta hacia la realidad del collage mismo, con el fin de encontrar en el objeto manufacturado industrial el modelo que permita una interpretación, además de otorgarle un sentido histórico. Esta penetración se bifurca en la doble naturaleza del collage:

1. Los objetos encontrados remiten a un encuentro anterior<sup>885</sup>, a unas vivencias retenidas en forma de instantes que,
2. se secuencian mediante la construcción del conjunto plástico -ensamblaje o montaje- al tiempo que, como la electricidad, integran de manera simultánea el espacio y el tiempo. La máquina ofrece al hombre una duración sustituta de la anterior inaprehensible, que surge de la yuxtaposición de instantes, puesto que, inventada por el hombre, materializa su pensamiento y por tanto el mecanismo de su memoria.

Ambas vías deben luego confluir totalmente compenetradas, puesto que el encuentro de un elemento concreto determinará su corte, su fragmentación y su participación constructiva en el conjunto, y viceversa. Gracias a este procedimiento comprendemos cómo el collage -y la obra de arte contemporánea en general- abandona la historia y el espacio perspectivo ilusorio para materializar un gesto, siempre con autonomía propia por ser la síntesis de la elección y de la construcción, de la materia y de la forma. Si Greenberg ve “agujeros” en las imágenes icónicas, nosotros encontraremos estos agujeros en los cortes de la construcción por ser la primera vía hacia un tiempo cosificado, mientras que los objetos, en principio mudos, son conducidos por ser escogidos mediante el recorte, remitiendo a la vivencia anterior (el trabajo) que entraña la clave de la obra (la mercancía) y las constantes productivas del autor. Por esta razón, al sustituir la perspectiva fundamentada en el corte cerrado de la pirámide visual que es convención para el

---

<sup>885</sup> « Toute expression plastique n'est que le résidu d'une expérience. La reconnaissance d'une image qui, tragiquement, a survécu à une expérience, rappelant l'événement plus ou moins clairement, comme les cendres intactes d'un objet consumé par les flammes, la reconnaissance de cet objet si peu visible et si fragile et sa simple identification de la part du spectateur avec une expérience personnelle similaire, exclut toute possibilité de classification psychanalytique ou d'assimilation à un système décoratif arbitraire. » [Toda expresión plástica no es más que el residuo de una experiencia. El reconocimiento de una imagen que, trágicamente, ha sobrevivido a una experiencia, recordando el acontecimiento más o menos claramente, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas, el reconocimiento de este objeto tan poco visible y tan frágil y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal similar, excluye toda posibilidad de clasificación psicoanalítica o de asimilación en un sistema decorativo arbitrario.] En MAN RAY, “L'âge de la lumière”, *Minotaure* n° 3-4, décembre 1933, Paris, p. 1. Edición facsímil: *Minotaure*, Skira, Genève, 1981.

punto de vista monocular, la obra contemporánea pasa a ser abierta, se pierde en la misma infinitud que antes supuso el punto de fuga pero, a diferencia de él, no es abarcable como tampoco lo son los objetos del mercado. Sólo puede ser conmensurable si el espectador reconstruye esta profundidad para sí como parte de la obra; también el historiador, aunque añadiendo con su participación el significado histórico, tal y como Duchamp en sus conferencias extendió a las apreciaciones de todo el mundo. Se trata de la construcción que contribuirá a la continuación histórica. Cada época tiene todo el derecho de imponer esta visión a los acontecimientos pasados solidificados en los restos materiales, entre los que se incluye el patrimonio histórico-artístico. Desde este momento en que se hace pública, la obra de arte, al ser abierta, incorporará y atenderá todo lo no artístico o cuya artisticidad ha sido cuestionada, desde los objetos cotidianos y la participación de sus fabricantes anónimos -ora profesionales ora máquinas-, las artes populares, primitivas, las expresiones artísticas de los niños, de los simples aficionados, hasta el cine, las novelas por entregas, lo *kitsch*, la fabricación en serie, el espacio expositivo, lo efímero, el azar y los accidentes. Por esta razón el collage nace como una afrenta contra el arte, aunque luego sea absorbido paulatinamente por éste último, porque así renacerá abierto, con mayor poder para recuperar la realidad frente a su anterior concepción limitada y expuesta en la primera parte de nuestra argumentación. El propio automatismo de la máquina, con la que produce en secuencia objetos estandarizados, fue aplicado a los medios de reproducción técnica de la obra artística, cuyas consecuencias han sido convenientemente expuestas por Walter Benjamin, la más importante la pérdida del aura. El resultado en último término parecía estar destinado a la democratización de la imagen<sup>886</sup>, impedida por el mercado, el mismo que quiso imponer la fetichización del original y de la firma del autor. Mientras tanto, el valor artístico fue desplazado del objeto al gesto, a la vivencia estética, a la actitud (la progresiva apertura del concepto de obra artística así lo demuestra, desde los collages hasta los *happenings* y sus derivados)<sup>887</sup>, por lo que el valor artístico de la obra finalizada acabó residiendo paradójicamente en el proceso de elaboración, aquello que lo diluye, al tiempo que se vio reafirmada frente a las anteriores vanguardias.

El procedimiento interpretativo que proponemos aquí guarda alguna similitud con el empleado por Gaëtan Picon, aunque prescindiremos de la identificación que establece entre la escritura y la pintura, por la que él entiende un arte de imágenes<sup>888</sup>. No porque dudemos de la interdisciplinariedad existente entre estos registros expresivos, sino por los peligros que conlleva la aproximación lingüística a los fenómenos vanguardistas de los que nació el collage hoy entendido, dado que, en su vertiente más radical, estos movimientos procedieron a la disolución del lenguaje, -desde el momento en que atribuyeron una mayor importancia al acto,

---

<sup>886</sup> MUMFORD, Lewis, *Arte y Técnica*, op. cit., pp. 90-91.

<sup>887</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 254-260.

<sup>888</sup> PICON, Gaëtan, *Las líneas de la mano*, op. cit., pp. 7 y 9.

al gesto, al proyecto<sup>889</sup>-, por constituir una barrera entre el mundo exterior y el espectador. Picon también parte de la imposibilidad de este último para captar los significados del lenguaje que no sean sus propias formas, y la única manera de rescatarlos es reconstruyendo su historia para hacer de ella la suya propia<sup>890</sup>: los impulsos autorretratísticos del autor al crear su obra son los mismos que fenomenológicamente mueven al espectador hacia ella, de lo que se desprende ya una dimensión social muy acorde a nuestros propósitos. Se trata de una consideración de la naturaleza exterior que vincula el mismo automatismo que distingue la escritura automática de lo que Picon llama el “dictado exterior”, dada la mudez del objeto<sup>891</sup>. De la misma manera que en el objeto manufacturado están contenidas las horas invertidas en su producción, tanto del hombre como de la máquina, la obra de arte materializa el tiempo y lo presenta invisible, “murado” según el concepto empleado por Picon<sup>892</sup>. Es la categoría temporal de la obra la que hace propiamente artística, porque conlleva la percepción abstracta del tiempo mismo, así como su toma de conciencia, la única manera de alcanzar la dialéctica real entre el instante y la duración<sup>893</sup>. No obstante, Picon distingue el tiempo vivido del histórico<sup>894</sup>, es decir, diferencia las relaciones sociales de cualquier producto fabricado y la vivencia artística, que es lo que emparenta la obra plástica con el lenguaje, argumento éste que nosotros no hemos seguido porque nos obligaría a considerar todo lo exterior al yo como un lenguaje portador de un mensaje (el tiempo contenido como mensaje), al respetar lo *nouménico*, el ser-en-sí, la objetividad exterior y toda su magia azarosa, y al tener siempre presente que toda connotación conlleva de por sí una ideología; o a tildar de abstracto todo lo percibido porque, así como la plusvalía abstrae los objetos destinados al mercado, la dimensión temporal sublima la obra de arte. Lo reseñable es que nuestras tesis comparten con las de Picon la perspectiva fenomenológica de base hegeliana, por la que “el yo asiste a su desvanecimiento en el otro”, lo que constituye un momento clave: la obra de arte como instante del devenir donde el deseo (la pulsión hacia el otro) y la muerte confluyen<sup>895</sup>, éxtasis capaz de definir el encuentro místico propiamente estético. El tiempo vivido materializado en un objeto, al plasmar las relaciones sociales de producción, conduce al historiador al tiempo histórico, porque tanto para el arte como para la industria, el verdadero fin es establecer -construyéndolas- las relaciones del hombre con su entorno. Philippe Sers sitúa la revolución artística de las vanguardias históricas en el punto de convergencia entre los textos teóricos y la experiencia de las obras artísticas, ahí donde se reencuentran la estructura interior del ser del yo y su proyecto de organización del

---

<sup>889</sup> SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>890</sup> PICON, Gaëtan, *Las líneas de la mano*, *op. cit.*, pp. 18 y 22.

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>893</sup> *Ibid.*, pp. 37 y 39.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 34.

mundo<sup>896</sup>. Y es a partir de aquí donde aplicaremos una metodología de estudio acorde con los mismos principios que rigieron a estos movimientos que recurrieron al collage para cambiar la función del arte en la sociedad y reconciliarla con la nueva realidad industrial<sup>897</sup>.

Desde esta concepción del collage no interesada por el establecimiento de unos márgenes que lo distinguen del resto de la realidad, es obvia la necesidad de un registro con el fin de introducir una delimitación para su definición. Nuestro punto de vista histórico estudia el collage desde el momento en que es enfrentado con el arte elevado, considerado noble y distanciado de la realidad industrial, no por su temática pero sí por su propia elaboración. Sin embargo, nunca perderemos las referencias exteriores como hemos practicado hasta aquí, esos hitos que dan explicación a su origen y evolución a lo largo del siglo XX.

El collage que aquí estudiaremos parte del momento en que en la obra de arte propiamente dicha, se introducen materiales extra-artísticos, alterando la concepción cerrada de la composición clásica para ser una construcción constante del propio artista, en que la obra acabada, si en algún momento se entiende que lo está, pierde valor. Se trata de analizar los cambios de valores acontecidos en el arte durante el siglo XX y, aunque afecte de manera global a todos los registros expresivos, asumiendo que el collage ha transformado radicalmente el devenir de la literatura<sup>898</sup> y ha contribuido de manera decisiva en la génesis del lenguaje propiamente cinematográfico, -el montaje-, no olvidamos que éste es un estudio histórico. Y como tampoco perdemos de vista las artes plásticas por constituir el objeto de nuestra disciplina, la Historia del Arte, sólo desde esta premisa abordaremos los modelos aportados por la literatura del siglo XIX y la influencia ejercida por el cine, el cual no deja de ser producto de una máquina más.

Se han establecido muchas divisiones que rozan la pura taxonomía entre el *papier-collé* (collages con papeles pegados), el collage (el cual admite muchos más materiales aún manteniendo la bidimensionalidad de la pintura)<sup>899</sup>, el ensamblaje (construcción en tres dimensiones con objetos extra-artísticos) y el montaje, al que se le ha atribuido la representación de la fragmentación del collage en un solo registro y el cierre lingüístico de la construcción al

---

<sup>896</sup> Se trata, no del fin de la representación del arte, sino de una redefinición de la misma en que la forma ya no se halla separada del mensaje. Ver SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale...*, op. cit., pp. 119-120.

<sup>897</sup> Fernand Léger justifica con los nuevos acontecimientos económicos y sociales los cambios en la pintura y sus nuevas relaciones con la arquitectura y la ciudad, los cuales han dejado obsoleto el caballete, que nació con el individualismo para abastecer las colecciones privadas. Ver LEGER, Fernand, "Le mur, l'architecture, le peintre" (conferencia pronunciada en Kunsthau de Zurich en mayo de 1933), en LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris, 1997, p. 175.

<sup>898</sup> Léase BEHAR, Henri, *Littératures*, op. cit., pp. 169-204.

<sup>899</sup> Estos dos términos fueron distinguidos por GOLDING, John, *Cubism: A History and an Analysis*, Wittenborn, New York, 1959, p. 102. El collage había sido descubierto por Picasso en primavera de 1912, y el *papier-collé* por Braque en septiembre de ese mismo año. Esta diferenciación fue recurrida posteriormente por muchos autores, incluso por el letrista Isidore Isou en *De l'impressionisme au lettrisme...*, op. cit., p. 27.

azar<sup>900</sup>. A lo largo de esta argumentación dedicada al cuerpo teórico de nuestro estudio, se ha intentado clarificar la confusión de toda esta amalgama de términos que muchas veces se utilizan a la ligera como sinónimos y que, constantemente, han sido ampliados por las modalidades que los propios autores van proponiendo para designar sus producciones (tal es el caso del ensamblaje, adoptado por Seitz a partir de la producción y de las reflexiones de Dubuffet).

El collage, tal y como fue definido por Max Ernst al margen de cualquier técnica o resultado plástico, implica la percepción de la realidad, un medio de extrañamiento, de investigación, la alquimia de la imagen visual<sup>901</sup>. El collage puede ser nombrado con diferentes términos según los materiales que se utilicen o las técnicas que se apliquen. Nosotros utilizaremos “collage” simplemente por su primacía histórica. Su ejercicio se desdobra en dos momentos esenciales y compenetrados: la elección de un objeto o fragmento encontrando (el *ready-made* propiamente dicho, aunque su origen sea natural)<sup>902</sup> y la construcción propia del acto de ensamblar (ensamblaje) y de montar (montaje), los cuales, en un determinado momento histórico definido por la ruptura con el pasado, pasaron a conformar dos acepciones que se refieren a un mismo acto pero con connotaciones diferentes. Fue el desarrollo de la fotografía y del cine el detonante de tal distinción al delimitar el montaje como una técnica. Ahora el tiempo en el ensamblaje es ante todo el de la profundidad del acto, mientras que el del montaje es la inserción de la lectura lineal sobre una superficie espacial, bastante más susceptible de un análisis semiótico opuesto a nuestro punto de vista histórico.

---

<sup>900</sup> Por ejemplo en SEITZ, William C., *The Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>901</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>902</sup> Max Ernst afirma que los objetos surrealistas son consecuencia del collage. En MAX ERNST, “Comment on force l’inspiration”, en *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 6, mai 1933, Paris, p. 43. Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1976.

### III. EL NACIMIENTO DEL COLLAGE Y SU DESARROLLO HASTA 1930<sup>903</sup>

#### 3.1. Collage y vanguardia histórica

El fenómeno del collage está íntimamente ligado al proyecto global de las vanguardias, cuestión ésta que las diferencia históricamente de sus precedentes anteriores. Incluso participó muy activamente en su origen y conformación. Por lo tanto, la definición del collage estará marcada por la dificultad de depurar un concepto general de vanguardia que salve estas diferencias. Según los argumentos de los que nos hemos servido hasta ahora, el collage es una reacción contra el nuevo estatus de la realidad otorgado por el mercado desarrollado a partir de la Revolución Industrial. Hasta el momento no hemos pretendido declarar definitivamente si fue la máquina, o los cambios sociales que suscitó, lo que generó el nacimiento del collage, y aunque esta consideración excede por razones de enfoque el tema de nuestra investigación, sí podemos aplicar la siguiente premisa: si la máquina es un complejo inorgánico que busca la adquisición de lo orgánico estableciendo lazos de producción entre sus distintos componentes - desde el mero aparato hasta las redes de industrias, cada vez más imbricadas entre sí y comprometidas en la elaboración de un mismo servicio-, llegó un momento en que el Antiguo Régimen se mostró incompetente para servir a sus necesidades, de la misma manera que la burguesía decimonónica también fue incapaz de desarrollar luego todas las posibilidades de la industria un siglo después, una vez que ésta necesitó crear sus propias formas y dejar de imitar las anteriores. La vanguardia fue una respuesta a esta incapacidad burguesa manifestada en la separación entre la realidad industrial y la realidad cotidiana de los individuos de la sociedad<sup>904</sup>, lo que resulta muy obvio en la profesión del artista: él, mientras sigue trabajando en el régimen del taller -cada vez más individual (hoy es el “estudio”)-, sus obras son vendidas como productos de lujo pertenecientes al conjunto de bienes de consumo manufacturados y condicionados por el régimen del valor de cambio<sup>905</sup>. Es decir, el artista sigue produciendo en un sistema de trabajo propio del Antiguo Régimen y bajo idénticas demandas de representación mimética, al tiempo que sus productos se confunden con la producción industrial y la sobreabundancia de imágenes que ésta propicia<sup>906</sup>. En cambio, desde el siglo XIX cada vez han sido menos los que les han dicho qué es lo que deben imitar.

---

<sup>903</sup> En este apartado señalamos las fechas de nacimiento y defunción de aquellos artistas que, por sus actividades y aportaciones estéticas, han llegado a ser significativos en la historia del collage.

<sup>904</sup> TEIGE, Karel, *Le Marché de l'art*, Allia, Paris, 2000, pp. 112-115.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>906</sup> SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, op. cit., p. 115.



Es así que lejos de constituir un conjunto de utopías, idea ésta muy extendida en la historiografía y en la literatura, la vanguardia, en tanto que artística, siguió trabajando en el acercamiento del sujeto a la realidad, esta vez industrial<sup>907</sup>. La vanguardia viajó a rebufo de la expansión de la máquina, no buscando su idolatría como se ha defendido tantas veces<sup>908</sup>, sino estableciendo los lazos necesarios con ella, dándole la dimensión poética requerida para su perfecta integración social. Y aún cuando se condenó a la máquina en el siglo XIX -el caso más paradigmático fue el de William Morris, así como el de su mentor John Ruskin-, la crítica no fue lanzada directamente contra la máquina en sí, sino contra el régimen mercantil que la posee secuestrada<sup>909</sup>. La vanguardia buscó la realización de un arte absoluto pero, a diferencia del proyecto operístico de Wagner replegado en sí mismo, este absoluto se abre ahora a la realidad exterior para unir sus partes separadas por el mercado. No nace del idealismo subjetivo, sino de la dialéctica entre el todo y sus partes, tomando para ello el modelo de cohesión de la máquina.

Estos objetivos que la vanguardia empezó a introducir en sus composiciones materiales extra-artísticos procedentes de la vida cotidiana, mediante esta práctica conforman construcciones abiertas cuya primera referencia también se localiza en la industria, algo plausible desde la fascinación del futurismo italiano por la modernidad<sup>910</sup>. Para poder asentar estas premisas, debemos antes revisar el concepto de vanguardia con el fin de adaptarla a su condición histórica y obtener contenidos más beneficiosos para nuestra actualidad que el hacer de ella un mero sinónimo de novedad y avanzadilla tras tantos años de evolución artística a partir de su génesis a principios del siglo pasado. De las aproximaciones de multitud de autores al respecto, hemos querido discernir de las connotaciones de novedad, progreso y enfrentamiento con el pasado, aquellas cualidades que le otorgan una identidad propia como fenómeno histórico de la primera mitad del siglo XX.

La primera delimitación terminológica debe ser establecida respecto al vocablo “moderno”. No fue hasta 1830 que “moderno” se estabilizó como la búsqueda y exaltación incesante y ansiosa de lo nuevo exclusivamente, independientemente de su razón de ser. La diferencia fundamental fraguó en estos años del siglo XIX: mientras que “modernidad” podía ser aplicada a cualquier época, “vanguardia” iba ligada al nacimiento del socialismo utópico que

---

<sup>907</sup> “La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad”, en el prólogo de Helio Piñón a BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 9. Octavio Paz define la nueva situación del artista en un ámbito urbano nuevo, próximo al poeta baudelairiano de Walter Benjamin. Ver PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>909</sup> MORRIS, William, “Trabajo útil o esfuerzo inútil” (Conferencia pronunciada en el Club Liberal de Hampstead el 16 de enero de 1884, publicada por primera vez como folleto de la Liga Socialista en 1885), en MORRIS, William, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir...*, op. cit., p. 172.

<sup>910</sup> “La forma vanguardista, en cambio [respecto a la composición clásica], parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la constituyen”. Prólogo de Helio Piñón a BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 18.

tomó el testigo del “progreso” del Siglo de las Luces<sup>911</sup>. De su confusión posterior con lo moderno, la vanguardia ha sido fruto de acusaciones erróneas, e injustamente calibrada a partir de una falsa idea de superación que no le atañe<sup>912</sup>, porque más bien debamos atribuirla a la incapacidad burguesa para evaluar cualitativamente la pintura y la escultura a partir de la mimesis aristotélica. Esta idea de superación alcanzó el absurdo una vez extinguidas las posibilidades de la vanguardia histórica por el nacimiento de una institución artística “abierta” en las décadas centrales del siglo XX, sustituyendo a la cerrada academia decimonónica frente a la anterior concepción hermética del arte y que, paradójicamente, el uso de nuevos materiales por parte de las vanguardias y el arte contemporáneo en general, ha contribuido a desarrollar.

Siempre se ha recurrido al origen militar de la voz “vanguardia”<sup>913</sup> para determinar su carácter novedoso, pues apareció por primera vez en una revista militar en plena Revolución Francesa para luego ser aplicada a los círculos socialistas utópicos y revolucionarios durante la primera mitad del siglo XIX<sup>914</sup>. Así, en relación con el arte y sobre todo con la literatura, la idea sostenida y extendida por Baudelaire era que el escritor de vanguardia es aquél comprometido con las causas identificadas con la izquierda de entonces<sup>915</sup>, mientras que, habiendo sido el primer crítico que acuñó el término “moderno”<sup>916</sup>, lo distinguió de esta acepción social de

---

<sup>911</sup> CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, op. cit., pp. 24 y 30 (traducción de José Luis Arántegui)

<sup>912</sup> Incluso la primera historiografía de las vanguardias ha tendido a aplicar la concepción lineal y genealógica de modo bíblico, mientras que ha desatendido las interacciones entre unas y otras y la simultaneidad de los acontecimientos, además de las referencias culturales generales de la época que pudieron dar origen a muchas novedades en distintos artistas y movimientos por poligénesis, por ejemplo y sin ir más lejos el nacimiento del collage artístico. La idea de progreso ha sido posiblemente la que más ha dañado la posterior visión y valoración de la vanguardia. Véase DECAUDIN, Michel, «Futurisme italien / modernité française. Pour une approche nouvelle», *Ligeia* n° 21-24 octobre 1997 – juin 1998, *Cubo-futurisme*, Association Ligeia, Paris, 1998, p. 88.

<sup>913</sup> EGBERT, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 122-128; POGGIOLI, Renato, *The Theory of Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1994, pp. 8-9. Xesús González Gómez sitúa su origen en el siglo XVI, y cree que se populariza a partir de la Revolución Francesa. GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, Laiovento, Santiago de Compostela, 2003, p. 17.

<sup>914</sup> SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, op. cit., p. 170. Exactamente “vanguardia” aparece en los escritos de Saint-Simon, quien lo utilizó en sus *Opinions Littéraires* en 1825, y por primera vez aplicada al arte en un panfleto acerca del papel y la misión del artista de un seguidor del socialismo utópico de Fourier, Gabriel Désiré Laverdan, siempre desde un punto de vista social. Véase CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista...*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>915</sup> El término “vanguardia”, usado por Baudelaire, está explicado en POGGIOLI, Renato, *The Theory of Avant-Garde*, op. cit., p. 10 (en castellano en POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid, 1964), y retomado por Jaime Brihuega en *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981, pp. 20-21. Este concepto también fue utilizado por Chateaubriand y Victor Hugo a mediados del siglo XIX y, según Sánchez-Biosca, es en esta época cuando se extiende su uso para referirse a las ideas estéticas de novedad y modernidad que se enfrentan con los valores establecidos. Ver SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 14-15.

<sup>916</sup> BAUDELAIRE, Charles, “Del heroísmo en la vida moderna”, en el *Salón de 1846*, donde la idea de lo moderno se relaciona con el *flâneur* al nombrar los nuevos motivos que la urbe parisina lega a la poesía. Ver BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., pp. 185-188. Lo mismo ocurre en “El artista moderno”, en el *Salón de 1859*, *Ibid.*, pp. 223-227. En *El pintor de la vida moderna* (primer

“vanguardia”. Ya hacia principios del siglo XX el público se había acostumbrado a esta palabra tantas veces citada en revistas, manifiestos y artículos<sup>917</sup>. Sin embargo, insistimos en la necesidad de realizar una lectura histórica de las vanguardias artísticas para que cobren un significado en la actualidad, más allá de la mera ruptura con el pasado. Se caracterizaron por un programa unitario y, a pesar de las diferencias entre unas y otras, presentaron aspectos comunes que gravitaban en torno a la urgente reconciliación del individuo y de la sociedad con la nueva realidad, ahora definida por la inaudita condición abstracta del objeto. Por todo ello las vanguardias distinguieron la abstracción que ejerce el mercado capitalista de la sublimación que ofrece la máquina sobre sus productos. Se trataba de enfrentar la técnica contra el medio que la elevó: la burguesía. Así, los verdaderos objetivos vanguardistas, aún hoy, han sido ocultados por una idea de superación manifestada en distintas vertientes. La primera de ellas responde a la tradición abierta por *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset (*Revista de Occidente*, 1925), cuyas teorías fueron retomadas para referirse explícitamente a las vanguardias históricas por Renato Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia* (1964). Ésta ha sido la primera vertiente tradicional de interpretación de las vanguardias, de la que debemos advertir dos puntos esenciales: Ortega y Gasset no se refirió explícitamente a las vanguardias, concepto éste que Guillermo de Torre sí utilizó por primera vez en España en ese mismo año 1925 en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, de lo que se deduce cierto desinterés de Ortega y Gasset por estos movimientos, dado que en la España de entonces ya existían medios y recursos para saber en qué consistían. Las referencias utilizadas por Ortega y Gasset, escasas de por sí, tampoco eran verdaderamente vanguardistas tal y como las podemos entender en la actualidad, una vez que han adquirido el adjetivo de “históricas”<sup>918</sup>. En el ámbito de la poesía este filósofo citó a Mallarmé, en música a Debussy, para la novela a Gómez de la Serna, Proust y Joyce,

---

texto de 1845 y luego publicado en el *Figaro* en los días 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863) Baudelaire ofrece una visión más concretada: el artista moderno es aquél que sabe extraer de la moda lo que la historia contiene de poético, es decir, lo eterno de lo transitorio. Véase *Ibid.*, p. 361.

Tanto “moderno” como “vanguardia” están determinados por Baudelaire por la idea de progreso (término romano, también de origen militar, para referirse al avance de las tropas en la conquista), al cual se opone, pues había constituido la piedra angular del pensamiento del Siglo de las Luces y de la Ilustración, de la cual los utópicos habían tomado el testigo, en lo que coincide con Delacroix. Baudelaire opone al progreso de la humanidad el azar de su destino y, antes que Baudelaire, “modernidad” fue utilizado por Chateaubriand en 1830 en *Mémoires d'autre tombe*. Véase CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista...*, *op. cit.*, pp. 24-25 y 29.

<sup>917</sup> SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>918</sup> Ver al respecto MARCHÁN FIZ, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Espasa Calpe, Col. SUMMA ARTIS, Historia General del Arte Vol. XXXIX, Madrid, 1996, pp. 7-9. Acerca del desconocimiento de Ortega y Gasset de estos movimientos propiamente de vanguardias, ver AGUILERA CERNI, Vicente, *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Raycar, Madrid, 1966, pp. 73-74 y 83. Este historiador valenciano reivindica la importancia de la estética de Ortega y Gasset por haber sido la primera en haber planteado en España el arte en su relación con la sociedad, en *ibid.*, p. 65. En cambio, la petensión de Poggioli y sus seguidores de ofrecer una lectura de las vanguardias históricas a partir de sus premisas, resultaría sesgado en cualquiera de sus posibilidades. Ver también AGUILERA CERNI, Vicente, “Algo sobre Ortega y el arte”, *Levante* 8 mayo 1963, Valencia, recogido en AGUILERA CERNI, Vicente, *Textos, pretextos y notas*. Tomo 1, Ajuntament de València, Valencia, 1987, pp. 205-207.

todos ellos importantes para la vanguardia pero no vanguardistas, tal y como ocurre con los ejemplos que ofreció Lukacs para atacar la vanguardia por ser inorgánica en contra de su teoría del “reflejo”. De un modo parecido, Ortega Y Gasset interpretó la estructura interna de las producciones a partir de la deformación figurativa. Es así cómo redujo el arte moderno de su época a la estilización y la metáfora<sup>919</sup>, lo que le condujo pronto a pensar en un arte puro más propio de la segunda mitad del siglo XIX, autosuficiente y desligado de la realidad exterior porque, en última instancia, no imitaba sus modelos, razón por la que le atribuyó la deshumanización, la cual, según él, era fruto de la incompreensión por parte de la sociedad del arte y de la cultura de su tiempo, aunque en realidad derivase antes de la separación social de los medios de producción generales, terreno éste donde el filósofo español no iba a adentrarse. Su artículo fue respondido contundentemente por Manuel Abril en 1933<sup>920</sup>, arguyendo que no sólo lo comprensible es sinónimo de humano, -para lo que incluso Abril reflexionó previamente sobre las connotaciones de la palabra “humano”-, e identificando además el argumento de Ortega y Gasset con los defensores del “arte representativo”. Si la referencia de este último era la pintura mimética que sustenta el antropocentrismo, es imposible que sus interpretaciones sirviesen para esclarecer las verdaderas pretensiones de las vanguardias, puesto que no había entendido el mecanismo creativo de sus protagonistas (ni siquiera se refiere a ellos en particular) ni la principal consecuencia tanto plástica como poética: la forma y el contenido han de ser una misma cosa, han de estar absolutamente compenetrados, de tal manera que una sea el otro y viceversa<sup>921</sup>. Este principio constituye la primera medida de la vanguardia contra la separación de la sociedad burguesa. Incluso Philippe Sers desmiente la falta de un mensaje en la obra vanguardista, puesto que es esta unión de forma y contenido -la misma que la del artista con su proyecto de ordenar el mundo, y la relación entre la teoría (los manifiestos) y la praxis (la obra plástica)<sup>922</sup>-, el verdadero mensaje que comunica<sup>923</sup> al espectador con el fin de estimular su conciencia y de invitarle a la participación en la creación, sea ésta de la naturaleza que sea<sup>923</sup>.

En consecuencia, no es extraño encontrar reflexiones de Ortega y Gasset como la siguiente: “Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención,

---

<sup>919</sup> ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 30 y 38.

<sup>920</sup> ABRIL, Manuel, “Humanización y deshumanización, o lo humano y lo demasiado humano”, *Arte*, año II núm. II, junio 1933, Madrid, pp. 20-25. Edición facsímil de Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003. Incluido además en BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 170-180.

<sup>921</sup> DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1993, p. 17. BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 68. Acerca de la concepción representativa del arte ostentado por Ortega y Gasset, ver DE TORRE, Guillermo, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Edhasa, Barcelona, 1967, pp. 108-109.

<sup>922</sup> BRIHUEGA, Jaime, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Visor, Madrid, 1996, p. 128.

<sup>923</sup> SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, op. cit., p. 120 y 128.

que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización. ¡Quién sabe lo que dará de sí este naciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa –quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más”<sup>924</sup>. Pero considerando la realidad del collage y del *ready-made*, quizás sea la vanguardia la entidad que más se ha distanciado del concepto hebreo de creación divina a partir de la nada (en todo caso se correspondería con el concepto de creación demiúrgico<sup>925</sup>), y la explicación de este fenómeno reside en su confusión entre humanismo y mimesis de formas reconocibles. A partir de este juicio, este filósofo le achaca la división del público en entendidos y no entendidos del arte moderno, pese a que el público ya está dividido y separado de la realidad moderna como el resto de la sociedad. El mantenimiento de una pintura de naturaleza mimética también separa de la realidad al espectador, y precisamente es esto lo que la vanguardia quiso combatir desde sus comienzos. Además, ¿qué hay que entender aparte de la mera presencia directa de los objetos despojados de su valor y de su uso? Las únicas opciones de no entendimiento son la pérdida del hábito de acercarse en estas condiciones hacia la realidad misma, -libre de todo contenido-, la incapacidad para apreciar el objeto artístico como una parte más de la realidad, y la simple imposibilidad de una explicación satisfactoria para la moral burguesa que se anteponga a la obra escindida. Por todo esto resulta muy delicada la adopción de tales presupuestos por parte de Renato Poggioli, lo que ha permitido que argumentos como éstos hayan alcanzado extremos rocambolescos como el que podemos leer en la introducción de J. Corredor-Matheos para el catálogo de exposición *Las vanguardias en Cataluña (1909-1939)* de 1992: “La Vanguardia no quería saber nada de lo humano, al menos tal como se entiende tópicamente. Podemos afirmar que el vanguardismo no es un humanismo. Y aquí tocamos un punto que nos parece esencial. El arte más alto no apunta en última instancia a lo humano, sino a algo que está más allá del propio hombre”<sup>926</sup>.

Podríamos aceptar que la vanguardia no es un humanismo porque su oposición a la mimesis es consecuencia de un rechazo de los principios antropocéntricos de la Ilustración y de su razón impositiva<sup>927</sup>. No obstante, esto significa precisamente la repulsión hacia una visión idealista de lo humano capaz de abandonar al individuo en el olvido. Fueron muchos los dadaístas, -movimiento de vanguardia considerado el más radical-, que conocían bien las posturas filosóficas del pensador Max Stirner, muchas de ellas eclipsadas por la historia: “Ya habléis de la religión o de la moral, se trata siempre de un Ser Supremo; que este Ser Supremo sea sobrehumano, poco me importa; es en todo caso un ser superior a mí. Ya venga a ser en último análisis la esencia humana o el ‘Hombre’, no habrá hecho más que dejar la piel de la

---

<sup>924</sup> ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 53.

<sup>925</sup> Sobre la aplicación de este calificativo a Picasso ver PALAU I FABRE, *Picasso. Cubisme 1907-1917*, Könemann, Köln, 1998, p. 277.

<sup>926</sup> En *Las vanguardias en Cataluña (1909-1939)*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 31 (catálogo de exposición) Este autor declara en este mismo texto acogerse a los principios interpretativos de Ortega y Gasset y de Poggioli.

<sup>927</sup> Véase SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, op. cit., p. 180.

vieja religión para revestir una nueva piel religiosa”<sup>928</sup>. ¿No intentó este rebelde ex-alumno de Hegel devolver la realidad del yo contra el idealismo, el mismo que sustituye la realidad por una pintura representativa? La vanguardia no es humanista, pero tampoco es antihumanista<sup>929</sup>. Si lo fuese defendería un humanismo, y por lo tanto una escisión con la realidad. Tampoco podemos deducir de ello una postura contraria porque su cometido, la reconciliación del yo con la realidad, persigue una resolución social que favorece a los hombres<sup>930</sup>. Es más, las tesis estéticas de Ortega y Gasset se apoyaban en la pluralidad de puntos de vista de la realidad, es decir, en el subjetivismo, mientras que al menos la práctica del collage requiere, como llevamos observando, un gran respeto por la realidad material objetiva, lo único que al día de hoy puede garantizar la dialéctica directa y fenomenológica entre el sujeto y el objeto sin intermediarios, así como la libertad del primero, puesto que cualquier posibilidad de ruptura de ese equilibrio no sería más que la sustitución de lo esencial por un sistema idealista, aun si lo objetivo resulta inaprehensible.

De esta óptica tradicional, que no atribuye una entidad a la vanguardia sino que la compara con la condición clásica de la pintura, se desprende la propia identificación con lo moderno y la simple visión de ruptura, lo que enturbia la recepción de sus cometidos originarios. La consecuencia es la propia historia, que únicamente valora la simple innovación sin debate<sup>931</sup> y desprecia las interpretaciones y la defensa de valores anteriores en épocas y circunstancias distintas. Y lo que es todavía más grave, esta situación conduce al estudio de la vanguardia como un grupo de artistas que buscaron hacerse con el poder institucional artístico<sup>932</sup>, apartando las aportaciones inherentes a las obras para escribir<sup>933</sup> la historia de las

---

<sup>928</sup> STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>929</sup> Incluso José Jiménez piensa que el error vanguardista consistió en su certeza de que un nuevo impulso artístico conduciría por sí sólo a la “plenitud humana”. Véase JIMÉNEZ, José, *La vida como azar*, Destino, Barcelona, 1994, p. 161.

<sup>930</sup> De hecho, Marc Le Bot relaciona la vanguardia con la toma de conciencia del desajuste entre la teoría y la práctica de la pintura figurativa tras el impresionismo y las convulsiones anarquistas vividas durante la III República de Francia, con el fin de situar su nacimiento. En LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, op. cit., pp. 130-132.

<sup>931</sup> Acerca del valor de lo nuevo en el crítico Harold Rosenberg, léase MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, op. cit., p. 13.

<sup>932</sup> Por ejemplo GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, op. cit., p. 13. También ha habido intentos de caracterizar la carrera de Duchamp como una estrategia que persigue el reconocimiento, tal y como deja entrever Thierry de Duve cuando analiza sus relaciones con sus hermanos y con los maestros que triunfaron durante sus años de juventud (En DE DUVE, Thierry, *Nominalisme picturale...*, op. cit.). Incluso por ciertas formas de organización vanguardista y por el tono exaltado que adoptan a veces los vanguardistas para defender sus postulados, se ha aludido en ocasiones a sus relaciones y coincidencia de actitudes con el autoritarismo. Quizás los comentarios más polémicos al respecto sean los de Jan Tschichold por ser uno de sus protagonistas principales, en TSCHICHOLD, J., *La nueva tipografía*, op. cit., p. 261-262. También se han identificado sus principios con la racionalización consecuente en el terreno urbano y arquitectónico, como es el caso de Eduardo Subirats en *El final de las vanguardias*, op. cit. Sin embargo, Philippe Sers ha establecido las oposiciones intrínsecas entre autoritarismo y vanguardia, por ejemplo en SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale...*, op. cit., p. 178, donde establece que la libertad de los objetos según las leyes del azar puede incitar a la liberalización de los individuos. Incluso debemos observar de manera separada las manifestaciones del futurismo italiano y la posterior adhesión al fascismo de algunos de sus miembros. Léase al respecto SARMIENTO, José

vanguardias desde su capacidad de renovación del marco institucional, el cual siempre será más ficticio que las interacciones sociales y económicas<sup>934</sup>. Por ello, estas interacciones siempre deberán ser puestas en relación con el estudio de los materiales y de las formas de las obras artísticas, con el fin de evitar una historia basada en la abstracción institucional y teórica de un concepto artístico en el que las vanguardias más radicales no creyeron. Sí tuvieron fe en la existencia del arte, pero no de unas obras artísticas definidas al margen del resto de la realidad<sup>935</sup>.

Si atendemos a las interacciones entre arte y realidad, expuestas en el apartado anterior en referencia a la naturaleza del collage, nos veremos incapaces de distinguir los dos modelos de obras artísticas propuestos por Jaime Brihuega: la acrílica y la crítica<sup>936</sup>. Por poner un ejemplo sencillo, Schwitters fue rechazado por Grosz y Huelsenbeck debido a su interés meramente artístico, regido por principios formalistas, frente a los más amplios compromisos revolucionarios de los dadaístas berlineses. Sin embargo, el uso que el artista de Hannover daba a los desechos, alcanzaba paradójicamente una reconciliación de la realidad con su persona más efectiva que el fotomontaje de los artistas del Club Dada de Berlín, más propenso a estabilizarse como una simple técnica e incluso como un lenguaje visual, tal y como se demostró luego con su aplicación en el terreno de la publicidad y la propaganda, más veloz incluso que la recuperación museística de los ensamblajes realizados con desechos. Y es que resulta muy arriesgado interpretar la posición de un artista o de un movimiento a partir de sus relaciones con el arte oficial sin atender antes a su propia producción.

En ocasiones, el atenerse a lo meramente nuevo ha sido fruto de una mala lectura por parte de la historiografía del *shock* (término muy recurrido por Peter Bürger respecto al montaje), una categoría fundamental para la estética del arte de vanguardia (sobre todo en el azar dadaísta y surrealista, aunque también en el constructivismo, en los colores yuxtapuestos de

---

Antonio (ed.), *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Hiparión, Madrid, 1986, pp. 24-26. Giovanni Lista atribuye el acercamiento entre Marinetti y Mussolini a un oportunismo por parte del líder fascista, en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 31.

<sup>933</sup> Ver por ejemplo BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981; BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*, op. cit., y UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982. Simón Marchán Fiz cree que la oposición a la institución artística hegemónica es lo que comparten todas las vanguardias. En MARCHÁN FIZ, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Espasa Calpe, Col. SUMMA ARTIS, Historia General del Arte Vol. XXXIX, Madrid, 1996, p. 7.

<sup>934</sup> El mismo Brihuega advierte de la necesidad de complementar sus estudios con otros monográficos que aborden los objetos artísticos comprendidos entre los límites cronológicos por él estudiados. En BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, op. cit., p. 431.

<sup>935</sup> SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, op. cit., pp. 175-176.

<sup>936</sup> En BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España...*, op. cit., p. 71. En cambio, Edoardo Sanguineti, a pesar de reclamar su origen en las relaciones socio-económicas de la sociedad burguesa, niega que la vanguardia se pueda expresar en términos de clase porque sólo lo consigue hacer con principios puramente estéticos, postura ésta muy cercana a la nuestra, puesto que es desde las preocupaciones estéticas, desencadenadas a su vez por los factores económicos y sociales, que la vanguardia comienza a abrazar todos los demás campos de la vida. SANGUINETI, Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 12-14.

De Stijl y, antes, en la “imaginación sin hilos” futurista e incluso en el *trompe l’oeil* cubista)<sup>937</sup> por la que el espectador recibe el impacto directo de la realidad en sí, consistiendo en un llamamiento a la toma de conciencia de su estado de escisión con el contexto que le es coetáneo. Y éste es el carácter que distingue las vanguardias de las manifestaciones artísticas anteriores: cada una de ellas respondió a un programa global más o menos definido, y mantuvo un compromiso unitario con toda la sociedad. Ni la pintura ni la escultura, tampoco la literatura, se valían por sí mismas. No se trataba de una simple crítica a la mimesis en las artes, sino a la situación de separación que la sociedad burguesa había legado al individuo. Mediante el arte, que antes que nada siempre ha sido un medio de aproximación a la realidad, intentaron salvar estos abismos<sup>938</sup>. Tampoco se trataba de la misma obra de arte total que primó tras las sinestesias simbolistas de finales del siglo XIX, sino de su disolución en la sociedad para establecerse como un derecho de todos, una recuperación del arte y de la poesía como medios de conocimiento y no como creación de obras representativas de clase, decorativas de los interiores burgueses o como medios de inversión y blanqueo de dinero. La vanguardia ya no se contentó con la buena ejecución de una obra, sino que propuso al público una actitud para que ellos mismos se convirtiesen en los intérpretes de sus propias vidas<sup>939</sup>. Su rechazo a la mimesis y a los organismos comerciales e institucionales<sup>940</sup> partía previamente de un vuelco radical hacia la vida, y antes preferían el inorganicismo a un organicismo representado y ficticio, aunque lo orgánico nunca dejó de ser su meta, su absoluto tras el cual avanzaban, puesto que el inorganicismo encuentra justificación en la naturaleza de la memoria del hombre y en la pérdida de relevancia de la obra artística que lo contiene, y que con las vanguardias históricas devino en la materialización de una sucesión de experiencias vitales expuestas de manera simultánea. Tampoco este inorganicismo podía ser definitivo puesto que, tomando como referencia el proceder de la máquina, ésta partía de la imitación de las formas naturales y hechas por el hombre para luego imponer las suyas propias. Su inorganicismo aspiraba a alcanzar la unidad de la vida orgánica, sólo así se explica que la producción secuencial haya desembocado en la producción sincronizada facilitada por la electricidad<sup>941</sup>.

---

<sup>937</sup> BÜRQUER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>938</sup> Ciertas relaciones con el misticismo, la fe y la religión, han sido expuestas por Philippe Sers en *L’Avant-garde radicale*, *op. cit.*, pp. 74, 144 y 165. Además, hay que recordar el interés por la teosofía de Mondrian y Arp entre muchos otros, el misticismo de Malevich, el misticismo católico de Hugo Ball o la seducción que la magia y la alquimia ejercieron al surrealismo.

<sup>939</sup> Edoardo Sanguineti, en este sentido, retoma la idea de “obra abierta” de Umberto Eco. SANGUINETI, Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>940</sup> A esta cuestión también se le ha dado excesiva relevancia. Es el criterio seguido por Bürger en *Teoría de la vanguardia* y, mismo, Edoardo Sanguineti advierte que “es necesario definir y comprender la vanguardia, en primer lugar, en relación con el fenómeno de la mercantilización estética, como respuesta ambivalente a las condiciones de hecho del mercado”, definiéndolo como un “astuto artificio de la competencia”, aunque seguidamente encuentre justificación en su repudio a la “mercantilización misma”. Edoardo Sanguineti, *op. cit.*, p. 11.

<sup>941</sup> El *flâneur* baudelariano, en la época de Apollinaire, Cendrars y Huidobro, por la noche se ve sumido en un jardín eléctrico, por lo que Octavio Paz opina que el simultaneísmo es la palabra que mejor define a



Por todas estas razones yerra la simple idea de una oposición vanguardista frente al pasado, por confundirla con su concepción temporal materializada en sus obras. Cuando Guillermo de Torre se refería al rechazo de lo eterno y del retorno, era ante todo por sus falsedades, por ser ficticios<sup>942</sup>, por no corresponderse con un tiempo realmente vivido y que debe ser recuperado mediante la construcción y no bajo la falsa unidad mensurable de la composición clásica, para lo que la máquina, antes que constituir un simple motivo de devoción como tantas veces se ha dicho, sirve de referencia impagable<sup>943</sup>. Los futuristas quisieron acabar con el tiempo y el espacio no por una oposición sistemática hacia lo viejo, sino porque su subjetivismo intuitivo, deudor en el fondo de la filosofía bergsoniana de la duración, no concebía una continuidad que pudiera ser detenida. Sólo de la negación de una concepción abstracta del tiempo y del espacio se deriva aquel rechazo hacia el pasado, así como al presente estático, y no al contrario.

Y ésta no es la única confusión historiográfica posible, la condena de la mercantilización del arte también se desprende de ambiciones mayores y a la vez despreocupadas por el quehacer artístico. Para el vanguardista, el arte y la poesía en el mundo capitalista habían sido separados y no se correspondían con los medios de producción. En realidad, en ese contexto ya no quedaba lugar alguno para el arte, dado que aquel que por entonces era valorado como tal, no había cambiado nada desde el Antiguo Régimen y, por lo tanto, ya no se adaptaba a las nuevas circunstancias<sup>944</sup>. Sólo un cambio radical de las condiciones sociales podía arrastrar consigo una liberación del arte y no al contrario (lo que el vanguardista checoslovaco Karel Teige entendía como la “reconstrucción de la historia”<sup>945</sup>), por lo que el collage era un medio fundamental para que la obra de arte interactuase con el exterior, con la realidad, y con una concepción del tiempo no ideológica.

Retomando el ejemplo de la historiografía española en referencia a este tema, contamos con las opiniones de algunos de los propios protagonistas de la vanguardia de este país, vertidas en una encuesta realizada en 1930 por Miguel Pérez Ferrero para la *Gaceta Literaria*<sup>946</sup>: “El vanguardismo literario existió en un tiempo en que era preciso imponer una nueva sensibilidad de acuerdo a las exigencias de una nueva época”, respondió César Muñoz Arconada, mientras que Ernestina de Champourcin opinaba que la juventud necesitaba crear sus propias

---

la modernidad, no solamente por verse determinada por el descubrimiento de las posibilidades de la energía eléctrica, sino también porque lo moderno deja de serlo simultáneamente. Así, la manera de yuxtaponer dialécticamente lo anterior y lo posterior, el dentro y el afuera, el antes y el después, lo externo y lo interno, es por la instantaneidad eléctrica. PAZ, Octavio, *La otra voz...*, pp. 31, 41 y 45.

<sup>942</sup> DE TORRE Guillermo, *Historia de las vanguardias literarias*, Visor, Madrid, 2001, p. 89.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>944</sup> TEIGE, Karel, *Le Marché de l'art*, op. cit., pp. 104, 112 y 114.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>946</sup> En el número del 1 de junio de 1930 de *La Gaceta Literaria*. Se editó una selección de las respuestas en BUCKLEY, R. y CRISPÍN, J. (ed.), *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 393-413.

instituciones puesto que las experiencias del pasado le eran completamente ajenas. Esteban Salazar y Chapela atribuía a la vanguardia una necesidad por retornar a la “naturaleza desnuda de las cosas”, y Guillermo de Torre hablaba de una descentralización frente a cualquier posibilidad de valor absoluto. Un gran porcentaje de los mismos vanguardistas a nivel internacional, no fueron concientes de hacer vanguardia, e incluso el surrealismo se opuso a esta idea, de la misma manera que muchos de los *ismos*, desde el impresionismo y el fauvismo hasta el expresionismo y el cubismo, fueron una aportación de la crítica contemporánea y no una nomenclatura acuñada por sus verdaderos protagonistas, por lo que los criterios que los sustentaron quedan más allá del afán clasificador y utilitario, fuera de las simples ansias de novedad y de la mera fascinación por el mundo moderno. Como dice Philippe Sers<sup>947</sup>, la vanguardia evocó la esperanza en la emergencia de un nuevo sentido, y en este proyecto global, -que supera la mera preocupación profesional para situar el arte como medio de conocimiento por excelencia-, la entrada de materiales extra-artísticos fue trascendental para disolver la obra con la vida y enfatizar las vivencias.

Llegados a este punto, sólo nos queda subrayar que la distinción entre modernidad y vanguardia resulta esencial. Mientras Ortega y Gasset se refirió a la modernidad y no a las vanguardias, otros conocedores como Octavio Paz simplemente no las diferenciaron<sup>948</sup>. Nosotros entendemos que las vanguardias conformaron un fenómeno entroncado con la modernidad de su tiempo, pero ésta es limitada en el transcurrir del tiempo, de tal manera que cada vez que designemos como tal a un acontecimiento éste dejará de serlo<sup>949</sup>. Se trata de la misma impotencia humana frente a la duración (temporal) que formó parte del mecanismo creativo desde finales del siglo XIX. Una obra puede ser moderna y no vanguardista (los *découpages* de Matisse, por ejemplo). Y dada esta contradicción, debemos buscar, insistimos, un contenido para un término que se ha desarrollado en una época ya transcurrida. Hoy necesitamos una perspectiva histórica para un fenómeno paradójicamente denominado moderno, una vez que ha transcurrido un siglo desde su gestación: la obra de vanguardia se abre a la realidad vital, a la acción, fiel a un programa generalmente colectivo de transformación radical por encima del arte. No obstante, los medios citados por Octavio Paz, aquéllos de los que se sirvió la vanguardia para actuar frente a la realidad separada por la economía imperante, son vitales para cualquier investigación del collage: la analogía y el humor<sup>950</sup>. Éste último fue ante todo objetivo, trataba de devolver al absurdo del mundo otro equivalente que lo anulase<sup>951</sup>. Por su parte, la analogía establece un sistema de equivalencias por yuxtaposición incluso para las disparidades, cuyo modelo es la simultaneidad eléctrica. Aun en este último caso, ellas permiten

---

<sup>947</sup> SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, op. cit., p. 15.

<sup>948</sup> PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., pp. 37-49.

<sup>949</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>951</sup> PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo...*, op. cit., p. 34.

al sujeto identificarse con el objeto de su vivencia, en última instancia. Por consecuencia, la analogía es la acción connatural al collage<sup>952</sup>, porque en verdad éste trata de establecer cadenas de equivalencias (las contradicciones igualadas de Tristan Tzara, las cadenas de imágenes de Georges Bataille<sup>953</sup>, la compenetración de planos futuristas, etc.) que restituyan una visión unitaria del mundo fragmentado por la producción industrial.

Estos medios fueron despertados como reacción al incipiente mercado en pleno romanticismo del siglo XIX (la ironía de Jean Paul por ejemplo, seguido de los casos antes citados de Rimbaud, Mallarmé o Apollinaire), y de ellos nacieron las sinestesias simbolistas, determinadas por la necesidad de preservar la pureza de la poesía, sólo que con el advenimiento de las vanguardias se extendieron a la realidad misma sin ningún interés por la naturaleza del arte y hallando lo poético en lo objetivo. Y ésta es la diferencia radical entre las vanguardias y lo meramente moderno.

---

<sup>952</sup> Véase la introducción de Enrico Mariano Santí a PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, pp. 106-112.

<sup>953</sup> BARTHES, Roland, *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 238-245.

### 3.2. La incógnita de los años cubistas

Las primeras muestras de la confrontación del collage con los medios artísticos tradicionales en el seno de la obra misma, se sitúan en el contexto de las investigaciones en torno a la verdadera identidad pictórica emprendidas conjuntamente por Georges Braque (1882-1963) y Pablo Picasso (1881-1973), tomando el sintetismo de Cézanne como punto de partida. Este cometido implicó una reflexión sobre la naturaleza de los objetos reales que han sido imitados a lo largo de la historia de la pintura, la cual alcanzó desde el Renacimiento el más alto rango en la jerarquía de las artes nobles a fuerza de acotarse y distinguirse del resto de la realidad mediante el óleo, el caballete y los métodos perspectivos. El cubismo, -término acuñado por la crítica y adoptado luego por una serie de pintores que se agruparon en la exposición *Section D'Or* en 1912<sup>954</sup>-, surgió a partir de estas primeras investigaciones, no sobre cómo llegar a la abstracción a partir de la autonomía de la pintura, sino sobre el concepto de realidad en sus obras<sup>955</sup>. Braque y Picasso no eran conscientes de estar creando una escuela cubista ni tampoco quisieron innovar<sup>956</sup>. La ingente producción de estos dos pintores, la cual abarcó desde 1907 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 con el enrolamiento de Braque, testimonia la valoración del proceso investigador en detrimento de la obra acabada.

Colmada la búsqueda del verdadero cometido de la pintura, las investigaciones de Picasso y Braque evolucionaron hasta alcanzar un nuevo punto de inflexión, entre un primer proceso de disolución de las formas representativas, desde *Les Femmes d'Alger (O. J.)* de Picasso (1907) hasta el cubismo analítico, y una recuperación de las mismas una vez abiertas e independendizadas de manera recíproca las líneas y el color (nos referimos a los llamados cubismos herméticos y sintéticos<sup>957</sup>). A partir de ese momento trabajaron formas pictóricas

---

<sup>954</sup> Gleizes y Metzinger no aceptaron el término sin más, sólo por comodidad. En GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, *op. cit.*, p. 23. Juan Gris afirma no haber participado del cubismo conscientemente en un principio, en respuesta a una encuesta organizada por el *Bulletin de la Vie Artistique* nº 1, 1-janvier-1925 (année 6 nº 1), Paris, pp. 15-17. En KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, *op. cit.*, p. 437.

<sup>955</sup> “Podemos apreciar la firme decisión de mantenerse en contacto con la realidad, que animó a los dos pintores cubistas en los pasos que dieron para evitar que su pintura acabara siendo totalmente abstracta y no figurativa”. COOPER, Douglas, *La época cubista*, *op. cit.*, p. 60 (traducción de Aurelio Martínez Benito)

<sup>956</sup> DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>957</sup> Acerca de esta periodización, léase COOPER, Douglas, *op. cit.*, pp. 17-21, aunque, dado el carácter continuado de su evolución, este autor desecha esta división del cubismo y propone la siguiente: Cubismo temprano, cubismo pleno y tardío, basado a su vez en la periodización historiográfica del Renacimiento. Yves-Alain Bois habla de cubismo africano, cézanniano, analítico, hermético y sintético, en BOIS, Yves-Alain, “The Semiology of Cubism”, en RUBIN, William (org.), *Picasso and Braque. A Symposium*, MoMA, NY, 1992, p. 169. La distinción entre cubismo analítico y sintético la debemos a Kahnweiler, aunque sus *Confesiones estéticas* no fueron traducidas al francés hasta 1963, por lo que la popularización de esta distinción en Francia se atribuye a su protegido Juan Gris, a la que recurrió para referirse a su propia pintura y que -según Pierre Daix- no se adapta a la producción de Braque y Picasso, dado que éstos, en realidad, siempre persiguieron una nueva unidad que superase el punto de vista único de la perspectiva. Ver DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, *op. cit.*, p. 89. El término sintético fue

reales y, precisamente, este cambio de naturaleza ontológica coincidió con las primeras obras hechas con materiales extrapictóricos a comienzos del otoño de 1912<sup>958</sup>.

### *La adopción cubista de nuevos materiales. Hacia el papier-collé*

El cubismo fue una respuesta tanto a la perspectiva racional como a la unidad lumínica del impresionismo, por lo que retomó las inquietudes formales de un postimpresionista como Paul Cézanne, al que Douglas Cooper añade el influjo de Paul Gauguin<sup>959</sup> por haber reivindicado una pintura no meramente óptica y sí de naturaleza mental, convicción crucial para entender las primeras aproximaciones a las estructuras propias del collage con el ejercicio de la pintura por parte de este líder de los Nabis. El collage sería entonces la culminación de un proceso de disolución de la pintura tradicional: ya Gustave Courbet eliminó el tema y la forma por ser abstracciones, con el fin de concentrarse en la solidez tangible de las cosas<sup>960</sup>. Avanzando en esta misma dirección, Manet emprendió una búsqueda de los valores propios de la pintura. El impresionismo superó la perspectiva definitivamente, y Cézanne acabó con la unidad lumínica mediante la construcción. Ahora se trataba de encontrar la verdadera metamorfosis de las cosas al ser reflejadas sobre un soporte bidimensional, y la incorporación de materiales reales adheridos sobre esa superficie suponía la resolución definitiva de este proceso. Por entonces la abstracción prefería, en cambio, buscar la autonomía de los medios pictóricos y sus lenguajes propios siguiendo las pinceladas de los postimpresionistas, al margen de sus relaciones con la realidad. Abstracción y collage eran ya para aquellos tiempos dos caminos divergentes.

Se ha atribuido al descubrimiento del collage una relevancia semejante a la de la perspectiva por haberla superado<sup>961</sup>, también a la del óleo<sup>962</sup> (ambos del primer Renacimiento del siglo XV), aunque historiadores como John Elderfield encuentran exagerada esta última comparación porque el óleo permite una mejor resolución del detalle, y el collage o el

---

utilizado hacia 1911 por Larionov y Gontcharova para distinguir sus obras de las de los cubofuturistas del *Bubovnii Valet* (Malevich, Exter, Burluk, Konshalovsky, Mashkov, etc.), que consideraban analíticas por estar bajo la influencia del cubismo francés (expusieron junto a obras de Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier y Lothe). Citado en las memorias del poeta futurista ruso LIVCHITS, Bénédict, *L'archer à un oeil et demi, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1971, p. 96, aunque este autor desmiente esta distinción porque en la obra de los cubofuturistas interpreta una síntesis experimental.

<sup>958</sup> Yves-Alain Bois afirma que lo que apreció Picasso en los primeros *papiers-collés* de Braque fue la disociación entre color y contorno. En RUBIN, William (org.), *Picasso and Braque. A Symposium, op. cit.*, p. 187.

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 23. Ver además GLEIZES, A. y METZINGER, J., A., *Sobre el cubismo, op. cit.*, p. 25.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 292. Jean Paulhan denomina a estas obras “máquinas de ver” porque proponen un nuevo modelo de percepción de la realidad, como la perspectiva de Brunelleschi y Durero. En PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste, op. cit.*, p. 130.

<sup>962</sup> SEITZ, William C., *Art of Assemblage, op. cit.*, p. 10.

ensamblaje es menos flexible en la práctica<sup>963</sup>. Este argumento parte de la pintura como modelación de la figura, que es el concepto que desde 1907 el cubismo fue transformando en modulación a partir de los pasos previos de Cézanne y de forma paralela a la escultura de Rodin. Gracias a ella la composición se liberó y devino en una construcción<sup>964</sup>. Por eso abordaremos los primeros *papiers-collés* cubistas de septiembre de 1912 desde el facetado cubista<sup>965</sup>, fruto de la descomposición de un objeto tridimensional para adaptarlo al soporte bidimensional, algo que muchos autores han atribuido a la simultaneidad de los puntos de vista<sup>966</sup>, así como nosotros relacionamos esta simultaneidad con la electricidad de la Segunda Revolución Industrial, bajo cuyas condiciones lumínicas de propiedades novedosas, trabajaron y experimentaron los nuevos pintores hasta conseguir repercusiones cromáticas evidentes<sup>967</sup>. Lo importante de esta aceptación es que, como bien decía Braque, ya no se trataba de “reconstruir un hecho anecdótico, sino de construir un hecho pictórico”<sup>968</sup>, es decir, la pintura por su propia limitación bidimensional alcanzaba su propio valor y la autonomía de la expresión<sup>969</sup>. El proceso parece lógico: si se anula la profundidad ilusoria del cuadro esté abre su marco para acoger todo tipo de realidad en la lógica constructiva<sup>970</sup>, además de aumentar realmente y no de manera ficticia, esta

---

<sup>963</sup> ELEDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>964</sup> Kahnweiler diferencia la pintura representativa de la constructiva en tanto que la primera refleja la belleza formal, mientras la segunda la incorpora al cuadro. KAHNWEILER D. H., *El camino hacia el cubismo*, *op. cit.*, p. 27, lo que implica la apertura del marco hacia la realidad exterior. Según Louis Aragon, para Picasso el gran problema era “el espacio entre el cuadro y el marco”. Ver ARAGON, Louis, *Los collages*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>965</sup> Por eso Braque afirmaba que el *papier-collé*, más que un descubrimiento, era una confirmación de algo de lo que ellos sabían con antelación, porque ya fue intuido por Bonington, Constable y Corot, y porque Gauguin y Van Gogh ya lo conocían muy bien. En PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>966</sup> Por ejemplo, KAHNWEILER D. H., *El camino hacia el cubismo*, *op. cit.*, p. 57. John Golding lo atribuye a Juan Gris, animado por su espíritu e interés matemático y más racional (la actitud de Braque y Picasso es más empírica, sobre todo la de este último). Afirma de él no haber abandonado la perspectiva artificial, sino haber ofrecido de manera simultánea numerosos puntos de vista, lo que explotó especialmente en sus naturalezas muertas de 1912. GOLDING, John, *Le cubisme*, Le Livre de Poche, Paris, 1968, pp. 178-180. Esta inquietud por la simultaneidad de puntos de vista, animó los dos primeros collages de Gris de 1912 (especialmente la incorporación del espejo fragmentado) y, quizás, se hizo extensiva a todo el cubismo a través de los argumentos de Kahnweiler.

<sup>967</sup> Picasso remarca el hecho de que Cézanne pintaba por las mañanas porque sólo contaba con una lámpara de petróleo. En cambio, él prefiere pintar por la noche debido a la luz artificial. En BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>968</sup> COOPER, Douglas, *La época cubista*, *op. cit.*, p. 192. En “Pensées et réflexions sur la peinture” (*Nord-Sud* n° 10 de diciembre de 1917), Braque escribía: « Un pintor que quisiera trazar un círculo no haría sino una redonda. Puede ser que el resultado le satisfaga, pero dudará. El compás le devolverá la certeza. Los *papiers collés* en mis dibujos también me han proporcionado una certeza”. Georges Braque, *El día y la noche*, El Acanalado, Barcelona, 2001, p. 65. El instrumento empleado (en este caso el compás), en tanto que objeto, tendrá una importancia similar o mayor al de los materiales agregados en el collage, porque todo en un conjunto supone la solidificación del gesto creador.

<sup>969</sup> POGGI, Christine, “Braque’s Early Papiers collés: The Certainties of Faux Bois”, en RUBIN, William (org.), *Picasso and Braque. A Symposium*, MoMA, NY, 1992, p. 135. Ver además FERMIGIER, André, *Picasso*, Librairie Générale Française, Paris, 1969, pp. 93-94.

<sup>970</sup> Esto responde a la cuestión formulada por WILSON, Jr. R. H. y MACAGY, Sermayne en *Collage Internacional. From Picasso to the Present*, Contemporary Arts Museum, Houston, 1958, p. 1, acerca de la dualidad entre la descomposición de las formas pintadas tendentes a la deformación geométrica y la incorporación de objetos reales.

profundidad mediante la adhesión de recortes, lo que en principio confirmaría las tesis clásicas de Greenberg<sup>971</sup>. Después de todo, la pintura sólo podía llevarse a cabo y avanzar desde el momento en que adquiriese un estatus objetivo para negar la ficción, cuando ella misma constituyese un objeto o un cuadro-objeto. Es ésta la categoría bajo la que englobamos los artículos encontrados en los mercados de curiosidades y de la que Poggi hace uso para calificar al arte de las máscaras y esculturas africanas. Como demuestran ciertos dibujos de Picasso de agosto de 1912, la máscara *Grebo* que tenía en su propiedad tuvo un gran protagonismo en la conquista del *papier-collé* y en el tránsito de un cubismo hermético a otro sintético<sup>972</sup>. Es a partir de este testimonio cuando podemos constatar con seguridad el influjo africano en el cubismo<sup>973</sup>, puesto que, en referencia a sus producciones del periodo anterior, representado por *Les Demoiselles d'Avignon*, esta influencia fue desmentida por el propio artista<sup>974</sup>.

En 1910, en pleno cubismo analítico de formas abiertas y de independencia de líneas, Braque comenzó a pintar objetos de la vida cotidiana en *trompe l'oeil*, fuera de la trama facetada de la superficie y con el fin de enfatizarla por contraste, puesto que estos objetos se oponían en dos estilos diferentes y conducían la lectura del espectador hacia el verdadero lenguaje de la pintura. Los más llamativos son unos clavos incorporados en *Violín y jarra*, *Violín y paleta* y *Hombre con guitarra* (entre 1909 y 1910), los cuales dan la sensación de que una cuerda pende de ellos, constituyendo el conjunto un tema de cuadro dentro del cuadro ya presente en *El Baño Turco* de Ingres (1863), de formato circular. De hecho, esta forma recurrida por los pioneros cubistas para enfatizar el enrejado de la composición, fue uno de los recursos para introducir el tema del espejo y con él enfatizar la condición de objeto del cuadro, además de resaltar los ángulos rectos de las composiciones, puesto que la introducción de una ilusión dentro de otra niega la condición ilusoria de uno de los dos niveles<sup>975</sup>. Tanto es así que el considerado primer collage de la historia, *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso, de mayo de 1912, es de formato oval. Juan Gris, por su parte, adhirió un espejo real a *El lavabo* en septiembre de 1912. Estos objetos reproducidos por Braque sin deformación cubista, fueron

<sup>971</sup> GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, op. cit., p. 86.

<sup>972</sup> POGGI, Christine, *In defiance of Painting*, op. cit., pp. 39-41.

<sup>973</sup> Yves-Alain Bois habla de la adopción meramente formal, por parte de Picasso, del arte africano, basado en el principio del montaje y en las discontinuidades radicales. Ver BOIS, Yve-Alain, "The Semiology of Cubism", op. cit., p. 172. Octavio Paz apunta cualidades de la máscara en *El laberinto de la soledad*, op. cit., pp. 164-181. La máscara es opuesta a la feminidad puesto que la mujer, al entregarse, se abre (la guitarra), mientras que la máscara cubre y, mediante esta ocultación, entra en juego la simulación, que en el cubismo aparece con la introducción del *trompe-l'oeil* y con los papeles decorativos de imitación de la madera. Es el triunfo de la forma en detrimento del contenido; los objetos aparecen banales porque la pintura cubista revoluciona los presupuestos anteriores, siendo que la máscara, como los recortes de los primeros collages, no son creados por quien la lleva. Le es exterior y le sirve a su vez para defenderse de las amenazas del exterior, en el caso del cubismo de la mera presencia de las cosas sin sentido. En resumen, la máscara es la dialéctica entre lo interno y lo externo, condición que comparte con el lenguaje.

<sup>974</sup> DAIX, Ver Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, op. cit., p. 67, y Brassáï, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 47.

<sup>975</sup> Léase GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, op. cit., p. 187.

interpretados por Kahnweiler como imágenes del recuerdo incorporados al presente de la composición<sup>976</sup>, puesto que el cubismo continuaba la idea de Cézanne y Gauguin de que la pintura no debía ser una cuestión meramente óptica. Esto nos conduce directamente a una lectura lineal que introduce el siguiente hito en la historia del collage. Nos referimos a la inclusión de letras pintadas en las composiciones, también en 1910, lo que tuvo como efecto la misma diferenciación con la estructura pictórica creada (por el contrario las letras, -los elementos imitados-, eran producidas con plantillas, lo que minimizaba radicalmente la acción artística y negaba la naturaleza misma de la pintura), al tiempo que, gracias a la condición bidimensional y conceptual de los números y de las letras, subrayaban la bidimensionalidad del cuadro<sup>977</sup>. Esta esencia conceptual del cubismo, a pesar de no abandonar la realidad e incluso de integrarla directamente, compromete al collage si tenemos en cuenta que cuando Picasso creó *Nature morte à la chaise cannée* también realizó “*Notre avenir est dans l’air*”, frase que rotuló sobre la superficie y que intencionadamente “cortó” con el marco mismo de la obra, por lo que debía ser completada por la lectura especulativa del espectador. Las letras representaban un concepto visible al materializarse en la escritura y, al inducir al espectador a leerlas en voz alta, también eran escuchadas. Constituyen sinestesias heredadas de los simbolistas (por ejemplo del *Coup de dés* mallarmeano, al que Picasso hizo una referencia clara en su collage de finales de 1912 titulado *Naturaleza muerta con botella y vaso*, donde añadió sobre un dibujo un recorte de periódico con “un coup de thé”<sup>978</sup> en letras capitales). Sin embargo, a diferencia de éstas son abiertas por ser adoptadas de las ilustraciones de la realidad no artística. Es en este avance donde se vislumbra la primera contradicción de las teorías formalistas de Greenberg acerca de la condición bidimensional de la pintura<sup>979</sup>, puesto que Braque y Picasso introdujeron signos que debían ser leídos además de vistos, y porque muchos de los caracteres pintados a partir de 1911 fueron sistematizándose en palabras y frases fragmentadas extraídas de la prensa, de las etiquetas de objetos de consumo y de carteles, es decir, del ámbito cotidiano considerado extra-artístico<sup>980</sup>, destructor del tema y de la narración en la pintura, además de concordar a la

---

<sup>976</sup> Léase KAHNWEILER, D. H., *El camino hacia el cubismo*, op. cit., p. 59.

<sup>977</sup> Por esta razón, por no alterar la superficie del lienzo en la que todo pertenece a la composición, Braque y Picasso suprimen sus firmas, para no entrar en contradicción con las letras a plantilla y con los objetos y detalles pintados en *trompe l’oeil*. Tenemos al respecto el testimonio del propio Picasso en BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 102.

<sup>978</sup> El texto completo de donde lo recortó era “UN COUP DE THÉÂTRE”. Información incluida en POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, op. cit., p. 147.

<sup>979</sup> Para Greenberg, los *trompe l’oeil* que empieza a introducir Braque en las composiciones analíticas, son un medio de desengañar al ojo por contraste, y las letras, por ser bidimensionales, reafirman el plano de la pintura. Ver GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, op. cit., pp. 85-99. Sin embargo, no podemos obviar las voluntades iconográficas, sobre todo de Picasso, como el simple hecho de utilizar materiales diferentes a lo que representan. El trozo de hule de la silla enrejada de *Nature morte à la chaise cannée*, y el uso de papel decorativo de imitación de maderas en los *papiers-collés* posteriores, crean un juego de realidades y ficciones entrelazadas.

<sup>980</sup> Este decantarse por los objetos y motivos de la prensa -de reproducción técnica- y de la vida cotidiana, se opondría a la posición purista del joven Greenberg, contenida explícitamente en su artículo



perfección con las inclinaciones icónicas del cubismo hacia la banalidad presencial. Es más, podrían ser motivos del entorno pictórico pertenecientes a los talleres de los pintores, ya que la simultaneidad espacio-temporal, la fragmentación de la luz y la despreocupación por el color lumínico en las obras, nos hacen pensar en la propia luz artificial que los alumbraba<sup>981</sup>.

Con la adopción de los caracteres alfanuméricos, se amplió la atención a lo exterior del cuadro, ámbito donde se localizan algunos precedentes del collage. Así, en referencia a los *papiers-collés*, Palau i Fabré rescató un “anuncio collage” del *Barcelona cómica* (nº 29, 22-julio-1899)<sup>982</sup>, el cual pudo estimular esta incorporación gráfica. Ya antes de 1912 fueron varios los cartelistas que habían recurrido al collage para sus producciones, por lo que en contra de la extendida opinión de que la publicidad absorbió los adelantos de la vanguardia, en realidad algunos de éstos como el collage ya eran concidos antes de que apareciesen en el Arte y sirviesen de incentivo para que los artistas pioneros se atreviesen a ejercitar estas técnicas en sus cuadros, lo que no niega la retroalimentación posterior entre estos dos ámbitos, concretamente algunos principios compositivos y lingüísticos de la vanguardia aplicados a la publicidad, uno de los sectores donde trabajaron muchos vanguardistas. La técnica del collage fue aplicada al arte del cartel en los años noventa del siglo XIX por el británico William Nicholson (su hijo Ben Nicholson destacó luego por ser pintor de collages y ensamblajes en la década de 1930, muy cercano a Paul Nash) y su suegro James Pryde, y expusieron sus resultados por primera vez en 1894 en el Royal Aquarium de Westminster. Ambos establecieron la firma Beggarstaff Brothers, nombre que tomaron de una antigua cebadera, procedimiento similar al que recurrió tres décadas más tarde Kurt Schwitters, cuando extrajo el término “merz” para nombrar a toda su producción, de la palabra “Kommerz” que encontró en un anuncio del Comerz-und Privat-Bank. Los carteles de los hermanos Beggarstaff estaban destinados sobre todo a anunciar industrias y estrenos teatrales. Eran figurativos, realizados con carbón sobre papeles de color distribuidos por la superficie, e integraban el título como trabajo tipográfico<sup>983</sup>.

Estos caracteres tomados de periódicos, etiquetas y carteles, supusieron una reacción contra la pureza perseguida durante los años simbolistas, especialmente contra la opinión de Mallarmé acerca de la mala influencia que ejercía el periodismo sobre el lenguaje por someterlo

---

“Vanguardia y Kitsch”. En GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, op. cit., pp. 15-33. Poggi hace notar esta vinculación con las imágenes de la cultura popular y con la mecánica de la reproducción técnica en POGGI, Christine, *In defiance of Painting*, op. cit., pp. 253-254. Léase también KRAUSS, Rosalind, “The Motivation of the Sign”, en RUBIN, William (org.), *Picasso and Braque. A Symposium*, op. cit., pp. 273-274.

<sup>981</sup> Respecto a la importancia de la luz eléctrica en el cubismo, consultar BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 274.

<sup>982</sup> PALAU I FABRE, *Picasso. Cubisme 1907-1917*, op. cit., p. 245. Esta revista era leída por Picasso, quien pensó en enviar a la redacción algún trabajo suyo para ser publicado, como ya realizó en otras tantas ocasiones.

<sup>983</sup> Datos recogidos de WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 19; y WOLFRAM, Eddie, *History of collage*, op. cit., p. 14, donde inciden con este dato en el campo de la comunicación de masas y de la impresión mecánica.

al principio de la comodidad<sup>984</sup>. Advertimos sobre todo en la posición anti-intelectual de Picasso<sup>985</sup>, una voluntad por integrar en la obra todo aquello que antes no era considerado artístico, como un rechazo compartido por Marinetti hacia el “arte por el arte” de la generación simbolista anterior, pues ambos conocieron en su juventud los círculos simbolistas promotores de la idea de la obra de arte total, -como el interminable proyecto de libro de Mallarmé<sup>986</sup>-, asentada sobre la interdisciplinariedad a partir de las sinestesias, lo que bien podría explicar la inclinación hacia los motivos musicales, como una ironía hacia esa obra de arte total que despreciaba al resto de los objetos, algo que resulta especialmente manifiesto en la producción picasiana, mucho más próxima que la de Braque a los círculos literarios descendientes del simbolismo, aunque existan también razones antropomórficas de orden metafórico<sup>987</sup>. De ahí podemos deducir la preferencia de Picasso por los periódicos para contraponer lo artístico y lo no artístico de una manera mucho más brusca, frente a los papeles decorativos empleados por Braque, los cuales buscaban resoluciones más formales y pictóricas<sup>988</sup>. Al hilo de todo esto, resulta interesante una fotografía de Brassai, reproducida en su libro *Conversaciones con Picasso*<sup>989</sup>, que retrata al malagueño trabajando y mezclando el óleo sobre hojas de periódico que cubren la mesa para protegerla. De haber sido siempre ésta su costumbre, tales periódicos bien podrían haberse sugerido por sí mismos como un elemento susceptible de ser incorporado en los cuadros, primero pintados y luego pegados, y su elección habría evolucionado desde el azar hasta la predilección temática. Así, los periódicos pertenecerían a esa iconografía banal desprendida de los objetos que todo pintor tiene en su taller o en su hogar. Lo que ya no resultaba tan habitual eran los objetos y las partituras musicales, por lo que su elección plástica encierra matices metafóricos que marcan el paso de las sinestesias simbolistas cerradas entre

---

<sup>984</sup> Ver POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, op. cit., pp. 144-146. De todas formas, Mallarmé aplicó el procedimiento de la imprenta en *Un Coup de dés* para estudiar una resolución poética de la posición de las letras sobre el papel, según sus principios estéticos. Picasso hubo de valorar los efectos de sus primeros experimentos de poesía visual de cara a la inserción de letras realizadas con plantillas en sus lienzos. En BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 191, el fotógrafo cuenta que Picasso le mostró una primera edición de poesía de Mallarmé que acababa de adquirir por un precio muy elevado y a la que añadió un retrato del poeta dibujado por él mismo.

<sup>985</sup> LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe. Picasso and anarchism 1897-1914*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, p. 137.

<sup>986</sup> Las letras cayendo sobre la superficie de la página de Mallarmé son abstractas, mientras que los caracteres cubistas imitan tipografías de la prensa y de etiquetas de productos, es decir, sus procedencias son reales. Comenzamos a testimoniar el traslado de una poesía simbolista basada en las sinestesias abstractas y cerradas a lo que no es arte, a una sinestesia abierta que enlaza todo lo que encuentra mediante la analogía. Este proceso es ubicado por Benjamin Fondane entre el simbolismo de Valéry y el dadaísmo de Tzara. Éste último recurre constantemente al azar, mientras que Valéry “siempre coge una sola carta”. Son dos maneras distintas de reaccionar frente a lo fortuito, una protegiéndose como ya hizo Mallarmé, y otra asumiendo su libertad a pesar de conllevar la destrucción del yo. Ver FONDANE, Benjamin, « Poésie pure de Paul Valéry à Tristan Tzara » (*Unu* n° 22, febrero 1930, Bucarest), en RAILEANU, Petre et CARASSOU, Michel, *Fundoianu/ Fondaine et l'avant-garde*, op. cit., pp. 62-64.

<sup>987</sup> Tal y como demuestra el collage *Violín*, de finales de 1912, que asocia una cara humana con la silueta del instrumento musical.

<sup>988</sup> Léase POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, op. cit., p. 6.

<sup>989</sup> BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 276 e ilustración n° 19.

pintura y música, hacia la apertura a la realidad cotidiana que suponen los papeles pegados con los que fueron realizados algunos de ellos.

La incorporación de todos estos elementos en la obra fue consecuencia de la propia evolución analítica del cubismo, el cual había llegado a un alto grado de descomposición formal en el camino liberador de las líneas y de los fondos hasta hacer compenetrar unos cuerpos con otros. A partir de este momento los motivos reconocibles, en vez de disponerse en profundidad dentro del marco del cuadro, se superponían a las estructuras facetadas sobre la superficie. Mediante este proceso Picasso llegó a su *Nature morte à la chaise cannée*, dotada, tal y como su título nos dice, de un trozo de hule real pero que imita el enrejado del cubrimiento de la silla, y los caracteres “JOU” extraídos de “Journal”, lo que revela una clara referencia a la prensa. El procedimiento del pegado ya era conocido por Picasso desde tiempo antes, y se circunscribía a su interés por lo que no es propiamente artístico, lo pobre, lo que ya estuvo presente en su etapa anterior al despegue del cubismo en retratos de personajes marginales y olvidados por la sociedad. En 1908 recuperó un cartón de embalaje con una etiqueta que informaba del destino del paquete: “AU LOUVRE/ PARIS”<sup>990</sup>, y le dio la vuelta para dibujar dos desnudos - aparentemente uno femenino y otro masculino (dualidad que acerca este primer collage a la composición tripartita de la alegoría benjaminiana con dos cuerpos contrarios y la etiqueta en medio<sup>991</sup>)- de figuración esquemática y primitiva característica de su proceder de aquellos años, con unos árboles al fondo que recrean un paisaje de marcado sesgo cézanniano. En esta obra intervienen una serie de aspectos que anticipan lo que vino después con los *papiers collés* de finales de 1912: la etiqueta es enfatizada por estar cubierta con una fina capa de guache blanco que lo diferencia del embalaje que hace de fondo, a pesar de ser ambos materiales recuperados de las basuras de los Grands Magasins du Louvre, invertidos para ser tergiversados en la intervención figurativa. Observamos que es la línea (siempre de naturaleza conceptual) la que une ambos espacios del dibujo. El primer árbol surge del límite derecho de la etiqueta, como si fuese sugerido a partir del encuentro con este motivo tan pobre en imágenes. A partir de aquí se desarrolla el resto de la figuración. Además, el desnudo de la izquierda señala con una mano la etiqueta, la cual parece agarrar como si de dos niveles de realidad se tratase. Y de ahí deriva, teniendo en cuenta la posición de la figura, el título otorgado al conjunto: *Le Rêve (El sueño)*. La escena dibujada sobre el guache de la etiqueta, -un hombre pescando sobre una barca-, junto con los dos desnudos, nos remite al *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863). El plano donde reposa la barca quedaría en el fondo<sup>992</sup>, por lo que identificamos la profundidad con la etiqueta

---

<sup>990</sup> Comentada e ilustrada en TAYLOR, Brandon, *Collage...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>991</sup> Poggi relaciona la alegoría con la técnica de Picasso de apropiación y recontextualización, de acuerdo con las tesis de Walter Benjamin acerca de la alegoría barroca. Ver POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>992</sup> A pesar de que esta obra del maestro de los impresionistas carece de perspectiva racional por preferir centrarse en los asuntos constructivos de la superficie.

pegada como si ésta fuese una ventana albertiniana, un cuadro dentro del cuadro, y de ahí el aspecto conceptual de la perspectiva<sup>993</sup>, sus convenciones racionales, la capacidad del collage por manifestar los pensamientos de las figuras que son los del autor (podemos apreciar en los caracteres alfabéticos introducidos en el cubismo analítico bastantes referencias personales, lo que se añade a la constante producción de autorretratos por parte de Picasso a lo largo de su carrera, mermados precisamente en época cubista por éste ser un estilo poco dado a este género y sí a la representación de objetos del universo del autor<sup>994</sup>). Resulta interesante el modo en que Picasso dibujó sobre la etiqueta pintada las líneas del antebrazo y la mano de la durmiente, indicando la imagen de su sueño. Al tiempo que llama a la participación del espectador en su lectura, esta superposición contrasta con el dibujo del árbol que aprovecha el contorno lateral de la etiqueta para configurar el suyo propio, lo que complica aún más las relaciones de los dos niveles de realidad que enfatizan la bidimensionalidad del dibujo. Aquí, el tema del cuadro dentro del cuadro contrasta el ilusionismo del dibujo con las lecturas suprarreales<sup>995</sup>, lo visual con lo legible, lo que contradice los argumentos formalistas de Barr, Greenberg y sus seguidores, y apoya las tesis de Breton y Aragon vertidas respectivamente en *Le surrealisme et la peinture* y en *La peinture au défi*. Es evidente que el empleo de papeles, tanto en Braque como en Picasso, exige una lectura mental y no meramente visual, la naturaleza onírica por la que en este primer collage se invierte el realismo seco de Manet. Es esta dimensión del intelecto la que permite que un objeto preexistente sugiera y estimule la elaboración de un conjunto artístico, no para ser imitado como en el pasado, sino para prolongarlo mediante la intervención de la mano del artista incentivado por la materia y las formas reales. Consideramos *Le Rêve* un poderoso punto de inflexión que anticipa la concepción picasiana del collage, no como una simple intervención de elementos reales<sup>996</sup> (muchos con significados incorporados previamente) que sustituyen al anterior *trompe-l'oeil* para desengañar al ojo, sino como el motor y el objeto mismo que inspira toda su obra, tal y como ocurría en el pasado mediante la mimesis. El collage evidencia el verdadero mecanismo de su creación.

Es fácil que su padre, el profesor de dibujo José Ruiz Blasco, conociera y le enseñara procedimientos didácticos con recortes de motivos de papel con el fin de ubicar las figuras a

---

<sup>993</sup> “El descubrimiento pictórico de la perspectiva mecanizada influye en el pensamiento, de modo que las relaciones se establecen en función del punto de vista. La lógica es un efecto de perspectiva”. En BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, *op. cit.*, p. 56 (traducción de Ramón Andrés y Rosa Rius)

<sup>994</sup> Objetos que identifican a su usuario, puesto que en la pintura de Picasso dominan los motivos de taller, de uso personal, del entorno bohemio de la bebida, del tabaco, etc. LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe. Picasso and anarchism 1897-1914*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>995</sup> Refiriéndose a Velázquez, Julián Gallego ve en el tema del cuadro dentro del cuadro la clave de la lectura iconográfica. Léase GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>996</sup> Isou cree que ésta es una de las limitaciones del *papier-collé* cubista. ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme*, *op. cit.*, p. 23.

representar sobre el espacio pictórico<sup>997</sup>, además de alentarle a dibujar académicamente desde su infancia, por lo que Picasso siempre sintió la frustración de no haber pintado como un niño y no poder hacerlo tampoco después<sup>998</sup>. Quizás por eso se reveló y utilizó los dibujos preparatorios de una obra como el resultado final de la misma. Por ejemplo, se conserva el recorte de un dibujo de 1902 representando un desnudo femenino, el cual parece responder a este tipo de bocetos. También existe un dibujo de 1899 de un hombre apoyado sobre una pared sobre la que pegó la fotografía de una mujer, con la misma unión de los dos géneros masculino y femenino (dualidad trasladada en época cubista a la feminidad atribuida a la guitarra, por ejemplo, y al acto creativo masculino que, a su vez, funciona como metáfora de los dedos del músico) que nos hace pensar que la fotografía, más real que el dibujo, se dirige a la mente del hombre, por lo que también remite a esa naturaleza mental que invierte al dividir la realidad en distintos niveles<sup>999</sup>. En los collages de Picasso confluye una infantil revuelta contra el padre con su particular rebelión contra el arte elevado, personificado mismamente en la profesión paterna. Él mismo contaba cómo al dibujar una figura masculina pensaba sin querer en su padre, razón por la que abundan los hombres barbados en su producción<sup>1000</sup>. Desde su juventud se sintió atraído por la cultura popular, la fotografía<sup>1001</sup> y la prensa, como modelos para alzarse contra una concepción académica de la pintura que le fue impuesta desde la infancia, y contra el autoritarismo paterno, el cual siempre ejerció una excesiva presión sobre él.

Algo similar ocurrió con Braque aunque desde el lado contrario. En el seno de las investigaciones que acometió desde 1909 en torno a la representación de detalles reales, desde el verano de 1912 que pasó con Picasso en Sorgues, fue incorporando imitaciones de calidades materiales como las vetas de la madera, los jaspeados y el dibujo del mármol (muy de moda en los papeles decorativos de estos años), lo que le ofrecía llamativos contrastes entre las líneas y el fondo, por lo que estos nuevos motivos se sumarían al conflicto entre la línea y la materia cuando experimentase junto con el malagueño la mezcla del óleo con diversas sustancias (arenas, limaduras metálicas o virutas de madera) para buscar nuevos efectos y la transformación directa del color en materia. Estos avances eran deudores de su formación como

---

<sup>997</sup> Colgaba con chinchetas sobre el lienzo los bocetos recortados para componer el cuadro. JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas*, Alianza, Madrid, 2003, p. 160; WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, p. 26.

<sup>998</sup> Ver BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 119.

<sup>999</sup> Conservado en el Museu Picasso de Barcelona, e ilustrado en WALDMAN, Diane, “La revolució de retallar i enganxar”, en *Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2005, pp. 14-15 (catálogo de exposición)

<sup>1000</sup> BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 79. Concretamente, en la guitarra confluyen el recuerdo de su padre y el de su compañera Eva Gouel, por lo que aglutinan lo femenino y lo masculino, tal y como hemos visto en sus dos collages de 1899 y de 1908. Ver más en JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas*, Alianza, Madrid, 2003, p. 160.

<sup>1001</sup> El mismo Picasso afirma: “La fotografía ha llegado en el momento preciso para liberar a la pintura de toda literatura, de la anécdota e incluso del tema. Por lo menos, cierto aspecto del tema pertenece, de ahora en adelante, al dominio de la fotografía”. En BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 69 (traducción de Tirso Echaendía)

decorador, la profesión de su padre. Él supo contraponerla al arte más elevado<sup>1002</sup> y transmitir sus ventajas a Picasso. Esta imitación de la decoración de moda conllevó también el uso de una serie de instrumentos no considerados los propios de un pintor, como las plantillas para las letras y los números, o los peines para simular la calidad de los tapices y crear efectos ilusionistas. Estos dos ejemplos y otros tantos implicaban ya procedimientos automáticos contrarios al “toque” personal.

Precisamente fue en septiembre de 1912 cuando en una composición al óleo Braque introdujo el primer recorte en sustitución de las anteriores texturas de arena y de la imitación de la madera. Se trataba de un trozo de papel decorativo de falsa madera que adquirió en un establecimiento de Avignon y que meses antes ya le había llamado la atención. Por esta razón este hecho no supuso un descubrimiento ni una invención, sería absurdo pensarlo así cuando la técnica estaba más que extendida tanto en las artes populares e industriales, como en las ilustraciones o en los propios bocetos de los artistas. Se trataba más bien de un atrevimiento, dado que fue el enfrentamiento de un arte elevado frente a otro relegado al ámbito de lo popular, lo que supuso el verdadero detonante para nuestra historia del collage desde estos primeros *papiers-collés* de Braque seguidos pocos días después por los de Picasso, quien a partir de entonces no cesó de dotar a esta idea de nuevas posibilidades.

Estos primeros *papiers-collés* fueron combinados únicamente con dibujos hechos con carboncillo, por lo que la responsabilidad de añadir color era confiada a los papeles para lograr la síntesis cubista alternativa a la perspectiva monocular. Se contraponía la creación del artista, totalmente conceptual por tratarse del trazado de un dibujo, con la realidad prestada y recortada aunque, a diferencia de los efectos ilusionistas anteriores, de los *trompe-l'oeil* y de las letras hechas con plantillas, ahora los dos niveles se funden en la estructura cubista. Se trata de la misma confrontación de la forma y la materia, lo táctil que tanto interesó a Braque (los instrumentos musicales eran para ser tocados<sup>1003</sup>) y que desvela aspectos esenciales que contradicen las tesis formalistas del nacimiento del collage, como el hecho de que la acción del artista es relegada a la elección y el recorte, tal y como testimonia la utilización de alfileres y chinchetas que impiden, -a pesar de la denominación de cubismo sintético para este periodo-, la unión de las dos superficies superpuestas y dejan clara la división de los niveles de la acción. Incluso existen *papiers-collés* donde Picasso recurrió al recorte como única huella de la mano creadora (por ejemplo *Partitura musical y guitarra y Violín*, ambos de finales de 1912), lo que lo aproxima ya a la noción posterior de *ready-made rectificado* acuñada por Duchamp<sup>1004</sup>.

Los papeles decorativos, así como las ilustraciones y las páginas de periódico que empleaba Picasso, los encontraban abstraídos en el mercado, pero esta opacidad era quebrantada

---

<sup>1002</sup> Léase WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, op. cit., p. 21.

<sup>1003</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 25.

<sup>1004</sup> Léase POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, op. cit., pp. 10-12. En esta carencia de toque genial pictórico reside cierta ironía respecto a la mentalidad romántica que prevaleció a principios del siglo XX.

por la interacción del dibujo, el cual se superponía a los recortes para viajar libre por toda la superficie de la composición, dando unidad al conjunto gracias a la previa separación fondo-línea. Este fue el mecanismo por el que Picasso se apropió de estos recortes en una enorme serie de collages que parecen complementarse entre sí constantemente. A partir de ella la obra ya no podía tener un final concreto. Sólo cuando alcanzaba un cierto grado de re-extrañamiento que diluía el recuerdo de la idea originaria<sup>1005</sup>, sólo entonces, la aportación de la materia encontrada se sintetizaba con el propósito original del artista. Los papeles cambian, oscurecen con el paso del tiempo, los alfileres se oxidan, y a todo esto se suma el encuentro de la idea primigenia del cuadro con lo fortuito. Por todo ello Jean Paulhan ha exaltado el carácter inacabado de las obras cubistas<sup>1006</sup>, el sesgo ensayístico de cada experimentación, con aparente continuación en una serie infinita, lo que ha conducido a que el propio Picasso y Louis Aragon se lamentasen de que algunos de sus seguidores hayan imitado en pintura el efecto del collage, creyendo estar ante bocetos y maquetas de posteriores óleos<sup>1007</sup>. Parece entonces que la falta de profundidad ilusoria no fue contrarrestada con un relieve real de superficies superpuestas como creyó Greenberg, sino que el gesto y la integración de lo fortuito eran los elementos que dotaban de una nueva dimensión a la pintura. Esta cuestión era ajena a las preocupaciones profesionales porque implicaba la vida misma, sobre todo si consideramos que, a pesar de que Greenberg<sup>1008</sup> haya sostenido que las esculturas de guitarras de papel participaban de un proceso de conquista del volumen real, el cual culminó con las esculturas de los seguidores de estos primeros cubistas (Henri Laurens, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz o incluso Vladimir Tatlin), muchos de ellos interesados en el collage, la escultura cubista, abrazando el espacio vacío, -en un proceso que culminará en 1928 con los trabajos conjuntos de Julio González y Picasso<sup>1009</sup>-, fue ante todo una mezcla de géneros y no sólo de pintura y escultura, también de arquitectura, la cual servía de armazón al enrejado cubista que tendía a compensar las horizontales con las verticales y viceversa. Pero no hay que olvidar que la consideración del vacío fue fruto de la aceptación del espacio real, tal y como los objetos que participaban en las composiciones de los collages eran reales. Desde ese momento la unión de géneros ya no se basó en la búsqueda de una obra total y artística, sino en la confrontación del arte con la realidad en todos sus registros inclasificables, sobre todo si tenemos en cuenta que las primeras guitarras tridimensionales

---

<sup>1005</sup> “El cuadro está terminado cuando ha borrado la idea”. En BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, op. cit., p. 38, y “lo fortuito nos revela la existencia”, en *ibid.*, p. 28. Quizás por eso las obras cubistas han sido calificadas en muchas ocasiones no como cuadros, sino como objetos.

<sup>1006</sup> PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste*, op. cit., pp. 55 y 160.

<sup>1007</sup> ARAGON, Louis, *Los colages*, op. cit., p. 40. Albert Gleizes, Louis Marcoussis y el húngaro Alfred Reth son ejemplos de artistas que empezaron imitando con pintura el efecto del collage antes de practicar directamente. Gleizes, por su parte, asumió su estructura sin haber hecho uno jamás. Ver WESCHER, Herta, *La historia del collage...*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>1008</sup> GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, op. cit., pp. 185-186.

<sup>1009</sup> Destinado a un proyecto de monumento sobre la tumba de Guillaume Apollinaire que quedó sin finalizar en otoño de 1928. Los estudios previos fueron realizados con varillas metálicas soldadas.

realizadas por Braque con papel, fueron por varios meses anteriores al primer collage de Picasso *Nature morte à la chaise cannée*, ejecutado, como ya hemos dicho, en mayo de 1912<sup>1010</sup>.

A esto hay que añadir la predilección de Picasso por los objetos con carga proyectiva personal, autorretratística, que le pertenecían o le recordaban vivencias propias<sup>1011</sup>, así como los recortes de periódico (fue el primero en utilizarlos en noviembre de 1912, seguido por Gris y Braque), muchos de los cuales con noticias referentes a la guerra de los Balcanes, lo que ha permitido a Patricia Leighten vincular a Picasso con el antibelicismo anarquista de la época y con el carácter constructivo de la ideología libertaria<sup>1012</sup>. Detrás de todo esto late un proceso de creación plástica por el que los objetos reales y las imágenes de la cultura de masas son transferidos al terreno artístico, proceso que Poggi reconoce en Picasso y que lleva a Marjorie Perloff a definir el collage como un modo de transferir el objeto del terreno de lo impersonal al de lo personal<sup>1013</sup>.

### *Precedentes en Montmartre a finales del siglo XIX*

Picasso se inclinaba más bien por los periódicos, etiquetas y fotografías, mientras que Braque recurría a materiales de moda propios de la decoración considerada tradicionalmente un arte menor<sup>1014</sup>. El caso es que, en el Montmartre que ambos habitaron, existieron algunos precedentes de finales del siglo XIX que pudieron inspirar tanto los *papiers-collés* como el mismo *ready-made* duchampiano, y que sobre todo Picasso debió conocer bien porque frecuentaba los círculos literarios liderados por Jarry y Apollinaire. Exactamente, estos precedentes fraguaron en la década de 1870 en las *brasseries* Bon Block, La Grande Pinte y L'Auberge du Clous, a las que acudía un grupo de artistas, entre ellos Manet, a quien antes hemos presentado como precedente del collage pintado. Estos establecimientos fueron decorados por los mismos artistas que, a partir de 1878, editaron los álbumes del Bon Bock con el fin de informar y documentar las actividades de este centro bohemio. En ellos se dieron muestras de acercamiento de la letra a la imagen por parte de Jules Dementhe, a modo de anticipo del futuro poema visual, y se puso en evidencia esa predilección por lo efímero, lo impreso fotomecánicamente y las imágenes de la cultura popular. A las cenas del Bon Block acudían futuros integrantes de los grupos "Hydropathes" e "Incohérents", o aquellos vinculados luego con el cabaret Le Chat Noir. La primera exposición de los Incohérents aconteció el 1 de octubre de 1882 en el apartamento de uno de sus miembros, Jules Lévy, y a ella asistieron

---

<sup>1010</sup> Léase al respecto SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>1011</sup> JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>1012</sup> Ver LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe...*, *op. cit.*, pp. 113 y 134-142.

<sup>1013</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>1014</sup> Véase *ibíd.*, p. 6.



Manet, Renoir, Pissarro y Wagner entre otros. En cambio, exhibieron obras escritores y no artistas, siendo que era un lugar cotidiano ajeno a los talleres. Bajo este criterio expositivo, el evento en cuestión consiguió un gran eco en la prensa y alcanzó gran popularidad. Phillip Dennis Cate considera esta exhibición un *proto-happening*<sup>1015</sup>. Bajo el lema “hay que hacer siempre otra cosa” propuesto por el hidrópata Henri Detouche<sup>1016</sup>, el catálogo recogió piezas realizadas sobre diversos soportes materiales y producciones colectivas, además de dibujos que enlazan con la estética del collage por su disparidad ilógica, o la pintura monocroma del poeta Paul Bilhaud que, bajo el título “Negros luchando en una cueva durante la noche”, mostraba tan sólo un espacio negro enmarcado. Esta idea fue continuada por una serie de diversas ilustraciones monocromas publicada en 1897 por el escritor Alphonse Allais en el *Album primo-avrilesque*<sup>1017</sup>, y constituye un claro precedente de los monocromos de Malevich, Rodchenko, Ad Reinhardt y otros artistas del siglo XX. La muestra partía de la opacidad que tanto nos interesa en esta investigación sobre el collage, por definir la situación del objeto en el mercado capitalista. Para dotarle de cierta transparencia, el artista le añade un título enfrentado con el color, siendo éste el método retomado por Duchamp desde 1914, el mismo que hemos desvelado en los *papiers-collés* de Picasso, y que en varias ocasiones ha sido calificado con el “bricolage” de Lévi-Strauss<sup>1018</sup>. Muchos de estos artistas publicaron en *Le courrier français*, boletín que informaba de las actividades artísticas de Montmartre y que llegaba a manos de muchos de los artistas más relevantes del París de entonces, entre ellos Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton o el hermano mayor de Marcel Duchamp, Jacques Villon, por lo que su repercusión hubo de ser grande si tenemos en cuenta además que los incoherents distinguían sus acciones callejeras por la intervención del azar y por intercambiar las actividades entre los distintos profesionales que conformaban el grupo, desde escritores hasta arquitectos<sup>1019</sup>, rasgos éstos que luego caracterizaron a las actitudes estéticas del siglo XX. Lo curioso es que, con su humor, aun perteneciendo a los mismos círculos bohemios de finales del siglo XIX, rompieron con el aislamiento del arte para pasar a ser aliados del azar y de lo no artístico, de lo no

---

<sup>1015</sup> CATE, Phillip Dennis and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Jersey, 1996, p. 1.

<sup>1016</sup> Puesto que el aburrimiento era el peor enemigo de la incoherencia, como recordaba el catálogo de la siguiente exposición incoherente de 1984. Ver *Ibid.*, p. 31. Entre 1882 y 1893 Jules Lévy organizó hasta siete exposiciones de este grupo parisino.

<sup>1017</sup> ALLAIS, Alphonse, *Album primo-avrilesque*, Paul Ollendorff, 1897. Los monocromos son reproducidos en CATE, Phillip Dennis and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, *op. cit.*, pp. 8-9. Esta publicación es considerada el primer libro de artista de la historia y precedente de los posteriores libros conceptuales (ver p. 90)

<sup>1018</sup> Ver por ejemplo TAYLOR, Brandon, *Collage...*, *op. cit.*, pp. 19, y SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>1019</sup> Ver más en CATE, Phillip Dennis and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

profesional en contra de la posición mallarmeana, dando así el paso necesario hacia la estética cubista y futurista, hacia la poesía de Blaise Cendrars y el “espíritu moderno” de Apollinaire<sup>1020</sup>.

En esta agitación del ambiente bohemio de Montmartre confluyeron diferentes aspectos de los que antes hemos tratado en referencia al collage. Aprovechando la última relajación de la censura sobre la libertad de expresión en 1881, y los nuevos avances en impresión fotomecánica, surgieron un gran número de diarios políticos, artísticos y literarios que informaban sobre los últimos acontecimientos y contribuían a la pérdida del aura del original artístico gracias a las imágenes reproducidas en su interior, lo que supuso un golpe certero contra los tradicionales medios de difusión cultural. Esta nueva expansión de la prensa tuvo su versión paródica montmartriana en el periódico-mural *Le Mur*, expuesto normalmente cada diez días (con una interrupción de varios meses al año) en respuesta a la carencia de una publicación oficial e informativa de las actividades del *Quat'z' Arts Cabaret*. Durante diez años desde su inauguración en septiembre de 1894, -por lo que Picasso tuvo muchas oportunidades de verlo durante al menos cuatro años, desde su primer viaje a París en 1900-, este mural divulgativo funcionó como un anti-periódico en todos sus aspectos<sup>1021</sup>, pues estaba concebido para acoger colaboraciones dispares en forma de fragmentos inconexos agregados con alfileres y pegamento a modo de mural sobre una pared del cabaret, siguiendo un procedimiento compositivo similar al académico que aplicaba Picasso junto con su padre, con el fin de organizar los diferentes elementos de un futuro cuadro. Este sistema de composición de *Le Mur* puede ser considerado un anticipo del collage, porque anunciaba su realidad inacabada, efímera y sin fin preciso ni concreto, como rasgos a los que el collage estaba abocado por la naturaleza misma de su procedimiento. De esa peculiar manera se anunciaban poemas, novelas, *fables express* (novelas cortas que finalizaban con juegos de palabras), *sketches*, etc., combinados con sátiras y referencias irónicas a sucesos de actualidad de todo tipo -políticos, sociales, literarios, artísticos-, los cuales quedaban minimizados mediante audaces juegos de palabras cuya referencia más inmediata era Rabelais y su peculiar estilo literario, el cual consideraban como una sucesión de “ensamblajes monstruosos”. Tal y como relata uno de los colaboradores de *Le Mur*, Emile Lutz,

---

<sup>1020</sup> Apollinaire, con sus caligramas, realizaba el “découpage poétique” (noticia en SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 255) y se consideraba pintor, condición que podemos extender a Cendrars, Marinetti, Pierre-Albert Birot y a todos aquellos que practicaron el caligrama y la poesía fonética. El título pensado para los *Caligramas* de Apollinaire fue, en un principio, *Yo también soy pintor*. En POGGI, Christine, *In defiance of painting,....*, *op. cit.*, p. 198. Octavio Paz también cree que su poesía practicaba el collage literario por anular las conexiones sintácticas. PAZ, Octavio, *La otra voz*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>1021</sup> Los responsables de documentar las actividades del *Quat'z' Arts Cabaret* fueron Numa Blès, Yon Lug, Gaston Sécot, Hugues Delorme, Charles Quinel, René Dubreuil y Edmond Teulet, poeta y editor este último del periódico literario y semanal *Le Grillon*, donde hizo un inventario de las contribuciones a *Le Mur*, dado que nunca aparecieron en una publicación oficial.

el redactor jefe cambiaba todos los días y las composiciones se nutrían de los que por ahí pasaban y clavaban sus aportaciones<sup>1022</sup>.

Este método de disponer anuncios y resúmenes de actividades y acontecimientos suponía una reacción cultural popular contra el periodismo, parasitando sus reproducciones para recortarlas y ensamblarlas de nuevo en un mural único que variaba tres veces al mes. Aun así, se asumía su lenguaje para darle cierta singularidad y una efimeridad propia, y para desvelar mediante la parodia su poder deformante de los acontecimientos a pesar de su aparente objetividad, una reacción ésta casi contemporánea a la de Mallarmé pero regocijándose en sus posibilidades, dada la despreocupación artística de los colaboradores *muristas* y sus talentos antiburgueses<sup>1023</sup> (esta actitud contraria al intelectualismo fue heredada por Picasso). Uno de los recursos reveladores del lenguaje deformante de la información fue el mismo collage en tanto que recorte de noticias disparatadas y extrañas, procedentes de varios periódicos<sup>1024</sup>, colocadas unas junto a otras, una técnica que se extendió a la imagen, cuya interacción con el texto fue esencial para generar el sentido satírico. Su método fue continuado por Picasso con los recortes de periódicos para sus *papiers-collés*, coincidiendo además con la temática colonialista e imperialista que en su caso se manifestó en forma de antibelicismo<sup>1025</sup>.

Este particular tratamiento de la información respondía a la situación de la imagen en el contexto de la reproducción técnica, facilitada por la extensión de la prensa como una opción más del mercado. Por ejemplo, la mujer era representada y clasificada temáticamente según los gustos sociales como un bien de consumo más<sup>1026</sup>. En las parodias con juegos de palabras había referencias a los propios maestros de este grupo. Redujeron la actitud del *spleen* a un “canceroso aburrimiento”. Además de inventar sátiras de Émile Zola, Shakespeare y de las obras pictóricas y firmas de Manet, Gauguin, Vallotton y Redon, ridiculizaron a Verlaine, los monólogos de Charles Cros (y a su mejor intérprete Coquelin Codet), al *fumista* Leconte de Lisle por su lenguaje artificioso, y en general a los círculos simbolistas, parnasianistas y decadentistas del momento, para sustituirlos por el modelo rabelaisiano del “ensamblaje monstruoso”, aunque sin el sentido humanista de este escritor francés del siglo XVI. Con este lenguaje despreciaban los valores artísticos mientras buscaban una respuesta a la nueva situación cultural determinada por

---

<sup>1022</sup> Léase DULL Olga Anna, “From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in the Wall-Journal *Le Mur*”, en CATE, Phillip Dennis and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre...*, op. cit., pp. 210.

<sup>1023</sup> Datos recogidos en *ibíd.*, pp. 208-210.

<sup>1024</sup> *Le Canadien* era un periódico publicado para la comunidad francesa de Canadá y fue parodiado por la sátira de *Le Mur* basándose en el collage. Ver *ibíd.*, p. 236. La preferencia por esta publicación responde al gusto por lo extraño y exótico, así como las constantes referencias en *Le Mur* a las reivindicaciones francesas sobre Madagascar.

<sup>1025</sup> En relación a esta temática léase LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe. Picasso and anarchism 1897-1914*, op. cit., pp. 121-142.

<sup>1026</sup> En uno de sus monólogos, Charles Cros define la mujer como una fábrica que produce fetos, en “La science de l’amour”. CROS, Charles, *L’Homme aux pieds retournés*, La Bougie du Sapeur, Paris, 1988, p. 89.

los medios de reproducción. Abordaban la tecnología, lo *kitsch*, los lenguajes del consumo (con juegos de palabras en la sección de anuncios), adoptando motivos extra-artísticos como la bicicleta -tan cara luego para Alphonse Allais<sup>1027</sup> y Alfred Jarry<sup>1028</sup>-, para regocijarse en la misma interacción entre imagen y letra, mediante la cual el lenguaje adquiriría funciones pictóricas a la par que la imagen ofrecía información, práctica ésta que liga con los primeros experimentos de Mallarmé y de los hidrópatas, y que adelanta los caligramas de Apollinaire y las palabras en libertad de Marinetti (ambas modalidades relacionadas con la estética pictórica del cubismo y del futurismo respectivamente), pues ambos poetas conocían estas prácticas con toda seguridad. Este lenguaje iba íntimamente unido al anonimato, lo que concordaba con los motivos recortados de los medios informativos y con los homenajes constantes al consumo popular. De esta forma intentaban conciliar el ámbito cultural con la nueva situación industrial, siendo el mejor medio la fusión del autor, del actor, del intérprete, del espectador y del crítico en una autodestrucción del narcisismo en forma de “muro-muro”, tan opacos como los absurdos monocromos de Allais<sup>1029</sup>.

Charles Cros mismo, miembro de los hidrópatas<sup>1030</sup> e inventor del monólogo con sus lecturas en el cabaret Le Chat Noir, quiso interaccionar la ciencia y la técnica con los procedimientos poéticos, e incluso con las pulsiones orgánicas como la inteligencia o el amor, una senda que continuó su admirador, el fumista e hidrópata Alphonse Allais<sup>1031</sup>. Cross experimentó hasta el punto de inventar en 1876 el *paleophone* –un fonógrafo algo anterior al propuesto por Edison<sup>1032</sup>-, y un proceso para obtener fotografías en color presentado en la Academia de las Ciencias de París el 26 de junio de ese mismo año<sup>1033</sup>. Introdujo la ciencia<sup>1034</sup> y la electricidad en su literatura consagrándola a la presentación de ciertos descubrimientos<sup>1035</sup> relacionados con la reproducción técnica y que determinaban los impulsos psíquicos del

<sup>1027</sup> « Le cycliste enfourcha sa bête d'acier nickelée, et s'enfuit dans la direction de Monte-Carlo, probablement pour se donner une contenance » [El ciclista monta su bestia de acero niquelado, y huye en dirección a Monte-Carlo, probablemente para disimular algo], “Le Cycliste”, en ALLAIS, Alphonse, *Pas de bile!* (1893), en ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres anthumes*, Robert Laffont, Paris, 1989, p. 268.

<sup>1028</sup> JARRY, Alfred, “La pasión considerada como una carrera de bicicletas cuesta arriba”, en JARRY, Alfred, *Especulaciones*, recogido en PEPITAS DE CALABAZA (ed.), *Patafísica*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2003, pp. 140-143.

<sup>1029</sup> DULL, Olga Anna, “From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in the Wall-Journal *Le Mur*”, en CATE, Phillip Dennis and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre...*, op. cit., p. 238.

<sup>1030</sup> Ver la “Chanson des hydropathes” en CROS, Charles, *L'Homme aux pieds retournés*, op. cit., pp. 136-137.

<sup>1031</sup> Ver “L'Hydropathe illustre Sapeck” y “Les deux hydropathes”, en ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres posthumes*, Robert Laffont, Paris, 1990, pp. 13-15.

<sup>1032</sup> ALLAIS, Alphonse, “Charles Cros et M. Edison », en *ibíd.*, pp. 208-211.

<sup>1033</sup> *Ibíd.*, pp. 5-6.

<sup>1034</sup> Cros reivindicó el ser reflexivo, soñador e imaginativo frente a la mera contemplación de los métodos de su época, que tanto tiene que ver con la posición del consumidor. Léase CROS, Charles, *L'Homme aux pieds retournés*, op. cit., p. 84.

<sup>1035</sup> Por ejemplo, Cros presentó a la Academia de las Ciencias de París el 18 de abril de 1877 su *paleophone*, en esa ocasión bajo el nombre de *photophone*. ALLAIS, Alphonse, “La mort de Charles Cros”, en ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres posthumes*, op. cit., pp. 177-178.

hombre, como el amor o la inteligencia. Por ejemplo, en *La science de l'amour* depuró un método científico de medición térmica del amor y enumeración de besos, con lo que establecía importantes conexiones entre la psique humana y la electricidad; o también *Mécanique cérébrale*, donde exploró la similitud entre este funcionamiento orgánico y el modo de registrar los sonidos propio del fonógrafo. Con todo ello trataba directamente la sociedad industrial y sus productos<sup>1036</sup>, en lo que lo anónimo y lo aséptico se daban la mano gracias por ejemplo a la producción mecánica de los alimentos<sup>1037</sup>, pero con la novedad de que la electricidad adquiriría en todo ello un papel relevante<sup>1038</sup>. Alphonse Allais recogió todas estas inquietudes, -camino que conducen todos ellos al collage-, desde el interés por la ciencia, la electricidad y la unión de lo visual y lo auditivo bajo un simultaneísmo radicalmente diferente a la mera sinestesia simbolista<sup>1039</sup>, hasta la sociedad industrial, la cual Allais se atrevió a definir en relación al amor en su primer libro *À se tordre* (1891)<sup>1040</sup>, tal y como hicieron los surrealistas casi cuatro décadas más tarde. Incluso en su relato *Deux et deux font cinq*, inventó un nuevo arte que él denominó *furtivo-momentiste*, basado en el devenir del tiempo y en la retención del instante que el lenguaje es incapaz de apresar<sup>1041</sup>, y que él simbolizó con el descorchamiento de botellas señalando las horas de trabajo del pintor<sup>1042</sup>, una problemática ésta que remite a la simultaneidad espacio-temporal del collage, algo que luego contempló el facetado cubista y el *retard* de las telas de Duchamp, como *Desnudo bajando una escalera* (1911). El reciclaje de materiales industriales del que hizo uso Picasso, fue antes anunciado en *Le bec en l'air* (1897) de Allais, precisamente ejemplificado con un sillín de bicicleta<sup>1043</sup> como el que el pintor utilizó para componer en 1942 su “cabeza de toro” con la ayuda además de un manillar. Precisamente Allais denominó “máquinas” y no “cuadros” a las producciones de su *furtivo-momentisme*<sup>1044</sup>, tal y como más tarde hizo Jean Paulhan en relación a la producción cubista. Y es justamente la bicicleta lo que comparte este ensamblaje de Picasso con Alfred Jarry, el escritor de los círculos de Montmartre que más admiró con creces<sup>1045</sup>.

<sup>1036</sup> Ver “Le capitaliste” en CROS, Charles, *L'Homme aux pieds retournés*, *op. cit.*, pp. 42-45.

<sup>1037</sup> « L'homme propre », en *ibíd.*, pp. 76-78.

<sup>1038</sup> “L'homme qui a trouvé” en *ibíd.*, pp. 42-45.

<sup>1039</sup> « Nouveau Système de pédagogie par voie simultanément optique et phonétique », en ALLAIS, Alphonse, *Deux et deux font cinq (2 + 2 = 5)* (1895), en ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres anthumes*, *op. cit.*, pp. 549-550, e « Ingénieux Touring », en ALLAIS, Alphonse, *Pur cause de fin de bail* (1899), *ibíd.*, p. 938.

<sup>1040</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>1041</sup> *Ibíd.*, pp. 557-558.

<sup>1042</sup> Tema que Duchamp utilizó para ilustrar la portada de *View*, vol. 5 n° 1 (marzo 1945), número especial dedicado a su obra y su persona.

<sup>1043</sup> Leer ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres anthumes*, *op. cit.*, pp. 755-756. Alphonse Allais influyó considerablemente junto con Jarry en el joven poeta e íntimo de Picasso Marcel Raynald. Ver BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1044</sup> *Ibíd.*, p. 557.

<sup>1045</sup> Tanto en su ensayo “La pasión considerada como una carrera de bicicletas cuesta arriba”, *op. cit.*, pp. 140-143, como en JARRY, Alfred, *El supermacho*, Valdemar, Madrid, 1997, pp. 59-82, la bicicleta es protagonista. Jarry celebró el fonógrafo de Cros en su ópera prima *Les Minutes de sable mémorial*,

## *La influencia de Alfred Jarry en Picasso*

Alfred Jarry (1873-1907), identificado con el simbolismo de finales del siglo XIX por sus amistades con pintores del círculo de los Nabis (con Pierre Bonnard o Félix Vallotton por ejemplo, además de la gran admiración que profesó por Paul Gauguin) y por su colaboración con Rémy de Gourmont en la publicación de la revista *L'Ymagier* desde octubre de 1894, causó verdadera impresión y fue seguido por muchos de los posteriores representantes vanguardistas, aunque esta cuestión haya quedado eclipsada por la historiografía. Su fuerte personalidad, llevada a la vida real a partir del personaje que él mismo había creado, Ubu, produjo un gran impacto en su círculo de amigos, el mismo que frecuentaba Picasso y que estaba formado por Apollinaire, Max Jacob, Marcel Raynald y André Salmon entre otros, e hizo que sus textos, a medio camino entre la ciencia y la heráldica, resultasen misteriosos y crípticos. Nos han llegado noticias dispersas de cómo este escritor fue un modelo incuestionable para el pintor español, y no sólo en las primeras fases de su carrera pictórica, también a lo largo de toda su vida. Las relaciones entre su obra plástica y la del excéntrico escritor, las cuales giraron en principio en torno al anarquismo, aunque esta postura política extendida en Francia en la década de 1890 fuese tan sólo un medio para Jarry<sup>1046</sup>, han sido ampliamente estudiadas por Patricia Leighten<sup>1047</sup>, y abarcaron desde su humor negro -medio de subversión de las jerarquías de valores<sup>1048</sup>- hasta el primitivismo de su *Ubu colonial*, el cual formó parte del segundo *Almanaque ilustrado del Padre Ubu* de 1901<sup>1049</sup>, especialmente dedicado a la cultura africana sometida a la esclavitud colonial. Picasso nunca ocultó su debilidad por este escritor bretón nacido en Laval, y no sólo por la inspiración que supuso el Padre Ubu en 1937 para sus viñetas satíricas sobre Franco. Como testimonio anecdótico nos queda el retrato fotográfico de Ubu que

---

Gallimard, Paris, 1977, pp. 43-45, y homenajeó a este escritor en ALLAIS, Alphonse, *Les jours et les nuits*, Gallimard, Paris, 1993, p. 51. Léase además LEBOIS, André, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, Le Cercle du Livre, Paris, 1950, p. 60 y 152-153, donde establece una relación entre el maquinismo del *Captain Cap* de Alphonse Allais y el del *El Supermacho* de Jarry (ambas novelas publicadas en 1902)

<sup>1046</sup> Ubu consigue hacerse líder de los anarquistas para tomar la libertad como una obligación y un principio de servidumbre, en JARRY, Alfred, *Ubu enchainé* (1900), en JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, Librairie General Française, Paris, 1962, p. 274.

<sup>1047</sup> Ver LEIGHTEIN, Patricia, *Re-ordering the Universe...*, *op. cit.*, pp. 63-69 y 134.

<sup>1048</sup> André Breton incluyó a Alfred Jarry en su *Antología del humor negro*, *op. cit.*, pp. 239-242, atribuyéndole la destrucción de las fronteras entre el arte y la vida, al apartar de la realidad lo que tiene de aflictivo, lo que hace suponer cierta sublimación de la misma que conecta perfectamente con la ciencia que él mismo descubrió y desarrolló: la 'patafísica. Esta misma antología incluye a Charles Cros (pp. 133-135), relacionado con Marcel Duchamp al establecer la evolución en los instantes de los descubrimientos del progreso científico, en los que interviene el ensueño, lo imaginario y la reflexión. También está contemplado Alphonse Allais con sus empresas humorísticas, como los hidrópatas y sus intervenciones en *Le Chat Noir*, en las que utilizan la mixtificación y el terrorismo del espíritu para poner en cuestión el conformismo de su época (pp. 193-194)

<sup>1049</sup> JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, *op. cit.*, pp. 420-444.

realizó su compañera Doora Mar en 1936, tomando como modelo un feto de armadillo conservado en formol<sup>1050</sup>.

Desde su llegada a París en 1891, Alfred Jarry mantuvo una estrecha relación con los entornos literarios de Montmartre, y su espíritu inquieto le llevó a conocer bien los círculos fumistas, hidrópatas e incoherentes. De hecho, en la primera representación de *Ubu Roi* en 1896, participaron dos miembros habituales del Quat'z'Arts: Firmin Gemiré y Louise France, intérpretes del Padre Ubu y de la Madre Ubu respectivamente. Y la adaptación de esta obra teatral al guiñol –*Ubu sur la Butte*– fue representada en este mismo cabaret en 1906, poco antes de la muerte de Jarry, dejando una impresión enorme en los jóvenes Apollinaire y Picasso, pareja precedida por *Le Mur* por sus medios empleados<sup>1051</sup>, muchos de los cuales también fueron recurridos por Jarry en los almanaques del Padre Ubu, el primero de 1899 y el segundo de 1901. El mismo hecho de que publicase unos almanaques ilustra su interés por la prensa, manipulada por *Le Chat Noir* y el Quat'z'Arts mediante juegos de palabras satíricos y el collage, contribuyendo así a la desmitificación de la obra de arte y a la pérdida de su aura según el concepto benjaminiano. En ellos destacan las ilustraciones de Pierre Bonnard por interaccionar la imagen y el texto (*Alphabet du Père Ubu* y bailes negros del segundo almanaque de 1901<sup>1052</sup>). Posiblemente, esta relación sinestésica de tipo simbolista se basa en la materialización de la música (la danza), la misma que anima los instrumentos de Picasso, como su reiterada guitarra y su forma femenina que debe ser “tocada” o “jugada” (“jouer” en francés y “to play” en inglés), así como Ubu bailó con una indígena africana. De esta forma, Jarry avanzó en la retroalimentación entre letras e imágenes, tal y como había procedido Jules Dementhe para el Álbum del Bon Bock y como harían Marinetti, Apollinaire, los futuristas y los dadaístas posteriormente, un dato a tener en cuenta en la valoración de las letras introducidas en los cuadros cubistas de Braque y Picasso al margen de la mera plasticidad y del oficio del pintor, sobre todo en el caso de este último por sus contactos literatos directos. Es probable que Picasso canalizase así los avances de Braque a partir de las técnicas decorativas propias de su profesión. En cualquier caso, el propio Jarry dio noticia de su conocimiento de este tipo de medios en una

---

<sup>1050</sup> *Sueño y mentira de Franco*, realizados para el Pabellón de la República en la Exposición Universal de París de 1937. A su vez, Picasso se inspiró en los grabados de Goya, puesto que existe una aguatinta del pintor aragonés titulada *El sueño de la mentira y la inconstancia*, aunque exista en el título de Picasso un juego de palabras francés propio de *Le Mur*, entre *songe* (sueño) y *mensonge* (mentira). Además, ese año acababa de estrenarse por primera vez *Ubu enchainé* en la Comédie des Champs-Élysées, puesta en escena por el actor vanguardista Sylvain Itkine con decorados de Max Ernst, realizados con collages de imágenes antiguas reproducidas a tamaño natural, como una bicicleta suspendida con cadenas en el aire y que pudo inspirar la cabeza de toro de Picasso de 1942. Ver JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas*, op. cit., pp. 257-259. Sobre la representación de *Ubu enchainé* véase JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 286 y 289, ocasión que tuvo Picasso para realizar un dibujo retrato del Padre Ubu, ilustrado por ejemplo en LEVESQUE, Jacques-Henry, *Alfred Jarry*, Seghers, Paris, 1973, p. 106.

<sup>1051</sup> Ver CATE, Phillip Dennis and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre...*, op. cit., pp. 83-88.

<sup>1052</sup> JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, op. cit., pp. 404-405 y 436.

carta enviada a finales de 1905 al músico de sus piezas teatrales Claude Terrasse, cuyo texto se subordinaba a la forma de un pez hasta conformar un auténtico caligrama<sup>1053</sup>.

Tal interdisciplinariedad no sólo afloraba en las ilustraciones de Jarry, debidas sin duda alguna a su interés por el signo<sup>1054</sup>, pues también estaba presente en su concepción misma de la literatura y en la dimensión que le concede, más allá de sí misma y como medio de manifestación basado precisamente en el signo. Esta visión literaria es parte del legado que Picasso recogió de su admirado Jarry. El pintor malagueño le imitaba en la vida cotidiana, incluso asimiló su peligrosa costumbre de llevar un revólver en la cintura<sup>1055</sup>, instrumento que junto con la bicicleta constituyó la gran pasión del escritor de Laval. André Breton, otro de sus seguidores además de gran admirador de la obra de Picasso, sobre todo por sus collages y guitarras<sup>1056</sup>, definió con acierto el papel del revólver en Jarry como una puerta entre dos mundos, el exterior y el interior, interpretación que hizo extensiva a la idea de Alphonse Allais consistente en sustituir las balas de un fusil por alfileres para poder penetrar multitudes de personas de un solo tiro<sup>1057</sup>, una imagen que pudo inspirar su acto surrealista por excelencia: salir a la calle y disparar al azar sobre la multitud<sup>1058</sup>.

A estas dos influencias de Alfred Jarry sobre Picasso, hay que añadir la figura del búho o de la lechuza, que para el escritor representó un animal de la noche y de la oscuridad que pudo usar a su merced en su lenguaje heráldico y humorístico, además de haber poseído varios ejemplares vivos en su casa<sup>1059</sup>. Con esta figura se refirió al rostro de Hébert, su profesor de física del Lycée de Rennes<sup>1060</sup> y que inspiró el personaje de Ubu en sus años de bachiller, aunque éste acabaría ocupando su propio alter-ego. Este animal fue representado en uno de sus grabados junto con una figura humana, y la plancha fue adquirida por Picasso y mostrada en 1946 a Brassai para que la fotografiase. En ese momento Picasso admitió que estas aves de Jarry

---

<sup>1053</sup> Ilustrada y comentada en ARRIVE, Michel, *Lire Jarry*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1976, plancha 14, pp. 162-163.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1055</sup> Ver SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 186, donde además informa de la posibilidad de la influencia jarriesca en la doctrina cubista y de la colección que Picasso llegó a tener de manuscritos de Jarry en años posteriores, afición citada en BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, p. 187. También el pintor malagueño narra una de las anécdotas de Jarry armado con su revólver. *Ibid.*, p. 243.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 50. Por su parte, Dominique Desanti, en DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne*, Ramsay, Paris, 1988, pp. 52 y 57, cuenta cómo Picasso en 1905 amenazaba al primer esposo de Sonia, el coleccionista Wilhelm Uhde, con un revolver que según el andaluz le había regalado Jarry.

<sup>1057</sup> BRETON, André, *Antología del humor negro*, *op. cit.*, pp. 194 y 240. Breton dedicó además unas líneas al humor de Picasso en este mismo libro (pp. 283-284)

<sup>1058</sup> Máxima del *Segundo manifiesto surrealista*. En BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>1059</sup> El búho aparece en varias ocasiones en JARRY, Alfred, *Les minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, pp. 35 y 45, 85-86, 93, 104-105.

<sup>1060</sup> Ver más en LABOIS, André, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, *op. cit.*, p. 29. Jarry añadió una « z » a « Hibou » resultando “z’hibou”, sublimando así la palabra como hacía en muchas ocasiones, siguiendo el proceder de la ‘patafísica -ciencia basada en las exclusividades-, por ejemplo con « merdre », expresión que da comienzo a su *Ubu Roi*. El búho también es susceptible de encerrar connotaciones sexuales significativas.



eran los padres de sus propios búhos<sup>1061</sup>. Esta rapaz nocturna traslada los elementos a representar, -sobre todo los personajes-, al ámbito contrario de la representación, la oscuridad<sup>1062</sup>, según sus propios principios patafísicos, por lo que enlaza con la máscara -otra de las constantes de Jarry<sup>1063</sup>- y con los animales<sup>1064</sup>, inspirados posiblemente en el bestiario contenido en la obra del conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldolor*<sup>1065</sup>.

En definitiva, la bicicleta y el revólver, así como el búho, los animales en general y la máscara -tan importante para el *papier-collé*, como ya hemos visto-, son canales de comunicación de dos ámbitos distintos: el de la realidad primera de la percepción y el de la manifestación, lo exterior y lo interior, que en el caso de Picasso constituye la interacción de lo que está dentro y fuera del marco, de la línea y la forma, a lo que debemos añadir la influencia simbolista para la formación del pensamiento de Jarry, por querer superar el mero estadio óptico y alcanzar el intelectual<sup>1066</sup>. Siendo la poesía una manifestación, habrá que atender a la definición de ‘patafísica que ofreció el propio Jarry, ciencia cuyo título de doctor ostentan el Padre Ubu y Faustrol: “La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité”<sup>1067</sup>. Esta disciplina focaliza el objeto de su estudio en las excepciones que constituyen el universo

---

<sup>1061</sup> En BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, p. 244. Picasso realizó entre 1951 y 1953 tres lechuzas en bronce mediante el procedimiento de la cera perdida. Noticia en SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, *op. cit.*, pp. 414-415.

<sup>1062</sup> Roger Shattuck habla de retratos opuestos logrados mediante el diálogo, en SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 207, y de cómo mediante la máscara alcanza el símbolo antes de afirmar el objeto. *Ibid.*, p. 210.

<sup>1063</sup> Jarry demanda para su teatro abstracto substituir la cabeza del actor por una máscara con el fin de evitar su expresión, para lo que encuentra modelo en la tragedia clásica. En *De l'inutilité du théâtre au Théâtre (Mercure de France, septembre 1896)* y *Douze arguments sur le théâtre (Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique n° 5, 15 as 86 e. p.)*. Textos recogidos en JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, *op. cit.*, p. 142 y 146-147.

<sup>1064</sup> Recordemos cómo para Juan Eduardo Cirlot los animales, por sus actitudes unívocas, sirven a la representación de las actitudes ambiguas del ser humano en la tradición popular. En CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>1065</sup> Ver BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 29, donde cita la lechuza como uno de los animales del bestiario de Ducasse. Es interesante apuntar que *Los cantos de Maldolor* es uno de los libros que el doctor Faustroll disponía en su biblioteca. Leer JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, pp. 22, 28 y 30.

Según Henri Béhar, Lautréamont y Jarry son los primeros en utilizar el collage textual. En BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, *op. cit.*, p. 187. Jarry toma prestados motivos de los libros del doctor Faustroll para integrarlos en su lenguaje heráldico, el cual debemos poner en relación con la alegoría de Walter Benjamin. Lo mismo hace con citas y pasajes de *Pantagruel* de Rabelais. A este respecto ver JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, “Jarry et le tourbillon contemporain”, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, número spécial de *La Nef* n° 63/ 64, 7° Année, mars-avril 1950, Éditions du Sagittaire, Paris, Re-éd. Plasma, Paris, 1978, pp. 189-196. En este mismo ensayo estos autores cuentan cómo Jarry es continuador de Lautréamont.

<sup>1066</sup> Siendo el trazo del dibujo inexistente en los modelos naturales, y facilitando en la plástica la lectura intelectual, ver SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 297, donde señala su importancia en el lenguaje sígnico y en las imágenes heráldicas de Jarry, aunque fue previamente engrandecido por los Nabís.

<sup>1067</sup> “La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que otorga simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad”. En JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, p. 32.

suplementario a éste, por ser la ciencia que se ocupa de lo particular. Por eso participa de las exclusividades de las actitudes de los *Incohérents*, así como la “pate” de patafísica -que es a la metafísica lo que ésta es a la física<sup>1068</sup>- resuena en la canción de los hidrópatas escrita por Macnab en 1886: “...La sonnette que voilà.../ Hydropathe/ pathe/ pathe/ Hydropathe comme nous/ elle épate/ pate/ pate”<sup>1069</sup>. Siendo el objeto de la física el fenómeno y la esencia el de la metafísica, el epifenómeno será el de la patafísica por tener la capacidad de asumir el accidente en su abstracción. El epifenómeno, tal y como lo entendía Gilles Deleuze, es la interacción entre el ser y el fenómeno, es el mostrarse de este último, en lo que podemos entender el enlace que supone tanto el revólver como la máscara además de la bicicleta, por atañer ante todo a un problema temporal capaz de ser superado en el instante gracias a la técnica, pues la bicicleta es el desarrollo técnico y cíclico de la vida cuyo marco mantiene la presentación, capaz de metamorfosear el movimiento giratorio, onánico y primero en el movimiento continuo y amoroso. Es la constante lo que permite superar el expirar del ser con el devenir del tiempo<sup>1070</sup>, es lo que sustituye a la metafísica en la nueva ciencia, y esto nos remite a las lecciones de Bergson<sup>1071</sup>, a cuyos cursos sobre la comedia y la risa debió asistir el propio Jarry como alumno<sup>1072</sup>. Bergson entiende que lo cómico es una mecanización de la vida y del cuerpo

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 31. La pataphysica también es nombrada como “épimétataphysica” en *Les Minutes de sable mémorial*, citado en LABOIS, André, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>1069</sup> CATE, Phillip Dennis and SHAWS, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre...*, *op. cit.*, pp. 99-100. Jarry pudo encontrar “pate” en esta canción de Macnab, siendo susceptible de ser entendido “pate” como “pasta” o como “pata”, según el verbo “épater”.

<sup>1070</sup> La constante de Ubu se encuentra en la “gidouille” de su barriga, que en su progresión asume todo sentido posible, puesto que Ubu es un ser carente de sentido. La barriga es la inversión -como el lenguaje que practica- de la jerarquía platónica, la sustitución de la cabeza por la parte instintiva. Jarry niega cualquier sentido para asumirlos todos. Ver los comentarios de Charles Grivel a JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, *op. cit.*, p. 502, y de STEHLIN, Catherine, “Jarry, le cours Bergson et la philosophie”, en *Alfred Jarry, Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, Paris, pp. 34-51. El fin de este movimiento infinito de la espiral es la inmortalidad (JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, *Genèse de la pensée moderne*, *op. cit.*, p. 152), la unión de dos tiempos, el absoluto en principio inalcanzable, la duración y el discontinuo, el mismo vocabulario del que disponemos para alcanzar ese absoluto. En *El Amor Absoluto* establece la mentira, lo exclusivo y el accidente, como los medios para lograrlo, dado que la mentira se fundamenta en un conocimiento de todas las posibilidades del ser, siendo sólo posible en manos de Dios. JARRY, Alfred, *El Amor Absoluto. Textos secretos*, Fontamara, Barcelona, 1976, pp. 75 -78, y la introducción de Ana González Salvador a JARRY, Alfred, *Ubu Rey*, Bosch, Barcelona, 1979, p. 37. Éste será el fundamento de la ‘patafísica y de su lenguaje heráldico, que incluso se anticipa a la aparición del lenguaje cinematográfico, tan importante luego para el collage. Marcel Jean y Arpad Mezei explican la *gidouille* de Ubu en la unión del yo con el exterior, común al revólver y la máscara. JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, “Jarry et le tourbillon contemporain”, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, *op. cit.*

<sup>1071</sup> DELEUZE, Gilles, “Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry”, en DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, *op. cit.*, 1997, pp. 128-133.

<sup>1072</sup> Bergson por entonces no era muy conocido como filósofo. Léase SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 167 y 202, y LEVESQUE, Jacques-Henry, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, pp. 18-19. El humor de Jarry, basado en el descubrimiento de lo contradictorio y en las excepciones, responde bien a las teorías de Bergson. Al respecto ver SHATTUCK, Roger, *op. cit.*, p. 202. Sobre la naturaleza de estos cursos bianuales de retórica superior celebrados en el Liceo Henri IV de París -donde Jarry estudió desde 1891-, se sabe que abordaron los temas de la inconsciencia, la memoria, la asociación de ideas, la imaginación, la estética, el arte, el mecanismo, los progresos científicos y artísticos, etc. Más información en Catherine Stehlin, “Jarry, le cours Bergson et la philosophie”, en *Alfred Jarry, Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, *op. cit.*, pp. 34-51. La cronología establecida por Noël Arnaud, Paul Gayot y Thieri Foulc en este mismo

humano, manifestada en la repetición de los caracteres de los personajes de la comedia, en la *inversión* de los mismos y en las *coincidencias*<sup>1073</sup>, lo que tiene su correlato en las exclusividades de Jarry y en el uso de marionetas en *Ubu sur la butte*<sup>1074</sup>. Tales constantes cómicas no tienen en Bergson una finalidad en sí, y tampoco la tendrán para Jarry, pues en su obra sirven a la manifestación del ente. Dichas constantes son adquiridas al salvar los desajustes existentes entre el sujeto y las cosas, y gracias a ellas el sujeto logra un estado extático a expensas de su desdoblamiento entre el *yo* inmerso en la situación y el *yo* fuera de ella<sup>1075</sup>. Se trata para Bergson de eliminar las limitaciones de los símbolos y de la generalización de la razón al representar sus contenidos reales<sup>1076</sup>, de la misma manera que el epifenómeno de la patafísica supera al ente de la física mediante la virtualidad. Se produce así una transmutación que será la esencia del arte, para lo cual debe ser unido a la vida mediante la risa. De ahí su carácter contradictorio: las relaciones se establecerán en las arbitrariedades existentes entre el símbolo y sus referentes, y será en ese espacio intermedio donde brotará la poesía. De esta manera Jarry supera el mero simbolismo y lega esta superación a Picasso, quien abordará los nuevos postulados en su obra cubista: la ‘patafísica estudia la virtualidad de los fenómenos, por lo que la transmutación de los fenómenos conducirá a la virtualidad, a la máscara jarryesca. En bastantes ocasiones se ha establecido nexos de unión entre la filosofía temporal de Bergson y la que identifica el cubismo<sup>1077</sup>, por ejemplo en el uso de materiales extra-pictóricos que fusionan arte y vida. Pero este parentesco nunca fue manifestado por Picasso, -quizá porque por ser más asociable a su detractor, el futurismo italiano<sup>1078</sup>-, y no lo podemos determinar de forma directa, ya que es precisamente Jarry el que hace de eslabón porque, de la misma manera que se enfrentan los símbolos con sus referentes en su obra, también entran en conflicto la duración y

---

número especial de *Europe*, aporta datos sobre la asistencia del escritor a los cursos. Ver *Ibíd.*, p. 232. Jarry menciona en dos ocasiones a Bergson, una en *Albert Samain* y otra en un artículo de 1903: *Ceux pour qu'il n'y eut point de Babel*.

<sup>1073</sup> BERGSON, Henri, *La risa*, Orbis, Barcelona, 1986, pp. 39 y 66-69. Coincide aquí con las opiniones de Jean Paul sobre poesía humorística. Ver más en RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la Estética*, Verbum, Madrid, 1991, p. 97.

<sup>1074</sup> Según el romántico alemán Heinrich von Kleist, las marionetas siguen un movimiento mecánico que une los dedos del ventrílocuo con los miembros del muñeco. Al respecto ver VON KLEIST Heinrich, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Hiperión, Madrid, 1988, pp. 28-29. La marioneta es presentada como un medio más de resolución dialéctica.

<sup>1075</sup> Ver más en RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la Estética, op. cit.*, pp. 101-103. En esta idea coincide este autor con Jarry en el desdoblamiento constante de sus personajes, arrancados del estado primero unitario para alcanzar el siguiente, el de la dualidad. Es el paso del onanismo a la homosexualidad (amor a su igual por inversión) para manifestar el *yo* vacío y abierto a cualquier posibilidad, como bien refleja Sengle, protagonista de *Les jours et les nuits*, también de Jarry.

<sup>1076</sup> En BERGSON, Henri, *La risa, op. cit.*, p. 110. Esta obra, publicada por primera vez en 1899, pudo ser conocida por Jarry según Catherine Stehlin.

<sup>1077</sup> Es evidente en esta frase de Braque: “Nunca hallaremos reposo: el presente es perpetuo”, en BRAQUE, Georges, *El día y la noche, op. cit.*, p. 11.

<sup>1078</sup> Severini relacionó el concepto de duración de Bergson y la teoría de la relatividad de Einstein, con los comienzos del cubismo y el futurismo. Al respecto ver SEVERINI, Gino, “Mosaïque et art mural. Dans l'Antiquité et dans les temps modernes » (conferencia pronunciada para la Sociedad de Amici dell'Arte en junio de 1952, en Rávena). Recogido en SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, Cercle d'Art, Paris, 1987, p. 310.

el instante, es decir, el tiempo pensado y el inaprensible. Es en esta dicotomía donde surge la chispa eléctrica de la que nos habla Bergson<sup>1079</sup> y que pone en activo todos los elementos en la novela de Jarry *Le Surmâle* (1901)<sup>1080</sup>. La mecánica en su ampliación acoge en su seno lo posible del ser y, con ello, va superando el límite del tiempo. Esta cuestión temporal es abordada por los anacronismos jarriescos, necesarios para que la obra se manifieste, puesto que sus personajes, más que prototipos, son auténticas excepciones nacidas de las contradicciones de la lógica, dando lugar a monstruos cuando se manifiestan en el sentido que luego les dio Gilbert Lascault. Los anacronismos<sup>1081</sup> actúan como fragmentos recortados que permiten la definición de los personajes y admiten toda posibilidad de argumento. De este proceso parte el interés por el lenguaje heráldico<sup>1082</sup>, que enlaza su obra con el concepto de alegoría de Walter Benjamin y, a través de él, con el del montaje (como esta acción constructiva contemporánea, el lenguaje de Jarry se vuelca hacia la vida una vez que ha sustituido a Dios por la máquina), reforzándose la idea de un lenguaje sígnico sin finalidad en sí mismo, sin ambiciones significantes y con el único fin de manifestar el ente en el epifenómeno como objetivo perceptivo de la ciencia que él mismo ha descubierto: “El signo no designa, ni identifica, pero muestra...”<sup>1083</sup>. En esta manifestación, que persigue las exclusividades y los accidentes, se produce lo monstruoso, que no es fruto de una deformación sino de la acogida de lo posible y del recorte de la abstracción, una presencia ambigua que actúa como una máscara para establecer las relaciones precisas con el rostro que oculta<sup>1084</sup>. Es en la toma de los motivos reales donde el lenguaje heráldico de Jarry resulta susceptible de una lectura social, porque puede constituir uno de los medios para devolver la utilidad a los objetos: en la biblioteca del doctor Faustroll, entre los libros representantes del momento (de Mallarmé, Lautréamont, Baudelaire,

<sup>1079</sup> BERGSON, Henri, *La risa*, op. cit., p. 108.

<sup>1080</sup> JARRY, Alfred, *El supermacho*, op. cit., pp. 141-142.

<sup>1081</sup> Los anacronismos son esenciales en la obra de Jarry, por ejemplo, el sonido de los revólveres en el año 1000 y palmeras en la nieve bajo un cielo azul. Ver al respecto JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, op. cit., p. 21. Sengle, protagonista de *Les jours et les nuits*, celebra con alegría el anacronismo por ser la ruptura con el pasado (op. cit., p. 55). En una conferencia que ofreció el 18 de abril de 1902 en la Sociedad de Artistas Independientes de París, Jarry afirmó que la eternidad es la ambición de todo artista, sea pintor, literato, escultor, arquitecto o músico, lo que se corresponde con la idea de instantaneidad del collage en la confluencia de tiempo y espacio. Para ello propone el anacronismo y la elección de las actitudes y emociones más intensas para ser fijadas mediante la anulación espacio-temporal, conseguida gracias al retardo. Ver JARRY, Alfred, *Le temps dans l'Art*, L'Échoppe, Paris, 1995, pp. 7-9 y 18-19. Picasso estaba en Barcelona el día de esta conferencia, por lo que es seguro que no pudo asistir, aunque sí conocer estas ideas por sus contactos posteriores con Jarry y el círculo de Apollinaire.

<sup>1082</sup> Léase *César. Antichrist* en JARRY, Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, op. cit., pp. 143-156, y ARRIVE, Michel, *Lire Jarry*, op. cit., pp. 27-41.

<sup>1083</sup> DELEUZE, Gilles, “Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry”, op. cit., 136 (traducción de Thomas Kauf)

<sup>1084</sup> Según Lascault es posible concebir lo monstruoso como la copia de un hombre, de una mujer y de un animal enmascarados, situándose el problema de lo monstruoso en la misma mimesis de la máscara. LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., pp. 208-215. Lo monstruoso en Jarry ha sido destacado entre otros por SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., pp. 203-204, como un producto de las contradicciones de la lógica y no de lo deforme. Se trata de una monstruosidad seca que comparte con la tradición occidental el ensamblaje de distintas procedencias.

Rimbaud, Schwob o Verlaine), figura *El ladrón*, donde Georges Darien, su autor, justifica la necesidad del hurto -desde una posición individualista- por la necesidad de devolver un valor a las ganancias acumuladas por los propietarios<sup>1085</sup>, un ejemplo de reciclaje de lectura social muy útil a la producción picasiana, propia de un *bricoleur* moderno. *Ubu Roi* es contextualizado en el año 1000 de la Era Cristiana a las puertas del temido Apocalipsis, lo que coincide con la incertidumbre contemporánea apuntada por Octavio Paz<sup>1086</sup>, de lo que se deduce una dimensión terapéutica y social en las obras patafísicas de Jarry o, al menos, ciertos puntos comunes entre su obra y la necesidad de una nueva comunión con el objeto, con las circunstancias inéditas, sociales y técnicas reinantes desde el siglo XIX<sup>1087</sup>.

Braque y Picasso compartían sus respectivos avances materiales, uno desde la decoración y el otro introduciendo algunas de las aportaciones explosivas de Alfred Jarry. A pesar de ello, Braque no estaba interesado en convertir la pintura en un hecho decorativo, pues ya antes se vio inmiscuido en los debates acerca del valor autónomo frente a la mimesis dentro del grupo de Le Havre, uno de los núcleos originarios de los *fauves*<sup>1088</sup> y en cuyo seno pudo conocer las cualidades independientes del color sugeridas por Van Gogh y Gauguin. Paralelamente Picasso, además de estar al tanto del conjunto de las novedades plásticas parisinas, conoció el poder autónomo de las palabras en los círculos literarios del momento. Los elementos pictóricos cubistas se establecieron sin abandonar los referentes reales, como las palabras y las máscaras de Jarry. De ahí la independencia entre las líneas, el dibujo y el color, lo que permitió una asunción meditada del *papier-collé* en septiembre de 1912. Más bien se trataba de la separación entre dibujo y materia (el color y la construcción de Cézanne), porque el color no fue asumido definitivamente hasta que no fue otorgado por los nuevos materiales del collage. Braque y Picasso siempre creyeron que el color era intrínseco a la materia, lo que supuso un importante acicate para la integración de papeles recortados, porque no hay que valorar este experimento como un descubrimiento, sino como el resultado meditado de una fase de desmembramiento dialéctico de la anterior y falsa unidad de la pintura, sustentada a su vez en la convicción de Braque de que lo táctil es siempre más legible que lo visual<sup>1089</sup>, lo que condujo a ambos a buscar el color en la materia y no en una luz que ya de por sí era artificial (la eléctrica),

---

<sup>1085</sup> DARIEN, Georges, *El ladrón*, Mascarón, Madrid, 1984, p. 184.

<sup>1086</sup> Ver PAZ, Octavio, *La otra voz...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>1087</sup> JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, “Jarry et le tourbillon contemporain”, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, *op. cit.*, 189-196. Estos autores estudian además las relaciones dialécticas del sujeto con el objeto en su obra.

<sup>1088</sup> A parte de Braque, a este grupo pertenecieron Emile Othon Friesz y Raoul Dufy. Este origen artístico no es óbice para que Braque, también hijo de su época, conociese los círculos literarios más avanzados. Su diferencia principal con Picasso estriba simplemente en que su obra no muestra tantas conexiones literarias.

<sup>1089</sup> Extraído de POGGI, Christine, “Braque’s Early *Papiers Collés*: The Certainties of *Faux Bois*”. En RUBIN, William (org.), *Picasso and Braque. A symposium*, *op. cit.*, p. 134.

todo lo cual justificaba la adopción decorativa e incluso paródica del lenguaje impresionista con punteados que llenaban distintos planos de modo independiente respecto a la materia empleada. Estos recursos decorativos, ahora integrados en la esencia de la pintura, eran un reclamo del valor material de los pigmentos, mientras que el lado conceptual del color de los divisionistas, - encaminado a conformar un lenguaje propio-, fue retomado luego por Duchamp y aplicado en sus *ready-mades* para confrontar la realidad aparente con la concepción acabada del lenguaje, según Thierry de Duve y su concepción nominalista de la pintura. Y es que en este momento histórico confluyeron dos tradiciones paralelas: Cézanne y Seurat. Por ejemplo, en *Le Surréalisme et la Peinture* André Breton atacó los bodegones de Cézanne para exaltar seguidamente la pintura de Seurat, pues ya conocemos la dimensión nominalista del surrealismo ofrecida por Louis Aragon en *Une vague des rêves*.

Braque y Picasso rompieron la unidad cerrada de la pintura anterior, así como Jarry fue más allá del simbolismo<sup>1090</sup> para legar sus avances a los futuros vanguardistas. De este modo se alcanzó la independencia mutua de la realidad y del símbolo<sup>1091</sup> para quedar ambos contrastados en la nueva obra, esta vez abierta y propuesta como una máquina para observar. Ésta admitía las innovaciones anteriores como el puntillismo, pero relegadas ahora irónicamente a un simple fondo decorativo. Incluso Picasso lo adaptó en cuatro de sus seis vasos de absenta (1914), en las que hizo interaccionar un objeto real, la cuchara, con la escultura en bronce<sup>1092</sup>.

Un año antes ya investigó en su estudio composiciones realizadas mediante la yuxtaposición cinematográfica de fragmentos de papel, una guitarra que sobresalía de los marcos y un bodegón real que avanzaba hacia delante sobre sus dibujos cubistas (aunque hoy perdidas por ser concebidas provisionales, las conocemos por testimonios fotográficos), lo que prueba el origen pictórico de su escultura, aunque en realidad persiga la ruptura de las fronteras

---

<sup>1090</sup> Según Henri Béhar, Jarry superó el simbolismo gracias a su lenguaje infantil. BEHAR, Henri, « La cultura potachique à l'assaut du symbolisme: Le cas Jarry », en *Alfred Jarry, Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, Paris, pp. 17-34. Ver también al respecto ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, Paris, 1974, p. 127.

<sup>1091</sup> El fin de la imitación es acercarse al objeto real. Incorporándolo directamente en la obra se consigue de un solo golpe este objetivo. Por esta razón, en los *papiers-collés* se contraponen los recortes con los dibujos, porque el espectador tiende a confundir el *trompe-l'oeil* con la realidad. Véase BRAQUE, Georges, *El día y la noche, op. cit.*, p. 67.

<sup>1092</sup> SPIES, Werner, *Picasso sculpteur, op. cit.*, p. 88. Braque afirmaba que el color actúa independientemente de la forma, y que el cubismo, al trabajar con el espacio mientras que el impresionismo lo hacía con la atmósfera y el fauvismo con la luz, se despreocupó por el color y no lo introdujo hasta los *papiers-collés*. Ver al respecto CABANNE, Pierre, *L'épopée du cubisme, op. cit.*, p. 198. De este modo el cubismo alcanzó la disociación color-forma, así como antes logró la de la materia y la línea, las cuales, en vez de confundirse como ocurría en la pintura clásica, se relacionaban entonces simultáneamente. En BRAQUE, Georges, *El día y la noche, op. cit.*, p. 37. Constituyen éstas las relaciones dispares ante el desconocimiento del contenido de las cosas tal y como se encuentran en la actualidad. Es así que Braque encontró el papel decorativo con el que hizo su primer *papier collé* tras un escape de un comercio de Avignon. Esta simultaneidad se aplica a la dialéctica entre sujeto y objeto que, en su arte, en vez de confundirse el uno con el otro (esto sucede en el retrato representativo), desemboca en la síntesis lírica porque los materiales, al ser tomados por el espíritu, constituyen el nuevo espacio de la obra artística. *Ibid.*, pp. 63 y 67.

arbitrariamente establecidas entre los géneros<sup>1093</sup>. Estas conexiones entre realidad y símbolo también sirven a la manifestación de las identidades, y ya en Jarry esta relación es el trayecto que realiza la poesía desde la realidad hasta su manifestación, siendo el objeto de la ‘patafísica la virtualidad de los objetos definidos por sus lineamientos. Éstos ya no se definen en el encuentro entre su materia y su forma, sino por lo que no son<sup>1094</sup> y podrían ser, por la negación de lo que queda más allá de sus contornos, lo que se traduce para el facetado cubista en la apertura de las formas que se compenetran, y en la independencia de la línea y de la materia en el *papier-collé* y en su lenguaje sintético. Por todo lo cual el objeto, para alcanzar su manifestación a partir de su virtualidad, requerirá del otro, de su contrario, de lo que no es, de lo que se deduce que para su posterior inserción en el lenguaje heráldico, necesitará fijar su definición lograda por una detención temporal -mediante el anacronismo que supone la metahistoria- y espacial, a través de la negación del mismo espacio, lo que resulta visible sobre todo en *Ubu Roi*, cuyos acontecimientos ocurren en Polonia, país que según Jarry es “ninguna parte”<sup>1095</sup>, allá donde puede nevar bajo un cielo azul sobre las palmeras. Los hechos tienen lugar cuando el tiempo y el espacio se detienen<sup>1096</sup>; es entonces cuando tiene lugar la manifestación del epifenómeno en la heráldica<sup>1097</sup> y se produce el encuentro de los contrarios<sup>1098</sup> hasta culminar en el reflejo que no distingue uno de otro, momento extático que preserva la dialéctica del sujeto con su otro sin llegar a la síntesis<sup>1099</sup> a diferencia de la filosofía de Hegel, una propiedad filosófica ésta que Shattuck extiende al simultaneísmo que origina el espíritu de la yuxtaposición característico de finales del siglo XIX y principios del XX<sup>1100</sup>, y del que Jarry es principal representante<sup>1101</sup>.

<sup>1093</sup> Documentación en *ibíd.*, pp. 77-80. Incluso Braque ve con claridad, según la tradición romántica, el fin del pintor en la poesía, que naturalmente entiende más allá de las letras. *Ibíd.*, p. 14.

<sup>1094</sup> Léase “El derecho a la mentira”, en JARRY, Alfred, *El amor absoluto. Textos secretos*, Fontamara, Barcelona, 1976, pp. 75-78, donde sitúa al sujeto frente a la totalidad infinita de posibilidades, que a su vez será esencial en el humor de RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la Estética*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>1095</sup> Según Charles Grivel y Michel Arrivé, Jarry hace derivar “po” de “Polonia” de dos adverbios griegos interrogativos que dejan la localización del lugar en suspenso. En JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, *op. cit.*, pp. 21 y 521. Véase además JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>1096</sup> Según Marcel Jean y Arpad Mezei, la comedia de Jarry nace fuera del tiempo y del espacio. JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, *Genèse de la pensée moderne*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>1097</sup> En *El viejo de la montaña* los sucesos comienzan una vez que los protagonistas han ingerido hachís y, por tanto, se pierden sus referencias espacio-temporales. En JARRY, Alfred, *El amor absoluto. Textos secretos*, *op. cit.*, pp. 126.

<sup>1098</sup> El París inundado de *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, refleja todo lo que contiene en las aguas calmadas. Esta tensión entre la unidad y su división la encontramos también en la conciencia-maleta de Ubu (JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, *op. cit.*, pp. 167-168), así como en los tres Cristos -de bronce, plata y oro- y en el reflejo en el agua de San Pedro en *César-Antechrist*, en JARRY, Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, pp. 115-126 (*Les prolégomènes de César Antechrist*)

<sup>1099</sup> Así ocurre con la palabra capicúa Ubu y con la única exclamación del mono Bosse-de-Nage: “ha ha”. En JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, pp. 75-77.

<sup>1100</sup> SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>1101</sup> Véase BEHAR, Henri, *Littératures*, *op. cit.*, p. 10.

La propia brusquedad de Ubu retrata el punto de inflexión que supusieron el cubismo y el collage en la historia de la pintura: “nous n’aurons point tout démolí si nous ne démolissons même les ruines! Or je n’y vois d’autre moyen que d’en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés »<sup>1102</sup>. Louis Vauxcelles relacionó este nuevo estilo con el fumismo y con la ‘patafísica’<sup>1103</sup> y, así como la realidad se sublimaba mediante el lenguaje heráldico de Alfred Jarry, el cubismo, además de trabajar con los valores espaciales y con las medidas del tiempo (anulados en la ciencia jarriesca), aparte de cuestionar lo específico y la propia técnica de la pintura, buscaba la profundidad de los distintos niveles de realidad (realidad, sobre-realidad y vida), tal y como fue luego sistematizada por Blaise Cendrars<sup>1104</sup>; es decir, los caminos de la revelación definidos por la ‘patafísica en *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, y que inciden en Picasso por su afinidad con su autor<sup>1105</sup>, cuyo talante también contribuyó al gusto por lo primitivo, lo infantil y lo ingenuo. Fue justamente Jarry quien descubrió a Henri Rousseau -artista tan relevante para el cubismo y el surrealismo, considerado pionero de la pintura *naïf*-, dado que los dos eran naturales de Laval<sup>1106</sup>. Ambos compartían la ingenuidad que plantea la puesta en escena del individuo ante la nueva realidad de finales del siglo XIX, la cual interaccionaba modernismo con primitivismo, matices presentes a lo largo de toda la carrera de Picasso. Esta ingenuidad era la única garantía posible de un absoluto en la manifestación de sí mismo, algo que Jarry persiguió en sus obras constantemente desde su época de estudiante en Rennes cuando escribió *Ubu Roi*<sup>1107</sup>, y sólo podía ser fruto de una permanente unión de contrarios que, sin desembocar nunca en una síntesis, permitiese alcanzar ese Absoluto ansiado<sup>1108</sup>. Jarry se aproximó al simbolismo y lo superó, así como sin interesarle específicamente la teoría de la duración de Bergson, alteró su filosofía para apropiársela, al

---

<sup>1102</sup> En JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, op. cit., p. 269: “No lo habremos demolido todo si no demolemos incluso los escombros. Y no veo otro procedimiento para hacerlo que levantar con ellos hermosas estructuras bien ordenadas”, traducción de José-Benito Alique en JARRY, Alfred, *Todo Ubú*, Bruguera, Barcelona, 1982, p. 205. Henri Béhar pone en relación esta máxima con el collage, en BEHAR, Henri, *Littéruptures*, op. cit., p. 169.

<sup>1103</sup> Citado en CABANNE, Pierre, *L’épopée du cubisme*, op. cit., pp. 230 y 276.

<sup>1104</sup> Citado en *Ibid.*, p. 385-386.

<sup>1105</sup> Douglas Cooper cree que lo que diferencia los *papiers-collés* de Picasso de los de Braque, es su alto grado de fantasía y libertad. En COOPER, Douglas, *La época cubista*, op. cit., p. 211, a lo que habría que añadir la mayor presencia de recortes de periódicos en los de Picasso, lo que testifican una mayor preocupación por la vinculación con lo que es exterior al arte. Christine Poggi cree que, a diferencia de Picasso, Braque y Gris usan el collage para seguir investigando la verdad de la pintura, contraponiendo la concepción a la visión y manteniéndose ambos en un terreno más propio de lo plástico. POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, op. cit., pp. 93-94.

<sup>1106</sup> Noticia en SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 54.

<sup>1107</sup> De hecho, según Shattuck a menudo la sublimación de los objetos consiste para Jarry en su transformación en juguetes. *Ibid.*, p. 184.

<sup>1108</sup> Por esta razón, Catherine Stehlin justifica la ausencia de color de la producción de Jarry en la confluencia de todos los colores posibles, algo que se percibe en la obra cubista analítica anterior a la utilización de elementos extrapictóricos, en STEHLIN, Catherine, “Jarry, le tours Bergson et la philosophie”, en *Alfred Jarry, Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, op. cit., p. 51.



sustituir “duración” por “alucinación” y “sueño”<sup>1109</sup>. De este modo creó la ciencia de los estados exclusivos, a-temporales y a-espaciales<sup>1110</sup>, y es que semejante recuperación de anteriores idearios y su transformación por apropiación, ha sido atribuida por Henri Béhar a la jerga escolar que Jarry preservó hasta su muerte, consistente en la tergiversación del lenguaje adulto por la intromisión de escarnios y del conflicto entre lo serio y lo folclórico, rechazado por el niño sólo al crecer<sup>1111</sup>. Los procedimientos plásticos próximos al collage debieron ser habituales tanto en las burlas de los alumnos como en las propias actividades didácticas (murales temáticos, trabajos ilustrados con recortes como las primeras muestras de libros impresos con fotograbado, dibujos superpuestos descubiertos al ser elevados, etc.). Ya en los precedentes populares de este medio hemos valorado los álbumes de adhesivos para niñas y la decoración de biombos mediante recortes<sup>1112</sup>.

Con esta perseverancia Jarry se sumó a la adolescencia eterna de Rimbaud y de Lautréamont, a quien parodió precisamente con su lenguaje infantil<sup>1113</sup>. E indirectamente trasladó esta ingenuidad al uso de materiales extrapictóricos del cubismo por la influencia que ejerció sobre Picasso, el primero en realizar un collage. Con esta pervivencia de lo infantil los dos sustituyeron la creación por la selección de elementos prestados, del mismo modo que el interés de Jarry por la técnica sustituyó la divinidad por la máquina, por ser el medio para acceder a lo desconocido, tal y como deja entrever en su artículo *Deus ex machina*<sup>1114</sup>. Sus propios textos pueden ser considerados máquinas textuales y sexuales, y el especialista en su obra Michel Arrivé así lo contempló<sup>1115</sup>. El funcionamiento de la máquina era trasladado a la literatura por el declinar caprichoso del *clinamen* atómico, teorizado por primera vez por Epicúreo, conocido por Jarry posiblemente a través de Bergson, y definido en *Gestes et*

---

<sup>1109</sup> Roger Shattuck sitúa a Jarry en la misma tradición que la de Jean Paul y Rimbaud, por haber roto como ellos las fronteras entre la vigilia y el sueño. SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 174.

<sup>1110</sup> Esta constante inclinación de la ‘patafísica hacia lo exclusivo y lo accidental, la convierte en continuadora de Baudelaire y Rimbaud, quienes ya suponen un cambio frente al romanticismo, el primero por sustituir al héroe aventurero romántico por “un ángel caído en la ciudad” -ver PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., p. 41-, y el segundo por su interés por lo dispar cotidiano y por haber establecido el dilema de la poesía en “un ser otro”. Jarry, con la ‘patafísica, comparte con Baudelaire lo extraordinario, lo irregular, lo bizarro, la excepción, todo lo que Octavio Paz identifica con la ironía, la cual constituye, junto con la analogía, el gran instrumento de reacción en el modernismo. De hecho, la nueva poesía gestada en el siglo XIX con Baudelaire, necesita de un aniquilamiento del tiempo y del espacio, la exaltación y sublimación del instante, el momento de la percepción sensible, tal y como vemos en Jarry. Ver *ibíd.*, pp. 36 y 41.

<sup>1111</sup> Ver BEHAR, Henri, « La culture potachique à l’assaut du symbolisme. Le cas Jarry », op. cit., pp. 17-34. También ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D’Ubu roi au Docteur Faustroll*, op. cit., p. 86.

<sup>1112</sup> De hecho, el collage es un sustituto del dibujo que todo niño practica hasta cierta edad en la que, tras lo que podríamos llamar “crisis de realidad”, se da cuenta de que sus dibujos no se parecen ni a lo existente ni a las ilustraciones de los adultos profesionales. El collage permite tomar directamente las imágenes -más con la fotografía- y satisfacer sus necesidades proyectivas, porque constituirán los motivos que van a identificarle durante esa búsqueda de identidad que supone la adolescencia.

<sup>1113</sup> Ver ARNAUD, Noël, *ibíd.*, p. 110.

<sup>1114</sup> En JARRY, Alfred, “Especulaciones”, en PEPITAS DE LA CALABAZA (ed.), *Patafísica*, op. cit., pp. 120-122.

<sup>1115</sup> ARRIVE, Michel, *Lire Jarry*, op. cit., p. 64.

*opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*<sup>1116</sup>. No obstante, no entendió este principio de transformación material como la intervención del azar en las estructuras de los átomos, como así lo hicieron Epicúreo, Lucrecio, Cicerón, Plutarco y Bergson, sino como el mecanismo susceptible de alcanzar lo posible en una constante expansión<sup>1117</sup>, creando un mundo suplementario al físico tal y como concibió Picasso su plástica pocos años después<sup>1118</sup>, dado que en ella hizo interaccionar este mundo segundo con el real a través del collage.

De este modo entendemos el lugar que ocupó Jarry como último eslabón interdisciplinar entre el simbolismo, el collage cubista y las vanguardias históricas. Él mismo llevó a cabo esta interdisciplinariedad entre el guiñol y el grabado de ilustraciones; su lenguaje heráldico organizaba los elementos prestados como estructuras de montaje<sup>1119</sup>, siendo que en este proceso eran elevados a la categoría de signos. Su lenguaje infantil permitía confrontar lo popular con lo profesional, sin que por ello olvidemos cómo su pasión por la máquina y la ciencia se imbricaba en el arte y la literatura, lo que confluye en su tentativa de definir la nueva situación en la que la divinidad es sustituida por una realidad producida por la máquina, siendo sus obras máquinas textuales, así como los *papiers-collés* de Braque y Picasso son según Jean Paulhan aparatos de ver. Juan-Eduardo Cirlot consideraba la patafísica de Jarry, junto con las posteriores aportaciones de Marcel Duchamp y Max Ernst, como una de las mayores profundizaciones en el conocimiento del “alma del objeto”<sup>1120</sup>.

Ante esta situación, la profundidad ya no podía considerarse el vector de desarrollo del cuadro, ni hacia el punto de fuga como en la pintura perspectiva, ni hacia delante como dicta la interpretación de Greenberg de la escultura moderna a partir del collage cubista<sup>1121</sup>. El eje de desarrollo de la obra pasó a ser la manifestación de los elementos que intervienen y que, como en la obra de Jarry, contribuyen a su vez a la revelación del acto creador remitente al yo mismo<sup>1122</sup>. La bidimensionalidad del collage es el escenario de la unión de contrarios, los cuales

---

<sup>1116</sup> JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, op. cit., p. 88.

<sup>1117</sup> ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu roi au Docteur Faustroll*, op. cit., pp. 128-129. El clinamen es la base de toda Patafísica por conducir directamente a las exclusividades.

<sup>1118</sup> Picasso separa la realidad de la pintura al afirmar que el arte es « una mentira que nos hace comprender la verdad », en su entrevista con Marius de Zayas, « Picasso Speaks », *The Arts*, New York, mayo 1923, Vol. III, n° 5, pp. 315-326. Recogido en PICASSO, Pablo, *Propos sur l'art*, Gallimard, Paris, 1998, p. 17.

<sup>1119</sup> ARRIVE, Michel, *Lire Jarry*, op. cit., p. 28.

<sup>1120</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>1121</sup> Las teorías de Greenberg al respecto han predominado en la historiografía. Son evidentes por ejemplo en el ensayo de ROWELL, Margit, *The Planar Dimension: 1912-1932: From Surface to Space*, The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1979, pp. 9-15 (catálogo de exposición)

<sup>1122</sup> Charles Grivel define a Ubu como un Narciso Superstar, un yo abundante y soberbio. En JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, op. cit., p. 506. El escultor Ossip Zadkine realizó un proyecto de monumento de este escritor de Laval en el que él aparecía montado en su bicicleta, apuntando con un revolver y mirando al cielo. Quizá esto fuese un primer intento de reconocimiento de la deuda del cubismo hacia esta figura de la literatura. El conjunto debía estar iluminado desde el interior. Citado en SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 184.

se anulan mientras que sus márgenes se abren a toda posibilidad<sup>1123</sup>. En este sentido, por ejemplo Léger abandonó las teorías impresionistas del color porque la conjunción en la retina de los colores complementarios, sometidos al dinamismo de la vida moderna, derivan en el gris, mientras que los colores opuestos perviven mediante la yuxtaposición, la cual origina la sorpresa imprescindible en un mundo marcado por la sobreabundancia de información y la velocidad, base fundamental de la construcción y del color material. La composición de los colores según la armonía del disco cromático ya no era válida<sup>1124</sup>, y desde la época cubista el shock fue el principio fundamental de toda construcción y lo que definió a partir de entonces la relación entre sus partes, sin precisar la anulación de los elementos tomados para alcanzar el estatus artístico. El color antecede como materia al encolado de papeles, y el arte, desde esta convicción y en adelante, se nutrió de todo cuanto tenía a su alrededor.

### *El collage de Gris alternativo al papier-collé*

Juan Gris (José Victoriano Carmelo Carlos González Pérez, 1887-1927) inauguró una nueva dimensión dentro del collage cuando expuso dos por primera vez en la *Section d'Or* entre los días 10 y 30 de octubre de 1912, una vez que hubo visualizado los collages de naturalezas muertas de Picasso ese mismo año. Estas dos muestras -“El lavabo” y “El reloj”- causaron estupor entre los asistentes, no sólo por presentar materiales no artísticos, sino por aunar el collage con el óleo, procedimiento que ya experimentó Picasso meses antes con *Nature morte à la chaise cannée* y que sólo retomó cuando estuvo seguro de las posibilidades del medio<sup>1125</sup>. Hay que tener en cuenta que para Braque y Picasso el collage fue un paso decisivo tras meses de investigación material y de síntesis de contrarios plásticos. Por el contrario, Juan Gris empezó a pintar en 1910, por lo que la introducción del collage en sus óleos y guaches, -los primeros que el gran público tuvo ocasión de ver-, fue mucho más directa, enfrentándolo bruscamente con la pintura, la mimesis y el arte, para lo que su dedicación anterior en la ilustración para revistas

---

<sup>1123</sup> Así puede entenderse la idea de Tzara acerca de los *papiers-collés* como proverbios -tal y como denominó Paul Éluard a sus aforismos dadaístas- que, según él, establecen lazos poéticos entre contrarios que otorgan una profundidad nueva. TZARA, Tristan, “Le papier collé ou le proverbe en peinture”, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, tome VI, op. cit.*, p. 358. En « Les papiers collés de Picasso », este mismo autor habla de un proceso de simbolización que sustituye al de la imitación, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, tome VI, op. cit.*, p. 362.

<sup>1124</sup> LEGER, Fernand, “Les réalisations picturales actuelles” (conferencia pronunciada en la Academie Marie Wassilieff, 9 marzo 1914). Recogido en LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris, 1997, pp. 47-48. Ver además KONINSKI, Dorothy, « Un langage pour le monde moderne. L'œuvre de Léger de 1911 à 1924 », en KONINSKI, Dorothy (dir.), *Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne 1911-1924*, Flammarion, Paris, 1994, pp. 17-19.

<sup>1125</sup> Ver más COOPER, Douglas, *La época cubista, op. cit.*, p. 214. Isou ofrece una apreciación interesante al respecto: Gris comenzó sus *papiers collés* al tiempo que introducía el *trompe-l'oeil* en sus cuadros. De este modo, siguió la misma evolución que Braque y Picasso. ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme, op. cit.*, p. 22.

quizás le predispuso. Por esta razón, además de las influencias innegables de Picasso a través de Kahnweiler, el periódico llegó a estar muy presente en sus collages de 1913 y 1914<sup>1126</sup>.

Esas dos piezas de Juan Gris presentan motivos que nos hacen pensar en unos contenidos iconográficos volitivos. Por ejemplo *El lavabo* refiere al tema del cuadro dentro del cuadro a través del espejo roto (junto con la cortina de la parte superior), recurso tradicional desde Jan van Eyck<sup>1127</sup> y que ahora añade la introducción directa de la realidad reflejada simétricamente y en continuo movimiento. El espectador forma parte de la obra, por lo que ésta será proyectiva, tanto para el autor como para el espectador<sup>1128</sup>, borrándose las distancias entre ambos así como entre el objeto y el sujeto. De hecho, al aumentar los niveles de realidad representada, el espejo convierte al cuadro en un objeto<sup>1129</sup>, y, al ser integrados los reflejos reales, esta condición aumenta un grado ontológico por encima de la mimesis. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que este reflejo es simétrico e inverso, lo que afirma la naturaleza contraria de la pintura respecto a la realidad, mientras que los cristales efectantes sirvieron a pintores clásicos como Velázquez para aumentar el espacio y los puntos de vista. Picasso también los empleó en 1913, pues ambos estaban interesados en el cristal y su función en la representación pictórica, Gris por las jarras que creaban cierto relieve y por la acción de allanamiento de las formas tridimensionales por acción de la luz, por lo que aplicó fragmentos de este cristal en *Consola de mármol* en 1914. Al hilo de estas consideraciones materiales específicas, el formato oval, identificado con el espejo, fue recurrido por Braque y Picasso con anterioridad para evitar la determinación que las esquinas del marco cuadrado ejercían sobre la composición, y quizás este recurso pudo desembocar por deducción en la integración de fragmentos de un espejo real.

La otra pieza mencionada, *El reloj* (también conocida como *Botella de Jerez*), resulta interesante por su relación interdisciplinar con la poesía de Apollinaire, al homenajearle agregando los títulos y algunos versos –apenas perceptibles– de dos de sus poemas: *L'Enfer* y *Le Pont Mirabeau*. En la producción cubista, Juan Gris fue el primero con esta obra en incorporar un reloj marcando una hora determinada, razón por la que tendremos que buscar sus referentes en la poesía<sup>1130</sup>. Y así entenderemos sus colaboraciones posteriores con Pierre Reverdy en *Au*

---

<sup>1126</sup> Trabajó en España en la ilustración de *Alma Americana*, *Blanco y Negro*, *Papitu*, y en París en *L'Assiette au Beurre*, *Le cri de Paris* y *Le Charivari*. Pintores del grupo de Puteaux al que Gris se acercó en 1912 se habían dedicado a la caricatura, caso de Franz Kupka en revistas de ideología anarquista con estética simbolista como *L'Assiette au Beurre*, donde también trabajó Jacques Villon. Marcel Duchamp realizó esbozos para ilustrar poemas de Jules Laforgue.

<sup>1127</sup> Ver GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, op. cit., p. 95. Relación establecida con el uso tradicional del espejo en el óleo en WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, op. cit., p. 42.

<sup>1128</sup> KAHNWEILER, D.-H-, *Juan Gris...*, op. cit., p. 267.

<sup>1129</sup> GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, op. cit., pp. 41 y 111.

<sup>1130</sup> El segundo de los caligramas de Apollinaire titulado *Minuit* y realizado a los 15 años de edad (el primero fue “Noël”, ambos precedentes de la serie comprendida entre 1914 y 1918 y publicada bajo el título mismo de *Calligrammes*), tomó forma de reloj, motivo que, siendo muy importante en su literatura,

*soley du plafond*, el cual fue ilustrado por su único collage de 1915, o con Paul Dermée en *Beautés de 1918* (1919) y en el inédito *L'As de Pique*, para el que hizo su último collage antes de morir. Y a la inversa, el reflejo del espejo se lo apropió Apollinaire en *Coeur Couronne et Miroir* (junio de 1914), formado por tres caligramas que siluetean estos objetos. Concretamente, en el interior de uno de ellos el poeta inscribió su nombre, por lo que el espejo tuvo una dimensión proyectiva y retratística evidente, explotada desde el autorretrato contenido en el *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck y en *Las Meninas* de Velázquez.

Destaca también el predominio del periódico en sus collages, con preferencia por los temas relativos a los intereses coloniales franceses en África -quizás por el respeto que sintió por el arte negro<sup>1131</sup>-, por los asesinatos violentos típicos de las novelas comerciales detectivescas, como la serie *Fantomas*, el sufragio femenino y las etiquetas comerciales. Por ejemplo, en *La botella de anís* de 1914 recurrió al recorte de la etiqueta de *Anís del Mono* realizado por Ramón Casas. La importancia de estos apuntes iconográficos radica en la evidencia del progresivo abandono del collage a medida que la guerra se hacía más inminente, quizás queriendo evitar los temas políticos (probablemente por temor a las autoridades francesas y la expulsión del país), ya que comenzó por centrarse en los aspectos formales de la pintura, relegando los contenidos de los textos una vez avanzado el año 1914<sup>1132</sup>.

Existen datos biográficos interesantes para entender su apropiación del collage a partir de la visualización de los primeros ejemplos de Picasso, ya que éstos supusieron una apertura en la consideración de las técnicas profesionales y del pintor como mero reproductor de apariencias: su dedicación como ilustrador en la prensa y su formación en la ingeniería y en las ciencias, lo que derivó en unas composiciones más rígidas y estáticas que las de sus compañeros Braque y Picasso, elaboradas mediante el uso del compás, el tiralíneas y los cálculos matemáticos<sup>1133</sup>. Por esta poderosa razón se acercó al grupo de Puteaux, el cual expuso bajo el título *Section d'Or* en 1912 bajo el liderazgo de Gleizes, Metzinger y los hermanos Duchamp (Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon y Marcel Duchamp). Éstos estaban interesados en los tratados pictóricos de Leonardo da Vinci y de Alberti más que en la pintura misma, por lo que con el fin de avanzar centraron sus esfuerzos en la búsqueda de una cuarta dimensión, bien

---

sin ir más lejos en *Le Pont Mirabeau* de 1912 (recogido luego en *Alcools* al año siguiente), al margen del cubismo ya apareció marcando las doce -la hora de la creación- en un cuadro de Chagall titulado *Homenaje a Apollinaire* (1911-1912), además de *El enigma de la hora* (1912) de De Chirico, pintor también próximo al poeta líder de las primeras vanguardias. Véase KACHUR, Lewis, "Gris, cubismo y collage", en *Juan Gris (1887-1927)*, *op. cit.*, p. 34. Dos años más tarde Apollinaire publicó en *Les Soirées de Paris*, *Coeur Couronne et Miroir* y *La cravate et la montre*, dedicado este último al pintor cubista de origen ruso Serge Férat, quien ese mismo año introdujo en sus cuadros elementos propios del collage. APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligramas*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 110-111 y 117.

<sup>1131</sup> GRIS, Juan, "Opiniones sobre el arte negro", *Action* nº 3, abril 1920, París. Incluido en KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, *op. cit.*, pp. 415-416.

<sup>1132</sup> Datos recogidos de KACHUR, Lewis, "Gris, cubismo y collage", en *Juan Gris (1887-1927)*, *op. cit.*, pp. 33-44.

<sup>1133</sup> Por ejemplo, compara la fórmula química del agua H<sub>2</sub>O con el sintetismo de su pintura. GRIS, Juan, "De las posibilidades de la pintura" (1924). En KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, *op. cit.*, p. 431.

fruto de la intersección de la segunda con la tercera (tal como la entendió Marcel Duchamp<sup>1134</sup> a partir de las matemáticas de Henri Poincaré), o bien producto de la participación del tiempo en la composición bidimensional (tal y como opinaba entonces Blaise Cendrars y acabaría siendo asumido por la teoría cinematográfica de la mano de Jean Epstein), para lo cual fueron instigados -entre otras fuentes- por la filosofía de Bergson (la cual ya había calado hondo en poetas como Paul Valéry<sup>1135</sup>), la teoría de la relatividad<sup>1136</sup> y las novelas de ciencia ficción como *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912) de Gaston de Pawlowski (base también para muchas de las ideas futuristas de Marinetti), o la máquina del tiempo teorizada por Alfred Jarry en *Commentaire* (1899) y que partía del aislamiento del viajante mediante un armazón de tres giroscopios potentes<sup>1137</sup>.

El grupo de Puteaux era contrario al círculo del Bateau-Lavoir formado por Braque, Picasso, Kahnweiler y Raynal entre otros, siendo Gris el eslabón entre ambos. Esto explica por qué su pintura anterior no buscó la síntesis mediante la oposición de contrarios, como sí hicieron Picasso y Braque, sino el desmembramiento de las formas mediante la línea y la reducción del color, unos objetivos esenciales y comunes a los que Gleizes y Metzinger argumentaron en 1912 de la siguiente manera: “Discernir una forma significa verificarla en una idea preexistente, acto éste que nadie, con la excepción del hombre al que llamamos artista,

---

<sup>1134</sup> Concepción en que lo imaginario y lo mental es fundamental. Ver DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 125. En 1914 Gris pintó su primer molinillo de café, el cual pudo inspirarse en el *Molinillo de café* que realizó Marcel Duchamp para decorar la cocina de su hermano Raymond Duchamp-Villon entre noviembre y diciembre de 1911. Posiblemente se trate de una parodia mecanicista de las múltiples representaciones del Moulin de la Galette ejecutadas por impresionistas y postimpresionistas, y que el mismo Duchamp dibujó entre 1904 y 1905. Así como las manchas de *Pharmacie* (1914), una verde y otra roja, ridiculizan los dos colores complementarios más utilizados por los pintores de finales del XIX y extendidos en su época hasta la saciedad (relatado por el futurista BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Quaderns Crema, El Acantilado, Barcelona, 2004, p. 127), tanto en el fauvismo como en el cubismo y el futurismo. Paradójicamente, Gris deploró a menudo el “despilfarro” de las dotes de Duchamp en el nihilismo dadaísta. Citado en KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, op. cit., p. 299. Otra coincidencia de Gris con los Duchamp es su atención al damero del ajedrez, damas y representaciones de naipes, juegos de azar capturados en sus cuadros y que también encuentran referente en *Los jugadores de cartas* de Cézanne (1890-1895)

<sup>1135</sup> Valéry ubica el origen de la construcción de este pintor renacentista en la intervención humana sobre las cosas del mundo, como si estuviese buscando respaldo en la historia para la situación moderna del objeto. VALÉRY, Paul, *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (1894), en VALÉRY, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987, p. 50.

<sup>1136</sup> Ver “El espacio cuadrimensional de Minkowski” en EINSTEIN, Albert, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 54-57. Einstein, había expuesto su teoría de la relatividad en 1905 en *Sobre un punto de vista turístico relativo a la producción y transformación de la luz*, donde puso en cuestión los conceptos cartesianos y tradicionales del tiempo y del espacio. Negaba la consideración abstracta y aislada de estas dimensiones para hacerlas depender de sus puntos de referencia y de sus interacciones con la materia. Octavio Paz dio una gran importancia a estos adelantos físicos que contribuyeron a la voluntad de la primera vanguardia por destruir los conceptos absolutos de tiempo y espacio, y que alimentaron una desconfianza en el progreso, el cual ya había perdido su posición divina junto con las ideas de Bien, Belleza y Razón a finales del siglo XVIII, momento en el cual pasaría a ser un medio y no un fin. Paz añadió la posterior influencia del psicoanálisis en la poesía moderna, cuyo complejo de Edipo sustituye al anterior pecado original cristiano, ahora liberado de cualquier maniqueísmo. En PAZ, Octavio, *La otra voz...*, op. cit., pp. 31-49.

<sup>1137</sup> Citado en SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 288.

lleva a cabo sin la ayuda externa”<sup>1138</sup>. En esta declaración no queda lugar para la oposición entre idea y materia, entre sujeto y forma o entre color y materia, sino un triunfo de lo ideal que antecede a la materia, aún afirmando haber superado el idealismo de Ingres del que fue deudor Manet a pesar de su realismo<sup>1139</sup>. Hicieron depender todo lo que existe de la percepción del sujeto, por lo que el verdadero ataque de estos dos pintores fue dirigido hacia el idealismo objetivo y no hacia el subjetivo<sup>1140</sup>, condición fundamental para no respetar la objetividad de la materia. Se trata del mismo idealismo que subyace en muchos de los argumentos recuperadores de fenómenos cercanos al collage y al ensamblaje (la lingüística, el formalismo de Greenberg, el subjetivismo de la psicología de la percepción, etc.), y que animó a los autores de este “tratado cubista” a aislar la obra de arte en contra del collage, alejándola de lo decorativo -que Braque y Picasso confundían gustosamente con su ejercicio artístico- y haciéndola depender de sí misma, sin función alguna<sup>1141</sup>. Éste fue el fundamento de su oposición a la mimesis, y su consecuencia inmediata, aun sin conseguir alejarse del arte puro simbolista de Mallarmé y Valéry, la adopción por parte de estos dos teóricos del cubismo, junto con los polacos Henry Hayden y Louis Marcoussis (quien no utilizó el collage hasta 1914, y tan sólo en dos obras), de la estética del *papier-collé* mediante la yuxtaposición de planos pintados sin haber realizado antes collage alguno (algo de lo que se lamentará Louis Aragon en *La peinture au défi*), por lo que estos artistas desarrollaron la construcción sin ninguna apertura material previa<sup>1142</sup> (dinámica seguida también por Léger) para tender, en contra del apego realista de Braque y Picasso, incluso de Gris, hacia una mayor abstracción de las formas. Estos postulados más idealistas, además de asentar las primeras bases de la posterior reificación estética del collage, sirvieron de precedente de la posterior interpretación de Kahnweiler, de marcado sesgo kantiano, acerca tanto del cubismo en general como de la obra de Juan Gris, a pesar de que este artista combatió en sus escritos el idealismo para declararse partidario de lo particular y de la deducción frente a la inducción, por ser éste un requisito fundamental en la síntesis<sup>1143</sup>. Este posicionamiento de Kahnweiler es posterior a la aparición en 1912 del estilo sintético de Gris, mientras que antes, en su limitada producción cubista, pudo verse determinado por el “discernir la forma” idealista caracterizador del grupo de Puteaux y de la *Section d’Or*, opuesto a la confrontación de contrarios de Braque y Picasso que, en el caso de este último, parte de los procedimientos

---

<sup>1138</sup> En GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, op. cit., p. 31 (traducción de Isabel Ramos Serna y Francisco Torres Monreal)

<sup>1139</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, pp. 43 y 45. Proceso de subjetivación del objeto en el que basan su transustanciación artística al ser representado.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, pp. 28 y 33.

<sup>1142</sup> Léger superó con anterioridad las teorías de Gleizes y Metzinger, al construir sus pinturas con colores opuestos y no complementarios, mientras que los dos anteriores abogaban por una anulación del color para trabajar únicamente con la gradación de los tonos. GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, op. cit., p. 38.

<sup>1143</sup> Testimonios al respecto en KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, op. cit., pp. 415-417.

heráldicos de Alfred Jarry tal y como ya hemos explicado<sup>1144</sup>. Según estas divergenicas, la distinción entre cubismo analítico y sintético sólo puede ser aplicada en realidad a la corta carrera pictórica de Juan Gris, y no a los verdaderos creadores del cubismo, quienes, partiendo de las oposiciones de Cézanne (entre lo conceptual de la construcción y la emoción del color<sup>1145</sup>) y de Jarry (lo particular de lo general), siempre buscaron la síntesis en la pintura, incluyendo la realidad extrapictórica y la pictórica en oposición, lo que alcanzó su máximo desarrollo con los *papiers-collés*, aunque luego ellos mismos lo trasladaron al óleo conforme fueron abandonando este medio tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, quizás como respuesta a la eclosión material futurista de la que se sentían enemigos, sobre todo Picasso. La diferencia básica entre éste último -cuyos collages tuvieron una mayor repercusión en los movimientos de la vanguardia inmediata- y los de Juan Gris, fue la manera de considerar los materiales incorporados. Tal y como ya hemos visto, los motivos iconográficos ejercieron un gran peso en la plástica del malagueño a lo largo de toda su trayectoria pictórica, debido a la suscitada apertura de la pintura, por sus connotaciones proyectivas, sexuales, autobiográficas, mecanicistas, metafóricas incluso; mientras que Juan Gris, aun habiendo prestado gran atención a los contenidos de sus recortes antes de la guerra, acabó por afirmar en 1924 que la pintura es un conjunto de formas planas coloreadas<sup>1146</sup>. Consecuentemente, Kahnweiler anotó que, mientras en los collages de Picasso latía una función retratística, los papeles recortados de Juan Gris eran medios para reafirmar el anonimato de los nuevos medios pictóricos. Sin embargo, entre 1913 y 1914 Gris sí demostró preferencias icónicas específicas que exponían sin tapujos sus inquietudes<sup>1147</sup>.

La tendencia formalista de Juan Gris, patente en sus dos primeros y únicos collages de 1912, lo distancia del quehacer de Picasso. El espejo del lavabo fue fragmentado para acoplarse al facetado del conjunto, así como las etiquetas de los productos representados y las letras insertas en *El reloj*, dan como resultado un estatismo general, claramente opuesto al dinamismo de la contraposición de contrarios de los *papiers-collés* de Picasso y Braque. Juan Gris mantuvo este estatismo en sus collages de los dos años siguientes, lo que le permitió introducir paulatinamente gamas de colores vivos, con los que se libró definitivamente de su anterior estilo analítico, y composiciones en diagonal, muchas generadas por la disposición de instrumentos musicales apoyados en los marcos de las ventanas. Gris incorporó entonces nuevos motivos como bodegones, instrumentos musicales, fondos decorativos como vetas de madera e imitaciones de tapices y jaspeados integrados en el conjunto de las composiciones artísticas – siempre determinadas por el influjo de Picasso, con quien pasó el verano de 1913 en Céret

---

<sup>1144</sup> Duchamp se revelará contra este mismo idealismo de Puteaux en 1912, y a partir de entonces comenzará a investigar las contradicciones entre lo real y lo pensado con mayor ímpetu.

<sup>1145</sup> CÉZANNE, Paul, *Correspondencia*, Visor, Madrid, 1991, p. 375.

<sup>1146</sup> Ver KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, *op. cit.*, p. 422.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, pp. 267-268.



intercambiando opiniones estéticas-, así como reproducciones de cuadros antiguos que enlazan con el tema del cuadro dentro del cuadro, implícito ya en el espejo y en la cortina por ser uno real y la otra pintada. Estos motivos pueden ser sustituidos por otros, porque lo fundamental es la dualidad del marco y no el contenido<sup>1148</sup>, tal y como demuestra su valoración plástica de la realidad en formas planas y colores. Se trata del mismo tema que más tarde incorporó en las ventanas, cortinas y puertas que enmarcan sus naturalezas muertas (algo común a Léger, Delaunay y Duchamp), las cuales constituyen el tema sobre la dialéctica del adentro y del afuera paralelo al collage, pues de esta manera unificaba lo exterior y lo interior gracias a la luz, la cual ya le interesó tal y como demuestra el empleo mismo de espejos reales. Estos motivos procedían directamente del uso pictórico que Matisse otorgaba a lo decorativo (con él mantuvo amistad desde 1912), dado que sus compañeros cubistas del Bateau-Lavoir nunca mostraron interés alguno por la unidad lumínica. No obstante, Gris buscó con las ventanas la síntesis del exterior con el interior, mientras que Matisse siempre mantuvo su distinción figurativa<sup>1149</sup>. Todos estos recursos iconográficos citados adquirirían un sentido simbólico que ampliaba el propio proceder del pintor hacia la sublimación artística, hecho que permitió a Kahnweiler equiparar la obra de Gris con la escritura y la creación de emblemas<sup>1150</sup>, tal como entendía la alegoría Walter Benjamin. El emblema y la escritura constituirían el proceso de sublimación de la realidad. A partir de ellas se explicarían las letras y las páginas con impresiones que aparecen en sus cuadros. Tal y como afirmaba Kahnweiler al poner en relación el trazo con el dibujo infantil, el *papier-collé* confirmaría la naturaleza conceptual de la pintura<sup>1151</sup> por no basarse en las apariencias, coincidiendo Gris de este modo con escritores como Mallarmé en relación a esta supremacía de la idea. Con estas premisas quizás se perciba en Kahnweiler la influencia inconsciente de la lectura conceptual y abstracta que del cubismo realizaron Gleizes y Metzinger, pues el mismo Gris afirmaba de sí mismo no partir de lo particular para llegar a lo general, sino que aplicaba la matemática y la escritura a la realidad objetual y particular del lienzo. Al contrario, Braque y sobre todo Picasso preferían confrontar lo conceptual con lo virtual de la realidad, y el tema del cuadro dentro del cuadro, -generador de sus composiciones-, tuvo para ellos un sentido dialéctico absolutamente diferente. Gris se ubicaba de este modo entre éstos y aquéllos.

Tanto este tema del “cuadro dentro del cuadro” como sus composiciones matemáticas, posiblemente fueron adoptados por Juan Gris del bodegón español barroco, más geométrico que el italiano o el holandés. La colocación de instrumentos musicales en marcos de ventanas, de donde surge la fuente de luz real que colisiona con el ángulo visual del espectador (luz divina e inmaterial), es la propia del lenguaje tenebrista caravaggesco característico de los bodegones de

---

<sup>1148</sup> WESCHER, Herta, *Historia del cubismo...*, op. cit., p. 28.

<sup>1149</sup> ROSENTHAL, Mark, “Juan Gris, en la ventana abierta”. En *Juan Gris (1887-1927)*, op. cit., p. 52.

<sup>1150</sup> KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, op. cit., p. 274.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, pp. 260 y 276

Sánchez Cotán y Felipe Ramírez<sup>1152</sup>. Esta “especialidad museística” de Juan Gris referida como tal por Amédée Ozenfant<sup>1153</sup>, no trataba de romper con la tradición pictórica, sino reconciliarse con ella porque, según la opinión del pintor, las apariencias pueden variar según la época, mientras que la arquitectura constructiva siempre permanece<sup>1154</sup>. En la idea de lo externo y lo interno confluyen sus interpretaciones acerca de la historia de la pintura, la luz exterior e interior, el cuadro y el marco, y en definitiva la distinción de los materiales extrapictóricos y los puramente pictóricos. Se trataba, como apunta Rosenthal, de la yuxtaposición poética de dos reinos<sup>1155</sup>. Por esta razón, las ventanas pintadas por Juan Gris, anteriores a las partituras y a los periódicos pintados sustitutos de los verdaderos papeles encolados (hacia 1914), suponen una imitación con pintura de la oposición de dos realidades distintas propias del collage.

Llegados a este punto podemos afirmar que existe una dimensión poética en las construcciones de Juan Gris. Al fin y al cabo, hemos desentramado en su pintura funciones metafóricas relativas al “cuadro dentro del cuadro”. Esta convicción se ve reforzada por las ilustraciones que realizó para distintos poetas (Reverdy, Dermée, Jacob, Tzara, Radiguet y Stein entre otros) y por su amistad con el fundador del creacionismo, el chileno Vicente Huidobro, quien, llegado a París en 1916, le pidió que le tradujera sus poemas al francés, tarea que pronto devino en una verdadera colaboración literaria<sup>1156</sup>.

Según nos informa Kahnweiler, Gris fue un fiel seguidor del culteranismo de Góngora y de la poesía pura de Mallarmé<sup>1157</sup>. Éste último se consideró a sí mismo pintor de palabras, como Apollinaire. Tanto es así que precedió a sus caligramas y a los “poemas pintados” de Huidobro con la innovadora disposición tipográfica de *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard*, la cual reproduce la caída de los dados. Tanto el concepto de construcción de Juan Gris como el de Picasso, derivó de Mallarmé, quien, desconfiado de la capacidad comunicativa de las palabras, recurrió a una creación formal de nuevos vocablos al margen del significado, a partir de términos que nunca antes habían sido asociados, con el fin de sugerir al lector que creara su propio sentido. De esta influencia dedujo Kahnweiler que la pintura de Gris, -y del cubismo en general-, funciona como una escritura, mientras que *Un Coup de dés*, los caligramas de Apollinaire y los poemas pintados de Huidobro, introducen en su esencia literaria la figuración.

La alusión a Apollinaire en *El reloj* (en concreto a sus poemas *L’Enfer* y *Le Pont Mirabeau*<sup>1158</sup>) reafirma su conocimiento de esta interacción entre literatura y pintura, pues la oposición entre exteriores e interiores conlleva un concepto poético moderno basado en la

---

<sup>1152</sup> GALLEGO, Julián, “El talante español de Juan Gris (1911-1916)”, y GREEN, Christopher, “Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición”, ambos en *Juan Gris (1887-1927)*, op. cit., pp. 68 y 93.

<sup>1153</sup> ROSENTHAL, Mark, “Juan Gris, en la ventana abierta”, en *ibíd.*, p. 56.

<sup>1154</sup> KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, op. cit., pp. 423-431. Y GREEN, Christopher, op. cit., pp. 98-99.

<sup>1155</sup> Ver ROSENTHAL, Mark, *ibíd.*, p. 59.

<sup>1156</sup> DE COSTA René, “Juan Gris y la poesía”, en *ibíd.*, p. 80.

<sup>1157</sup> KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris...*, op. cit., p. 87.

<sup>1158</sup> Ver DE COSTA René, op. cit., p. 75. Ambos poemas fueron publicados por primera vez en *Les Soirées de Paris* en 1912.

disparidad y en la sorpresa contenida en los versos de Mallarmé, los cuales, al prescindir de la significación, se muestran mudos al lector. Similar propósito alberga Gris cuando en su pintura articula un lenguaje nuevo creando motivos reales para reubicarlos<sup>1159</sup> en la sublimación artística.

Pero las influencias de Apollinaire y de Huidobro no se detuvieron aquí. René de Costa demuestra cómo Gris conoció de sobras la fascinación de las vanguardias por los nuevos adelantos técnicos que implican la simultaneidad, como la aviación y la electricidad recurrida por Apollinaire en su poema *Zone*, publicado en el mismo número de *Les Soirées de Paris* de donde Gris extrajo las letras para *El reloj*. Estos adelantos técnicos fueron explorados por Huidobro en sus poemas, corregidos y modificados por el cubista madrileño, y derivados de la misma instantaneidad que nosotros hemos considerado un factor de vital trascendencia en el nacimiento del collage y de su estructuración por montaje<sup>1160</sup>, carácter este último compartido con el mecanismo del cine por constituir una yuxtaposición de fotogramas que, en concreto, Huidobro aplicó como modelo a sus poemas, destacando la sorpresa que supone el reclamo de sus asociaciones<sup>1161</sup>, similar a la que emerge de la síntesis formal en las pinturas de Gris, en las estructuras genéricas del collage, y en aquello reclamado por Apollinaire como “Espíritu nuevo”.

### *Simultaneísmo*

Sin salir de París, otros artistas coetáneos también se hicieron eco de estos adelantos y realizaron algún collage. Éste es el caso de dos piezas de Louis Marcoussis de 1914, de ciertos guaches y collages de papeles de colores luminosos, yuxtapuestos y ejecutados por Roger de la Fresnaye (1885-1925) entre 1913 y 1914, o del *Portrait du Chevalier X* efectuado por André Derain (1880-1954) en 1914 e incluido en la exposición *La peinture au défi* organizada por los surrealistas en 1930. También hemos de citar un collage de 1916 realizado por el pintor húngaro y residente en Montparnasse Alfred Reth (1884-1966), y otro ejemplar de pequeñas dimensiones, *El cautivo*, que Marie Laurencin confeccionó en 1917 dentro de un estilo sentimental propio. Algunos cultivaron el collage a partir de un conocimiento más amplio de las inquietudes de sus tres pioneros, como es el caso del mexicano Diego Rivera (1886-1957), quien, buen conocedor de la producción de Juan Gris, realizó su primer collage en 1913 y, siendo su pintura expansiva gracias al uso de periódicos y materiales no artísticos, esta

---

<sup>1159</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>1160</sup> Ver *Ibíd.*, p. 88.

<sup>1161</sup> *Ibíd.*, pp. 85-86.

experiencia preparó su disposición hacia la ejecución de murales populares al fresco, de compromiso social y en los que se especializó posteriormente en su país de origen.

En el caso de Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) el collage fue un medio de transportar sus principios estéticos más allá de la pintura, aunque al margen de una estética propiamente cubista. En 1911 realizó una manta con retales de colores para la cuna de su hijo tal y como era costumbre en Rusia. A parte de un guiño a las artes populares de su Ucrania natal compartido con los futuristas rusos, esta primera muestra constituyó a un mismo tiempo un precedente del *patchwork* –un collage cosido de trozos y retazos de diferentes tejidos y procedencias<sup>1162</sup>–, y una creación abstracta original aunque marcada por la finalidad y la decoración<sup>1163</sup>. Sin embargo, su composición en recuadros recordaba ya de por sí a la estética cubista<sup>1164</sup>, además de la posibilidad de aplicarla a su plástica<sup>1165</sup>. Por otro lado, la abstracción determinó en su marido y también pintor Robert Delaunay el paso de una fase destructiva a otra creativa en 1912, caracterizada por las ventanas simultaneístas que contrastan el adentro y el afuera (como el signifiante y el significado de las palabras), y, aunque Robert prefiriese frente a Cézanne la tradición impresionista de Monet y Renoir por sus manejos del color y la luz, Sonia, marcada por la tradición popular de su país y por las primeras obras de los futuros rayonistas Larionov y Gontcharova<sup>1166</sup>, prefirió la vibración y el dinamismo de la danza<sup>1167</sup>, un eco de las sinestias que determinaron a toda una generación anterior de artistas y escritores y que, como hemos visto, subyace en los primeros collages para expandirse sobre la realidad misma.

La primera denominación del estilo lumínico de Robert Delaunay fue acuñado por Apollinaire<sup>1168</sup> en *Meditaciones estéticas*: el “orfismo”, que según este poeta era común a Léger,

---

<sup>1162</sup> DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne, op. cit.*, p. 93.

<sup>1163</sup> Isou cree que la aplicación de la no figuración del simultaneísmo a los objetos por parte de Sonia Delaunay es sistemática, y su interés corresponde a las “artes menores”, sin que se produzca un intercambio nominal y sin que el color deje de ser una superposición decorativa del soporte, razón por la que éste no pierde su carácter utilitario en tanto que objeto. Ver ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme...*, *op. cit.*, p. 42

<sup>1164</sup> DELAUNAY, Sonia, “Collages de Sonia et de Robert Delaunay”, en *Le Papier collé. Du cubisme à nous jours, XX siècle, Nouvelle série* nº 6 (double), Janvier 1956, Paris, p. 19. Aunque Sonia se refiera a collages realizados por ella y su marido, lo cierto es que él no participó en estos experimentos materiales más que aportando la estética simultaneísta de sus lienzos, a la que Sonia contribuyó precisamente con sus primeros collages. Robert realizó una prueba con pintura y collage en 1914, inspirada en su primer *Disque* de 1912. Tras esta experiencia abandonaron el medio por no ajustarse a sus investigaciones lumínicas, hasta que Sonia lo retomó en 1915 en Portugal con un retrato atuando del bailarín ucraniano de origen polaco Nijinski.

Aparte de su supuesto collage de 1914, Robert realizó relieves en la década de 1930 con el tema de las Tres Gracias copiadas de un monumento situado en el centro de París, y con diversos materiales (arenas de diversos colores, textiles pegados, caseína, etc.). Más información en ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1165</sup> Isou recalca el hecho de que Sonia Delaunay, junto con Hans Arp, fue la primera en aplicar la no figuración a los nuevos materiales. *Ibid.*, p. 42.

<sup>1166</sup> DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne, op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1168</sup> Apollinaire escribió el poema *Ventanas* en diciembre de 1912, para servir de introducción al catálogo de una exposición de Robert Delaunay en la Galería *Der Sturm* en enero de 1913. En él, al hacer alusión

Duchamp y Picabia, y se basaba en las relaciones entre la música y la pintura. Sonia tanteó el término “sincromismo”<sup>1169</sup>, aunque éste acabó por identificarse con el grupo de pintores norteamericanos asentados en París desde 1907 -Morgan Russell, Stanon MacDonald-Wright y Patrick Bruce-, seguidores todos ellos de las teorías del color de Eugène Chevreul e influenciados por las obras de Frantisek Kupka y del mismo Delaunay. Finalmente, el matrimonio adoptó el término “simultaneísmo”, basado en el contraste simultáneo de los colores por acción de la luz, lo que desencadenó rivalidades con el grupo futurista de Marinetti<sup>1170</sup>, frente al cual Cendrars argumentaba que el simultaneísmo de los Delaunay era un movimiento del pensamiento<sup>1171</sup>. No se trataba únicamente de explorar las relaciones entre la música y la pintura por ser la primera el arte más abstracto de los habidos, ya que el simultaneísmo era una pintura de contrastes carente de objetos representados. También sus contactos con la escritura y la literatura fueron esenciales, tal y como demuestran sus colaboraciones con Apollinaire y Cendrars, además de los dadaístas y surrealistas Tzara, Soupault<sup>1172</sup>, Delteil<sup>1173</sup>, etc., cuyos versos Sonia estampó en sus vestidos para hacer de ellos “robes-poèmes”. El punto de apoyo fue el poema *Voyelles* (el cual Sonia ilustró, además de otros de Jules Laforgue<sup>1174</sup> y Mallarmé), con el que Rimbaud estableció una serie de correspondencias entre vocales y colores, referencia ésta remarcable para las colaboraciones de Sonia con Blaise Cendrars, cuya cubierta de su poema *Les Pâques à New York*, cubrió con collages en enero de 1913<sup>1175</sup>, ejercicio éste que extendió a los libros de su biblioteca, inspirada a veces por los contenidos de los mismos.

---

al teléfono, pone en relación su simultaneísmo con la electricidad. Véase APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligramas*, *op. cit.*, pp. 75-78.

<sup>1169</sup> DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1170</sup> Véase BOCCIONI, Umberto, “Les futuristes plagies en France” (*Lacerba* n° 7, 1 avril 1913). Incluido en LISTA, Giovanni (éd.), *Futurisme. Manifestes documents-proclamations*, *op. cit.*, pp. 387-389. Según Michel Décaudin, la emergencia estética de la simultaneidad se inscribe en una mentalidad colectiva de la época determinada por los adelantos técnicos. Véase DECAUDIN, Michel, “Futurisme italien / modernité française. Pour une approche nouvelle », en *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24 octobre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, p. 88.

<sup>1171</sup> DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>1172</sup> A quienes conoció recavando información sobre el pintor Henri Rousseau, quien antes de morir fue amigo de ellos. Ver SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'Oubli. 1923-1926*, La chenal & Ritter, Paris, 1986, pp. 71-72, donde además informa de las amistades de los Delaunay con Breton, Tzara, Aragon y Delteil, a quienes retrató Robert.

<sup>1173</sup> Joseph Delteil localizó la espiritualidad en lo que él denominaba “el hombre cortado a pedazos”, consistente en una cuestión temporal relacionada con el cine, pues éste alcanza de manera simultánea la capacidad de los versos del *flâneur* y del poeta Baudelaire, consistente en pasar de lo concreto a lo abstracto. Por eso el cine es el medio de la nueva modernidad, que no sólo amenaza a la pintura sino también a la literatura. DELTEIL, Joseph, *L'homme coupé en morceaux*, Le temps qu'il fait, Paris, 2005, pp. 19-21, 66-67 y 149-151 (se trata de una recopilación de artículos suyos)

<sup>1174</sup> Poeta que atendió especialmente la dualidad astral del sol y la luna como los Delaunay, por ejemplo en *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (1885), y que escribió *La complainte des montres* y *Complainte du temps et de sa commère l'espace*. En LAFORGUE, Jules, *Oeuvre poétique/ obra poética*, Bosch, Barcelona, 1993, pp. 288-291, 324-359.

<sup>1175</sup> Sonia Delaunay también ilustró *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Cendrars ese mismo año, con aguada sobre pergamino en una secuencia de formas abstractas (con modelo cinematográfico, según la poética de Cendrars) que recorría los dos metros de longitud del soporte. Sobre las relaciones de Cendrars con el cine y el collage ver BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, *op. cit.*, pp. 10 y 139.

En 1914 también compuso una serie de carteles en los que intercaló textos como parte integral de la simultaneidad de los contrastes de vivos colores en campos geométricos, tal y como procedió su marido Robert sobre los lienzos. Dos de estos carteles simultaneístas están elaborados mediante la técnica del collage (un anuncio de los aperitivos Dubonnet y otro para la firma de relojes Zenith). La interdisciplinariedad no quedó relegada únicamente a las relaciones sinestésicas de raíz simbolista, sino que se extendió a todo tipo de objetos, y es que los mismos motivos de la técnica contemporánea que impresionaron a Cendrars y que aparecen en sus poemas, ya sedujeron a Robert Delaunay. También el deporte, en particular el rugby representado en algunas de sus pinturas como *El equipo de Cardiff* (1913), en el que además introdujo tipografías propias de carteles. Como prueba de esta atracción por la modernidad, se conserva de 1909 un óleo suyo sobre cartón que reproduce un dirigible sobrevolando la Tour Eiffel e inspirado posiblemente en una tarjeta postal. Si las pinturas de los Delaunay carecen de objetos representados es porque éstas constituyen objetos en sí (hay que tener en cuenta la amistad excepcional que mantuvieron con Tristan Tzara tras la Gran Guerra, cuyas ideas estéticas objetivaron la abstracción en una realidad concreta), lo que permitió a Sonia extenderse a todo tipo de materiales conforme fue abandonando la ilustración pictórica. Primero fue transformando el mobiliario de su casa y, desde 1914, sus propios trajes y vestidos para llamarlos “vestidos simultaneístas”<sup>1176</sup>. Estos diseños enseguida fueron solicitados por importantes integrantes de los círculos vanguardistas, por ejemplo por el diseñador de moda Jacques Doucet y por René Crevel, y constituyeron algunos de los vestuarios de los ballets y piezas teatrales de Diaguilev y de Tzara (*Le coeur à gaz*, 1923). Este proceso alcanzó su apogeo cuando Sonia recibió el encargo de diseñar un modelo de coche Citroën B 12 en 1925. Robert y Sonia hicieron buenas migas con los representantes del dadaísmo porque su poesía simultaneísta, inspirada en la literatura contemporánea más afín, se extendió a todos los objetos posibles<sup>1177</sup>, llegando incluso a bautizar con el nombre de “La simultanée” a la localidad portuguesa de Minho<sup>1178</sup>, gesto que anticipó el nominalismo artístico de las corrientes conceptuales de la década de 1960. A pesar de que la aplicación del simultaneísmo a los objetos no pasó de la decoración (no alcanzó la construcción de una realidad en sí, sino que se asentaba sobre objetos prediseñados), sin que por ello dejase de lado lo utilitario, actos como este último

---

<sup>1176</sup> Cendrars dedicó a Sonia uno de sus poemas elásticos, “Sur la robe elle a un corps” (febrero 1914). Este poeta se compromete desde la literatura con el simultaneísmo de sus amigos mediante otro poema elástico, “Contrastes” (octubre 1913), donde habla de las ventanas de su poesía. CENDRARS, Blaise, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 74-76 y 83-84. Este poeta valoró la aplicación del simultaneísmo a todo tipo de objetos. Noticia en ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme...*, op. cit., p. 38.

<sup>1177</sup> DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne*, op. cit., p. 183. Robert Delaunay formó parte del comité organizador del Proceso a Barrès. Ver más en SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'Oubli 1914-1923*, op. cit., p. 153.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 156. Según Sonia Delaunay todo es un collage. En DELAUNAY, Sonia, “Collages de Sonia et de Robert Delaunay”, en *Le Papier collé. Du cubisme à nos jours, XX siècle*, op. cit., p. 20.

de Minhó demuestran que detrás gobernaba una sensibilidad radicalmente moderna y una gran voluntad por abrir el mundo de las sinestesias al ámbito de lo cotidiano<sup>1179</sup>. Isou distinguió los *ready-mades* de Duchamp de la actividad artística de Sonia Delaunay, por el hecho de que el gesto nominal del primero no participaba en la labor simultaneísta<sup>1180</sup>. Sin embargo, su interés por Rimbaud y Mallarmé prueba el rechazo de Sonia hacia la distinción de géneros y registros expresivos, e incluso la separación positivista entre lo útil y lo artístico, residiendo la única superación posible en la poesía. El problema de la funcionalidad del objeto artístico era de doble filo porque, al ser la realidad susceptible de utilidad, si negamos esta posibilidad a las obras de arte las alejamos de la misma<sup>1181</sup>.

La incidencia de la luz sobre los objetos de Sonia crea los colores, y con ellos los contrastes, susceptibles de cierta identificación sexual también apreciable en los discos de Robert, los cuales hacen del amor el primer contraste simultaneísta. Según Cendrars, gracias a este erotismo los contrarios se identifican y adquieren su singularidad por oposición (lo que establece una nueva coincidencia con las teorías de Tzara). Las constantes referencias astrales al sol y la luna en sus trabajos así lo confirman. De hecho, los primeros trajes simultaneístas de Sonia retratan ambos astros (lo que encuentra un sugerente paralelismo con el contraste entre la Tour Eiffel y el dirigible del cartón de Robert de 1909 antes mencionado), y de la conjunción de ambos surge la chispa eléctrica<sup>1182</sup>, energía que determina sus obras, como la poesía de Apollinaire y Cendrars y que ella misma reflejó en *Prismas eléctricos* (óleo sobre lienzo, 1914). La distinción sexual ha tenido un gran predicamento en la historia del collage, cuyo mecanismo es el mismo que el del acto creador sobre la materia, algo muy evidente en las guitarras de Picasso, cuyas cajas de resonancia con las cuerdas superpuestas remiten al mito de la vagina dentada<sup>1183</sup> desprendido del concepto maternal del objeto impenetrable, metáfora que a su vez nos conduce hasta la mujer fatal simbolista y la materia inaprensible, y cuya distinción sexual resulta necesaria y sustancial en la heráldica de Alfred Jarry, pudiendo la obra de Picasso reflejar la evolución desde el onanismo (la *gidouille* de Ubu) y la homosexualidad (Sengle en *Les jours et les nuits*) hasta la trinidad y el complejo de Edipo (*El amor absoluto*). Esta diferenciación de géneros refiere a la dialéctica entre sujeto y objeto, interpretado este último

---

<sup>1179</sup> Robert Delaunay afirmaba que pintar es una función de todos los sentidos y una actividad englobada en el vivir mismo, identificando el color de sus pinturas con su ritmo vital, lo que le permitió mantener una unidad indisoluble de sí mismo, algo que parece constituir el fin último de su arte, en GOLLIVAN, “Le peintre Robert Delaunay parle”, en *Surréalisme* n° 1, octubre 1924, Paris. Edición facsímil de Jean Michel-Place, Paris, 2004, p. [XX]

<sup>1180</sup> ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au lettrisme...*, op. cit., p. 42.

<sup>1181</sup> En este punto Isou demuestra una vez más su actitud propiamente artística, la misma que en 1952 se opuso al activismo de ciertos miembros de su grupo letrista, y que causó la escisión con la formación de ese mismo año de la Internacional Lettrista.

<sup>1182</sup> “Étincelle des horizons simultanés/ Mon sexe” [Chispa de los horizontes simultáneos/ Mi sexo], CENDRARS, Blaise, « Tour » (agosto 1913), perteneciente a sus *Dix-neuf poèmes élastiques* recogidos en CENDRARS, Blaise, *Du monde entier. Pésies complètes 1912-1924*, op. cit., p. 71.

<sup>1183</sup> JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas*, op. cit., p. 62.

por una máquina en la obra de Jarry (el dinamómetro de *El supermacho*) como consecuencia del protagonismo que otorgó a la mecánica en su ‘patafísica, ciencia de las manifestaciones de los seres y que Picasso conoció muy bien. Es más, Maurice Rheims adjetiva con el sustantivo “madre” a los objetos en su estadio primigenio, salvaje y bruto, de procedencia natural y desconocida, y capaz de estilizar el cuerpo humano, los animales y las plantas, en un estadio anterior a toda intervención creadora humana, pues conserva toda su forma esquemática elemental<sup>1184</sup>. De hecho, el objetivo más profundo de Jarry era alcanzar la dimensión materna del lenguaje (de ahí su interés por el vocabulario bretón), puesto que constituye lo antidualéctico<sup>1185</sup> por excelencia, lo directo y anti-edípico, y que tanto Jarry como Marcel Duchamp (en *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) pudieron percibir en la literatura de Lautréamont<sup>1186</sup>.

Si bien Sonia Delaunay fue pionera en el collage no figurativo, el ruso Emmanuel Gondouin (1883-1934), al que conocieron ella y su marido por mediación de Gleizes, realizó entre 1918 y 1920 una serie de collages totalmente abstractos e inspirados sobre todo en los que confeccionó Sonia para las cubiertas de libros. También utilizó motivos no figurativos sobre este soporte Leopold Survage (Leopoldo Sturtsvasch), ruso de ascendencia finlandesa y danesa que, llegado a París en 1908, ejecutó su primer collage en 1912, y que, entre 1916 y 1917, mezcló los recortes con acuarelas.

### *El maquinismo de Léger*

El caso más paradigmático de la influencia de la máquina lo representa Fernand Léger (1881-1955), quien entre 1914 y 1916, durante los combates en el frente bélico de Argonne, experimentó con el collage, en principio por falta de material para pintar y las condiciones precarias, lo que dice mucho de la naturaleza efímera y versatilidad de este medio. Fue también en el frente donde los dadaístas berlineses descubrieron el efecto chocante del fotomontaje, y es que, además de las nefastas condiciones materiales para trabajar, la Primera Guerra Mundial supuso el primer enfrentamiento directo del hombre con la máquina<sup>1187</sup>, situación conflictiva

---

<sup>1184</sup> RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>1185</sup> La identificación del objeto externo con la madre conduce simultáneamente a la “vida interior” una vez que tomamos conciencia de su existencia. De ahí que supere la dialéctica por establecer la analogía directa y no discontinua. Véase PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo...*, op. cit., pp. 42 y 62. Tal y como señala este escritor mexicano en *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 177, “No se trata tanto de penetrar la realidad, a través de un cuerpo, como de violarla”.

<sup>1186</sup> Ver al respecto JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, “Jarry et le tourbillon contemporain”, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, op. cit., pp. 189-196.

<sup>1187</sup> El mismo Léger cuenta en sus cartas cómo lanzaban a los hombres desde sus seguras trincheras hacia las metralletas, aun sabiendo de sus muertes seguras. Carta a Louis Poughon desde Argonne del 23 de



que el capital ya pergeñó durante el siglo XIX al disponer de ambas entidades como fuerzas sustituibles en la producción industrial.

En tales condiciones Léger se dedicó a pintar con acuarelas y realizar tarjetas postales<sup>1188</sup> que luego vendería a coleccionistas parisinos como reliquias de guerra<sup>1189</sup>. En septiembre de 1915 realizó dos dibujos, *-Caballos de artillería y Caballos en el pueblo-*, con papeles de color marrón y negro procedentes de una caja de municiones<sup>1190</sup>, y sabemos que, durante una estancia en París en agosto de ese mismo año, vendió un collage a Nils Dardel<sup>1191</sup>. Estas escasas relajaciones pictóricas, unidas al aburrimiento que imponían las partidas de cartas y la lectura de periódicos como única distracción posible en el frente, sumado al enfrentamiento constante con la maquinaria bélica, marcaron un punto de inflexión en su trayectoria<sup>1192</sup>, pues cuando terminó la guerra retomó lo objetivo para enfatizar las relaciones entre la figura humana y las piezas mecánicas, orientando la trayectoria hacia una mayor abstracción, aunque ésta nunca llegó a ser total. De hecho, su lenguaje de contrastes, alejado de las corrientes cubistas pre-bélicas, se ajusta a la perfección a este ejercicio temporal del collage, así como su fascinación por un mundo moderno desarrollado a gran velocidad le llevó a reflexionar sobre el rol que debía adoptar el artista profesional. En los cuadros que pintó a finales de la contienda late el influjo de ésta, similar al del collage: los periódicos y las letras -presentes ya en su *Partida de cartas*, de 1917- desarrollaron su interés por la tipografía y el cartel (patente en su diseño para la portada del catálogo de la exposición organizada por Jane Heap en Nueva York en 1927, *Machine-Age*), y despertaron en él una gran inquietud por la publicidad urbana. En 1919 ilustró lo que en principio iba a ser un guión cinematográfico, *La fin du monde filmée par l'Ange N. D.*, de Blaise Cendrars, cuya tipografía realizada con colores aplicados con plantillas en un total de 22 composiciones<sup>1193</sup>, fue considerada por Herta Wescher como un verdadero collage de letras.

---

febrero de 1915, en LEGER, Fernand, *Une correspondance de guerre, Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/ Archives, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p. 32.*

<sup>1188</sup> Léger siempre mostró un gran interés por las postales, como demuestran las tarjetas fotográficas decoradas con sus letras que envió durante la década de 1930 a Simona Herman. En ellas interaccionó su escritura con la imagen, tal y como procedió en su pintura desde el final de la I Guerra Mundial. Ver AUGE, Marc, "Sur quelques cartes postales des années trente", en *Fernand Léger*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 29 (catálogo de exposición)

<sup>1189</sup> Introducción de DEROUET, Christian, en *ibíd.*, p. 5.

<sup>1190</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1191</sup> ERICKSON, Kristen, "Chronology", en LACHNER, Carolyn (ed.), *Fernand Léger*, MoMA, N.Y., 1998, p. 265. Estas son las únicas noticias que disponemos acerca de las incursiones de Léger en el collage durante el conflicto bélico.

<sup>1192</sup> La guerra le obligó a meditar sobre la modernidad, encontrando su esencia bélica en la velocidad general que reta constantemente al individuo y donde se pierde toda posibilidad de jerarquía, dado que "un clavo o el lazo de un zapato pueden costar la vida a un hombre". En LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, pp. 107-109.

<sup>1193</sup> Véanse los datos sobre esta colaboración en LAUGIER, Claudie, "Autour de la ville et de Blaise Cendrars: 1918-1919", en *Fernand Léger*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 77-80.

Así como por la electricidad y la telegrafía, Cendrars siempre mostró un gran interés por el cine, cuyo tiempo mecánico es el mismo que el del tren y el de la rueda: la simultaneidad (*Prose du Transsibérien*) que, para Léger, era la causa primera de un urgente cambio de la pintura, del abandono del caballete<sup>1194</sup> y de la toma de la ciudad mediante la ilustración mural sin temas ni argumentos y bajo modelos publicitarios. El poema *Contrastes* de Cendrars también concuerda con el montaje constructivo de Léger<sup>1195</sup> (a quien nombra en su *poema elástico Portrait*<sup>1196</sup>) y su yuxtaposición de las formas tubulares que giran sobre sí mismas, - como las ruedas del tren y la película *La Roue* de Abel Gance elogiada por él mismo<sup>1197</sup>-, expresada en la máxima de Cendrars: “La guillotina es la obra maestra del arte plástico”<sup>1198</sup>. La simultaneidad trataba de reconciliar el movimiento circular con la sucesión de la yuxtaposición.

Tanto Cendrars como Léger creían que la máquina podía liberar al hombre de sus limitaciones a la hora de captar la duración (Léger en el frente leyó a Bergson<sup>1199</sup>). Ella sustituye el tiempo absoluto exterior por la eternidad del instante, la cual fundamenta el tiempo propio del montaje. Con ello la duración natural inaprensible es remplazada por otra artificial y humana<sup>1200</sup>. En consecuencia, Léger creía que la meta de la obra de arte es siempre el estado fijo del movimiento<sup>1201</sup> (la rueda girando sobre sí misma), por lo que debía conservar siempre su distancia con todo tipo de sentimentalidad, imitación y descripción, introducidas en el Renacimiento a partir del individualismo del caballete y generalizadas vacuamente por la academia del siglo XIX. Este rechazo del tema y, sobre todo, del estado anímico del creador, conduce a la adopción del collage y del montaje por usar éstos fragmentos ya existentes, y por dejar entrar el tiempo en la elaboración plástica. No es de extrañar que el mismo Léger acometiese con fotografías un mural en 1937 en el Pabellón de los Tiempos Nuevos construido por Le Corbusier, con quien ya estuvo investigando la integración de la pintura en la

---

<sup>1194</sup> Léger encuentra en el Renacimiento el inicio del alejamiento pictórico del objeto y el triunfo del tema, que en francés se denomina precisamente “sujet” (“tema” o “sujeto”). En Fernand Léger, “L’esthétique de la machine, l’objet fabriqué, l’artisan et l’artiste” (1923-1924), en LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture, op. cit.*, p. 96.

<sup>1195</sup> Christian Derouet relaciona el lenguaje de contrastes de formas y colores de Léger con el simultaneísmo de Delaunay y con los *papiers-collés* de Picasso y Braque. En DEROUET, Christian, “Les Contrastes de formes, 1912-1914”, en *Fernand Léger*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1196</sup> CENDRARS, Blaise, *Du monde entier...*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>1197</sup> En LEGER, Fernand, “La Roue, sa valeur plastique” (1922), referente a la película *La Roue* de Abel Gance estrenada en 1922. También ensalza la rueda y el círculo por conseguir el estatismo pleno en “Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle” (1924). En LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture, op. cit.*, pp. 55-60 y 127.

<sup>1198</sup> « La guillotine est le chef-d’oeuvre de l’art plastique », CENDRARS, Blaise, *Du monde entier...*, *op. cit.*, pp. 58 y 103. Sers se refiere al artista de vanguardia como « l’anti-chef-d’oeuvre » que desenmascara el consenso crítico de la estética en sus contradicciones. Ver SERS, Philippe, *L’avant-garde radicale, op. cit.*, p. 128. La creación es desplazada desde el artista hasta la máquina como ocurre precisamente en los collages dadaístas de Hans Arp, realizados con guillotina para evitar la intervención de la mano artística y buscar nuevos medios automáticos de creación que comulguen con la realidad de las presencias.

<sup>1199</sup> LEGER, Fernand, *Une correspondance de guerre, op. cit.*, p. 58.

<sup>1200</sup> Ver BÉHAR, Henri, *op. cit.*, pp. 122 y 130. También PAZ, Octavio, *La otra voz...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>1201</sup> LEGER, Fernand, « À propos de l’élément mécanique » (1923), en LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture, op. cit.*, p. 85.

arquitectura (él mismo realizó collages desde su faceta de pintor). En esta ocasión recurrió al mismo concepto de montaje que le permitió avanzar en su camino hacia la adopción de motivos populares y sociales<sup>1202</sup>, ya presentes en la película *Le Ballet mécanique* que realizó en 1924 con Dudley Murphy, Man Ray y la música de Georges Antheil, ocasión que también aprovechó para aplicar este mismo principio de contrastes, incluso en la banda sonora. Como él mismo declaró, la película persigue, como toda plástica moderna, la sustitución del tema por el objeto, otorgar a éste último un movimiento para que adquiriera un valor plástico mediante el uso del primer plano, recurso objetivo fundamental que ansía la personificación del detalle<sup>1203</sup>, para lo que se pudo inspirar en la poesía de Rimbaud -escritor curioso de la cultura degradada- y de Cendrars<sup>1204</sup>, practicante de una poesía cinematográfica en la que el montaje resulta esencial, así como la técnica del collage y la disolución del lenguaje procedente de las fuentes apropiadas<sup>1205</sup>. Cendrars citó en sus poesías al precedente literario del collage conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), compuso un bestiario próximo al de los *Cantos de Maldoror*<sup>1206</sup> y, mediante su singular procedimiento literario, hizo apología del plagio lautréamontiano exigido por el progreso<sup>1207</sup>. Philippe Soupault reclamó la deuda, muy poco reconocida, que tiene el surrealismo con Blaise Cendrars, e informó de su afición -cercana a la de Rimbaud y Max Ernst- por coleccionar viejos periódicos, cuadernos de notas cubiertos de señales y viejos trapos almacenados en una sala reservada a tal efecto junto con dibujos de Chagall y Modigliani, además de cuadros, relojes antiguos y neumáticos, formando todo un conjunto que nunca quiso ni clasificar ni ordenar. Su mundo trató de confundir lo que era arte y lo que no y, de vez en cuando, se servía de uno de estos objetos para tejer en torno a él toda una historia, según un proceder afín al registro cinematográfico que él mismo intentó transformar para liberarlo del servilismo teatral<sup>1208</sup>. Joseph Delteil puso en relieve su estilo seco e impersonal, apegado a los

---

<sup>1202</sup> AFFRON, Matthew, « Léger's Modernism: subjects and Objects », en Carolyn Lanchner (ed.), *Fernand Léger, op. cit.*, pp. 122 y 144.

<sup>1203</sup> LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture, op. cit.*, pp. 133-137.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1205</sup> Los poemas que él reunió bajo el título *Kodak* (posteriormente *Documentaires*) son un collage integral a partir de la novela de Gustave Le Rouge *Le Mystérieux Dr. Cornelius* (1912), y del recital de Maurice Calmeyn titulado *Au Congo Belge* (1912). En BÉHAR, Henri, *Littéruptures, op. cit.*, p. 170. Uno de sus poemas elásticos está dedicado a la serie *Fantomas* (marzo de 1914), preferencia novelesca comercial de Juan Gris y de los posteriores surrealistas, y en sus versos se refiere a sí mismo como "heraldista industrial" debido a, entre otras cosas, ciento veinte mil sellos diferentes, lo que lo entronca con el método literario de Jarry y con el montaje como alegoría moderna de Peter Bürger. Véase CENDRARS, Blaise, *Du monde entier...*, *op. cit.*, p. 99-100.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, pp. 47 y 79.

<sup>1207</sup> Ver BÉHAR, Henri, *Littéruptures, op. cit.*, pp. 174-177.

<sup>1208</sup> SOUPAULT, Philippe, *Profils perdus*, Gallimard, Paris, 1963, p. 84. Fernand Léger distingue la edad del caballo, atribuible al teatro, de la edad de la máquina atribuible al cine, en LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture, op. cit.*, p. 165.

hechos y enemigo de toda literatura y de todo arte<sup>1209</sup>. De ello deducimos que Cendrars ejerció el collage con su obra poética<sup>1210</sup>.

Léger mostró un interés parejo por el objeto, valoró su posición en el mercado y creyó que, a partir de este aislamiento, podría percibirse su belleza intrínseca al margen de la temática y del sentimentalismo, introducidos ambos en la psicología desde el Renacimiento<sup>1211</sup>. Creyó que el valor de cambio otorgaba nuevas posibilidades y el definitivo triunfo del objeto sobre el tema y sobre cualquier otra manipulación subjetiva. Como Sonia Delaunay -también cercana a Cendrars-, Léger extendió el arte al conjunto de realidades a pesar de no haber realizado apenas collages, y no en un simple aditamento de color al mayor número de objetos posibles de la vida cotidiana (muebles, libros, trajes, coches, colchas...), sino meditando sobre el rol del artista en una sociedad industrializada y sobre la aplicación plástica de la máquina como medio para alcanzar la belleza en el arte, ya que nació para combatir el azar con su progresión constante. Así pues, Léger, Cendrars y los Delaunay entendieron por belleza la fijación de un movimiento, -el instante-, y para lograrlo tuvieron que desmentir previamente las jerarquías de los objetos y la supremacía del arte sobre lo no artístico. Los tres matizaron esta situación del objeto con cierta ingenuidad: lo popular tradicional ruso y ucraniano en Sonia Delaunay, el primitivismo africano en Cendrars<sup>1212</sup>, y los bailes populares y el circo en Léger, espectáculos a los que se añadía su pasión por el cine y la propaganda urbana.

### *La proyección tridimensional del papier-collé*

Queda por analizar una cuestión de especial interés para el collage cubista, y ésta es su posible proyección tridimensional, el paso del *papier-collé* al ensamblaje y a la escultura, porque así como se han imitado sus formas facetadas con óleo, lo mismo se ha hecho con los materiales volumétricos. La cuestión radica en si el collage es una apropiación del espacio vacío una vez que ha conseguido una profundidad plástica verdadera (según el formalismo de Greenberg), con lo que corremos el riesgo de considerar como pictórica buena parte de la escultura del siglo XX, así como literario el collage por sus letras incorporadas; o si tiene un valor en sí mismo donde participan las imágenes y los iconos incorporados. Más bien, y siguiendo la propia lógica de los protagonistas, desde Picasso hasta los futuristas italianos,

---

<sup>1209</sup> DELTEIL, Joseph, "L'Or, par Blaise Cendrars" (NRF, 1 mai 1925). En DELTEIL, Joseph, *L'homme coupé en morceaux*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>1210</sup> DECAUDIN, Michel, « Collage, montage et citation en poésie », en CNRS, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>1211</sup> En LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, op. cit., pp. 90-102 y 142.

<sup>1212</sup> En CENDRARS, Blaise, *Kodak o Documentaires* (1924), recogido en CENDRARS, Blaise, *Du monde entier...*, op. cit., pp. 131-179. Este libro contiene poemas visuales que, como en el caso de Apollinaire y antes de Mallarmé, relacionan la literatura con la pintura.

debemos apuntar a una ruptura de las fronteras que separan los géneros y, para ello, antes habría que analizar lo arbitrario de las mismas, cuándo surgen y qué ha imposibilitado antes su integración en estructuras superiores. Todo ello configura el camino que permite, entre muchas otras cosas, valorar los collages y los caligramas en sí mismos y no como bocetos previos para obras de mayor envergadura y de materiales durables. Se trata de la aplicación de la simultaneidad eléctrica a la expresión que interacciona todo lo que encuentra a su paso.

Ya hemos visto cómo incluso los experimentos de Braque y Picasso con las guitarras tridimensionales de papel y cartón, fue anterior y su desarrollo independiente del de los *papiers collés*, aunque desde 1914 sí confluyeron ambos en los relieves pictóricos de Picasso y participaron en la búsqueda de contrastes entre lo representado y lo real. Es lo que observamos en ciertas fotografías de 1912 y 1913, de composiciones de naturalezas muertas reales junto con *papiers-collés* y dibujos cubistas que Picasso componía en su estudio. A esto hay que añadir que el pintor ya manifestó con anterioridad su interés por la escultura con una serie de bustos modelados entre 1905 y 1909, y ya había incorporado por primera vez el facetado cubista en *Cabeza de mujer* (1909) como un medio de disolución de la mimesis clásica mediante la modulación, ya sea en escultura o en pintura.

Una vez que hubo añadido el *papier-collé* en el óleo -de hecho él fue el pionero en esta materia en la primavera de 1912-, fue abandonando progresivamente los papeles pegados desde 1914 para seguir investigando sus resultados compositivos y cromáticos en la pintura, mientras abrazaba el ensamblaje pictórico desde 1913, con el fin de avanzar en la síntesis de opuestos (como en la heráldica de Jarry): el contraste entre la tercera dimensión y la segunda (el *trompe l'oeil* con la realidad), o entre el color y la forma por la aplicación del recubrimiento autónomo de pintura al óleo, como demuestra el uso del puntillismo (es innecesario recrear en pintura los efectos luminosos dados de manera real). Estas capas pictóricas independientes de las formas, se enfrentaban con las calidades de las materias desnudas empleadas. Sintetizaban los distintos materiales, entre el recubrimiento barroco de pintura con arenas, y la unidad entre materia y factura, de la materia y el color, abrazando el vacío en contraposición con lo plano, sobre todo con los alambres de las guitarras<sup>1213</sup>. Las formas cóncavas se yuxtapusieron a las convexas de manera que intervenía el espacio real vacío en el montaje escultórico, buscando la resolución tridimensional en la compenetración de las formas de las naturalezas muertas que ya había experimentado sobre los lienzos desde la llamada fase analítica del cubismo, etc. Todas estas contraposiciones rompieron la opacidad de estos ensamblajes y esculturas en tanto que objetos – tal y como los considera Werner Spies<sup>1214</sup> – al negar cualquier surrealidad contenida en ellos. Y es evidente que no la hay en este apego a la realidad que Picasso siempre demostró a lo largo de

---

<sup>1213</sup> Estas guitarras fueron el germen de las esculturas de 1928 que Picasso realizó en colaboración con Julio González con varillas de metal soldadas, poniendo en conflicto las líneas curvas con las rectas mediante maderas, chapas metálicas recortadas y papeles.

<sup>1214</sup> SPIES, Werner, *Picasso sculpteur*, *op. cit.*, p. 89.

toda su carrera (aunque el surrealismo también mantuvo con su “nominalismo absoluto” los “pies en la tierra”, sólo que sistemáticamente disociada entre un “ello” psíquico y una conciencia idealizada fundamentalmente por Hegel), pero sí cierta consideración gestual convergente con los procedimientos propios del collage que evitan la huella de la mano creadora del artista para sustituirla por dos evidencias: la elección del objeto y el acto constructivo. A esto se refiere Spies cuando habla de la “máxima experiencia del objeto”, eco de reflexiones anteriores fuertemente simbolistas, opuestas a la evolución aparentemente lógica propuesta por Greenberg desde el collage hasta la escultura. Según esta nueva manera de entender la tercera dimensión, antes que una proyección hacia adelante existe una profundidad, teorizada por Picon y que sustituye a la anterior perspectiva artificial a pesar de tratarse de obras escultóricas, del mismo modo que en el siglo XV se aplicó el descubrimiento de la profundidad racional tanto en la pintura y en la arquitectura gracias a la modulación, como en la escultura mediante el llamado *relieve pictórico* de Ghiberti. Y la relevancia de este nuevo gesto sin “toque” -las formas ensambladas y contrapuestas en el collage- queda reflejada en la impresión visual que se desprende del conjunto de las partes, como unidad perteneciente a una serie abierta, de la cual algunas piezas han quedado a medio camino; o tal vez sean todas intentos de lo que sólo ha llegado a nosotros, aquéllas que han aguantado los designios del paso del tiempo, pues todas corresponden a una materia efímera, tal y como remarcó Jean Paulhan. Por esta razón carece de sentido discutir sobre el valor de estas pruebas, bocetos para producciones posteriores u obras en sí, -si es que lo son-, porque en su estudio se pueden confundir con los objetos que aún no han sido agregados a los conjuntos artísticos, o con ensamblajes a medio realizar, lo que en último término relativiza las fronteras del arte. El fluido gestual se solidifica tras la misma composición de enrejado que el cubismo buscó con la pintura, consiguiendo el estatus objetual, e igualando los contrarios tal y como ocurre en el lenguaje heráldico de Alfred Jarry. Sin embargo, no sólo es la composición la que une estos opuestos. Si prestamos atención a la parcela icónica -algo que Greenberg desechó-, nos percatamos de que ciertos objetos, como las guitarras imitadas con diversos materiales, relacionan la música con la plástica, lo auditivo con lo visual y táctil, y de este modo remiten a las mismas sinestesias simbolistas que Jarry superó<sup>1215</sup> mediante la mecánica, porque el carácter abierto de estos ensamblajes hace de ellos máquinas que progresan hacia la realidad irreconocible para apresarla en sus constantes. De ahí que estas obras deban ser consideradas como series que se establecen sobre la dialéctica -sin síntesis segura, pues no es hegeliana- entre lo abierto y lo cerrado, siempre que ésta dependa de su propia cadena progresiva.

---

<sup>1215</sup> Respecto a los cinco sentidos en Jarry, ver JARRY, Alfred, *Les minutes de sable mémorial*, op. cit., pp. 67-71, donde son sometidos a la representación heráldica, por lo que Jarry no crea narraciones ni escenas, sino imágenes que superan a la realidad, como el epifenómeno supera al fenómeno en el éxtasis del instante eterno.

Las imágenes de estas obras, unas representadas y otras tomadas prestadas -con ambas modalidades contrapuestas en una misma composición cubista-, tuvieron una gran importancia proyectiva e incluso con cierta finalidad enigmática ya aludida en relación con los collages<sup>1216</sup>. En ellos percibimos la presencia humana, la cual carece de forma figurada, y al hilo partimos de la base de Spies de que no hay figura que no derive de una realidad previa, sin abstracción alguna en la obra<sup>1217</sup>. En este punto, es de recibo referir al mecanismo de adopción, donde ya no se distingue lo representado de lo prestado. *El vaso de absenta* (1914) nos remite a las bebedoras de absenta que pintó entre 1901 y 1902. Entre ambas figuras se ha producido una sustitución del sujeto (la bebedora) por el objeto (el vaso de absenta), por lo que la bebedora estará presente mediante el vaso en la versión posterior o, mejor dicho, su acto de beber (el alcohol es importante como combustible en la literatura de Charles Cros y Alphonse Allais, en las sublimaciones atemporales y a-espaciales de Alfred Jarry<sup>1218</sup>, y deriva a su vez de *Los paraísos artificiales* de Baudelaire bajo la sugestión de las *Confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas de Quincey, aunque también embriaga las orgías narradas por el Marqués de Sade, autor de culto para Apollinaire). Lo mismo podemos afirmar acerca de sus arlequines dotados de guitarras, pues el pintor sublimó el objeto que tocan en las posteriores guitarras cubistas. Las mujeres desnudas representadas entre 1906 y 1907, fueron sustituidas luego por este instrumento y sus capacidades metafóricas, y lo mismo ocurre con los propios jaspeados de los trajes de los arlequines, los cuales perviven en la estructura de las composiciones sintéticas posteriores mientras la figura humana desaparece, para permanecer tras los objetos mismos, de igual modo que tras estos personajes se encontraba antes por sugerencia, proyección o simple identificación, el retrato de Picasso que los ha escogido para sus representaciones. Entre muchas de las analogías formales establecidas, Spies relaciona por ejemplo las cuerdas del instrumento con el cabello, metáfora ésta que no implica negar las correspondencias formales existentes entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad.

Los primeros collages y *papiers-collés* de Picasso no influyeron más que su pintura en la elaboración de sus ensamblajes entre 1913 y 1914, y al respecto hemos de resaltar cómo le aportaron la oportunidad de servirse de distintos materiales contrastados, pues la tercera dimensión real ya existía con las primeras esculturas de la primera década del siglo XX. Sin

---

<sup>1216</sup> Volvemos a ver en estas proyecciones escultóricas los paquetes de tabaco, los periódicos y los textos propagandísticos, como en *Botella de Bass, vaso y periódico* (1914), cuyo zócalo está envuelto con un papel y la frase repetida “COMPAGNIE FRANÇAISE DU LAIT SEC” a lo largo de toda la superficie, lo que bien puede sustentar las bases sociales formuladas por Patricia Leighton, aunque más bien pensamos en el objeto-madre de Maurice Rheims (leche seca de la madre por la solidificación del gesto)

<sup>1217</sup> SPIES, Werner, *Picasso sculpteur*, op. cit., p. 103.

<sup>1218</sup> Shattuck afirma que el alcohol ayudó a Jarry en su bufonería y para alcanzar la muerte con rapidez (1907). En SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 175. Su alcoholismo es un medio para lograr el estado extático y excepcional que permite la manifestación a-temporal, como ocurre con el hachís en *El viejo de la montaña*. Léase al respecto JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, “Jarry et le tourbillon contemporain”, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, op. cit., pp. 191-192.

embargo, estos ensamblajes y esculturas de naturalezas muertas comparten la frontalidad, lo que resulta sospechoso de deberse a un posible origen pictórico a través del collage, pues hasta que Julio González no lleve a cabo sus esculturas soldadas, -es decir, conquistando el vacío y la interacción entre la segunda y la tercera dimensión, la resolución del adentro y el afuera desde el interior y no desde la superficie-, no apreciaremos un verdadero interés por el bulto redondo. Para entender esta dependencia pictórica, antes debemos considerar las guitarras realizadas desde principios de 1912, dado que aportaron la superposición de planos, y además eran objetos representados con materiales visibles, hechos para ser tocados -recordemos el interés de Braque por lo táctil y tangible-, aunque no consigan satisfacer su función musical, de ahí la metáfora de la vagina dentada. El concepto de construcción de esas guitarras fue aplicado a todo tipo de ensamblajes y esculturas, al tiempo que fue asumiendo todas las innovaciones acontecidas tanto en el terreno de la pintura como en el de los *papiers-collés*.

Si los objetos pierden su función, no constituyen una realidad sin más, sino otra excesiva o suprarreal (así como el objeto se sublima al entrar dentro del marco artístico<sup>1219</sup>) basada en la sobrepresencia que vuelca fenomenológicamente el acto creador, lugar donde reside el valor humano en un juego de ausencias y presencias que responde a la dialéctica constante entre el adentro y el afuera, a la oposición entre una extensión física y otra en profundidad metafórica, que tiene su origen en la construcción analítica del cubismo (en el caso de Picasso, desde *Mujer con abanico* de 1908 hasta *El hombre con guitarra* de 1911). Su resolución llegó cuando a finales de la década de 1920, los materiales prestados fueron adquiriendo paulatinamente formas humanas en su construcción, un feliz reencuentro entre el sujeto y el objeto que precisamente se ubica en los años en que Picasso contactó con los surrealistas<sup>1220</sup>.

La posición frontal de sus ensamblajes nos hace pensar en el relieve que, desde el efecto pictórico que le atribuyó Lorenzo Ghiberti en las terceras puertas del Baptisterio de Florencia a mediados del siglo XV, siempre ha estado marcado por la confusión de géneros, entre su autonomía espacial y su dependencia de un soporte<sup>1221</sup>. Ahora se trata, -como en la pintura-, de liberarlo de su ficción y de su perspectiva mediante la incorporación de materiales no artísticos, y su consecuente integración en la realidad más allá de las Bellas Artes, pues su elección no se define ni tan siquiera como relieve sino como simple y contundente confusión de géneros. Con el relieve la obra deja de ser absolutamente autónoma para depender del soporte material y

---

<sup>1219</sup> SPIES, Werner, *Picasso sculpteur, op. cit.*, p. 90.

<sup>1220</sup> Estas formas antropomórficas realizadas mediante el procedimiento del collage, pudieron tener una primera manifestación en el vestuario que diseñó en 1917 el artista para el ballet *Parade* de Jean Cocteau y Erik Satie. Picasso abandonó estas estructuras en 1915, y las retomó en 1924 a partir de una guitarra construida en metal.

<sup>1221</sup> Sobre la posición ambigua del relieve entre la escultura y la pintura, véase GIEDION-WELCKER, Carola, "Origines et tendances du relief", en *Renouveau du relief, XX siècle*, Nouvelle série, XXIII Année, n° 16, Mai 1961, Paris, pp. 3-15.



perder su vinculación con la anécdota o con el tema, a la par que trasciende su propio marco y se confunde con lo que le rodea. Tiene la facultad de interaccionar su quietud con la movilidad, en principio por la ficción perspectiva fruto del modelado, y desde el cubismo por la interacción entre sus partes constituyentes. De esta forma el relieve puede considerarse como una máquina inmóvil<sup>1222</sup>.

Es así que la evolución hacia la conquista del espacio real en el cubismo de Braque y Picasso, se erige contra la simple ampliación formal hacia la tercera dimensión desde la pintura. Se trata en verdad, sin desechar ninguna de las dos facetas, de sintetizar en la interpretación -tal como Picasso experimentó en la elaboración- lo formal con lo icónico, sin negar ninguna de las dos ni atribuir lo icónico a una vanguardia en formación. Las imágenes son signos con importancia en sí mismos, de uso jarriesco y articulados en un lenguaje, así como la materia y la forma se estructuran en la construcción<sup>1223</sup> sin que podamos determinar un supuesto origen pictórico de esta escultura a través del collage, tal y como establecieron por ejemplo Greenberg y Herbert Read<sup>1224</sup>, cuestión ésta de radical importancia si consideramos que muchos de los pioneros de la escultura moderna siguieron el ejemplo de Picasso, desde el lituano Jacques Lipchitz hasta Vladimir Tatlin, quienes prolongaron en el tiempo la estética cubista en escultura y abrieron nuevas vías como el constructivismo. Muchos de ellos han sido además excelentes representantes del collage en aquellos primeros años.

Éste es el caso de Alexander Archipenko (1887-1966), cuya obra tuvo una gran proyección internacional al haber participado en el Armory Show de Nueva York y en el Salón de Otoño de Berlín (ambos en 1913). Nacido en Kiev, sus contactos con la incipiente vanguardia rusa fueron constantes, contribuyendo, junto con las muestras de Tatlin, a la formación del constructivismo al incorporar en sus esculturas la diversidad de materiales. Como Sonia Delaunay, abrió el cubismo francés a las influencias populares ucranianas, coincidiendo así con los pintores cubo-futuristas de su país. A esta referencia peculiar se sumaron otras artes primitivas como la africana o la egipcia, inclinación compartida en general con los demás escultores considerados cubistas.

Archipenko llegó a París en 1908, se unió a los círculos cubistas en 1910 y expuso en el Salón de los Independientes y en los salones de la *Section d'Or*. Estas relaciones no le fueron óbice para sus tempranos experimentos con nuevos materiales entre 1912 y 1917, cuya meta era la consecución de lo que él llamaba *escultopinturas*, relieves que representaban simultáneamente los colores y las formas, así como la segunda y tercera dimensión. Y aunque su punto de partida fuera, según Cooper, el *papier-collé* para trasladar ese proceder al cristal, al

---

<sup>1222</sup> Léase VOLVOUDT, Pierre, "Le relief, art de l'équivoque", en *ibíd.*, pp. 19-26.

<sup>1223</sup> SPIES, Werner, *ibíd.*, p. 89.

<sup>1224</sup> Ver READ, Herbert, *La escultura moderna*, Hermes, México, 1966, pp. 62-63. GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, *op. cit.*, p. 163.

metal, a la madera y al papel maché<sup>1225</sup> (materiales similares a los enumerados por el futurista Boccioni en el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, 1912), su escultopintura *Mujer con abanico* realizada en 1914 en bronce policromado, sintetiza las formas mediante el cono, la esfera y el cilindro codificados por Cézanne. No se inspiró en sus papeles encolados, sino que se basó especialmente en el abanico y la mujer que Picasso pintó en 1908, mientras que estos collages de 1913, los cuales introdujeron en este soporte la figura humana, como por ejemplo *Figura en movimiento*, fueron posteriores a esculturas como *Andando* (1912), en la que incorporó el vacío en el interior del cuerpo<sup>1226</sup>, lo que suponía la apropiación de algo preexistente y cambiante según la ubicación de la escultura, tal y como sucedió con el espejo de Juan Gris. Sus collages son dibujos y guaches de figuras en movimiento estilizadas geoméricamente -cinetismo que también interesó a los hermanos Duchamp, a Léger y a Brancusi, escultor rumano muy próximo a todos ellos-, llegando a una solución sintética de sesgo picasiano por otra parte, al contraponer los lápices de colores con los papeles que ayudan a la figuración, con el fin de crear cierto efecto de claro-oscuro. Así contrastó la superposición bidimensional real con la figurada mediante medios clásicos. La pintura en las escultopinturas, como en los ensamblajes de Picasso, se acoplaba a las estructuras con plena autonomía. Archipenko ya había trabajado la escultura cubista, cuyo facetado desplazaba el interés estético al bulto redondo, como ocurre por ejemplo con *Cabeza: construcción con planos que se cruzan*, de 1913, posiblemente influenciada por la compenetración de planos de Umberto Boccioni. Parece ser que los motivos reales no eran más que pretextos para abstraer el movimiento en formas puras -origen de la llamada “abstracción formal”-, según los intereses de la *Section d’Or*, aunque para ello acogiese los nuevos materiales de Braque y Picasso. Todo ello prueba que el ejercicio del collage evolucionó de forma paralela a su escultura y su escultopintura, sin existir una transición entre la segunda y la tercera dimensión, salvo excepciones, como un *papier-collé* combinado con dibujo que sirvió de estudio preparatorio a *Medrano 2*, fechado ya en 1915. Lo importante es que Archipenko, y también otro artista compatriota suyo asentado en París desde 1910, Vladimir Baranoff-Rossiné (1888-1942) –muy determinado así mismo por el folclore ucraniano<sup>1227</sup> e interesado por los nuevos materiales desde 1913-, integraron el ensamblaje en la construcción de la figura antropomórfica y confundida con la estética de la máquina<sup>1228</sup>. Picasso no dio este salto hasta finales de la década de 1920, y debemos tener en cuenta además que

---

<sup>1225</sup> COOPER, Douglas, *La época cubista*, op. cit., p. 269.

<sup>1226</sup> Según Henri Laurens la escultura consiste en una posesión del espacio delimitado por unas formas. Citado en *ibíd.*, p. 289.

<sup>1227</sup> ROWELL, Margit, *The planar dimension...*, op. cit., p. 17.

<sup>1228</sup> Véase WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, op. cit., pp. 53-55. Baranoff-Rossiné disfrutó de la amistad de Arp y los Delaunay. Retomó el ensamblaje en 1925 con *Escultura dinámica* (1925) y *escultura politécnica* (1933), próximos por la policromía y la mezcla material a la estética de la máquina. En WOLFRAM, Eddie, *History of collage...*, op. cit., p. 32.

Baranoff-Rossiné trabajó paralelamente estructuras con diversos materiales policromados, con los que integró la abstracción desde 1913, concretamente en su primera *Symphonie*.

Otro de los que expusieron en octubre de 1912 en el Salón de la *Section d'Or*, fue el francés autodidacta Henri Laurens (1885-1954), quien ya conoció en 1911 las primeras construcciones de guitarras en papel de Braque. Realizó su primera escultura con materiales ensamblados en 1913, incorporando como Picasso la compenetración de imágenes ya existentes en la pintura cubista. No podemos definir con seguridad la naturaleza escultórica o pictórica de estos conjuntos, donde además aplicó la pintura autónoma sobre chapas de metal y madera, al creer que la policromía proviene del objeto y no de la luz exterior<sup>1229</sup>, hasta tal extremo que Cooper no duda en calificar estas piezas como *tableau-objets*<sup>1230</sup>. Dado el modo en que pintó las letras, el ajedrezado y el punteado sobre estas estructuras, sin relación con el volumen (por ejemplo *Botella y vaso*, 1915), antes que pinturas o esculturas sería más conveniente considerarlas objetos, con el fin de que adquieran una categoría similar al resto de realidades y de que puedan atacar en su evolución la jerarquía de materiales nobles. Mientras Laurens elaboraba estas piezas, trabajó en dos dimensiones con *papiers-collés* entre 1915 y 1918, antes de abandonar los ensamblajes y centrarse en la piedra y la escayola modelada. Esos collages demuestran una mayor estilización cercana a la abstracción, en sintonía con la *Section d'Or*, aunque, como Archipenko, aprendió el uso de los papeles recortados a partir de las conquistas estéticas de sus amigos Braque y Picasso<sup>1231</sup>. De hecho, uno de los primeros collages de 1915 comparte con ellos el tema de la mujer y el abanico, sintetizados en una estilización casi geométrica, más próxima a los dibujos de Juan Gris que a la reducción formal del grupo de Puteaux. El collage surgió y evolucionó al margen de otras modalidades cubistas con las que ocasionalmente se confunde por compartir unos mismos principios estéticos: el relieve pictórico, la escultopintura, la escultura con nuevos materiales, etc.

### *Expansión internacional*

Otros pintores de origen ruso afincados en París cultivaron la técnica del collage antes del estallido de la I Guerra Mundial. Tal es el caso de Paul Kotlarevsky (1883-1950), integrante desde su llegada en 1913 del círculo de artistas rusos que frecuentaban el taller de Le Fauconnier. Bajo la influencia del estilo pictórico de este pintor cubista, realizó un bodegón con fragmentos de papel, periódicos, tipografías cirílicas, tapicerías y una piel de manzana, la cual demuestra que, aunque conformen nuevas figuraciones, no podemos desatender la procedencia

---

<sup>1229</sup> HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880/ 1940*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 281.

<sup>1230</sup> COOPER, Douglas, *La época cubista*, op. cit., p. 283.

<sup>1231</sup> WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Objet*, op. cit., p. 51.

de estos nuevos componentes, porque el collage opone el origen de los fragmentos a su nueva ubicación de manera dialéctica, igual que ocurre en los recubrimientos de color de los fragmentos de los ensamblajes cubistas. El collage siempre tiene un anverso y un reverso que nosotros destinamos a la presencia y al acto que quedan tras ella. Tanto es así que en 1935, alejado ya de la línea cubista, realizó un autorretrato con collages después de retomar en 1925 la pintura, la cual no practicaba desde la Guerra.

Serge Férat (llamado realmente Yastrebov, 1881-1958), perteneciente al círculo de Apollinaire y director de la revista *Les Soirées de Paris*, hizo cuadros con recortes pegados e iconografías de naturalezas muertas y del mundo cotidiano desde 1914. De hecho, fueron sobre todo artistas extranjeros quienes siguieron ejercitando el collage cubista durante la contienda, como por ejemplo la pintora belga Marthe Donas (1885-1967), alumna de Archipenko y exponente en la *Section d'Or* de 1920, que evolucionó desde el cubismo hasta el purismo, incluso la abstracción, y cuya obra tuvo una considerable repercusión en Berlín por la difusión que le proporcionó *Der Sturm*. También fue el caso de Georges Valmier (1885-1937), cuyos collages datan de 1920, y sobre todo del danés Vilhelm Lundström (1893-1950), quien prosiguió dicha actividad al elaborar, inspirado por la guerra, una serie denominada *bud* (“bocado” o “mandamiento”) parecida al “merz” de Kurt Schwitters. Realizó esta serie entre 1917 y 1918 con desperdicios de maderas, cajas, contrachapados y otros materiales carentes de valor, clavados según las sugerencias geométricas más simples, y recubiertos con pintura mate, por lo que el conjunto guardaba cierto parentesco con las estructuras de los pintores dadaístas de Zurich. Él pudo ser el instigador de un ensamblaje de 1920 efectuado por el sueco natural de Lund Gösta Adrian Nilsson (conocido como Gan), empleando multitud de materiales de desecho repasados con óleo e incluso lentejas. Desde ese mismo año Gan se interesó por la máquina influenciado por Léger y Delaunay, y realizó entre 1921 y 1922 collages con tipografías diversas y sellos, quizás inspirados en las ilustraciones que Léger realizó para *La Fin du monde* de Cendrars, ya que Gan fue en aquellos años uno de sus seguidores más evidentes junto con el pintor maquinista norteamericano Gerald Murphy.

### *El collage bohemio*

El círculo cubista de Praga quizás haya sido, al margen del de París, el centro más relevante para el collage propio de esta corriente, a pesar de que, tal y como ocurrió en otros países (Rusia, Rumania, Hungría, etc.), se confundía con las influencias procedentes del futurismo italiano y de las facciones expresionistas alemanas, dada la ubicación céntrica de Bohemia, nombre con el que se conocía entonces a Checoslovaquia. Esta situación geográfica hizo que sus pintores buscasen sus propios lenguajes y metas. Su origen se remonta al Grupo de

los Ocho (1908-1909), el cual tuvo como objetivo crear un arte moderno propiamente checo a partir de los descubrimientos de la pintura contemporánea. Luego se fusionó con la Unión Mánes<sup>1232</sup> y, entre otras actividades, organizó exposiciones para divulgar las últimas novedades. A este grupo pertenecieron Emil Filla, Antonín Procházka y Bohumil Kubista. Éste último y Filla visitaron París en 1909 y allí contactaron con su paisano Otto Gutfreund, escultor formado con Bourdelle antes de retornar a Praga en 1909<sup>1233</sup>. Filla y Procházka abandonaron la Unión Mánes por ser demasiado conservadora, y fundaron el Grupo de Artistas de Vanguardia (Skupina Vytvarnych Umelcu), del que también formaron parte Vicenc Benes, Josef Capek, Gutfreund, Vaclav Spála y Josef Sima entre otros, mientras que Kubista no llegó a unirse aun habiendo asumido el cubismo en su pintura. Su objetivo era abrir el país a las últimas tendencias y abandonar la pintura al aire libre característica del impresionismo, del neoimpresionismo y del fauvismo, las corrientes más difundidas por entonces. Para ello importaron de París el cubismo, de Alemania el expresionismo y de Italia el futurismo, los cuales quisieron adaptar a su idiosincrasia, tal y como intentaron sus representantes alemanes y rusos. A tal efecto organizaron tres exposiciones con obras extranjeras para dar cuenta de todas estas novedades. La primera de ellas se celebró en otoño de 1912, -justo después de la aparición de los primeros *papiers collés*-, con obras tan sólo de Derain y Friesz, y la segunda en mayo de 1913 ampliando la nómina de los representados con Braque, Picasso, Gris y Ardengo Soffici, futurista italiano que comenzó a realizar collages al año siguiente. La última gran exhibición pre-bélica fue abierta en marzo de 1914, para la cual Kahnweiler prestó treinta y una obras. Los contactos con el galerista alemán procedían del historiador del arte Vicenc Kramár, quien entre 1910 y 1911 inició su colección de obra cubista, -empezando por adquirir la *Cabeza de mujer de Picasso* (1909)-, y su defensa incondicional al incipiente grupo checoslovaco. Esta relación y la que mantuvo con Kahnweiler, determinó el interés bohemio por los protegidos de éste último: Braque, Picasso y Gris, esto es, los representantes de lo que Cooper denomina el cubismo “verdadero”. Los consideraban la auténtica dirección de las investigaciones cubistas, mientras que, curiosamente, parecían ignorar la tendencia hacia la abstracción cromática de su compatriota Frantisek Kupka, próximo al grupo de Puteaux pero perteneciente a un mismo tiempo a una generación anterior simbolista. De todas formas, el Grupo de Vanguardia checoslovaco, por el conjunto de influencias recibidas, no se ajustaba al lenguaje cubista más que formalmente, puesto que siempre avanzaron hacia un mayor simbolismo y hacia una mayor

---

<sup>1232</sup> Para los nombres checoslovacos, húngaros, polacos, rumanos y yugoslavos, hemos mantenido los acentos contemplados por el alfabeto castellano, sin poder escribir los nombres con las acentuaciones completas debido a las limitaciones que imponen las diferencias de teclados de ordenador según un idioma u otro.

<sup>1233</sup> Filla, Kubista y Gutfreund descubrieron en 1910 en París el cubismo genuino de Braque y Picasso. Véase VLCEK, Tomas, “Praga y el cubismo”, en *Kalías*, año XI, nº 21-22, 1999, Generalitat Valenciana/IVAM, Valencia, pp. 104-111. Sobre Kramár, Kahnweiler y Picasso, ver Daix, Pierre, “Kramár, Picasso et le cubisme à Prague”, en *Le cubisme à Prague*, Conseil Général de Dordogne et la Municipalité de Nancy, Château de Biron – Nancy, 1991, pp. 37-39 (catálogo de exposición)

proyección espiritual de tipo expresionista, aunque ésta a veces se confundía con la velocidad futurista, tal y como ocurre con las esculturas de Otto Gutfreund tan parecidas formalmente a las de Boccioni, porque hasta finales de 1913 no acogió el facetado cubista.

De este grupo, la primera en realizar un collage fue la esposa de Antonín Prochazka, Linka Prochazkova. Se trata de un bodegón de 1913 con caracteres checos incorporados. Mientras acogía durante los años veinte la estética neoplasticista, su marido experimentó muy limitadamente el encolado desde 1921. Por su parte, Gutfreund realizó un bodegón con un fondo de papeles de periódicos en 1914 y, alistado en el ejército francés, pasó toda la guerra internado en un campo del sur de Francia, ocasión que aprovechó para realizar esculturas abstractas con maderas viejas. Emil Filla, director del Grupo de Artistas de Vanguardia, descubrió el cubismo en 1911, en cuyo estilo imitó los efectos del *papier-collé* hasta 1915, año en el que comenzó a experimentar con collages directamente. En ellos añadió a los iconos habituales partituras de salmos franceses y cartas de naipes sobre capas de pintura geométrica.

El Grupo de Artistas de Vanguardia quiso tener una mayor proyección que en Francia al incluir en sus filas escritores, arquitectos e historiadores. Sin embargo, terminó por disolverse al empezar la Primera Guerra Mundial. Esta fuerza expansiva hacia todos los ámbitos de la vida, propia ya de la vanguardia histórica, fue impulsada por la buena acogida que tuvo el estilo cubista en diseñadores checoslovacos como Vlatislav Hofman, Pavel Janak y Josef Gocar, quienes crearon muebles más logrados que los intentos cubistas de la *Section d'Or*, materializados tan sólo en el diseño del edificio que albergó su salón de octubre de 1912<sup>1234</sup>. No obstante, no fue ésta una colaboración coordinada, ni obedecía a un ideario preestablecido destinado a cambiar las condiciones sociales de vida y sus desajustes con la actualidad productiva. Esto fue propuesto por vez primera por el futurismo italiano, aunque antes debamos considerar todas las aportaciones anteriores e impulsos precedentes, pues es muy difícil establecer, según su concepto actual, qué movimiento constituye una vanguardia histórica y cuál no, a no ser que se estudien todos los aspectos de cada uno por separado (unos responderán al perfil vanguardista y otros no) para valorarlos luego en conjunto, ya que la vanguardia tuvo una evolución muy rápida, dispersa y en constante formación, en la que el mismo futurismo participó sin acabar siquiera sus proyectos, acto éste que refleja una de las características más significativas de las vanguardias: su constante y voraz evolución, lo que dejó muchas de sus aspiraciones insatisfechas.

---

<sup>1234</sup> Ver al respecto LAMAC, Miroslav, *Cubisme tchèque*, Centre Georges Pompidou/ Flammarion, 1992, Paris, pp. 110-123.

## *Conclusiones*

Por su constante atención a la realidad, asumida directamente en su gesto creativo, Picasso constituyó para el cubismo el paralelo del futurismo en tanto que primera vanguardia histórica, pero la escasez de sus declaraciones programáticas nos impide medir con objetividad la verdadera amplitud de sus primeros collages y ensamblajes en este sentido. Lo cierto es que, cuando los retomó en la segunda década del siglo XX, y a partir de su experiencia como decorador de *Parade* en 1917, nos descubrirá todo un repertorio mitológico individual donde los materiales ya no serán sólo materias, sino que aparecerán como imágenes que se deforman para adoptar constantemente la figura del autorretrato. Lo que sí podemos constatar con seguridad es que en la obra que Picasso realizó durante los años cubistas anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial, sí existe un respeto hacia la misteriosa objetividad de los materiales que colisiona, más que sintetizarse, con la intervención de la mano creadora del artista.

### 3.3. El nacimiento de la vanguardia histórica: El futurismo y su relación con otros movimientos contemporáneos

Hemos asistido al nacimiento del collage y del ensamblaje en el seno del arte con mayúsculas, y no en el marco de la vanguardia histórica. Podríamos pensar que el collage surge antes que la vanguardia y prepara su camino, a no ser por las investigaciones en el campo de la escultura con nuevos materiales acometida por el futurista Umberto Boccioni en verano de 1912, las cuales casi coincidieron en el tiempo con las primeras aproximaciones de Braque y Picasso. De todas formas, el collage ya existía en distintas versiones populares, infantiles y decorativas, en los álbumes y cuadernos con recortes (*scrap books*), incluso en los bocetos preparatorios de pintores y escultores. Sólo quedaba enfrentarlo con el arte elevado que poblaban los museos y las salas de exposiciones.

#### *Advertencia y concepto de vanguardia*

Recordemos la adopción del término “vanguardia” que hemos aplicado en este estudio: la sustitución del arte por la praxis vital en un proyecto global de cambio en todos los ámbitos de la existencia. En este sentido coincidimos con Peter Bürger<sup>1235</sup> en la tesis de que el cubismo no alcanzó verdaderamente un programa de tales dimensiones. Comenzó siendo un ámbito descoordinado de experimentaciones designado por la prensa, necesario para la disolución del anterior lenguaje representativo y la toma de conciencia de las posibilidades reales de la plástica antes de lanzarse a una proyección más amplia sobre la vida auténtica, con el fin de cambiar los valores establecidos que conforman la ideología imperante y ajustarlos a la nueva realidad productiva e industrial. El cubismo no llegó a ser una vanguardia, pero sí el marco donde se formaron muchos de los protagonistas que a lo largo de la segunda década del siglo XX dieron a todo el “Espíritu nuevo” de Apollinaire un giro sustancial. Fue el punto de partida del lenguaje vanguardista fundamentado sobre todo en la toma de nuevos materiales (Braque y Picasso) y en la apertura de los marcos del caballete a la realidad urbana (Léger), y muchos de los cultivados dentro de este lenguaje entendieron de manera divergente sus avances, tendiendo a prescindir de los motivos representados y abstraer -o concretar- la construcción, la misma que permitirá sustituir la anterior realidad natural por otra formada según principios meramente humanos (Mondrian y *De Stijl*). Con el cubismo ocurre como con el expresionismo articulado en torno a dos generaciones representadas por *Die Brücke (El Puente)* y *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)*. Se trata de un movimiento atomizado en diversos núcleos repartidos por las principales ciudades

---

<sup>1235</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 54, nota 4.



alemanas, y representados por diversas individualidades que trabajaban de manera aislada. Pero la vanguardia precisa de cierta superación de las aspiraciones individuales, de una organización de las actividades no restringida a la plástica, y de una interdisciplinariedad organizada, abierta y no presa de las sinestesias abstractas, basadas en las analogías entre los diversos géneros y en la mera cooperación. Y es que la vanguardia quiso alcanzar su desarrollo en la vida real, a pesar de que el anterior modelo purista del simbolismo haya sido fundamental para ello, como también lo fueron, por ser puntos de referencias necesarios para ser superados, el cubismo y el expresionismo, junto con la que aquí consideramos primera vanguardia: el futurismo. El gran salto para conseguirlo consistió en prescindir de la estética y del arte con el fin de dirigirse hacia conquistas mayores, algo evidente si comparamos los *papiers-collés* de Braque con los collages de Max Ernst o los fotomontajes de John Heartfield: el estilo de una época se va apagando. Los primeros se contemplan estéticamente para apreciar la existencia de materiales efímeros y no tradicionalmente artísticos, siendo que los de Max Ernst responden a una valoración poética novedosa de la realidad misma, a una depuración del encuentro, mientras que los de Heartfield crean un nuevo mensaje común a todos los registros sociales de captación inmediata, el mismo que aplica el montaje cinematográfico en la construcción de su lenguaje.

El cubismo llegó a convertirse en una escuela de experimentación para un nuevo lenguaje al poco de estallar la Primera Guerra Mundial. Las trascendentales aspiraciones de la *Section d'Or*, personificadas por Gleizes y Metzinger, no superaron las primeras tentativas neoimpresionistas de unir la pintura con las necesidades sociales, pues este cubismo “científico” aún se movía en las analogías entre arte y sociedad de William Morris y el *Arts & Crafts* inglés. La “imagen total” preconizada por Metzinger seguía siendo eso, una imagen al margen de la realidad. No obstante, Gleizes atribuía al cubismo el mérito de haber restituido el arte como medio de conocimiento por vivificar las discusiones de la modulación del hombre del primer Renacimiento. Es cierto, pero estas apreciaciones lanzadas en 1945 y conocedoras de las experiencias estéticas posteriores, seguían presentando al cubismo como la consecuencia plástica de una nueva época y no como un motor de cambio y de reconciliación con la realidad moderna<sup>1236</sup>. Estos teóricos del cubismo, que nunca dieron excesiva relevancia a los materiales prestados y sí a la abstracción<sup>1237</sup>, retomaron el legado de Paul Signac en cuanto a los cometidos del artista<sup>1238</sup>, según el cual las armonías cromáticas debían regir una nueva sociedad que las asimilara por la educación del ojo durante la contemplación estética. De este modo, Signac no abandonaba la primacía visual heredada del Renacimiento mientras avanzaba en la sociedad. Y

---

<sup>1236</sup> Prefacio de A. Gleizes de 1945, en GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, op. cit., p. 19.

<sup>1237</sup> Como demuestra Metzinger en su epílogo a una nueva edición de este libro en 1946, *ibíd.*, pp. 55-58.

<sup>1238</sup> SIGNAC, Paul, “Arte y anarquismo” (*La Révolte* n°4, 40, 1891). Recogido en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/ 1945*, Istmo, Madrid, 1999, p. 36. Ver también SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, Hermann, Paris, 1978, pp. 143-158

aunque Gleizes y Metzinger afirmasen incluso que la labor artística no reside únicamente en las cuestiones meramente plásticas del oficio, el cual impone limitaciones que el pintor debe combatir, contraponían a esta explicación y en el fondo cualquier otra, el deber de dominar, dirigir y emocionar al público y la sociedad<sup>1239</sup>. En cambio, la teoría adquiriría con las vanguardias una importancia en sí misma, sin restringirse a sus producciones plásticas, las cuales nunca dejaron de ser experimentos encaminados a su simbiosis con la praxis vital, porque **la vanguardia histórica trabajó en la reconciliación del individuo con la sociedad, y de estos dos con la nueva realidad productiva, incluso alterando el orden burgués establecido que rige la producción para poder liberarla y reconciliarla con el hombre**, y sólo aquí reside implícita la liberación del arte del mercado, que conlleva la destrucción de la obra y la oposición a las instituciones artísticas. Es decir, **la vanguardia debe afectar a todos los niveles de la vida**<sup>1240</sup>, **y no sólo a las cuestiones plásticas; el medio para lograrlo es la consideración de una forma que ya no representa al contenido, sino que ambos conforman una nueva unidad**<sup>1241</sup>. Nosotros identificamos la “vanguardia histórica” con la noción de “vanguardia radical” sistematizada por Philippe Sers e identificada con la primera, aquélla que tuvo como propósito redefinir la raíz de las cosas en materia de conocimiento artístico y de transformación del mundo<sup>1242</sup>, aunque creemos que esta reformulación supera la mera preocupación artística y se expande hacia todas las demás materias y disciplinas. La identificación de ambos argumentos, -el de Sers y el nuestro-, se sustenta en la apreciación histórica de la vanguardia, aquélla que fue capaz de plantear las cuestiones necesarias para que, sin quererlo, las obras artísticas clásicas y cerradas hayan llegado a permanecer en las instituciones artísticas actuales como obras abiertas.

Picasso mostró una gran predisposición para la vanguardia. Tanto es así que la influencia que ejerció sobre Tatlin, Arp y los surrealistas fue decisiva para la aplicación de nuevos medios destinados a la liberación de la expresión y del estilo en generaciones

---

<sup>1239</sup> GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, *op. cit.*, pp. 49-51.

<sup>1240</sup> Juan-Eduardo Cirlot define la vanguardia no como una tendencia, sino como “un conjunto intencional”. CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Argos, Barcelona, 1956, pp. 444-445.

<sup>1241</sup> SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, *op. cit.*, p. 128, donde afirma que la liberación del contenido es lograda mediante una reducción de la forma, quedando ambos totalmente unificados. Jean Clair se pregunta porqué en los cursos de historia de arte de las universidades sólo se estudian los manifiestos de las vanguardias -en particular del futurismo- que tratan las artes plásticas, y no los que abordan temas más ambiciosos, como por ejemplo los políticos. En CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 19. Hay que subrayar que no todo el arte contemporáneo anterior al estallido de la Segunda Guerra Mundial tuvo actitudes propiamente vanguardistas, aun adoptando lenguajes formales propios de la vanguardia. En cambio, grupos y movimientos gestados durante los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo pueden ser considerados, por radicalizar las actitudes anteriores, una prolongación de la vanguardia, por ejemplo el grupo CoBrA, el espacialismo, el nuclearismo italiano, el lettrismo y la Internacional Situacionista. Y no lo son porque emulen los procedimientos de oposición anteriores, sino porque los hacen avanzar y los actualizan según las nuevas circunstancias económicas y sociales.

venideras<sup>1243</sup>. El problema es que la postura anti-intelectual de Picasso y la creencia de Braque de que toda producción artística es inexplicable<sup>1244</sup>, impiden un conocimiento completo de sus verdaderos propósitos y de sus divergencias, lo que hace del cubismo un asunto histórico críptico y enigmático. Sin embargo, las declaraciones de Braque para *Nord-Sud* son el testimonio más evidente de su fe en la pintura autónoma, aunque en relación con otros registros artísticos y no con la ciencia. Este pintor no percibía todavía el poder del arte para cambiar la realidad que le rodeaba, incluidos los restantes medios de conocimiento, aunque el cubismo haya logrado actualizar su lenguaje a la nueva realidad artística. Preparado el terreno en el arte, ahora éste ha de salir de sus marcos habituales para transformar la realidad que antes representaba. Por eso el cubismo ha sido caracterizado en ocasiones como un sistema o una escuela<sup>1245</sup>, y con este pretexto fue atacado por ejemplo por el purismo<sup>1246</sup>, o por Tzara en su manifiesto dadaísta de 1918, a pesar de que su gran logro haya sido precisamente el haber destruido los lenguajes, sistemas y escuelas anteriores<sup>1247</sup>, una evidencia que podemos considerar general ante la divergencia de los postulados de los considerados como sus representantes.

Los posteriores contactos de Picasso con los surrealistas a partir de la década de 1920 hacen que estas diferencias sean aún más claras. Si bien su apego a la realidad para sublimarla mediante un lenguaje de signos es contrario a la pretensión surrealista por transformarla<sup>1248</sup>, también lo es respecto al carácter científico que Gleizes y Metzinger quisieron imprimir en el cubismo, y confirma además su despreocupación por crear un movimiento organizado y coordinado para combatir las contradicciones propias de su época. Su dialéctica no buscaba la síntesis, que en el surrealismo es la belleza convulsiva, sino la sublimación en la obra plástica -verdadero sentido de su sincretismo-, sin que nada exceda su profesión artística. A pesar de todo, no podemos olvidar que el cubismo asentó una serie de cambios decisivos para la

---

<sup>1243</sup> Philippe Sers contrapone el poder de la imagen vanguardista a la expresión y al estilo de la modernidad. No obstante, la vanguardia hace coincidir el gesto creador con el surgimiento de las cosas, punto de confluencia que sustituye a la representación mimética en el acto mismo. Por ejemplo, el azar y el automatismo dadaístas reconcilian al sujeto con la mera presencia de los objetos en el mercado. SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, op. cit., pp. 95 y 104.

<sup>1244</sup> BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, op. cit., p. 14.

<sup>1245</sup> Tal y como denomina Sers al cubismo, a pesar de que admite que este lenguaje plástico ha destruido las limitaciones euclidianas y kantianas (siempre que ignoremos, claro, las lecturas del cubismo realizadas por Kahnweiler), con el fin de acercarse más a un punto de vista divino definido por la multiplicidad simultánea de puntos de vista que se desprende de la omnipresencia de Dios (coincidiendo así con el todopoderoso conocimiento de Cristo en el *Amor absoluto* de Alfred Jarry). SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, op. cit., pp. 31-32.

<sup>1246</sup> Lo que en realidad denunció el purismo de Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) en *Après le cubisme* (Paris, 1918), fue la inclinación decorativa del cubismo desde 1914. En HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880/ 1940*, op. cit., p. 278. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/ 1945*, op. cit., p. 84.

<sup>1247</sup> Es el argumento que esgrimen Gleizes y Metzinger en defensa del cubismo. GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, op. cit., p. 52.

<sup>1248</sup> Ver BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, op. cit., p. 51.

posterioridad: acabó con la representación mimética y la dependencia respecto al tema o la narración, desveló los verdaderos cometidos de la pintura y ensanchó los límites de la obra artística, lo que permitió luego a la vanguardia expandirse a partir de un proyecto global de transformación radical. Algunos de los representantes cubistas fueron los pioneros de futuras vanguardias: Mondrián tendió hacia el abandono de la realidad alcanzando la nueva imagen de *De Stijl*; Duchamp y Picabia fueron los eslabones entre esta primera generación cubista y Dada; Tatlin investigó una nueva unidad de factura y materia para llegar al constructivismo desde los primeros ensamblajes de Picasso y Archipenko; Arp impulsó el collage y el ensamblaje picasiano hacia la búsqueda de medios automáticos que desechen la mano creadora del artista; o Malevich, cuya propuesta suprematista fue en principio una superación de las limitaciones cubistas, etc.

Gracias a los nuevos materiales empleados por Sonia, el simultaneísmo de los Delaunay extendió sus avances más allá del lienzo. Ambos decoraron objetos basados en la instantánea de la realidad urbana y eléctrica y creyeron que en ellos residía la poesía. Esta posición encaja con un comportamiento propio de la vanguardia, pero ellos trabajaron solos y de manera aislada, sin programar un ideario ni proyectar estos adelantos en unos cambios sociales profundos. Sus colaboraciones con *Der Blaue Reiter* complican aún más su consideración vanguardista, y si bien esta disposición hacia la modernidad permitió a Robert Delaunay aproximarse al grupo *Abstracción-Creación* en 1930, también mantuvo siempre frente a él cierta distancia porque nunca ajustó sus propósitos simultaneístas a un programa colectivo. Es el mismo caso de Léger, quien alejado incluso de sus compañeros cubistas de la *Section d'Or*, y aunque supo ver las necesidades de su época en torno a la nueva posición del pintor en la sociedad, no fue hasta muy tarde cuando colaboró con Le Corbusier y Mallet-Stevens en una nueva aplicación del color en la arquitectura. Léger trabajó para reconciliar al hombre con la máquina, buscando una pintura que prolongara la lógica de esta última. Pero no logró crear un grupo activo en pro de los cambios que él proclamó y que iban mucho más lejos que la fascinación futurista por la máquina, al hacer de ella un medio de reconciliación con la realidad. Aun con todo no contó con un programa de publicaciones, conferencias o acciones que condujesen a una puesta en práctica más allá de la profesión de pintor por parte de un grupo intelectual que siguiese sus pasos. Por lo tanto, para una vanguardia es esencial una coordinación colectiva que de alguna forma u otra expanda sus programas. Éstos no deben componerse obligatoriamente de principios o ideales, pero sí de acciones y actividades encaminadas a provocar la reflexión o la participación del espectador para animarlo al cambio, porque **la vanguardia histórica se apartó de la profesión artística para centrar sus quehaceres en la praxis vital**<sup>1249</sup>.

---

<sup>1249</sup> Ver BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 54, nota 4.

La misma insuficiencia cubista opera en el expresionismo, al que no podemos considerar dentro del concepto de vanguardia histórica, aunque su falta de interés por el collage y los nuevos materiales extra-artísticos se compense con sus investigaciones sobre las manifestaciones populares y su tendencia hacia el trabajo colectivo. Estas inquietudes también dilatan de alguna manera, el concepto de obra de arte burguesa, desde la primera generación de *Die Brücke* (1905-1913) hasta *Der Blaue Reiter*, atentos a la tradición germana del grabado y la pintura sobre vidrio popular de Baviera. El teatro de Oskar Kokoschka, divulgado por la revista *Der Sturm*, fue referencia fundamental para la concepción teatral de Hugo Ball y Emma Hennings<sup>1250</sup>, así como los principios dramáticos de Franz Wedekind<sup>1251</sup> de la primera década del siglo XX, o Carl Einstein con su novela *Bebuquin o los diletantes del milagro* (1913), fueron el punto de partida para los dadaístas berlineses<sup>1252</sup>.

Por su parte, el espiritualismo de Vasili Kandinsky estableció la equivalencia entre todos los registros expresivos y buscó un grado cero de la expresión en el punto, el cual constituía para él la certeza o evidencia necesaria de toda negación, y la base para la unión de todas las formas de expresión posibles y dirigidas a todos los sentidos, como el cuadrado negro de Malevich o el azar de los dadaístas<sup>1253</sup>. Este espiritualismo se materializó en la línea y el color, porque quiso como la vanguardia liberarse del registro pictórico y avanzar en sus pretensiones, para lo que el collage era un modo intermedio posible por el que se hace partícipes a objetos preexistentes en la materialización espiritual<sup>1254</sup>. Fue precisamente la que por entonces era compañera de Kandinsky, Gabrielle Münter (1887-1962), la primera en realizar collages en Munich entre 1909 y 1911, incluso antes que Picasso y que cualquier otro artista moderno. Sin embargo, se inspiró en el arte popular y campesino (recordemos aun con todo que el collage en Francia también tuvo sus precedentes populares), el mismo que investigaron los artistas que

---

<sup>1250</sup> Ver GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Destino, Barcelona, 1996, pp. 52-61.

<sup>1251</sup> Ver BALL, Hugo, *La fuite hors du temps*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>1252</sup> Ver WOLF, Sabine, “Quelques repères à propos de Carl Einstein (1885-1949)”, presentación de EINSTEIN, Carl, *Bébuquin ou les diletantes du miracle*, Les presses du réel, Dijon, 2000, p. 124.

<sup>1253</sup> Sers compara estas tablas rasas con el *cogito* de Descartes al que hace referencia Tzara en su revista *Dada* (en la portada del tercer número). SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, op. cit., pp. 140 y 149. Véase además KANDINSKY, Vasili V., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Labor, Barcelona, 1993, p. 21. El punto es el silencio pero a la vez el arranque de toda expresión, es inflexión cartesiana de la creación y en él puede confluír tanto el grafismo como el sonido.

<sup>1254</sup> Breton afirma que la insurrección (se refiere al “Espíritu nuevo”) comenzó en 1910 a partir de dos vertientes: la occidental con el cubismo y la oriental con la no figuración de Kandinsky. BRETON, André, “Genèse et perspective artistiques du surréalisme” (1941), en BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 52. Entre el expresionismo de Kandinsky y el surrealismo existe una necesidad por liberar el espíritu, aunque el surrealismo se mantenga en la dialéctica hegeliana y Kandinsky no necesariamente, siendo que sí trabaja a través de la forma. Aun con todo, Breton valora en Kandinsky la espiritualización de la materia, su lenguaje no simbólico y sí heráldico, la proyección del sujeto en la imagen para verse reflejado. Además, atribuye su estética a un interés por las artes populares rusas. Ver BRETON, André, “Kandinsky” (1938), *Ibid.*, p. 286, y BRETON, André, *L'Art magique*, op. cit., pp. 85, 109 y 226. El surrealismo lanzó su espiritualismo hacia la realidad objetual más allá de las preocupaciones plásticas, y lo mismo hizo con los materiales extra-artísticos de Picasso.

fundaron luego *Der Blaue Reiter*, y que suplió la despreocupación por los nuevos materiales por parte de este grupo, por encontrar las materializaciones espirituales en lo popular así como en lo poco habitual y bizarro del arte elevado. Herta Wescher emparentó estos collages de estilo infantil e ingenuo con las pinturas sobre vidrio que Kandinsky realizó por entonces, impulsado por el conocimiento de Gabrielle Münter de los vidrios de Baviera<sup>1255</sup>. De hecho, ella fue la primera en prestarles atención, en emularlos y en animar a hacerlo a Kandinsky, a Alexei von Jawlensky y a su esposa Marianne von Werefkin. Por otra parte, los collages de Münter, los cuales tratabajaron el paisaje, compartieron con los cubistas franceses, –aun sin saberlo-, la ventana y el cuadro dentro del cuadro, temas que surgen consustancialmente cuando practicamos un collage, pues hemos sido educados dentro de una tradición humanista renacentista que ha perdido su sustento ideológico. Y lo más importante, los confeccionó durante los años en los que los miembros del *Der Blaue Reiter* definieron las líneas expresionistas del grupo, propósito en el que estas primeras muestras de collages supusieron un sólido punto de partida.

La teoría de Kandinsky establece tres categorías para sus obras, a las que se deben además muchos de los títulos escogidos. Cuando responden a estímulos exteriores las denomina “impresiones”, mientras que las “improvisaciones” son reflejos de naturalezas internas que constituyen “composiciones” más elaboradas por intervención de la razón, la conciencia, la intención y la finalidad: son simples si se subordinan a una forma simple, o complejas si varias formas se someten a una principal<sup>1256</sup>. Esta división, a pesar de no responder a un planteamiento evolutivo, es paralela al proceso de abstracción de sus formas. Por otra parte, los collages de Münter mantienen planteamientos figurativos e integran elementos pre-existentes, por lo que no pasan de ser “impresiones” en el sistema de Kandinsky. Por eso hay que advertir que Münter nunca alcanzó la completa abstracción, y que, por otra parte, acogió más tarde las influencias futuristas junto con las de Gauguin y Van Gogh, más habituales en el expresionismo alemán. Después de 1911 Münter no volvió a hacer más collages, por lo que los realizados se atribuyen a un momento muy preciso sugerido por la heterodoxia de las manifestaciones populares, y no a un desafío real dirigido hacia la alta pintura.

Su planteamiento tan sólo tuvo continuidad en Nell Walden, esposa del fundador de *Der Sturm* Herwarth Walden. Introdujo papeles dorados y plateados en composiciones abstractas, añadiendo efectos luminosos al conjunto cromático. Previamente, a raíz de sus contactos con Münter y Kandinsky, utilizó el vidrio como soporte de pinturas religiosas y paisajes tendentes hacia la abstracción. También la rumana Jeanne Coppel adoptó un lenguaje abstracto similar entre la abstracción y la figuración expresionista, desde que visitó Alemania en 1913 y vio la

---

<sup>1255</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 64. Véanse las ilustraciones de pinturas bávaras sobre vidrio en KANDINSKY, Vasily y MARC, Franz (eds.), *El jinete azul*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 36, 47, 48, 70, 73, 139, 187, 192 y 206.

<sup>1256</sup> KANDINSKY, Vasily, *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 106-108.

obra de Kandinsky. Realizó su primer collage en 1917. Existen casos análogos pero más tardíos, como los ejemplos de Paul Buch, relacionado con *Der Sturm*, el primero de los cuales data de 1918 y consiste también en papeles pegados sobre una acuarela; o los del pintor ruso Lasar Segall, quien comenzó a recurrir a las texturas del collage a partir de 1920. Este último siguió en sus primeros años de carrera la línea estilística de los pintores de *Die Brücke* de Dresde, pero terminó integrándose en la Nueva Objetividad. Para entonces, a mediados de la década de 1920, las investigaciones desarrolladas en los diferentes núcleos del expresionismo alemán habían dado sus frutos, los cuales se extendían desde la literatura y el arte hasta la arquitectura dentro del marco revolucionario del Consejo de Trabajo para el Arte y del Grupo de Noviembre (fundado en 1918), organismos que iniciaron la labor a la que contribuyó posteriormente la Bauhaus, escuela de arte y diseño donde impartieron clases Vasili Kandinsky y Paul Klee entre otros.

Se dieron casos aislados de collage en el seno del expresionismo, con escaso seguimiento y una repercusión muy limitada, a pesar de haberse anticipado en el tiempo. Los pocos ejemplos conocidos se inspiraron en un principio en la cultura popular para favorecer las investigaciones en torno a la materialización del espíritu, aunque a veces este referente primordial se cruzaba con influencias exteriores de otros movimientos ya que, desde sus inicios, *Der Blaue Reiter* siempre mostró un gran conocimiento del panorama artístico europeo coetáneo, el mismo que sin duda disfrutó la pintora Hilla von Rebay (1890-1967), quien expuso en el Salón de los Independientes en 1913 cuando, según su propio testimonio, empezó a practicar el collage, a pesar de no haber muestras palpables de ello hasta que no hubo conocido en 1915 a Hans Arp en Suiza, el mismo que le regaló uno de sus collages abstractos. Este encuentro anticipó la abstracción que Von Rebay adoptó desde 1916. A partir de entonces trabajó con collages en los que trataba el blanco originario del soporte como espacio creado entre las formas, por lo que era patente la huella del dadaísmo zuriqués a pesar de su contacto con *Der Sturm* y Rudolf Bauer, y de su admiración por los cuadros abstractos de Kandinsky. El arte dadaísta de Zurich no fue incompatible del todo con el lenguaje expresionista. En definitiva y con seguridad, el collage no tuvo en Alemania una proyección programática más amplia que la práctica artística, y por esta razón la abstracción, siempre secundaria frente a las pretensiones de materialización del espíritu<sup>1257</sup>, necesitó una consideración objetual de la obra que no llegó hasta el advenimiento de las teorías artísticas de Tristan Tzara, expresadas con motivo de las exposiciones celebradas en el Cabaret Voltaire y en la galería Dada que él mismo cofundó. Es más, si tomamos en conjunto los ejemplos de collages tanto cubistas como expresionistas hasta aquí expuestos, los de Picasso, Braque, Juan Gris, Sonia Delaunay, Gutfreund, etc., junto con aquéllos que practicaron el ensamblaje y la escultura con nuevos materiales, -todos ellos

---

<sup>1257</sup> Léase KANDINSKY, Vasili, “Sobre la cuestión de la forma”, en KANDINSKY, Vasily y MARC, Franz (eds.), *El jinete azul, op. cit.*, pp. 131-176.

verdaderos protagonistas de la modernidad-, obtendremos un fenómeno detonante del gran cambio vanguardista junto con los futuristas italianos. El resto de las propuestas (a excepción de casos tardíos como los de Lundstrom, Gan, Marthe Donas o Georges Valmier) no pasaron de ser simples añadidos de recortes a las pinturas sin que se produjese un verdadero enfrentamiento ni interacción alguna entre ambos medios, entre distintas realidades, etc.

Entre los precedentes de la vanguardia histórica anteriores al expresionismo y al cubismo, los dos casos que más se aproximaron a su concepto fueron el neoimpresionismo o impresionismo científico, -cuyos representantes y defensores fundaron el Salón de los Independientes como alternativa a la institución académica del arte-, y los hidrópatas del Montmartre de finales del siglo XIX. Los primeros lo fueron por las analogías que estableció Signac entre el orden cromático y la organización social, además de romper, gracias a la aportación de Seurat, con la unidad luminosa impresionista al distinguir la luz del tono<sup>1258</sup>, lo que condujo a Signac a teorizar la relación entre el color local del objeto y el contraste simultáneo de los colores yuxtapuestos<sup>1259</sup>, planteando así ya las dialécticas esenciales entre la visión del color y el color objetual, entre el sujeto y el objeto, entre el color y la forma de la mancha, lo que encontró correlato luego en el lenguaje de Kandinsky, aunque éste se fundamentase más bien en la tradición subjetivista centroeuropea de Goethe y no en el color positivista y del objetivismo derivado de las teorías de Eugène Chevreul, teórico históricamente más ligado al neoimpresionismo. Este carácter objetivo del color es lo realmente trascendente en la pintura llamada divisionista, la cual inició de este modo una carrera hacia la abstracción y hacia los medios automáticos de creación, ya que surge del cuestionamiento de la figuración del mundo, no únicamente en la pintura anterior, sino derivado de una reflexión sobre la recepción de la realidad cromática para oponerla a su misma objetividad. El neoimpresionismo tuvo en cuenta el papel del espectador al estudiar las mezclas ópticas en su retina a partir de la fisiología, buscando científicamente el punto de encuentro entre la conciencia del espectador y el orden incógnito del Universo, a partir del cual comenzaba un manejo de la pintura tendente a la articulación de un lenguaje con consecución en las vanguardias posteriores, hasta el punto de que Philippe Sers considera a esta agrupación pictórica el arranque de la vanguardia propiamente dicha<sup>1260</sup>. Podemos incluso establecer dos tendencias en la vanguardia: aquéllas que parten de la síntesis de la construcción racional y la sensación cromática de Cézanne (cubofuturismo ruso, suprematismo, constructivismo, dadaísmo de Zurich, etc.), y la que deriva

---

<sup>1258</sup> SEURAT, Georges, “El arte es armonía” (carta a M. Beaubourg, 28-agosto-1890), recogido en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, op. cit., p. 35.

<sup>1259</sup> SIGNAC, Paul, *D’Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, op. cit., pp. 110-111.

<sup>1260</sup> Ver SERS, Philippe, *L’avant-garde radicale*, op. cit., pp. 27-28. En cuanto a la pintura divisionista como lenguaje, léase DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural*, op. cit., pp. 216-219.



de la concepción lingüística del color inaugurada por el neoimpresionismo, como fue el caso del futurismo italiano en sus comienzos<sup>1261</sup>, o de Duchamp, gracias a la cual superó el cubismo de la *Section d'Or* y aplicó este mismo lenguaje a los objetos para enfrentarlos con sus apariencias y con el acto nominal, bien visible en los títulos empleados por este artista<sup>1262</sup>. Sin embargo, el divisionismo no consiguió hacer de la pintura un lenguaje por no proyectarla más allá de su práctica, por no relacionarla con los otros objetos para evidenciar que existe una consideración lingüística superior latente en la realidad misma y que supone el avance necesario para constituirse como vanguardia y para que sus ambiciones sociales, contrarias a las institucionales, tomasen cuerpo activo. El camino hacia la abstracción fue insuficiente como lo fue también el lenguaje de Kandinsky. Ese paso lo dio primero el futurismo, a pesar de sus limitaciones como vanguardia, y casi al mismo tiempo Marcel Duchamp al abandonar la pintura y aplicar ese mismo lenguaje a los objetos prefabricados.

Por su parte, los hidrópatas, al trascender la firma del artista, su profesionalidad y sus medios en una apertura absoluta hacia las manifestaciones culturales populares y las inquietudes sociales del momento desde la ironía y la parodia, avanzaron técnicas propias del collage y de su efimeridad. Por ello constituyen aún hoy un fenómeno poco conocido. Ellos mismos se presentaron como una exclusividad, así como los comportamientos ilógicos de los incoherentes o las excepciones de Jarry, que continuaron la tradición baudelariana del poeta *flâneur*, definido por Walter Benjamin como un “abandonado en la multitud” pero distinguido de ella por “compartir la situación de las mercancías” y por atacar la división del trabajo que divide a la sociedad en especialistas<sup>1263</sup>. A pesar de que Shattuck haya considerado a los hidrópatas como el único grupo organizado en torno a un nombre, un programa y unos principios<sup>1264</sup>, ineludibles a la hora de estudiar los avances cubistas de Picasso y de los futuristas, no podemos considerarlos una vanguardia histórica por asentarse en lo exclusivo del dandismo y del simbolismo coetáneo, sin haber tenido una actividad dirigida verdaderamente hacia una transformación de la vida real<sup>1265</sup>.

---

<sup>1261</sup> Según Poggi, las continuas referencias de los futuristas italianos al divisionismo dan explicación a la introducción de nuevos materiales como las letras y los materiales plásticos modernos y efímeros. POGGI, Christine, *In defiance of painting,...*, *op. cit.*, p. 167. Esto sólo lo podemos entender gracias a los pasos del divisionismo hacia el uso de la pintura como un lenguaje a partir de los colores puros y la nueva unión del color con la forma, usando el mínimo conceptual de los puntos (puntillismo) que en el futurismo constituirán, mediante una prolongación de los mismos, las “líneas-fuerza”.

<sup>1262</sup> Ver DE DUVE, Thierry, *op. cit.*, p. 271. Duchamp declaró preferir la pintura de Seurat a la de Cézanne en DUCHAMP, Marcel, *Ingenieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>1263</sup> BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II...*, *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>1264</sup> SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 294

<sup>1265</sup> Los hidrópatas y Alfred Jarry siguen el lema baudelariano tardorromántico de que “lo bello es siempre extraño”, tomado a su vez de Edgar Allan Poe. Ver BAUDELAIRE, Charles, *Exposición Universal de Bellas Artes de 1855*, en BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 202 (traducción de Carmen Santos)

## *El futurismo, primera vanguardia*

El primer movimiento de vanguardia que hizo un esfuerzo verdadero por actualizar y adecuar la vida a la producción moderna industrial y los más recientes avances técnicos y científicos<sup>1266</sup>, fue el futurismo italiano<sup>1267</sup>, además de haber planteado este propósito como una necesidad en su actualidad<sup>1268</sup>. El futurismo italiano fue prácticamente contemporáneo al cubismo y al nacimiento de los primeros *papiers-collés* y ensamblajes, en lo que participó activamente, hasta el punto de disputarse la autoría del atrevimiento del ensamblado con su homólogo parisino. No obstante, los futuristas fueron mucho más allá de los experimentos meramente plásticos de Braque y Picasso, a pesar de que en última instancia, y aún más en el caso de Severini<sup>1269</sup>, -el más influenciado por el cubismo francés, dado que estuvo residiendo en París durante los momentos de mayor actividad cubista-, sus collages tomaron el testigo del *papier-collé* en una orientación propia gestada años atrás. Fue su capacidad de proyectar en todos los ámbitos de la vida los adelantos poéticos de Marinetti, -los cuales recogieron muchas de las propuestas de la generación anterior simbolista y de sus coetáneos franceses<sup>1270</sup>-, lo que lo constituye como vanguardia<sup>1271</sup>, comenzando por una plástica y una poesía que se hizo objetual al prescindir de su servilismo a la explicación, la narración, la definición y la descripción, hasta la arquitectura, la fotografía, la música de ruidos y de instrumentos eléctricos de Luigi Russolo

---

<sup>1266</sup> Hebert Read considera al futurismo como un movimiento formado específicamente a partir de una civilización tecnológica. Ver READ, Hebert, *La escultura moderna*, op. cit., p. 115. Entre los adelantos científicos que pudieron influir en la estética futurista se encuentran la cronofotografía de Marey, el descubrimiento de los rayos X a partir de las investigaciones de Röntgen, la radioactividad del uranio por parte de Becquerel, los estudios sobre el átomo de Rutherford, y los avances en materia energética de Max Planck. Citados por COEN, Ester, “Marinetti y los futuristas: un desafío a las estrellas”, en *Futurismo (1909-1916)*, Museu Picasso, Barcelona, 1996, p. 23 (catálogo de exposición)

<sup>1267</sup> Coincidimos con Sers en esta afirmación. SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale*, op. cit., p. 35. Giovanni Lista afirma directamente que el futurismo es el primer movimiento de vanguardia histórica, y Marinetti el inventor del mecanismo de la vanguardia y su estructura. LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 16 y 20. François Albera respalda esta opinión en ALBERA, François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, p. 131. El belga Michel Seuphor, teórico de la abstracción, coincide con esta idea en un texto inédito de 1965 y recogido en LISTA, Giovanni, *ibíd.*, pp. 437-438. Ver además DE MARIA Luciano, “Marinetti constructeur”, en LEMAIRE, Gérard-Georges (coord.), *F. T. Marinetti*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 197.

<sup>1268</sup> Tal y como declara Marinetti en una carta dirigida a A. F. Mac Delmarle y publicada en *Lacerba* n° 16, 15-agosto-1913. En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 394.

<sup>1269</sup> Quizás Severini comenzó a hacer collages a finales de 1912, una vez que hubo visto uno de los primeros ensayos de Picasso. Véase POGGI, Christine, *In defiance of painting...*, op. cit., p. 171.

<sup>1270</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>1271</sup> Poggi relaciona las “palabras en libertad” de Marinetti con la utilización de materiales heterogéneos en el arte futurista. Ver *Ibíd.*, p. 165. Con la declaración radical “siempre generarán una producción secundaria mientras no piensen en la vida, sino en el arte”, en BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., pp. 33-34 (traducción de Ricardo Pochtar), el pintor y escultor Boccioni enfocó, por vez primera y de manera directa, los intereses del futurismo en la vida y no en el arte, el cual deja de ser un fin en sí mismo. Tanto es así que Rosalind Krauss afirma que la escultura de Boccioni, -concretamente *Desarrollo de una botella en el espacio*-, responde a los problemas de cómo se conocen las cosas. KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002, p. 55

(el bruitismo), la novela de Palazzeschi, el teatro, el ballet, las recetas culinarias<sup>1272</sup>, la ciencia, la filosofía, la religión<sup>1273</sup>, la provocación política (sistematizada en el *Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali* de 1909, en un programa político publicado por Marinetti en 1913, y en el propio “partido político futurista”), y todo en una creciente confusión de géneros como la operada por los cubistas más significativos<sup>1274</sup>, y que exalta lo efímero<sup>1275</sup> de la vida en el marco de los constantes adelantos técnicos y científicos, en claro contraste con el estatismo de las instituciones artísticas, sobre todo de los museos<sup>1276</sup>. Tras todo esto se esconde la filosofía bergsoniana subjetivista de la duración<sup>1277</sup> que permite, a través del *élan vital*, objetivar lo subjetivo, como el lenguaje y la tipografía (antes transparente a los significados), o la puesta en escena dramática liberada con el teatro sintético de toda psicología que separa al espectador de la obra. Como Boccioni<sup>1278</sup>, nosotros nos limitaremos a la plástica, y más concretamente a la introducción de nuevos materiales en el arte futurista por constituir el tema de nuestra investigación.

---

<sup>1272</sup> SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Las palabras en libertad*, op. cit., p. 7.

<sup>1273</sup> Véase CORRA, B., GINNA, A., CHITI, R., SETTIMEELLI, E., CARLI, M., MARA, Oscar y NANNETTI, N., *Manifeste de la science futuriste*, (*L'Italia futurista* n° 2, 15 junio 1916, Florencia), donde exigen la aplicación de la velocidad contra la tendencia al estatismo de todas las ciencias. Recogido un extracto de este manifiesto en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 371. MARINETTI, F. T., en “La nouvelle religion-morale de la vitesse” (*L'Italia futurista* primer año n° 1, 1 junio 1916, Florencia) establece el Bien en la velocidad y el Mal en la lentitud. Auguste Joly, en “Le futurisme et la philosophie” (*La Belgique artistique et littéraire* n° 82, julio 1912, Bruselas, publicado con motivo de la exposición futurista celebrada en la Galerie Giroux de Bruselas en junio de 1912), encuentra la mejor concordancia filosófica del futurismo en el “pragmatismo” de Bergson. Ambos textos en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 366-370 y 415-419.

<sup>1274</sup> En POGGI, Christine, *In defiance of painting...*, op. cit., p. 28. Acerca de cómo la pintura futurista coloca a su autor y al espectador en el centro del cuadro y no fuera de él, haciendo de ambos intérpretes activos como en el teatro, véase GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, op. cit., pp. 13-16. Respecto a las aspiraciones unitarias y universalistas del futurismo, Umberto Boccioni dice: “¡Somos futuristas porque un conjunto de concepciones estéticas, éticas, políticas y sociales son absolutamente futuristas! Esta unidad es la que constituye la fuerza y la cohesión de nuestro movimiento. Esta unidad es la que falta totalmente en el cerebro italiano actual”. BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 15. Declaraciones parecidas hace Giovanni Panini en “Pourquoi je suis futuriste” (1913), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>1275</sup> Para el arquitecto futurista Sant’ Elia, las cosas deberán durar menos que nosotros con el fin de que cada generación fabrique su propia ciudad, lo que explica el carácter subjetivo del futurismo por el que el hombre -a pesar de las apariencias- es el centro del asunto futurista ahora reconciliado con los nuevos materiales. Ver A. Sant’Elia, “L’Architecture futuriste-Manifeste” (1914), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 235. Encontramos en esta proclama uno de los puntos esenciales y más revolucionarios del futurismo, legado por ejemplo a la revolución de situaciones y al urbanismo del *homo ludens* de los situacionistas, aunque en este último caso sin imperar el subjetivismo futurista para decantarse por la dialéctica hegeliana.

<sup>1276</sup> Esta es una de las razones por las que utilizan materiales no artísticos. Ampliar información en POGGI, Christine, *In defiance of painting...*, op. cit., p. 166.

<sup>1277</sup> El pintor francés Aimé-Félix Marc Delmarle, convertido temporalmente al futurismo cuando compartió estudio con Severini en Montmartre, se apropió del “todo es devenir y transcurso” de Bergson, en “La peinture futuriste” (*Le Nord Illustré* n° 5, 15-avril-1913, Lille), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 178-179.

<sup>1278</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 15.

## *La obra total. Del simbolismo al futurismo*

Los orígenes del futurismo de Pillippo Tomaso Marinetti (1876-1944) no difieren mucho de los del cubismo de Picasso. El fundador del movimiento italiano vivió en París desde 1893 hasta 1896. Ahí formó parte de los círculos simbolistas de la revista literaria *La Plume*, en la que colaboraban Remy de Gourmont (de los primeros en reclamar la figura del conde de Lautréamont<sup>1279</sup>) y Alfred Jarry entre otros, ambos fundadores en 1894 de la revista *L'Ymagier*. Un número especial de *La Plume* (septiembre 1889) dedicado a los pintores innovadores (*Peintres Novateurs*), ilustró junto con representantes neoprimativistas (incluido Van Gogh) y una serie de independientes (entre ellos postimpresionistas como Cézanne), pinturas divisionistas de Signac, Seurat, Maximilien Luce, Dubois-Pillet, Lucien Pissarro, Charles Angrand y, sin estar ya dentro del grupo, Camille Pissarro, todo complementado con textos apologéticos de Darien, Feneón, Aurier y Bernar<sup>1280</sup>. Ahí pudo tener Marinetti un primer contacto tanto con el divisionismo pictórico como con el simbolismo y el primitivismo (los futuristas se declararon años después los “primitivos modernos”), centradas ambas corrientes en la creación de un nuevo lenguaje en sus respectivos registros.

Formando parte él mismo de los círculos simbolistas parisinos, Marinetti se apropió del verso libre del que Gustave Kahn se proclamó inventor en 1885, escritor simbolista decidido a unir a románticos, parnasianistas y simbolistas en una continuidad lógica de influencias, y de la disposición espacial de los versos de Stéphane Mallarmé, debutando en la crítica literaria y en la producción poética al escribir sobre ellos y bajo sus influencias<sup>1281</sup>. Precisamente, el futurismo fue en principio una reacción personal contra estas dos personalidades, argumentado su rechazo del estatismo de los grandes valores eternos: el recuerdo, el sentimentalismo, la lujuria y la

---

<sup>1279</sup> SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., p. 169. En la introducción a la edición de 1921 de *Les chants de Maldoror* en la editorial De la Sirène, Remy de Gourmont atribuía a Lautréamont valores del inconsciente, relacionando sus imágenes con la imaginación pictórica de Odilon Redon, además de recalcar su gusto por la alucinación y lo monstruoso de las contradicciones lógicas, es decir, del humor, valores que hemos considerado importantes para los primeros pasos simbolistas hacia el collage en la figura de Alfred Jarry. Recogido en LAUTREAMONT, Comte de (Isidore Ducasse), *Oeuvres complètes. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres. Bibliographie*, José Corti, Paris, 1973, pp. 17-22.

<sup>1280</sup> Datos recogidos de ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry...*, op. cit., p. 11-13.

<sup>1281</sup> POGGI, Christine, *In defiance of painting...*, op. cit., pp. 201-202. Trasladado en 1888 al colegio jesuita Saint François Xavier de Francia en 1888, imitó las revistas simbolistas francesas al fundar *Le Papyrus* a la edad de catorce años, razón por la que fue expulsado del colegio. Posteriormente, en la Universidad de Génova colaboró con la revista italo-francesa *Anthologie Revue*, donde publicó *Le Vieux Marins*, escrito en versos libres y por el que ganó el premio de poesía *Samedies Populaires* dirigido por C. Méndes y el mismo Gustave Kahn. De ahí que participase en las revistas *La Vogue*, *La Plume* y *La Revue Blanche* (en estas dos últimas publicó Alfred Jarry importantes artículos, algunos incluidos en *La chandelle verte*, publicado por primera vez en 1969) hasta que creó la suya propia, internacional, en 1905 junto con Buzzi, Benelli y Ponti: *Poesia*, el primer órgano del futurismo desde la publicación en febrero y marzo de 1909 del manifiesto futurista (*Fundación y manifiesto del futurismo*), que Marinetti escribió a título individual y al que posteriormente se sumaron sus compañeros de revista junto con un grupo de pintores de Milán.

manía coleccionista<sup>1282</sup>. En Alfred Jarry encontró el modelo de superación porque, -como ya hemos señalado-, ese mismo Absoluto anhelado por Mallarmé (la manifestación de sí que integra al sujeto y al objeto), lo buscó Jarry en las constantes mecánicas universales y en las máquinas<sup>1283</sup>, gracias a lo cual trascendió la literatura hacia una nueva unidad que nada tenía que ver ya con el arte puro de aquel, sobre todo conforme fue avanzando su carrera de escritor hacia lo posible del ser en términos patafísicos, lo que rompía en cierta medida con la quietud del simbolismo, al establecer las progresiones tendentes a un infinito a partir de la filosofía de Bergson, cuya “duración” sustituyó por la alucinación en los estados imaginarios y excluyentes. La ciencia ‘patafísica’ de Jarry trabajó en la dirección de lo particular sin pasar antes por lo abstracto de la metafísica, excepto cuando necesitaba definir lo general para delimitarlo y recoger lo que queda fuera de él por negación. La base bergsoniana de Jarry respaldaba el conocimiento de su peculiar filosofía por parte de Marinetti y, siguiendo a este escritor simbolista, los futuristas también quisieron superar su deuda con Bergson<sup>1284</sup>, a pesar de que su bergsonismo fue mucho más fidedigno que el de Jarry respecto a la duración y al instante, ya que el objetivo primordial de la poesía y de la pintura de esta primera vanguardia italiana, fue destruir tales conceptos, siempre que fuesen abstractos y no dependientes de un sujeto. Aunque *El supermacho* (1902) de Jarry ya contempla esta superación del lenguaje simbolista y sus motivos habituales por la modernidad, en esta novela Marinetti pudo interpretar una sustitución del amor sentimental por la frialdad de la mecánica, por la chispa eléctrica<sup>1285</sup>, en definitiva de

---

<sup>1282</sup> En “Renegamos de nuestros maestros los simbolistas, últimos adoradores de la luna”, Marinetti reconoce la paternidad del simbolismo respecto al futurismo y el talento de algunos de sus representantes (caso parecido al de Nietzsche en “Lo que nos separa de Nietzsche”, de quien deplora que su superhombre sea fruto de sus conocimientos filológicos de las lenguas clásicas). En este escrito se refiere a Baudelaire, Edgar Allan Poe (ambos anteriores al simbolismo pero precedentes inminentes), Mallarmé (simbolista) y Verlaine (parnasianista), al italiano Gabriel D’Annunzio y a Pascoli. Ver MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del COTAL, Barcelona, 1978, pp. 83-97. Gustave Kahn es reivindicado como inspirador directo del futurismo por su verso libre, pero no Mallarmé, y Alfred Jarry es sospechosamente eclipsado. Kahn renunció al uso tipográfico de Mallarmé en su disposición sobre las dimensiones físicas del libro, por lo que se acerca a la negación de futuristas y cubistas del espacio estático, la cual sí aparece en la construcción mallarmeana enfrentada al azar. Ver POGGI, Christine, *In defiance of painting....*, op. cit., p. 204, donde también se reconoce la deuda de Marinetti a Jarry. Acerca de esta última relación establecida por varios autores, véase VAZZOLER, Franco, “Marinetti et Jarry”, en MARCADÉ, Jean-Claude (coord.), *Présence de Marinetti*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1982, pp. 134-140.

<sup>1283</sup> En el primer manifiesto del futurismo, encontramos el verdadero sentido de la glorificación de la velocidad: al destruir el tiempo y el espacio abstractos, se alcanza el absoluto, que nada tiene que ver con la integración sujeto-objeto del simbolismo, sino con la velocidad omnipresente y eterna. Ver MARINETTI, F. T., “Fundación y manifiesto del futurismo” (11-febrero-1909, Milán), en *Futurismo (1909-1916)*, op. cit., p. 213.

<sup>1284</sup> En respuesta al artículo de Ardengo Soffici “Bergson y los cubistas”, Boccioni recurre a las contradicciones entre la filosofía temporal de Bergson y su estética. BOCCIONI, Umberto, “El dinamismo futurista y la pintura francesa” (*Lacerba* nº 15, 1-agosto-1913), en *Futurismo 1909-1916*, op. cit., pp. 234-235.

<sup>1285</sup> Boccioni escribe con malicia sobre la expansión de los principios futuristas por todo el mundo, que “todos los jóvenes artistas modernos ya han recibido una descarga eléctrica”. En Umberto Boccioni, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 147, y habla de los nuevos deberes del artista (ya sea poeta, pintor, escultor o compositor) inexistentes treinta años antes (*Ibid.*, p. 24). Este comentario fue escrito en su libro *Pintura y escultura futuristas* (1914), así que el gran acontecimiento que aún no había ocurrido, fue el

la mujer por la máquina<sup>1286</sup>. Tanto es así que Jarry la subtítulo “novela moderna”, con lo que posiblemente se refiriese a la época en que se desarrolla la acción, o a la voluntad de dar un giro al simbolismo integrándolo en la realidad circundante. El calificativo “moderno” quedó arraigado en el espíritu de Apollinaire y en el dinamismo futurista inspirado por la industria, que exige que todo se actualice en el veloz devenir. Así Jarry extrajo lo más apropiado para la reconciliación del hombre con el nuevo entorno<sup>1287</sup> de los precedentes inmediatos del simbolismo, pues este concepto de lo “moderno” ya fue recurrido por Baudelaire, mientras que Rimbaud exigió serlo sin concesiones<sup>1288</sup>. Existen indicios que nos llevan a pensar en la fuerte devoción que sintió Marinetti por la obra de Jarry: con seguridad ambos establecieron una correspondencia hacia 1904<sup>1289</sup>, y *Le roi Bombance*, obra del italiano, fue presentada en el Théâtre de l’Oeuvre de Lugné-Poë en abril de 1909, -dos meses después de la publicación del primer manifiesto futurista en *Le Figaro*-, ahí donde Jarry interpretó su *Ubu Roi* a finales de 1896, texto del que el futurista tomó poderosos elementos, como el poeta anti-héroe y una metáfora del aparato digestivo como la *gidouille* de Ubu<sup>1290</sup>. Marinetti publicó en 1908 en su revista *Poesia* el texto íntegro de Jarry titulado *L’objet aimé*, y anunció su intención de publicar sus obras completas en italiano aunque nunca llegase a hacerlo. Posteriormente, el futurista Antón Giulio Bragaglia representó la versión italiana *Ubu re* en junio de 1926<sup>1291</sup>.

Por todo ello resulta evidente el interés futurista por la obra de Jarry, a partir de lo cual podemos extraer una serie de conclusiones: siendo el futurismo el otro gran movimiento pionero para el collage y el ensamblaje en 1912, se antoja pertinente considerar a Jarry como el eslabón entre dos generaciones del Movimiento Moderno, entre la anterior simbolista y la siguiente representada por Picasso, Apollinaire y el futurismo, al abrir la primera a la realidad cotidiana, tanto en las letras como en la pintura. Y en el caso del movimiento italiano, también encontramos lícito considerarlo instigador del nacimiento de la vanguardia. Su collage literario fue crucial para el nacimiento del collage plástico, aunque a él se añada la evolución pictórica de finales del siglo XIX que, a partir de la superación de la unidad lumínica del impresionismo,

---

nacimiento de la luz eléctrica, lo que de cara a los collages realza la importancia de la bombilla incandescente de Edison. Boccioni vuelve a incidir en la importancia de estos treinta años transcurridos para que la técnica impresionista aferrada a la luz y al color se extienda a la simultaneidad y a la penetración de las formas (*Ibid.*, p. 56) En 1909, año de la fundación del movimiento, Marinetti representa su obra *Muñecas eléctricas* (1909) en el Teatro Alfieri de Turín.

<sup>1286</sup> André Labois hace una referencia indirecta a Marinetti en LABOIS, André, *Alfred Jarry l’irremplaçable*, *op. cit.*, p. 155, al considerar a Jarry como el eslabón entre Villiers de l’Isle-Adam, Charles Cros y el autor de *Roi Bombance*, es decir, Marinetti.

<sup>1287</sup> Léase JEAN, Marcel y MEZEI, Arpad, “Jarry et le tourbillon contemporain”, *op. cit.*, p. 196.

<sup>1288</sup> LEVESQUE, Jacques-Henri, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1289</sup> SHATTUCK, Roger cita una de estas cartas en *La época de los banquetes*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>1290</sup> GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, *op. cit.*, pp., 11-13.

<sup>1291</sup> ERULI, Brunilla, “Jarry en Italie: quelques repères”, *Alfred Jarry, Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, *op. cit.*, pp. 204-205. Además, conocemos la amistad del pintor futurista Gino Severini con Madame Rachilde (Margarita Eymery), escritora, esposa de Gustave Kahn y amiga íntima de Alfred Jarry hasta su muerte. Severini y Marinetti acudían a la tertulia del *Mercure de France* dirigida por Kahn, y Severini regaló a Rachilde una de sus pinturas de bailarinas dedicada y fechada en agosto de 1913.

desembocó en dos tradiciones diferentes pero abocadas a fusionarse: la primera era científica y tendía hacia la conformación de un lenguaje nominal de formas y colores. Se trata del divisionismo de Signac y Seurat, cuyo cientifismo se complementaba con el simbolismo e intelectualismo de Gauguin y los nabis. A esta tradición se acogió el futurismo en un primer momento (también el simultaneísmo de Delaunay), al ser imprescindible en su programa para extender la poesía de Marinetti hacia la pintura y los demás ámbitos constructivos de la vida, aunque para ello los futuristas plásticos debían aplicar a la actualidad dinámica los lenguajes neoimpresionistas que aprendieron en su juventud, y transformarlos en emulsiones de modernidad gracias al modelo mecánico de Jarry<sup>1292</sup>. La segunda tradición contraponía el color a la construcción, el intelecto a la emoción, por lo que podemos denominarla constructiva, siendo su iniciador Cézanne, seguido por Matisse -quien trabajó con los valores constructivos del color en una nueva síntesis- y por la independencia cubista de la forma y la materia<sup>1293</sup>. Las dos vertientes reaccionaron simultáneamente ante las dualidades dialécticas y, mientras la primera generó una vanguardia inmediata con el futurismo y el *ready-made* de Duchamp, el cual pronto resonó en los objetos dadaístas, la segunda necesitó de una toma de conciencia del poder centrífugo de los nuevos materiales hacia la vida real, lo que no llegó hasta el constructivismo y el dadaísmo, movimiento éste en el que confluyeron ambas tradiciones.

Se ha estudiado ampliamente la plástica futurista, sus collages, sus versos y sus novelas<sup>1294</sup>, pero antes de abordar un estudio interdisciplinar, debemos advertir primero que el objetivo del futurismo no fue subordinar la plástica a la literatura, sino destruir las barreras entre los géneros<sup>1295</sup>, tal y como intentaron Braque y Picasso indirectamente. Ambos, cubismo y futurismo, lo lograron mediante la expansión de las sinestesias simbolistas hacia lo cotidiano, el primero mediante la solidificación del gesto de escoger en series indefinidas de pinturas y

---

<sup>1292</sup> Si los futuristas se apropiaron del lenguaje neoimpresionista, fue porque éste estaba basado en leyes objetivas de la ciencia, aunque luego aplicasen el método intuitivo en el contraste de los colores, ya que para ellos la razón es la apariencia de la intuición. Véase POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, *op. cit.*, pp. 167 y 169. Sin embargo, esta autora advierte que, en el fondo, el uso por parte de los futuristas de la ley de contrastes de los colores neoimpresionistas, es más intuitivo que científico, entre otras razones porque no se adaptan al punto regular del llamado puntillismo, hecho que concuerda con el talante altamente subjetivo del futurismo. También hay que considerar que el primer acercamiento a este lenguaje fue a través de sus representantes italianos -Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza da Volpedo y Gaetano Previati-, entre los cuales se encontraron ellos mismos antes de hacerse futuristas. Las telas de estos pintores conformaban una versión *sui generis* del divisionismo.

<sup>1293</sup> « [Los cubistas] han exagerado el enfoque cézanneano [sic] del color acentuando, por odio al cromatismo impresionista, el puro claroscuro, sazónándolo de grises y tonos fríos puramente franceses... ». BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, p. 79, y afirma que el futurismo quiso continuar el impresionismo por encontrar el lirismo que para ellos equivale al sujeto y al dinamismo (p. 92)

<sup>1294</sup> Por ejemplo POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, pp. 229-237, y este mismo modelo es seguido por MONNIN, Françoise, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>1295</sup> Ver SEVERINI, Gino, "Les analogies plastiques dans le dynamisme. Manifeste futuriste" (1913), en Gino Severini, *Écrits sur l'Art*, *op. cit.*, p. 44. Esta síntesis de los medios de expresión alcanza incluso la valoración futurista del lenguaje, al superar la distinción tradicional entre el uso de los signos lingüísticos y los signos icónicos. ROCHE-PEZARD, Fanette, *L'aventure futuriste 1909-1916*, École Française de Rome, Paris-Roma, 1983, p. 405.

collages (como la guitarras realizadas con materiales no artísticos), y el segundo gracias a un nuevo lenguaje formal que expande el yo hacia el exterior y que es aplicable a todas las artes y formas de expresión, llegando incluso a preguntarse Boccioni si no estaban asistiendo, él y sus colegas, a la superación del cuadro por la percepción directa del ojo humano de una realidad dinámica<sup>1296</sup>. Esta idea conlleva el peligro de la desvaloración del futurismo, de la acusación de carecer de técnicas propias, de ser el primer movimiento de vanguardia artística con orígenes literarios<sup>1297</sup>, lo mismo que más tarde padeció el surrealismo, movimiento éste que, por encima de tales limitaciones que la crítica y la historiografía han intentado adjudicarle, elevó la poesía por encima de todo y se despreocupó tanto de la literatura como de la pintura, al menos teóricamente. Lo cierto es que los artistas futuristas conocían bien las técnicas neoimpresionistas, de ahí que tomaran como primer medio de expresión el color del divisionismo y del simbolismo pictórico y literario, los cuales aplicaron a los ritmos lineales, hecho patente sobre todo en los delineamientos propios de Jarry para las líneas-fuerzas futuristas, y en la huella de los pasteles de Odilon Redon en las primeras pinturas futuristas de Luigi Russolo<sup>1298</sup>. Pero superaron ambas corrientes. El caso del simbolismo ya lo conocemos: abandonaron su estatismo y su debilidad por el pasado para introducir medios mecánicos de manifestación y una iconografía que exaltase la vida moderna definida por la velocidad<sup>1299</sup>, la misma que fue aplicada por Marinetti al uso del lenguaje, materializado en su *Manifiesto técnico de la Literatura futurista* (11 de mayo de 1912, con un suplemento publicado el 11 de agosto de ese mismo año<sup>1300</sup>) y en sus palabras en libertad (*La imaginación sin filamentos y la palabra en libertad. Manifiesto futurista*, 11 de mayo de 1913<sup>1301</sup>). El primero de estos manifiestos ya ofreció todos los factores que definían al movimiento: la imaginación sin hilos y la restricción del lenguaje que efectúa en su aplicación, lo que desembocó en las palabras en libertad y en su uso del infinitivo, en la abolición del adjetivo, del adverbio, en la sustitución de los signos de puntuación por motivos matemáticos, y en la despersonalización o aniquilación del yo, todo con la intención de eliminar cualquier rastro de psicología en la literatura, de negar la mimesis que separa al espectador de la obra en vez de ubicarlo en el centro de la misma, -el principal objetivo de toda creación futurista-, y de reconstruir el mundo que habita, es decir, la destrucción del sujeto en el arte para crear un lirismo verdaderamente subjetivo, ya que el individuo no debía ser ni representado ni objetivado<sup>1302</sup>, sino que él debía constituir el centro de

---

<sup>1296</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., pp. 172-173.

<sup>1297</sup> Umberto Boccioni se defiende de estas acusaciones en *ibíd.*, pp. 164, 169, 174.

<sup>1298</sup> COOPER, Douglas, *La época cubista*, op. cit., pp. 186-187.

<sup>1299</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, op. cit., p. 43.

<sup>1300</sup> Publicado en francés en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 133-141.

<sup>1301</sup> Editado en castellano en el catálogo de exposición *Futurismo 1909-1916*, Museu Picasso, Barcelona, 1996, pp. 229-232.

<sup>1302</sup> Es a lo que se refiere Boccioni cuando reclama la abolición de la “sublimación tradicional del sujeto” en su “Manifiesto técnico de la escultura” (11-abril-1912). En *Futurismo 1909-1916*, op. cit., p. 224. Si no lo entendiéramos así, no tendría sentido su concepción de artista y de espectador, ambos ubicados en el



irradiación de todo lo creado<sup>1303</sup>. Por esta razón todo debía presentarse efímero, de tal manera que cada uno crease en cada momento su propio ambiente. De ahí el uso de nuevos materiales en la plástica. Se trataba de partir de lo puramente accidental y alcanzar a través de todo ello la sublimación del ser. Para conseguirlo, la literatura futurista elaboró cadenas de sustantivos análogos donde cada uno de ellos contenía en sí mismo su doble. Estas analogías, según el suplemento del manifiesto de mayo de 1912, nacieron de la intuición de Bergson, lo que ya arrastraba de por sí una concepción temporal. En cambio, Marinetti entendió por ella no una oposición a la inteligencia, sino una parte de la misma, un estado del pensamiento inconsciente capaz de establecer nuevas relaciones, incluso entre los sustantivos que en un estado racional de la voluntad podrían ser contrarios. Como Jarry, retomó algunos aspectos del pensamiento de este filósofo francés, en su caso ciertas categorías filosóficas con el fin de vaciarlas y rellenarlas con sus propios contenidos futuristas. Una vez traslada su intuición al inconsciente<sup>1304</sup>, ya no servía de enlace entre dos tiempos diferentes<sup>1305</sup>. En esto Marinetti parecía coincidir con Braque sobre la valoración de las cosas por su sola presencia, pero reaccionó, no mediante la construcción formal que los primeros pintores futuristas condenaron por reaccionaria para sustituirla luego por la construcción de los estados de ánimo<sup>1306</sup>, sino mediante la ruptura de los nexos que la conforman, de ahí que en ocasiones afirmasen él y sus compañeros de vanguardia

---

centro de la obra. Véase BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 133. Y cita: "... esta aspiración a la nada surge de la disgregación plástica, del violento deseo de salir de nosotros para perdernos en el espacio. La nuestra [aspiración] es una expansión en la velocidad infinita, en lugar de una concentración estática del Yo". *Ibid.*, p. 111. Léase también MARINETTI, F. T., "La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique" (1914), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 148.

<sup>1303</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, op. cit., p. 84. Así se debe entender la deshumanización que reclama Marinetti en la declamación, la cual evita los matices de entonación y los gestos del rostro con el fin de sustituir todo ello por las sinestesias que ubiquen en el mismo centro del acto al declamador y al oyente. MARINETTI, F. T., "La declamación dinámica y sinóptica" (11-marzo.1916), en SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Las palabras en libertad...*, op. cit., pp. 210-215.

<sup>1304</sup> Arnaldo Ginna exige que el artista desarrolle el inconsciente, el cual no se concibe al margen de la conciencia -como hace el psicoanálisis-, sino formando una unidad en que la inconsciencia domina claramente. GINNA, Arnaldo, *Peinture de l'avenir*, Italia Futurista, Florencia, 1915. Extracto de los fragmentos que recoge LISTA, Giovanni, en *Futurisme...*, op. cit., pp. 205-207.

<sup>1305</sup> Bénédict Livchits reproduce su conversación con Marinetti con ocasión de la visita de éste último a Moscú y San Petesburgo (enero de 1914). En ella, el líder futurista afirmó que su intuición poco tiene que ver con la de Bergson y más con la concepción poética de Poe, la cual opone la inspiración al conocimiento racional. Estas ideas las expuso en el *Suplemento al manifiesto técnico de la literatura futurista* del 11 de agosto de 1912 (LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 138-141). Como él mismo dice, la diferencia radica en que, en contra de Bergson, él no establece unas fronteras entre razón e intuición. Ver LIVCHITS, Bénédict, *L'archer à un oeil et demi*, op. cit., p. 220. Hay que tener en cuenta el carácter subjetivo de las memorias de este poeta ruso, quien confiesa que ningún futurista de su país estuvo influenciado por la filosofía de Bergson.

<sup>1306</sup> BOCCIONI, Umberto, DALMAZZO CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo y SEVERINI Gino, "La pintura futurista. Manifiesto técnico" (11-mayo-1912, Milán), en *Futurismo 1909-1916*, op. cit., p. 217. Luego sustituirán la construcción de los estadios de ánimo por las compenetraciones constructivas y simultáneas de todos los elementos que intervienen en la plástica. Véase SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, op. cit., p. 42.

querer disolver el lenguaje<sup>1307</sup>, lo que, en términos generales, suponía la misma acción que ejercía el collage en las artes plásticas y en la literatura, tal y como afirma Henri Béhar, al abrir una infinitud de posibilidades en la expresión.

La materia prima de la poesía es la imagen que, sugerida por la palabra, debe surgir como sustitución del azar como si de su propio origen se tratase. De este modo los futuristas situaron a un mismo nivel lo natural y lo artificial como garantía de creación de un mundo nuevo. Por ser la imagen inherente a la poesía y de esta manera a la vida, -ya no como las “flores a recoger” de los simbolistas, según la expresión de Marinetti-, el poeta debe atender a los lazos existentes entre estas imágenes, porque son ellos los que las introducen en verdad y siguiendo el modelo de la máquina, en una serie ininterrumpida, dinámica, alcanzando el absoluto a través de los medios mecanicistas de Jarry y no por los procedimientos estáticos de Mallarmé. Estas imágenes inherentes a la obra -que no muestran el acto de selección como sí ocurre en los gestos solidificados del collage cubista-, por el solo hecho de serlo ya son nuevas, pertenecen al mundo exterior aun siendo integradas en la actividad creativa mediante el dinamismo de la poesía. Ésta ya no se rige por la yuxtaposición y la psicología de las formas verbales personales, sino por los signos matemáticos que sintetizan unas imágenes con otras<sup>1308</sup>. La ley fundamental emanada de este proceder poético, es la negación absoluta de toda jerarquía, de toda categoría de imágenes, porque tanto en la literatura como en la plástica se rigen por el principio de la sorpresa<sup>1309</sup>. Así la poesía, que con las palabras en libertad hace participar a la figuración y el color gracias a lo que Marinetti llamó la “revolución tipográfica”, aplicada a la liberación de las fuerzas-líneas de las palabras (en la plástica de los objetos), se objetiva, forma parte de la realidad como un objeto más, al igual que los cuadros y las demás obras futuristas, en lo que fue el principio fundamental de su ideario: la comunión vanguardista con la vida; porque, a diferencia del estático cuadro-objeto cubista, la obra futurista es un objeto liberado gracias al movimiento que le infunde la actividad artística según el proceder de la máquina, a diferencia de la quietud de los caligramas de Apollinaire (a pesar de su amistad con los futuristas asentados en París, y la publicación en septiembre de 1913 de *La antitradición futurista*<sup>1310</sup>), los cuales, en el fondo, seguían el proceder de Mallarmé y la rigidez cubista con el

---

<sup>1307</sup> En el “Manifiesto de los pintores futuristas”, en *Futurismo 1909-1916*, *op. cit.*, p. 216, BOCCIONI, Umberto, DALMAZZO CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo y SEVERINI Gino, dicen oponerse a la “tiranía” del lenguaje.

<sup>1308</sup> MARINETTI, F. T., “La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique » (1914), *op. cit.*, p. 151.

<sup>1309</sup> MARINETTI, F. T., “El alfabeto sorpresa” (22-octubre-1918). En SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Las palabras en libertad...*, *op. cit.*, pp. 216-217.

<sup>1310</sup> Quizás este manifiesto, que Apollinaire distribuyó en París el 10 de julio de 1913 en forma de folleto (de lo que se encargó Aimé-Félix Delmarle), y que fue publicado en el *Paris-Journal* del 13 de julio de 1913, pudo hacer pensar a Octavio Paz que, en contra de las composiciones estáticas y los collages cubistas que inspiraron sus poemas y los de Cendrars, las creaciones futuristas eran dinámicas por haber obligado a intervenir en la eliminación de la sintaxis al cinetismo cinematográfico, el montaje y el *flash-back*. Ver PAZ, Octavio, *La otra voz...*, *op. cit.*, p. 47. Los caligramas de Apollinaire, concretamente,

fin de evidenciar las tensiones entre el contenido y su figuración. Lo que proponía el futurismo frente a ello era la propia superación de la realidad, porque la industria ya se había antepuesto sobre la naturaleza con su dinamismo. Sólo se distinguirán los objetos y las letras futuristas que hayan sido manifestados mediante la liberación de sus fuerzas internas<sup>1311</sup>.

### *La interdisciplinarietà en el futurismo*

Por todo ello no podemos equiparar el *tableau-objet* cubista a las obras futuristas si queremos alcanzar un conocimiento integral de sus mecanismos de producción artística, a pesar de que José Antonio Sarmiento califique como “objetos” a los libros tipográficos de palabras “en libertad” realizados por Marinetti y los futuristas Depero, Cangiullo, Boccioni y Carrà entre otros. Es evidente que la escritura se objetiva al no dejar transparentar su contenido y volverse opaca (de ahí el constante uso de la onomatopeya), pero necesita para ello sublimarse, y lo hará por el procedimiento mecánico que descubre sus movimientos internos, es decir, haciéndose máquina. De hecho, el libro de Marinetti *Parole in liberta futuriste tattili-termiche-olfative* (1932) es una máquina, y, en esta misma línea, Fortunato Depero (1892-1960) confeccionó su *Depero futurista* (1927) con dos tornillos para su encuadernación, susceptibles de ser desenroscados para alterar el orden de las páginas; también su proyecto de 1932 *New York, film vissuto* (nunca realizado), el cual fue pensado para fusionar en una misma creación desde palabras en libertad y fotomontajes, hasta discos insertos que reproducían sonidos característicos de la ciudad norteamericana en un intento de sublimar las sinestesias acogiendo lo cotidiano y moderno<sup>1312</sup>, aspiración ésta que ya trasladó a la práctica con su arquitectura tipográfica, basada en las palabras en libertad de Marinetti y materializada en su diseño del Pabellón del Libro de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas en Monza (1927)<sup>1313</sup>. De ahí que todo sea un “film”: el objeto contendrá el movimiento en su solidificación plástica, y la práctica artística liberará la vida que hay dentro de ese objeto, el cual se concibe siempre accidental, una exclusividad asumida por los procedimientos mecánicos del arte, monstruosa si se quiere, como los personajes manifestados por Jarry<sup>1314</sup>.

---

eliminan esta sintaxis para conformar la figuración externa, pero ésta no desvela sus dinamos potenciales como sí lo hacen las “palabras en libertad” de Marinetti.

<sup>1311</sup> Véase SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, op. cit., p. 82. Umberto Boccioni resume este principio fundamental: “queremos dar vida a la materia traduciéndola en sus movimientos”. En BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 59.

<sup>1312</sup> SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Las palabras en libertad...*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>1313</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 52.

<sup>1314</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 174, donde el autor se pregunta si los futuristas podrán alcanzar nuevos absolutos según modelos de belleza regidos por leyes hasta entonces ignoradas (es exactamente la pretensión de la Patafísica de Jarry) y nuevas monstruosidades suscitadas por el mundo moderno creado por la ciencia.

Esta presentación banal de las imágenes parece contradecir la sentencia de Gino Severini (1883-1966) de que en la pintura futurista nada se deja al azar. Sin embargo, haciendo partícipe a la inconsciencia de la intuición<sup>1315</sup>, todo es controlado por el sujeto como centro de toda actividad. Pero esto no resulta tan fácil. La maquinaria, remedando en un primer momento el azar de la naturaleza, la sustituirá. Marinetti conocía bien la progresión cósmica de la mecánica hacia lo particular en la ciencia de Jarry, por ser en realidad el verdadero objeto de toda ciencia realista y de toda técnica, al quedar constantemente más allá de sus dominios. La aspiración de ambas disciplinas es la dominación, la posesión, manifiesta en el acercamiento amoroso de las imágenes distantes, diferentes y hostiles. De nuevo Marinetti parece hacerse eco de la sustitución del amor por la máquina<sup>1316</sup>, la cual lega al mercado objetos descontextualizados de percepción simultánea. De hecho, al principio del *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, reconoce ser una hélice la que le ha dictado las nuevas leyes de la práctica poética, implícita tanto en la literatura como en la pintura<sup>1317</sup>, pues la poesía misma se libera de su tradicional apego a las letras, y su sintaxis conecta con la vida (las palabras también se liberan de sus propios lazos gramaticales), el cometido más ambicioso del futurismo y la razón principal por la que constituye el primer movimiento pionero de vanguardia.

La articulación de un arte propiamente futurista trasciende la simple aplicación de su literatura a la plástica, si bien es verdad que hubo una traslación de la poesía de Marinetti a las materializaciones plásticas y utilitarias, como es el caso del mobiliario futurista de Francesco Cangiullo (1888-1977), quien ya había participado de la creación del “alfabeto sorpresa” con el fundador del movimiento. Cangiullo aplicó dicho alfabeto al teatro, también en colaboración con Marinetti<sup>1318</sup>, y al mobiliario, diseñando los muebles parlantes (llamados por él “muebles del alfabeto de la sorpresa” o “muebles parolibres”) basados en el mismo principio de la sorpresa que rigen las palabras en libertad, todo ello expresado en un manifiesto de 1921<sup>1319</sup>. De hecho, el primero de esos muebles, creado en su taller paterno en 1916 tras dos años de

---

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1316</sup> También Boccioni: “Podemos estudiar -es decir, amar- una máquina”. *Ibid.*, p. 20. Los futuristas (en Rusia Khlebnikov y Malevich) retomaron la dualidad astral simbolista entre la Luna y el Sol (como en la poesía de Jules Laforgue). Coincidieron en esto con Sonia y Robert Delaunay, aunque en vez de un contraste entre ambos, el principio patriarcal del futurismo se hizo evidente al exaltar la claridad del Sol, ahora identificado con la bombilla incandescente (ver por ejemplo *Lámpara. Estudio de luz*, pintado por Giacomo Balla en 1909 en estilo divisionista), frente a la oscuridad de la Luna simbolista. Léase MARINETTI, F. T., “¡Matemos el claro de luna! (segundo manifiesto futurista)”, en MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, *op. cit.*, pp. 136-155.

<sup>1317</sup> A partir de sus líneas-fuerza los futuristas consiguieron una nueva poesía pictórica del objeto. En DALMAZZO CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo y SEVERINI Gino, “Los expositores ante el público” (prólogo del catálogo de la exposición *Les Peintres futuristes italiens*, Galería Bernheim de París, febrero 1912), en *Futurismo 1909-1916*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>1318</sup> Marinetti y Cangiullo escribieron juntos el manifiesto del *Teatro de la sorpresa*, publicado en *Le Futurisme* n° 2, 11-enero-1922, seguido de ejemplos de los autores. En francés en G. Lista, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 279-280.

<sup>1319</sup> Ver CANGIULLO, Francesco, “Le mobilier futuriste” (*Roma Futurista* n° 71, 22-febrero-1920, Roma). En G. Lista, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 236-237.

investigaciones, lo denominó *Zang!* en homenaje a Marinetti y a su libro *Zang tumb tumb* (1914). Lo mismo sucede con los juguetes de Fortunato Depero<sup>1320</sup>, dirigidos a despertar en el niño los principios de la sorpresa y de la imaginación sin hilos característica de la poesía futurista y compartidos por todos los registros manejados por el futurismo mediante las sinestesias simbolistas, ahora abiertas a lo cotidiano –en este caso a los bibelots-, aunque siempre fue la poesía la primera en llegar, por ser Marinetti fundamentalmente poeta, dramaturgo y escritor, y haber fraguado casi desde la soledad el primer manifiesto, publicado en *Poesia* en 1909. No obstante, también pergeñó muestras plásticas donde la grafía de las palabras en libertad se confunde con el dibujo, incluso con collages y ensamblajes. Por otra parte, Boccioni, Carrà, Cangiullo y Severini participaron en la publicación de palabras en libertad en el órgano oficial del movimiento, la revista *Lacerba*, lo que demuestra que la aparición de elementos alfanuméricos en sus collages y pinturas sobrepasaba la profesionalidad artística y era entendida como una práctica dirigida a una toma de conciencia general. Ardengo Soffici (1879-1964) creó en 1915 la revista de tipografía lírica *BIF & ZF + 18*, y Balla elaboró diversos modelos tipográficos como el *Manifiesto para la exposición en la Galería Angelelli* (1915). Por lo tanto, podemos afirmar que con los manifiestos técnicos literarios de Marinetti (1912) se inauguró un nuevo espíritu futurista, aunque éste ya latía en el futurismo anterior, sólo que sin poder alimentarse de estímulos literarios concretos. En general, la génesis y evolución del futurismo fue una constante retroalimentación interdisciplinar.

Los puentes sinestésicos fueron reivindicados constantemente en diversos manifiestos y declaraciones, por ejemplo en *La pintura de sonidos, ruidos y olores* de Carrà (*Lacerba* nº 17, 1 de septiembre de 1913)<sup>1321</sup>, y en *Reconstrucción Futurista del Universo* de Balla y Depero (panfleto de 11 de marzo de 1915, Milán)<sup>1322</sup>. A diferencia de la sinestesia modernista encaminada hacia la abstracción, como en el caso de Mallarmé y de la obra operística de Richard Wagner<sup>1323</sup>, la futurista buscaba lo particular para ser revelada mecánicamente por

<sup>1320</sup> Léase el texto de Fortunato Depero para el catálogo de su exposición celebrada en Roma en 1916, recogido en DEPERO, Fortunato, “L’automate. Drame abstrait picto-plastique”, en *Fortunato Depero Futuriste. De Rome à Paris 1915-1925*, Paris Musées, Paris, 1996, p. 63 (catálogo de exposición)

<sup>1321</sup> LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 182-186.

<sup>1322</sup> En *Futurismo 1909-1916*, op. cit., pp. 261-262. Las sinestesias también fueron reivindicadas por Apollinaire en relación a sus juegos tipográficos, en su conferencia de 1917 *L’Esprit Nouveau et les Poètes*, en APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres en prose complètes II*, op. cit., p. 944.

<sup>1323</sup> El libro que Friedrich Nietzsche dedicó a Wagner-*El nacimiento de la tragedia*-, a pesar de hacer un llamamiento al arte dionisiaco, que liga muy bien con el talante anti-apolíneo del futurismo, y de condenar la representación de las palabras y la mimesis, que somete la máquina operística a la servidumbre, el carácter metafísico y abstracto de este arte total que destruye las apariencias de las palabras, lo encierra en sí mismo. La ópera de Wagner establece las analogías existentes entre música, poesía, pintura y todos los demás registros conocidos. Sin conexión con aquello que es ajeno al arte, sólo obedece a los mitos del pasado, punto de mira de los ataques de Marinetti hacia Nietzsche y Mallarmé, quien también compartió esta limitación. Este último fue condenado además por el estatismo de sus versos. Ver NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 131, 146, 164 y 189, y MARINETTI, F. T., “Qué nos separa de Nietzsche”, en MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, op. cit., pp. 91-92 y 97, donde se defiende de quienes han identificado el futurismo con la

medio de formas abstractas previas y por tanto concretas, gracias a la síntesis de estas dos categorías, de cuya colisión surge la magia y el milagro exaltados en el segundo manifiesto citado (Balla y Depero se autodenominaban “abstractos futuristas”). Esta superación del simbolismo y del anterior modernismo fue gracias a la máquina, la misma de Alfred Jarry, y tanto los artículos de éste como los manifiestos futuristas dan la sensación en ocasiones de adoptar un lenguaje publicitario destinado a divulgar un nuevo invento para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, dado que ambos trataron de reconciliar la sociedad con su modernidad científica y técnica. La promoción y la insistencia en la originalidad de sus creaciones, en el carácter pionero de sus propuestas, demuestran esta analogía existente entre Jarry y el futurismo. También se ha destacado a menudo el legado en el escritor bretón del lenguaje libertario y de los medios anarquistas, los mismos que Marinetti y algunos de los artistas del movimiento conocieron en su juventud en el seno de los círculos neoimpresionistas y simbolistas<sup>1324</sup>. Esta conexión con el anarquismo es patente en *Ubu enchainé* de Jarry, y con él penetró un registro extra-artístico más en su obra. Por otra parte, por sus *Especulaciones* fluye el discurso propio de un científico aficionado que vende sus proyectos al mercado. Este lenguaje de promoción y propaganda coincide con la idea que Severini sostuvo acerca del pintor como inventor de formas<sup>1325</sup>, y de ahí la premura del futurismo por explicar constantemente sus medios de creación, además de manifestar una permanente exaltación del yo también compartida con Jarry. Todo esto convierte al futurismo en el primer movimiento en hacerse eco de los medios revolucionarios de agitación social, y en difundir sus propias ideas, -o más bien su voluntad de hacer tabla rasa-, allá donde le era posible, todo según un programa completo de conferencias por toda Europa, exposiciones y eventos escandalosos que intentaban despertar las conciencias de la población en vez de querer imponer un ideario<sup>1326</sup>. Desearon convertir al espectador en el centro de la obra, en el principio generador de toda poesía y de toda plástica. Las sinestesias ya no provenían del lenguaje sino de la máquina, y la sucesión cronológica de las publicaciones de los manifiestos futuristas así lo demuestra.

---

literatura de este filósofo, y donde opone a su superhombre y al eterno retorno, el “hombre multiplicado por sí mismo” y “amigo de la Máquina”. La obra total de Wagner fue superada en 1911 por el músico futurista Balilla Bratella, quien concebía la ópera como una sinfonía, añadiendo la glorificación de la máquina y el triunfo de la electricidad, conseguido luego en 1913 por los “bruiteurs” de Russolo, aparatos que registraban los sonidos accidentales para someterlos a una escala de tonos, convencido de que la variedad de ruidos es infinita. Ver LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 307-320.

<sup>1324</sup> Ver HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880/1940*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>1325</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>1326</sup> Por ejemplo, la primera velada futurista, del 12 de enero de 1910, se celebró en la ciudad fronteriza de Trieste, no con el fin de buscar adeptos al bando italiano, sino para alimentar el conflicto contra Austria, provocando así la ira de ambas partes. Esta meta fue lograda gracias a la intervención de la policía. Noticia en GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, *op. cit.*, p. 13.

## *Una iconografía futurista de la vida moderna*

Marinetti creó el futurismo en febrero de 1909 con la publicación *Fundación y manifestación del Futurismo* en el periódico *Le Figaro*<sup>1327</sup>. El texto no proponía todavía unas técnicas concretas para la práctica literaria futurista. Se dirigió a la literatura y a la poesía, aunque esta última podía ser aplicada a las demás artes, y aún más por los orígenes simbolistas de su autor. También apelaba al arte plástico, aunque antes de exigir el final de las bibliotecas y de las academias, arremetía contra los museos por su estatismo conservador: el pasado fue representado por la *Victoria de Samotracia* y la *Gioconda*, y pese a ser escritor y director de una revista especializada en la poesía -o quizás por eso mismo precisamente-, no citó ninguna obra literaria en concreto. Los principios de este manifiesto se fundamentaban en una reivindicación de lo nuevo frente al pasado, sin anunciar todavía sus propósitos ni el modo de llegar a ellos. Simplemente se limitó a definir un movimiento que exaltaba al hombre nuevo exento de las ataduras del pasado, y a perfilar los matices particulares que distinguirían al movimiento: la velocidad como el principio fundamental, y la violencia como fuerza inherente a toda expresión artística. El texto carecía de una concreción que le otorgase una singularidad propia y, gracias a ello, pudo dirigirse desde la primera persona del plural a todas las artes y a todas las facetas posibles de la vida, método que acabó por generalizarse con las vanguardias posteriores. Sus postulados eran susceptibles de ser aplicados a cualquier forma de expresión y de actitud, por eso supuso -aun con sus limitaciones- un cambio radical en el devenir de la cultura, y su amplitud la primera manifestación de la vanguardia: “Lanzamos desde Italia este manifiesto a todo el mundo para provocar la violencia revolucionaria e incendiaria y declaramos que queda fundado desde hoy el “futurismo”, porque deseamos liberar a este país de la fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios”<sup>1328</sup>. Giovanni Lista atribuye el carácter innovador de este movimiento a su particular idiosincrasia como exposición de una serie de voluntades y no de teorías, empleando para ello mecanismos nuevos de renovación, una vez consciente Marinetti de que los artículos, poemas y polémicas de su revista *Poesia*, eran insuficientes<sup>1329</sup>. Según esta apreciación, el futurismo destacó por carecer de unos ideales estables. No obstante, los posteriores manifiestos especializados en distintas materias fueron en adelante llenando de nuevos contenidos este conjunto de voluntades.

En cambio, una vez presentado en 1910 el arte futurista, sus limitaciones surgieron de inmediato, las mismas que sirvieron de argumento a la mayoría de las críticas que recibieron en adelante, por haber sustituido, impresionados por el mundo moderno, la iconografía clásica por otra urbana sin que realmente hubieran cambiado antes sus medios de expresión. Por ejemplo,

---

<sup>1327</sup> Traducido al castellano en *Futurismo 1909-1916, op. cit.*, pp. 212-214.

<sup>1328</sup> *Ibid.*, pp. 212-214.

<sup>1329</sup> LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 16.

esta idea quedó implícita en algún collage de Picasso con referencias a este movimiento<sup>1330</sup>. El vorticismo inglés de Wyndham Lewis lo consideraba un impresionismo por dejarse fascinar por el automóvil y demás signos de la modernidad. Mismamente, esta vanguardia inglesa, en su glorificación del presente, renegó del futuro por considerarlo tan sentimental como el pasado<sup>1331</sup>. Marcel Duchamp, tantas veces acusado de estar influenciado por Marinetti y sus colegas desde el rechazo que sufrió por sus propios compañeros en el salón de los Independientes de marzo de 1912, a causa de su segundo *Nu descendant un escalier*, siempre afirmó no haberlo conocido entonces y no haberle interesado nunca<sup>1332</sup>, y en el mismo contexto ya conocemos las rivalidades del futurismo con Cendrars y los Delaunay. Sin ir más lejos, el futurismo ruso compartió impresiones parecidas, por ejemplo cuando Bénédict Livchits afirmaba que sus

---

<sup>1330</sup> Existe uno en concreto, “*Naturaleza muerta. Almanacco Purgativo*” (primavera de 1914), confeccionado con un recorte de la revista *Lacerba* y una alusión a la obra de Soffici *Composizione con Almanacco Purgativo*, el cual fue portada del futurista *Almanaque Purgativo* en 1913. Sin embargo, este collage de Picasso bien pudo tratarse de un homenaje a Soffici dada la amistad entre ambos, y el hecho de que éste último fuese además fundador de *Lacerba* junto con Papini, respalda esta idea. Ver POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, op. cit., pp. 190-191. *Composizione con Almanacco Purgativo* de Soffici incluye entre otras referencias un recorte de *Lacerba*, revista destinada a sustituir *Poesia* como órgano oficial del futurismo. Braque realizó exactamente la misma parodia en otro collage: *El violín* (1914). El uso del puntillismo de Picasso con valor decorativo, también podría ser una degradación de los valores del futurismo, utilizado por ellos desde *La danza de pan-pan en el “Monico”* (1909) de Severini, y apropiado a partir del ne impresionismo para hacer de él en su primera etapa pictórica el pilar de su estética al denominarlo “complementariedad congénita”, además de permitir la interacción dinámica de unas formas con otras. Picasso consideraba las figuras y los objetos de los futuristas excesivamente decorativos. Ver CAVALLO, Luigi, «Ardengo Soffici et le cubo-futurisme», *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997 – junio 1998, Paris, p. 73.

<sup>1331</sup> Ideas de los manifiestos contenidos en el primer número de la revista oficial del vorticismo, *Blast*, junio de 1914, en VV. AA., *Wyndham Lewis et le vorticisme*, Centre Georges Pompidou/ Pandora, Paris, 1982, pp. 12-16, 19-21 y 29. Marinetti dio una conferencia en Londres en junio de 1914 (a principios de 1913 Severini ya expuso en esta ciudad) en colaboración con Christopher-Richard Nevinson, titulada *Contra el Arte Inglés*. El evento tuvo una gran recepción y condujo a Lewis a buscar un movimiento propio que en principio llamó “futilismo” aunque acabaría denominándose vorticismo por sugerencia de Ezra Pound. Lewis planteaba si con las constantes referencias futuristas a la unión del arte con la vida, no se estaba aplicando un concepto abstracto y mayúsculo de la vida, nacido de un sentimiento romántico mistificador, tal y como le ocurrió al arte académico. Por su parte, él encontró la condición fundamental de una vida auténtica en el instante y en el presente.

<sup>1332</sup> También Duchamp los consideraba unos impresionistas que habían cambiado el paisaje por la ciudad. DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu...*, op. cit., p. 58. Esta declaración coincidía con la de Tzara, para quien estos vanguardistas italianos no eran más que “impresionistas acelerados”. Citado por Serge Fauchereau en la presentación a SEVERINI, Gino, *Écrits sur l’art*, op. cit., p. 9. El líder del dadaísmo ya acusó al futurismo en su manifiesto dadaísta de 1918, de constituir una escuela como el cubismo, adjetivación habitual en la crítica de la prensa en aquellos años a juzgar por las declaraciones de Marinetti en MARINETTI, F. T., “Le futurisme mundial” (conferencia ofrecida en la Universidad Sorbonne de París en 1924), donde niega esta condición para afirmar que el futurismo es una “religión de lo nuevo”. También se defiende de este reproche Luciano Folgore en su artículo “Le Futurisme” (*SIC* n° 17, mai 1917, Paris). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 93 y 97.

La acusación trasciende a la historiografía del arte, por ejemplo cuando Pierre Cabanne dice del futurismo que, en el fondo, no ha sido más que un “impresionismo del mundo mecánico”. Citado por Jean Clair en “La boîte magique”, en CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l’art*, Gallimard, Paris, 2000, p. 212 (“La boîte magique” es el título de la reedición de la compilación de ensayos de Jean Clair titulada *Duchamp et la photographie. Essai sur un primat technique dans l’évolution d’une oeuvre*, Le Chêne, Paris, 1977)



homólogos italianos se habían revelado como nuevos románticos de la época contemporánea<sup>1333</sup>. En un primer momento, sí es cierto que los futuristas sustituyeron bajo un lenguaje neopresionista los antiguos paisajes naturales por lo que ellos consideraban una nueva realidad, la de la máquina (y no tanto por sus productos), porque es éste el mecanismo que transforma a su vez lo que le rodea<sup>1334</sup>. Tanto es así que la misma apropiación de un lenguaje divisionista suponía ya para ellos una asunción de las formas mecánicas e industriales en sus telas.

### *Nacimiento de una plástica futurista*

Retomando nuestra argumentación, fue a partir de 1910 cuando se desencadenó una serie de manifiestos técnicos y especializados que intentaron asimilar en sus procedimientos la velocidad y los modos de la máquina exaltados por Marinetti<sup>1335</sup>, aunque esto no suponía una tregua en el ataque general a todas las antiguas instituciones, las mismas que sustentaban las limitaciones taxonómicas de los géneros artísticos, aunque en verdad esta batalla ya fue iniciada a finales del siglo XIX por el modernismo. Fueron precisamente dos manifiestos dedicados a la pintura los que abrieron este proceso, ambos firmados por un grupo de pintores aglutinados en torno a Marinetti. El 11 de febrero de 1910 publicaron el *Manifiesto de los pintores futuristas*, con el que respaldaron los principios de la primera declaración futurista de su líder, esta vez en relación a los géneros tradicionales de la pintura, aunque de momento apenas alcanzaron a manifestar algo más que un mero cambio iconográfico y una ambigua liberación de “la tiranía del lenguaje”<sup>1336</sup>. Justo dos meses después, el 11 de abril publicaron el *Manifiesto técnico de la pintura futurista*, con el que se opusieron a la construcción de los cuadros al cuestionarse la existencia del “Espacio” (más tarde cambiarían la idea de “Tiempo” por la simultaneidad), al tiempo que proponían como lenguaje la “compenetración congénita”, que en realidad era el puntillismo del neopresionismo que ellos -Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini- conocían perfectamente por haberlo ejercitado antes, sólo que ahora lo aplicaban a la

<sup>1333</sup> LIVCHITS, Bénédikt, *L'archer à un oeil et demi*, op. cit., p. 212.

<sup>1334</sup> “Podemos estudiar -es decir, amar- una máquina, una rotativa cualquiera, y utilizar sus planos, sus perfiles, sus cavidades, sus movimientos como elementos naturales para la construcción de nuestro paisaje”. En BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futurista*, op. cit., p. 20. Tal y como ocurrió con la industria, los futuristas sustituyeron en sus primeros cuadros representativos la anterior naturaleza por otra nueva. Pero nunca abandonarán la realidad a pesar de las posteriores abstracciones de Balla, como bien afirmaba Boccioni, pues la nueva sociedad ya había cambiado de materiales en la producción de sus bienes, tal y como ellos harán en los futuros collages y ensamblajes. Léase *Ibid.*, p. 23.

<sup>1335</sup> El futurismo vive la certeza de que el procedimiento de construcción de una máquina es análogo a la construcción de una obra de arte. Al respecto ver SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 81, aunque Severini confiesa la admiración y el placer que sienten él y sus amigos delante de una máquina. No obstante, podemos afirmar que, tal y como señala Jean Paulhan, coinciden con el cubismo en concebir el cuadro como una máquina, convencimiento que conduce de inmediato al collage.

<sup>1336</sup> *Futurismo 1909-1916*, op. cit., pp. 215-216.

incorporación en los lienzos de la velocidad de la vida moderna<sup>1337</sup>, lo que no dejaba de ser todavía una representación en toda regla. No fue hasta la siguiente proclamación, una conferencia pronunciada por el gran teórico y plástico del futurismo Umberto Boccioni (1882-1916, escultor y pintor muerto en el frente) en el Circolo Internazionale Artistico de Roma el 29 de mayo de 1911, cuyo contenido fue publicado bajo el título *Los expositores al público* (firmado por los mismos cinco pintores de los anteriores manifiestos) en el prefacio a la exposición *Les Peintres Futuristes Italiens*, celebrada en la galería Bernheim de París (febrero de 1912)<sup>1338</sup>, cuando añadieron a los postulados anteriores las líneas-fuerza, las cuales revelaban el movimiento intrínseco de los cuerpos y la síntesis de todos los ritmos abstractos de los objetos que, de esta manera, se compenetraban unos con otros, algo que hasta entonces sólo podían lograrlo mediante una prolongación de la pincelada divisionista. La función de las líneas-fuerza era arrastrar al espectador hacia el centro de la obra, según la convicción subjetivista de que tras la velocidad, -por fin concebida como motor de la representación-, la realidad existe sólo desde el momento en que es pensada por el hombre (y no percibida)<sup>1339</sup>, lo que acabó por determinar un nuevo principio general del futurismo, esta vez fraguado por Boccioni, es decir, por un artista plástico y no por un escritor. Nos referimos al *trascendentalismo físico*, gracias al cual la realidad se transforma en una representación de nosotros mismos, capacidad artística que hace del retrato mimético algo inservible, tal y como declararon en el primer manifiesto pictórico de 1910. Así, determinado por la fuerte personalidad de Boccioni<sup>1340</sup>, el futurismo empezó a nutrirse de la plástica y no sólo de la literatura, y encontró por fin su cometido en lo que denominaron “la construcción de los estados de ánimo”, que envolvía al espectador en un mundo nuevo y sustituía, por su dinamismo y vitalidad, a la construcción cubista que ellos consideraban tradicional por ser estática, heredera de Ingres y de la academia. Ya no se trataba sólo de plasmar una nueva iconografía determinada por la velocidad artificial, sino de hacer de ella el mecanismo de transformación artística y vital, tal y como demostró Marinetti al pretender aplicar al empleo del adjetivo la alternancia lumínica

---

<sup>1337</sup> *Ibid.*, pp. 217-218.

<sup>1338</sup> Este texto siguió constando en catálogos posteriores. En original francés en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 167-172, y en castellano en *Futurismo 1909-1916*, *op. cit.*, pp. 219-221.

<sup>1339</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>1340</sup> Hay que advertir que, formado antes de 1909 entre el simbolismo y el neoimpresionismo, Boccioni compaginó la literatura con la pintura, y no se interesó por la escultura hasta que no se vio imbuido por las ideas futuristas. Contó con una predisposición temática importante ya que, desde 1907, una vez en Milán y sensible a las cuestiones sociales, comenzó a sustituir en su pintura los paisajes por las periferias industriales de esta ciudad. Dos años más tarde, Balla pintó *Lámpara. Estudio de luz* en un lenguaje divisionista un tanto renovado (en vez de dividir el color en puntos lo hace en cortos trazos), donde reemplazó la luz natural por la artificial, siendo que esta última eclipsaba además la luz lunar. Según sus declaraciones, esta pintura la realizó bajo el influjo de las ideas futuristas que ya habían calado en el resto de sus amigos pintores. Ver *Futurismo 1909-1916*, *op. cit.*, p. 137. La amistad entre Boccioni y Severini se remonta a 1900, y en 1903 coincidieron con Balla en una exposición. Balla pasó más de la mitad del año 1900 en París, regresando a Roma como un discípulo conocido de Seurat. En 1906 Boccioni entabló amistad con Carrà en las clases de pintura de Cesare Tallote, y en 1909 Boccioni y Russolo también se hicieron amigos en una exposición.

del semáforo y de las señales reguladoras de la conducción de automóviles y ferrocarriles, con el fin de evitar la matización y enfatizar el rol manifestante del signo<sup>1341</sup>.

El impulso primero de este nuevo lenguaje plástico queda reflejado cuando ellos mismos se declaran “primitivos de una nueva sensibilidad totalmente transformada”<sup>1342</sup>. Fueron los primeros en reclamar una verdadera reconciliación del arte con la nueva realidad, supeditada a su vez a una toma de conciencia más general<sup>1343</sup>, la cual creían representada en la velocidad y posteriormente en la simultaneidad<sup>1344</sup>. La primera de ellas solucionaba la dualidad del tiempo y del espacio<sup>1345</sup> en una síntesis feliz, ya que el artista futurista integraba estas dos dimensiones para revelarla<sup>1346</sup>, incluso a costa de aniquilar el espacio mismo<sup>1347</sup> y también el objeto<sup>1348</sup>, al liberar sus líneas-fuerza que lo sintetizan con su entorno. Ésta era la cuestión primordial, la valentía de asumir los nuevos tiempos: “Es cierto que a cada civilización corresponde una forma de arte, y para crear esta forma de arte, el artista debe comprender y amar los objetos y los cuerpos que viven en su época”, advierte Severini<sup>1349</sup>. De ahí se deduce el temprano interés de los futuristas por la fábrica y el proletariado como signos alucinantes de su época. Frente al aislamiento al que los artistas recurrían para protegerse del rápido devenir de los tiempos, los futuristas reaccionaban llamándolos “cobardes” y sacándolos de sus talleres violentamente, con la misma fuerza que rige la velocidad de su arte<sup>1350</sup>. Más que una aproximación a la realidad<sup>1351</sup>, se trataba de un compromiso ético con ella. Existía, como con el cubismo de Picasso y Braque, un apego a los hechos, aunque los medios futuristas para la representación difiriesen totalmente de aquéllos. El futurista continuaba saliendo al exterior como los paisajistas impresionistas, aunque ya no para reproducir los hechos, sino para valerse de todo cuanto encontraba<sup>1352</sup> con el

---

<sup>1341</sup> En MARINETTI, F. T., *La imaginación sin filamentos y la palabra en libertad. Manifiesto futurista* (11-mayo-1913, Milán), en *Ibid.*, p. 231.

<sup>1342</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas, op. cit.*, p. 81. Es la actitud que oponen al interés del cubismo por las artes primitivas, y al simbolista por sus precedentes literarios.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1344</sup> El término simultaneísmo apareció por primera vez en la pintura futurista en la exposición en la galería Bernheim de París en febrero de 1912, con el cuadro de Boccioni *Visiones simultáneas*. *Ibid.*, p. 135. Severini lo utilizó ampliamente en su manifiesto de 1913 *Las analogías plásticas en el dinamismo*, en SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 39-44.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1346</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas, op. cit.*, p. 142.

<sup>1347</sup> “El espacio ya no existe”, reza *La pintura futurista. Manifiesto técnico*. En *Futurismo 1909-1916, op. cit.*, p. 217.

<sup>1348</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 39.

<sup>1349</sup> “Il est certain qu'à chaque civilisation correspond une forme d'art, et pour créer cette forme d'art, l'artiste doit comprendre et aimer les objets et les corps qui vivent dans son époque » [Es cierto que a cada civilización corresponde una forma de arte, y para crear esta forma de arte el artista debe comprender y amar los objetos y los cuerpos que viven en su época]. *Ibid.*, p. 79.

<sup>1350</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas, op. cit.*, pp. 13 y 24-25.

<sup>1351</sup> “Para nosotros, cualquier sitio ha de ser óptimo para trabajar y todo debe ser materia de creación, no exterior y narrativa, sino interior e interpretativa”. *Ibid.*, p. 16. La preocupación por los nuevos materiales del futurismo provenía indirectamente de la pintura al aire libre que permitió al impresionismo transformar el lenguaje pictórico, y que pudo llevarse a cabo gracias a la industrialización de la pintura y a la fabricación de caballetes estandarizados más manejables.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 16.

fin de crear un arte que, al lanzar al espectador y al artista hacia el centro del cuadro, rompiese sus márgenes en un movimiento centrífugo infinito. Ésta fue la particular propuesta futurista ante las exigencias sociales de un arte libre y universal: acabar con la representación y sustituirla por un acercamiento verdadero a la realidad para que la obra se constituya a sí misma como un objeto más, tal y como señalaba Severini<sup>1353</sup>, sólo que más real y más verdadera (fenomenológica si queremos) por haber desatado las fuerzas dinámicas contenidas. Quizás éste último, residente en París desde 1906 y amigo de Apollinaire, atendió el concepto de *tableau-objet* cubista e intentó superarlo aplicando la estética de Boccioni. Todas estas ideas se hayan expuestas en su artículo “La peinture d’avant-garde” publicado en 1917<sup>1354</sup>, cinco años antes de su conversión al clasicismo imperante en la década de 1920<sup>1355</sup>. Sin embargo, explican perfectamente el hecho de que los futuristas se lanzasen a la práctica del collage, aunque los tres manifiestos sobre pintura (de 1910 y 1911) no se refieran a la utilización de materiales extra-artísticos y sí a una atención a los nuevos iconos de la sociedad industrial. Sólo a partir de ahí evolucionaron hacia la toma de los objetos reales de la vida moderna, quizás impulsados por esos primeros intereses sociales en los que se vieron imbuidos algunos de estos pintores antes de la proclamación del futurismo, por ejemplo Giacomo Balla. La unión con la vida acabó por no ser una simple atención realista a los objetos, sino que exigía inundarlos de la vida misma mediante la inyección de sus propios dinamismos en su representación, lo que justificaba la adopción del divisionismo como “compenetración congénita”<sup>1356</sup>. Sustituyeron la perspectiva lineal por una nueva y distinta a la solidificación del gesto cubista. Si el centro de toda obra en el sistema de Alberti fue el ojo humano, ahora el futurismo se proponía colocar al espectador en ese centro, no limitarlo sólo a la identificación visual, sino despertar todos sus sentidos mediante la sinestesia y abrir así los marcos a la infinitud. Boccioni, tras su conferencia de 1911, se reveló como el segundo gran teórico del futurismo, y elevó la plástica al nivel de la poesía representada por Marinetti, quien realmente no desarrolló una literatura futurista hasta el verano de 1912 con su “manifiesto técnico”, aunque sí fuese el autor de los postulados esenciales del movimiento. El poeta cubofuturista ruso Bénédict Livchits sostenía que la nueva visión futurista del mundo fue fraguada por Marinetti, pero la nueva estética fue obra de Boccioni<sup>1357</sup>, aunque, como ya hemos visto, éste último también contribuyó activamente a la búsqueda de una nueva realidad. De todas formas, todavía no hemos encontrado referencia

<sup>1353</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l’art, op. cit.*, p. 82.

<sup>1354</sup> Publicado en *Le Mercure de France* el 1 de enero de 1917, y en la revista italiana *Noi* nº 1-2, III serie, en el mes de febrero de 1918.

<sup>1355</sup> En 1921 Severini publicó su libro *Del cubismo al clasicismo*, una aproximación definitiva al cambio experimentado por De Chirico y Carrá en 1919 hacia el Novecento, el grupo de Milán “Los siete pintores” y el clasicismo de Morandi, a través de la pintura metafísica.

<sup>1356</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas, op. cit.*, p. 59. El divisionismo, también llamado impresionismo científico, les atrajo precisamente por ese carácter científico que se hizo eco de los adelantos de su época, y que Boccioni exaltó junto con la velocidad en este mismo libro (p. 136)

<sup>1357</sup> Léase LIVCHITS, Bénédict, *L’archer à un oeil et demi, op. cit.*, p. 230.

alguna a la utilización de nuevos materiales ni a la introducción de caracteres alfanuméricos en la pintura.

### *Nuevos materiales en la plástica futurista: Boccioni*

La primera noticia acerca de esta posibilidad que aquí nos concierne, la obtenemos del *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, escrito por Boccioni y hecho público en *Poesia* en forma de folleto el 11 de abril de 1912, aunque no fue editado hasta el 30 de septiembre en *L'Italia*, y en francés en *Je Dis Tout* el 6 de octubre de ese mismo año<sup>1358</sup>. Como esta primera alusión directa a la aplicación de materiales no artísticos, en este caso en la escultura, fue sensiblemente anterior a la primera muestra de Picasso, la historiografía se debate entre si fue el cubismo el que influyó en el futurismo en esta dirección, tal y como opinaba Herta Wescher<sup>1359</sup>, o si fue al contrario, tal y como tiende a pensar Giovanni Lista por ejemplo, aunque realmente fue ésta la opinión más extendida en la época<sup>1360</sup>, quizás por la tremenda propaganda que desplegaron los futuristas de sí mismos. La primera clave nos la ofrece la incorporación de letras, la cual debemos a los experimentos que Braque practicó en su pintura entre los años 1909-1910 (lo que los historiadores entienden como el paso del cubismo cézanniano al analítico). Sin embargo, respecto a la utilización de nuevos materiales en la creación plástica -aún no hablamos en concreto del collage, avance claramente cubista-, los datos parecen no dar la razón a ninguno de los dos posicionamientos. Según Severini, el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de Boccioni surgió de las discusiones entre cubistas y futuristas tras la exposición de estos últimos en la galería Bernheim de París (febrero 1912), una vez que fueron presentados unos y otros por Severini sin que, a excepción de las guitarras de cartón y alambre de Braque y Picasso, ningún artista se hubiera atrevido antes a dar este paso crucial, esto es, la integración de nuevos materiales, cuya discusión debió prolongarse en los talleres de los artistas durante los meses siguientes. El manifiesto de Boccioni dejó atónitos a sus colegas italianos, sobre todo a Severini<sup>1361</sup>, quien siempre se mantuvo en una posición intermedia entre futuristas y cubistas. Aunque Wescher localizaba el origen de los contenidos de este escrito -sobre todo la

<sup>1358</sup>En *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, pp. 222-225.

<sup>1359</sup>WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1360</sup>Así lo cree por ejemplo Raoul Hausmann en su libro *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 44. Incluso el grupo rayonista ruso creía que la estética cubista dio un giro significativo una vez que conoció los adelantos de Severini y Boccioni en torno a la fragmentación por pinceladas separadas, el desarrollo del objeto representado desde varios puntos de vista, y la presencia de letras en sus cuadros. En KHOUDAKOV, Sergueï (pseudónimo de todo el grupo rayonista, aunque se especulen las autorías de Ilia Zdanevitch, Cosntantin Bolchalov y Mikhaïl Larionov), "Littérature critique artistique. Débats et conférences", en el almanaque *La Queue d'âne et la Cible* (1913), en LARIONOV, Mikhaïl, *Manifestes*, Allia, Paris, 1995, p. 94.

<sup>1361</sup>Hechos narrados por Severini en sus memorias SEVERINI, Gino, *Tutta la vita de un pittore Vol. 1*, Garzanti, Roma-Paris, 1946, pp. 164-165.

exigencia de la incorporación de materiales de todo tipo- en posibles conversaciones de su autor con Archipenko -conocido también por haber sido de los primeros en dar este salto escultórico<sup>1362</sup>-, lo cierto es que no sabemos con exactitud ni total seguridad cuándo comenzó este escultor cubista ucraniano a hacer uso de los mismos. En una entrevista con Erich Wiese publicada en 1923, Archipenko dató sus primeras esculturas con materiales heterogéneos en 1912, y afirmó que éstos no eran un fin en sí mismos sino que buscaban un nuevo estilo. La primera serie donde virtió el fruto de estas investigaciones la tituló *Medrano*, cuyo inicio también fechó en 1912. No obstante, el primer *Medrano* conservado, *Medrano I*, data del invierno de 1913 y 1914<sup>1363</sup>, por lo que la única base que disponemos para asegurar la introducción del ensamblaje en su producción (conjuntos predominantemente de madera, cristal y metal, en un proceso de construcción de un “espacio-tiempo continuo”<sup>1364</sup>), la constituyen sus propias declaraciones. Así, antes del *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de Boccioni, las únicas piezas realizadas en relación a lo que entendemos por ensamblaje, fueron con seguridad las guitarras que Braque empezó a realizar a finales de 1911 y Picasso a comienzos del año siguiente, las cuales apenas lograban reunir una mínima multiplicidad material porque fueron concebidas para proyectar en tres dimensiones las cuestiones pictóricas planteadas por el cubismo, y no directamente para abrir un abanico de posibilidades objetuales en la plástica.

Verdaderamente, el problema planteado por Boccioni fue similar. Antes de su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, ningún otro artista italiano afín había reclamado el uso de materiales extra-artísticos, aunque sí la inclusión de motivos y medios propios de la realidad moderna (cifras, letras, una iconografía contemporánea, etc.). Lo que impide ofrecer afirmaciones más contundentes es el hecho de que su primera escultura con diversos materiales, *Fusión de una cabeza y una ventana*, se halla en paradero desconocido desde 1917 tras su muerte, y sólo se conserva de ella varias fotografías realizadas en su estudio. Se sabe que estas piezas estuvieron expuestas entre el 20 de junio y el 16 de julio de 1913 en la galería La Boëtie de París, en la primera exhibición de escultura futurista, aunque en realidad se trató de una exposición personal de Boccioni. Los historiadores del collage (Wescher, Wolfram, Waldman, etc.) han supuesto que, como conoció los estudios de Braque y Picasso al poco de llegar a París a finales de 1911, quedando impactado por sus lenguajes formales, Boccioni no pudo haber ejecutado las piezas integrantes de esta primera muestra sino tras haber visualizado las primeras construcciones de Picasso en 1912. Por eso, *Fusión de una cabeza y una ventana* ha sido fechada en verano de ese mismo año junto con su segunda muestra en este sentido y también

---

<sup>1362</sup> Herbert Read recoge unas declaraciones de Boccioni en las que afirma oponerse mediante su nueva sensibilidad al primitivismo del cubismo, y en concreto al de las esculturas de Archipenko. READ, Hebert, *La escultura moderna*, op. cit., p. 116.

<sup>1363</sup> Datos recogidos de WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, op. cit., pp. 53 y 324.

<sup>1364</sup> WOLFRAM, Eddie, *History of collage...*, op. cit., p. 31.

desaparecida *Cabeza + casa + luz*<sup>1365</sup>. Sin embargo, estas dos esculturas nada tenían que ver con las primeras construcciones cubistas, no estaban sujetas a la frontalidad de la pintura como sí lo estuvieron las guitarras y las composiciones efímeras de Braque y Picasso. En las piezas del italiano vemos materializados en tres dimensiones los principios estéticos futuristas que este autor difundió entre sus compañeros y que culminaron en el citado *Manifiesto técnico de la escultura futurista*.

Pudo existir una inquietud general por la integración de materiales hasta entonces ajenos al arte. Ya hemos subrayado y analizado a través de la gran cantidad de precedentes en todos los ámbitos del collage y del ensamblaje, que no se trató de un invento ni de un descubrimiento, sino de un atrevimiento. Los artistas que estaban en la vanguardia discutían y debatían sobre esta posibilidad que flotaba en el ambiente parisino de la segunda década del siglo XX. En 1911 Gabriele Münter, inspirada en las artes populares, ya lo llevó a cabo aunque sin exponerlos como un trabajo artístico. Cada artista continuó con los pasos dados por el anterior para ofrecer su propuesta personal, pero fue Boccioni quien, al proclamarlo en un manifiesto, lo convirtió en una exigencia de modernidad. Por esta razón el futurismo constituye la primera vanguardia histórica. Así, las discusiones sobre quién fue el primero se tornan bizantinas e innecesarias, porque cada uno cogió el testigo de lo ya emprendido y aportó su propia experiencia. El caso de Boccioni no fue diferente. Aunque la influencia de Picasso supuso un estímulo vital, no le dio las claves estilísticas definitivas. Él las encontró en el futurismo que él mismo había desarrollado en la plástica y declamado en un manifiesto<sup>1366</sup>. Los mismos principios futuristas y su oposición a un arte estático y eterno, le condujeron a acercarse a lo contrario. Este manifiesto y *Fusión de una cabeza y una ventana* estaban totalmente imbricados, los materiales utilizados eran casi los enumerados en la redacción programática, así como la “compenetración de planos” y el concepto de “escultura ambiental”. Si se basó en las construcciones de Picasso fue para invertirlas, convirtió el futurismo en un movimiento totalmente opuesto a él y, de hecho, las rivalidades entre ambos estilos se desencadenaron ese mismo año 1912, y fueron en aumento, hasta un punto tal que Poggi no duda en especular sobre la posibilidad de que Picasso abandonase el collage en 1914 ante la evidencia de que éste se había convertido en un medio muy ejercitado por los futuristas<sup>1367</sup>. Boccioni, en el texto para el catálogo de la exposición de la galería La Boëtie, afirmó que las dos esculturas antes citadas fueron el punto de partida del manifiesto<sup>1368</sup> y, según Herta Wescher, él mismo las dató en

---

<sup>1365</sup> Por ejemplo en POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>1366</sup> Nos referimos al manifiesto escrito en Milán en abril de 1912. En una carta enviada desde Londres a Vico Baer (15 de marzo de 1912), Boccioni narra su obsesión por liberar la escultura de su “momificación”. Citado en READ, Herbert, *La escultura moderna*, *op. cit.*, p. 115. Este historiador situó el interés de Boccioni por la escultura a principios de 1912.

<sup>1367</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1368</sup> LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 180-182.

1911<sup>1369</sup>. Al menos *Fusión de una cabeza y una ventana* sí está relacionado con el manifiesto, pero puede ser inmediatamente anterior o posterior a su redacción, mientras que *Cabeza + casa + luz* parece ser una relectura de la primera escultura con el fin de mostrar ciertos avances o, al menos, la interacción entre poesía y escultura como fusión de diferentes géneros, porque el uso de signos matemáticos nos remite al *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de Marinetti (11 de mayo de 1912), donde su autor sustituyó por primera vez los signos de puntuación por otros matemáticos y musicales que traducían las compenetraciones de planos que Boccioni citó por vez primera en su manifiesto del 11 de abril, por lo que deducimos que *Fusión de una cabeza y una ventana* corresponde a su manifiesto escultórico, mientras *Cabeza + casa + luz* enlaza con la publicación del manifiesto literario de Marinetti, a menos que el título fuese añadido posteriormente, lo cual no tiene mucho sentido porque, siendo la segunda una especie de continuación de la primera, Boccioni no tenía motivo alguno para aplicar a una de ellas los signos matemáticos del título, y conservar el de la otra en un enunciado sintáctico que el futurismo podría considerar un arcaísmo. Los títulos sugieren una distancia temporal entre una y otra, aproximadamente de uno o dos meses, y que la primera está formalmente relacionada con el manifiesto de abril, hecho especialmente trascendente para distinguirla de las aportaciones cubistas y valorar su legado. Por otra parte, este primer ensamblaje es, con toda evidencia, anterior al manifiesto de Marinetti y, siendo éste el primero donde el escritor aportó una teoría de la práctica poética futurista, no pudo haber ninguna predeterminación literaria en el ensamblaje de Boccioni<sup>1370</sup>. Es más, su compenetración de planos por acción de la velocidad interna de los objetos, es anterior a la imaginación sin hilos y a la carencia de sintaxis de Marinetti y, posiblemente, este último sí se vio influido por las ideas plásticas de su colega, lo que le permitió alcanzar tales principios literarios, hecho que destierra cualquier intento de acusación de plástica literaria dirigida al futurismo. También, como ocurre con el cubismo, se desmiente la progresión de la tercera dimensión real que Greenberg estableció como único objetivo del collage, porque la escultura futurista con materiales no artísticos estuvo totalmente conformada antes que sus collages, aunque compartiese con la pintura numerosos rasgos

---

<sup>1369</sup> Según WESCHER, Herta *Historia del collage...*, op. cit., p. 44, Boccioni fechó estas esculturas en 1911, supuestamente en su libro *Pintura y Escultura Futurista*, publicado por Futuriste di Poesia, Milán, 1914 (en marzo), y redactado durante la primavera de 1913. Este libro está publicado en castellano en BOCCIONI, Umberto, *Éstetica y arte futurista*, op. cit. Sin haber podido encontrar la referencia exacta en esta traducción, pensamos que quizás Wescher relacionó la datación que ofrece Boccioni del texto del catálogo de la I Exposición Futurista de París en octubre de 1911 (*Ibid.*, pp. 114 y 155), con estas dos primeras esculturas realizadas con materiales heterogéneos. Sin embargo, la exposición no se celebró hasta el 5 de febrero de 1912 (ocasión de la visita de los futuristas a París y del encuentro y discusiones con los cubistas sobre la integración de materiales según los testimonios de Boccioni), retrasada -tal y como cuenta Boccioni en este libro- por el estallido de la guerra contra Turquía. En este prefacio no habla de las esculturas que aquí nos incumben, pero sí de la aplicación de las líneas-fuerza, que luego retomó en su manifiesto de abril de 1912, y en la escultura mediante la conversión de los músculos estáticos de las figuras en líneas-fuerza dinámicas.

<sup>1370</sup> Él mismo se defiende de las acusaciones de realizar una plástica literaria en BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 164.



estilísticos atribuibles, en cualquier caso la confusión de géneros que el arte futurista reclamó desde sus inicios. También tenemos que tener en cuenta la posibilidad, y casi la certeza, de que Boccioni realizase durante estos meses cruciales más esculturas de este tipo y de las que no existe documentación fotográfica, y aún menos evidencia física, pues eran obras efímeras realizadas con materiales como cabello, dado que la efimeridad era una de las reivindicaciones claves de todo arte futurista, un arte que debía durar menos que sus autores y sus espectadores. Sabemos que se expusieron algunas de estas piezas en el Salón de Otoño de 1912, sin haber podido identificar cuáles eran<sup>1371</sup>. Por otra parte, Boccioni en sus textos nunca se refirió a unas esculturas concretas con referencias específicas<sup>1372</sup>.

En cualquier caso, la gran aportación del *Manifiesto técnico de la escultura futurista* fue la compenetración de planos. El paso dado desde la “compenetración congénita” heredera del divisionismo, hasta la destrucción de los objetos mediante la síntesis formal, pudo ser motivado por el facetado cubista, aunque hay claros referentes futuristas propios como es la serie pictórica *Compenetraciones iridiscentes* de Giacomo Balla (1871-1958), iniciada a finales de 1912 y que, por su abstracción, nada tiene que ver con el facetado. Meses antes pintó su *Chica que corre por el balcón*, donde esta figura femenina es destruida mediante la multiplicación de su figura. Bien pudo inspirarse en *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (primera versión de 1911<sup>1373</sup>), siendo que la cronofotografía de Marey había interesado tanto a este artista francés como a Balla y los futuristas<sup>1374</sup>. Esta repetición formal anuncia y explica las *Compenetraciones iridiscentes*, dado que Balla fue, junto con Luigi Russolo (1855-1947), el único futurista que no presentó influencia cubista alguna, y precisamente la repetición de planos también estuvo presente, incluso antes, en 1911, en *Música*, lienzo de Russolo. De hecho, las líneas-fuerza,

---

<sup>1371</sup> POGGY, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 260.

<sup>1372</sup> Por ejemplo, se conserva un retrato de la madre de Boccioni de 1913 delante de su escultura *Caballo + casas*, también realizada con diversos materiales. En *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>1373</sup> Del mismo año 1911 data también *Jeune homme triste dans un train*, donde Duchamp recurrió a la misma dsintegración de las formas por intervención del movimiento en el estatismo del soporte bidimensional. Cuando realizó esta obra, Duchamp tan sólo conocía las investigaciones de Severini, las cuales no aplicó para el estudio del movimiento en sus pinturas. Duchamp partió de la descomposición de las formas cubistas del grupo de Puetaux y no del futurismo, porque no le interesaron los movimientos en sí, sino la representación estática del movimiento mediante el arte. Ver DUCHAMP Marcel, “Propos” (recogido por James Johnson Sweeney en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, nº 4-5, New York, 1946, pp. 19-21), en DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, pp. 170-171.

<sup>1374</sup> Para Marcel Duchamp la cronofotografía es fruto de un retardo visual respecto al movimiento real, fenómeno que le permite tomar conciencia de un movimiento objetivo que es inaprensible para el ojo humano, lo que le obliga a buscar otros canales conceptuales de acercamiento (en relación al *Gran Vidrio*, en la *Caja verde* anota emplear el término “retard” -retardo- en vez de “cuadro” o “pintura”, en DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 41), mientras que para los futuristas es fruto de las fuerzas que el objeto contiene, que se sintetizan con el movimiento real y que permiten así su revelación pictórica. En *Los expositores al público*, en *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, p. 221. Antón Giulio Bragaglia y Gianneto Bisi quisieron superar el desprecio de Marinetti hacia la fotografía, por estar sujeta a las leyes de la perspectiva, mediante la cronofotografía y la fotodinámica, que superponen la misma figura en distintas posiciones por transparencia, y cuyo origen se encuentra en la cronofotografía de Marey. Posteriormente, vanguardistas como El Lissitsky retomarán estas investigaciones. Umberto Boccioni realizó experimentos parecidos como su autorretrato multiplicado en “Yo nosotros”.

junto con la compenetración de planos, despiertan el ritmo de la realidad dinámica<sup>1375</sup>, por lo que este pintor continuó investigando dentro de este terreno con *Síntesis plástica de los movimientos de una mujer* (1912). Tal repetición asocia las relaciones de la pintura con la música, pues las líneas-fuerza están destinadas a reflejar los ritmos de la vida moderna. En el caso de las siluetas multiplicadas de la pintura de Balla de 1912, *Chica que corre por el balcón*, se compenetran mediante el divisionismo, ya que se trata de una obra de transición cuya consecución anunciaba sus próximas abstracciones de 1913, emanadas de la velocidad del automóvil<sup>1376</sup> con líneas curvas que tan sólo el título hace reconocibles. Por su parte, Carlo Carrà (1881-1966) desechó las formas angulares y las líneas puras, consideradas por él muertas para reclamar las helicoidales, que son las rectas mismas pero puestas en movimiento<sup>1377</sup>. Boccioni ya había condenado las líneas finitas y cerradas para abrirlas en lo que él llamó “líneas-fuerza”<sup>1378</sup>. Se trataba ahora de una nueva aplicación de estas líneas a los planos y no a las pinceladas, un avance que se materializó primero en la escultura y con materiales novedosos.

El divisionismo integrado por los futuristas estaba destinado a ampliarse más allá del color hacia la simultaneidad de las formas expresada por la compenetración de los planos de los objetos y la construcción de los “estados de ánimo”<sup>1379</sup>. Según Boccioni, ésta era una superación impensable treinta años atrás. La razón de ello, al referirse a la simultaneidad y contando con que su libro *La pintura y la escultura futuristas* donde aparece esta referencia, lo escribió en 1913, sólo podía ser la luz eléctrica<sup>1380</sup> que sustituye a la natural de los impresionistas. La fuente lumínica de la pintura cambia<sup>1381</sup>, y estas variaciones ya fueron registradas en la iconografía de la primera fase futurista, tanto en su literatura como en su pintura. Luego, el mecanismo se plasmó en la compenetración congénita, que es el divisionismo propiamente futurista destinado a ser sustituido por la compenetración de planos, nacida ésta de una escultura que aglutina

<sup>1375</sup> Respecto a la escultura, ver BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., p. 165. Esta idea del ritmo está ya implícita en el dinamismo de Marinetti, probablemente adoptada a través de Gustave Kahn del teórico del parnasianismo Théodore de Banville, quien creía que la poesía era ofrecida rítmicamente como la velocidad humana. Bajo esta concepción, Kahn pudo superar el purismo de Mallarmé, distinto a toda realización anterior, y entroncar el simbolismo con el pasado parnasianista. Pero lo realmente importante de este legado de cara al futurismo, es que Khan llegó así a definir la unidad poética en el ritmo de las vocales y consonantes que conforman un verso. Ver POGGY, Christine, *In Defiance of Painting...*, op. cit., pp. 202-203.

<sup>1376</sup> La multiplicación de la figura es un producto de la máquina. Marinetti ensalza al “hombre multiplicado por la máquina” en MARINETTI, F. T., *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913). LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 143.

<sup>1377</sup> En su manifiesto sobre las sinestias en pintura, CARRA, C. D., “La peinture de sons, bruits et odeurs” (11-agosto-1913, Milán), en *ibíd.*, pp. 182-186.

<sup>1378</sup> Concretamente, en la conferencia que Boccioni dio en el Circolo Internazionale Artistico de Roma (29 mayo 1911), materializada en “Los expositores al público” (redactado por él mismo aunque lo firmaron todos los pintores del grupo en febrero de 1912), en *Futurismo (1909-1916)*, op. cit., pp. 219-221.

<sup>1379</sup> DELMARLE, Félix-Mac, « Quelques notes sur la simultanité en peinture » (*Poeme et Drame*, 13-marzo-1914). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 197-198.

<sup>1380</sup> En 1911, las Ediciones Futuristas de *Poesia* publicaron *Poesie Electtriche* de Corrado Govoni.

<sup>1381</sup> Así lo demuestra el cuadro de Giacomo Balla *La lámpara. Estudio de luz* (1909)

distintos materiales<sup>1382</sup> y que se extiende al bronce, trabajado a partir de los estudios de Boccioni en cera y yeso siguiendo el ejemplo del escultor italiano Medardo Rosso, quien constituye el eslabón entre el estilo impresionista y el ejercicio de la escultura, al haber utilizado sobre sus figuras cera derretida con el fin de mostrar una sensación sujeta al devenir temporal y atmosférico, y cuya producción fue interpretada por Boccioni en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, como una apertura de la figura a su entorno a pesar de los límites físicos necesarios, constituyendo así un precedente de su “ambiente escultórico” gestado a partir de la infinitud de las “líneas-fuerza”, sólo que la luz de Rosso era natural y la de Boccioni eléctrica.

Con todo, podemos concluir con que las dos esculturas de Boccioni conservadas fotográficamente y realizadas con varios materiales, son anteriores a las producidas en bronce, algo evidente si observamos el parecido de la segunda *-Cabeza + casa + luz-* con el *Antigracioso (madre del artista)* de 1912, mientras que las realizadas al año siguiente *-Formas fuerza de una botella, Desarrollo de una botella en el espacio* (estas dos parecen un manifiesto escultórico contra la naturaleza muerta cubista por medio de la compenetración de planos) y *Formas únicas de continuidad en el espacio-* presentan una evolución que bien pudo deberse al interés que mostró Boccioni por Brancusi, Archipenko y Duchamp-Villon en verano de 1912, los tres asiduos de las reuniones en Puteaux en torno al carisma de los hermanos Duchamp y al atrevimiento de Picabia<sup>1383</sup>. Esta retroalimentación entre los afines a este círculo cubista, se materializó en *Le grand cheval* de Raymond Duchamp Villon (1914), pues los Duchamp conocieron la exposición de Boccioni en la galería La Boétie y, antes, la exposición de los futuristas de febrero de 1912. De todas formas hay que recalcar que, como el resto de sus hermanos, Duchamp-Villon estuvo cerca de Brancusi, quien había alcanzado una síntesis geométrica de las formas y ejercido una poderosa influencia en todos ellos. Pero aún contamos con otro precedente más cercano que las ideas de Boccioni y contrario a cualquier predisposición cubista: el *Taladro* que el escultor americano Jacob Epstein fundió entre 1912 y 1913, luego tan aclamado por el vorticista inglés Wyndham Lewis al publicar en el primer número de su revista *Blast*<sup>1384</sup> un dibujo preparatorio de esta escultura en bronce, la cual era una clara síntesis cinética entre un hombre y una máquina, lo que supone un claro precedente del caballo de Duchamp Villon, a pesar de que no podamos saber a ciencia cierta si lo llegó a

---

<sup>1382</sup> Poggi afirma que la utilización de nuevos materiales es la continuación lógica de las primeras aspiraciones del divisionismo futurista. Véase POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>1383</sup> Precisamente Picabia, en una declaración realizada a *The World Magazine* (9-febrero-1913, New York), se apropia de una opinión de Apollinaire -aplaudida por Boccioni (BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, p. 141)- acerca de los futuristas, según la cual éstos elevarían la melodía hasta la sinfonía (APOLLINAIRE, Guillaume, “Les futuristes”, *Petit Bleu de Paris*, 9-febrero-1912, en APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d’art 1902-1918*, *op. cit.*, p. 278). En BORRÀS, María Lluïsa, *Picabia*, *op. cit.*, pp. 87 y 103.

<sup>1384</sup> *Blast* surgió para hacer frente al futurismo y buscar una vanguardia propiamente inglesa. Hablamos aquí de la entrega de junio de 1914. Ezra Pound se apropió de este título *-Taladro-* para denominar a una serie de sus *Cantos*.

conocer. Para su estudio previo, Epstein realizó una maqueta con un taladro de segunda mano al que dio forma antropomórfica a partir de su fascinación por las máquinas, sólo que desechó esta maqueta al pasarla a bronce suprimiendo ciertas partes. De haberse conservado hubiera supuesto un primer *ready-made* anterior a Duchamp, y uno de los primeros ejemplos de ensamblaje<sup>1385</sup>. Epstein pasó unos meses en París antes del verano de 1912 para realizar el monumento funerario de Oscar Wilde en el cementerio de Père Lachaise, ocasión en la que conoció a Picasso, Modigliani, Brancusi (con quienes compartía el gusto por el arte primitivo, el cual Epstein conoció a fondo durante esta visita) y, posiblemente, a los hermanos Duchamp, dadas las coincidencias formales y cronológicas, pues Epstein con su ejemplo se anticipó tanto al *ready-made* de Marcel Duchamp como al caballo de su hermano, en relación al cual hemos de recalcar el interés plástico por el movimiento, materializado en la repetición de formas de Marcel Duchamp, un recurso que no podemos atribuir a ninguna influencia futurista porque cuenta como precedente una pintura suya anterior, *Sonate* (1911), donde las figuras femeninas anticipan las sintetizadas en su posterior *Dulcinée* (1911), con una misma figura repetida hasta cinco veces (curiosamente coincidió con Balla y Russolo en repetir figuras femeninas, aunque las de éstos son del año siguiente). Por otra parte, *El caballo* (1914) de Duchamp-Villon fue fruto de un largo proceso de análisis y meditación sobre las síntesis de las formas en las que intentó no dejar nada al azar, como sí ocurre en la infinitud de las líneas-fuerza de Boccioni, y prueba de ello son los numerosos bocetos conservados. Antes que la huella futurista y a pesar de la fascinación por la máquina que sintió Duchamp-Villon, como él mismo confesaba<sup>1386</sup>, hemos de pensar en la cercana influencia que debió ejercer sobre él su hermano Marcel, cuya *Rueda de bicicleta* (1913) -considerada por la historiografía su primer *ready-made*- demuestra que añadió a la tercera dimensión el problema del tiempo que ya trató en *Nu descendant un escalier*, pintura que sus hermanos rechazaron con gran disgusto para el Salón de los Independientes de 1912 debido a las presiones de Gleizes y Metzinger. Quizás Duchamp-Villon intentara asumir con su caballo las incomprendidas innovaciones de su hermano, pues son muchas y muy tempranas las discusiones que ambos mantuvieron sobre estética<sup>1387</sup>. De haberse dado esta influencia nunca habría sido reconocida por Marcel, dado el respeto que siempre mantuvo hacia su hermano mayor. Pero es evidente que entre ambos existió una interacción que no puede ser obviada. Estos mismos temas cinéticos también llamaron la atención de muchos otros pintores próximos a Puteaux, como Léger, Kupka o Brancusi, y quizás fuesen la causa de la polémica en torno al “orfismo” que comprometió a los futuristas, a Apollinaire y al simultaneísmo de los Delaunay.

---

<sup>1385</sup> Hamilton se lamenta de esta pérdida por haber podido constituir un precedente de Malevich, Duchamp y Schwitters, HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880/ 1940, op. cit.*, pp. 312-313.

<sup>1386</sup> CABANNE, Pierre, *Les trois Duchamp. Jacques Villon. Raymond Duchamp-Villon. Marcel Duchamp*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1975, p. 110.

<sup>1387</sup> *Ibid.*, p. 136.

Por lo tanto, no podemos decir que la obra de Marcel Duchamp esté influenciada por el futurismo<sup>1388</sup>. En todo caso al contrario, ya que las discusiones sobre el movimiento y la incorporación de materiales extra-artísticos reinaban el ambiente entre 1911 y 1912. Una vez que Boccioni conoció en verano de 1912 las investigaciones de Archipenko, Duchamp-Villon y Brancusi, siguiéndolas desde entonces (así lo demuestra su escultura *Caballo + jinete + casas*, donde además de acompañar al caballo de Duchamp-Villon de una variedad de materiales, añadió el paisaje urbano, asociándolo al jinete mediante los signos de adición del título, a modo de nueva respuesta futurista a los modelos cubistas) fue capaz de crear estatuas que constituían una verdadera oposición a las estáticas naturalezas muertas de Braque y Picasso, las cuales sirvieron además de base para sus conjuntos tridimensionales. Este cometido ya justificó en primavera el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, y así vemos cómo las dos primeras esculturas de Boccioni aplicaron directamente la nueva estética escultórica a los materiales reales, cuyo resultado imitó luego en bronce para demostrar -como Archipenko- que la incorporación de los mismos no era un fin en sí mismo sino un medio de nutrirse de la realidad hasta actualizar el concepto de escultura. El manifiesto fue en principio un tratado de estudio del objeto en su devenir temporal. Marcel Duchamp, como Kupka, trató el movimiento como una imposibilidad que convertía a la obra de arte en un retardo visual. En cambio, Boccioni hizo de él el principio generador de la representación del objeto, partiendo no desde el exterior sino desde su interior, para liberar el movimiento contenido en sus formas en una expansión que lo fusionara con su entorno hasta conquistar lo que él denominaba “escultura ambiental”. Con todo ello no es casual que en sus primeras esculturas utilizase el tema de la ventana, por ser un medio muy evidente para atacar la perspectiva lineal enajenante, tal y como procedieron Robert Delaunay y Juan Gris.

Según el manifiesto, para que un objeto se manifestase desde sí mismo y no desde su exterior, estos dos ámbitos suyos debían ser valorados como el “infinito plástico aparente” y el “infinito plástico interior”, porque de ellos nacía el trascendentalismo físico. Esta dualidad parece estar relacionada con la expuesta en *Los expositores al público* (febrero 1912): la síntesis entre lo que se ve y lo recordado, lo que en cierta manera compromete a la dualidad bergsoniana entre tiempo y memoria. Ésta fue ampliada en su libro *Pintura y escultura futuristas* (1913) con la definición de las dos construcciones posibles: la centrífuga (*cualidad* o *aparición*) y la centrípeta (*cantidad* o *conocimiento*), las cuales desdoblan el objeto entre su cuerpo y la fuerza

---

<sup>1388</sup> La influencia futurista ha sido atribuida a Marcel Duchamp desde el rechazo de su *Nu descendant un escalier* por parte del grupo cubista de Gleizes y Metzinger. En su participación en el Armory Show, la prensa adjetivaba su obra y la de Picabia de cubista y futurista, indistintamente. Hay que tener en cuenta que los futuristas italianos no llegaron a participar en esta primera muestra itinerante a gran escala, por lo que los críticos americanos carecían de un conocimiento completo del futurismo. Citado en ANDREOLI DE VILLIERS, Jean-Pierre, « Duchamp-Picabia et le cubo-futurisme. Pénétration de l'art moderne aux États-Unis », *Ligeia* n° 21-24 octubre 1997 – juin 1998, *Cubo-futurisme*, Paris, 1998, p. 188. La historiografía, en ocasiones, aún mantiene esta confusión, como es el caso de LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, 34, 36 y 49.

contenida. Ambos deben ser sintetizados por la acción del sujeto, y no mantenerlos separados como era característico de la vieja pintura. De este modo, su visualización siempre integra el entorno del que se desgaja una vez retenido en la memoria<sup>1389</sup>. La modernidad exige que ambas entidades formen una nueva unidad, y esto se logra mediante dos movimientos diferentes que acontecen en el objeto: el movimiento absoluto es el movimiento intrínseco al objeto, su potencialidad dinámica, ya esté en reposo o desplazándose, pues esta cuestión sólo atañe a la apariencia, es decir, al movimiento relativo que es accidental<sup>1390</sup>. Esta distinción corresponde a las dos construcciones posibles, una debida a la visualización y otra al conocimiento. El simultaneísmo futurista, inspirado en la electricidad, nace de la acción simultánea de estos dos movimientos, lo que origina el dinamismo, las capacidades cinéticas del objeto en sí y su relación con su entorno, ya sea dinámico o estático. La forma dinámica es la síntesis futurista, la unión del objeto con la acción que le rodea, la única manera de expresar la continuidad espacial sobre la superficie o material a trabajar, la apertura a una cuarta dimensión que sustituye a la cubista de la *Section d'Or* por no partir desde el exterior del objeto sino desde su interior<sup>1391</sup>. Es una inserción del tiempo en el espacio que despierta el dinamismo infinito y no estático, gracias al cual el espectador se ubica en el centro de irradiación de la obra y no fuera de ella. Él es el protagonista porque la explosión del objeto se basa en la síntesis de su visualización y conocimiento<sup>1392</sup>.

De esta manera, la obra es concebida como una construcción de estados de ánimos que constituyen lo que Boccioni entiende por *psicología primordial*<sup>1393</sup>, opuesta a la psicología de la temática y de la narración que separa al espectador, lo que ya fue criticado por Marinetti en el

---

<sup>1389</sup> Véase BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, pp. 62, 97 y 144. Ya en 1913 Severini subrayaba la importancia de la memoria por intensificar el objeto plásticamente y por ser causa emotiva independiente de toda unidad de tiempo y de lugar. SEVERINI Gino, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 40. De esta manera, el futurismo no es únicamente visual como sí lo fue el impresionismo.

<sup>1390</sup> *Ibid.*, pp. 99-104.

<sup>1391</sup> *Ibid.*, pp. 105-112.

<sup>1392</sup> *Ibid.*, p. 133. Boccioni señala que el centro de la obra no es el objeto sino el sujeto, a pesar de que desde el objeto irradian las líneas-fuerza y la compenetración de planos, porque éstas surgen a partir de su encuentro con el sujeto. Como en el cubismo, se crean dos direcciones en el futurismo: lo que llama Boccioni “compenetración horizontal” que es la síntesis de los objetos que sustituye a la anterior composición y construcción en una nueva simultaneidad distinta a la de Delaunay, y la “profundidad subjetiva” de la que depende todo y por la cual los objetos se manifiestan gracias a que primeramente son percibidos por el sujeto, tanto visualmente como intelectualmente mediante la intuición de la que la razón es su apariencia. Esto constituye el adelanto principal del futurismo respecto al impresionismo, ha sido capaz de sustituir el objeto paisajístico por el sujeto, puesto que el subjetivismo impresionista es relativo y en el cubismo simplemente no existe, tal y como señala SEVERINI Gino, « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire » (*Le Mercure de France*, 1-febrero-1916, Paris). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 214, diferencia que nos recuerda Soffici al decir que el tema en el arte es siempre el hombre, sea cual sea el objeto representado. En SOFFICI, A., “Le sujet dans la peinture futuriste” (*Lacerba* nº 1, 1-enero-1914), en *ibid.*, pp. 190-191. Tales afirmaciones concuerdan con la nueva realidad creada por la máquina y el hombre, sustituta de la naturaleza y engrandecida por los futuristas. Con este mecanismo quieren actualizar el arte a la modernidad.

<sup>1393</sup> *Ibid.*, p. 155.

ámbito del teatro<sup>1394</sup>. La síntesis, -el *trascendentalismo físico* que nace “de la intuición de la realidad concebida como movimiento”<sup>1395</sup>-, se produce en primer lugar mediante las líneas-fuerza<sup>1396</sup>, que corresponden al divisionismo adoptado por los futuristas como “compenetración congénita”, mediante la cual solidifican la representación atmosférica accidental de los impresionistas sustituyéndola por la *seguridad inmóvil definitiva*<sup>1397</sup>, a lo que se suma ahora, según reza el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, la compenetración de planos<sup>1398</sup>, la cual se acopla a la escultura realizada con nuevos materiales, luego al collage y a la pintura, porque en esos materiales procedentes de la realidad moderna se manifestará esta nueva unidad que niega la duplicidad del lenguaje (la palabra y su contenido) para darle una dirección dinámica. Los futuristas tomaron la realidad para manifestarla mediante su dinámica<sup>1399</sup>, la cual sometieron a la luz impresionista<sup>1400</sup> aunque ahora eléctrica. También adoptaron, a partir de la intuición, los contrastes cromáticos del impresionismo por ser líricos, pero se dispusieron a cambiar ese lirismo nacido del motivo paisajístico por la velocidad y la modernidad, por lo que el fin de la pintura siempre fue poético como en la literatura, la música y los restantes registros expresivos cultivados por el futurismo<sup>1401</sup>.

Toda esta teoría sobre la compenetración de planos tiene sentido aplicada sobre los objetos mismos. Sólo mediante éstos puede alcanzarse la emoción plástica. Por eso Boccioni empezó a utilizar diversos materiales, entre los que se encontraban algunos no considerados propiamente artísticos por no haber sido utilizados antes por las Bellas Artes, además de romper así la jerarquía del arte y golpear la institución artística. En su manifiesto de 1912 enumeró el vidrio, la madera, el cartón (con el que estaban construidas las guitarras de Braque y Picasso), el hierro, el cemento, crines, cuero, trapos, espejos (como en *El lavabo* de Juan Gris) y, sobre todo, la luz eléctrica, aunque la lista continúa con un “etcétera” porque su ampliación determinará el progreso de la capacidad de crear, porque su fin de todos ellos no era su presentación sino “los

<sup>1394</sup> MARINETTI, F. T., *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1911), en *ibíd.*, pp. 147-149.

<sup>1395</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>1396</sup> *Los expositores al público* (febrero 1912), en *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, pp. 219-221. También susceptible de ser aplicada a la escultura, tal y como afirma Boccioni en el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, en *ibíd.*, p. 224. Los futuristas alargan los puntos del divisionismo progresivamente para aplicar la teoría de las líneas-fuerza: “Entendemos por líneas las direcciones de las formas-color”, en *Ibíd.*, p. 113.

<sup>1397</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>1398</sup> Boccioni advierte que la compenetración de planos es resultante de un mismo dinamismo, en *ibíd.*, p. 123.

<sup>1399</sup> Por esta razón siempre habrá una preferencia por “deformar” las figuras identificables con el antiguo mundo, como ocurre con las figuras femeninas en la producción de Balla y Boccioni, o con los lanceros que cargan sobre un ejército armado con fusiles apenas fragmentado, en el collage *La carga de los lanceros* (1915) de Boccioni.

<sup>1400</sup> Véase DELMARLE, A. F. Marc, “La peinture futuriste” (1913). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>1401</sup> Véase BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, p. 137.

planos atmosféricos en que se unen y se interseccionan los objetos”<sup>1402</sup>. De ahí la importancia del cristal, de los espejos y de la luz eléctrica, los cuales permiten la expansión de los planos y la síntesis de unos con otros, dado que los materiales no son importantes por sus contenidos sino por su relación atmosférica. Antes de representar lo que son en la realidad cotidiana, constituyen “planos, tendencias, tonos y semitonos de una nueva realidad”, pudiendo ser los planos transparentes, traslúcidos u opacos. Aunque los futuristas desprestigiasen la nobleza del mármol o el bronce<sup>1403</sup>, no valoraron los materiales en tanto que imágenes, sino que los iban requiriendo a medida que amplían los efectos poéticos tal y como sucede con las materias artísticas tradicionales. En las esculturas *Fusión de una cabeza y una ventana* y *Cabeza + casa + luz*, Boccioni integró prácticamente los mismos materiales citados en su manifiesto, lo que demuestra que al menos la realización de la primera de ellas tuvo que ser muy próxima en el tiempo a la redacción de este texto, y que estos materiales se restringieron a lo que son, a sus cualidades físicas y todavía no como objetos constituidos, por lo que aún estamos en un estadio primigenio de desarrollo del ensamblaje. Mientras el futurismo seguía utilizando las materias como sustancias artísticas, fue Picasso el que abrió el proceso por el que el significado de estos materiales fue trasladado a los nuevos contextos artísticos<sup>1404</sup>, en principio jugando con la dualidad entre la forma y la materia, para que luego la superasen sobre todo las composiciones a-lógicas de Malevich e Ivan Pigni, y más tarde los juegos de significados de los objetos dadaístas y surrealistas. Aun con todo, con el manifiesto de Boccioni cualquier artefacto podía ser ya una escultura con tal de que lograrse “un movimiento rítmico adecuado a los planos o a las líneas”<sup>1405</sup>, lo que corría a cargo de la actividad artística. Con ello ya se había promulgado una completa disolución del arte en la realidad, y el arte mismo había pasado a ser un medio de conocimiento de la misma, tal y como sugirió el mismo Boccioni<sup>1406</sup>.

Existe una evolución clara hacia un mayor protagonismo de los planos frente a las líneas: las líneas-fuerzas priman en la cruz dominante en la primera escultura de Boccioni *Fusión de una cabeza y una ventana*, mientras que éstas han sido minimizadas en *Cabeza + casa + luz* para dotar de más relevancia a la compenetración entre los planos. Lo que resulta trascendente de esta compenetración es su incidencia en el nacimiento del collage e incluso en

---

<sup>1402</sup> BOCCIONI, Umberto, *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (1912). En *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>1404</sup> Consúltense en POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 21, las discusiones entre Boccioni y el también futurista Giovanni Papini acerca del uso de los materiales por parte de Picasso. Papini advertía que el malagueño transformaba la función de los objetos al trasladarlos al cuadro, mientras que Boccioni opinaba que en sus últimas obras apenas los transformaba. En cambio, los futuristas metamorfoseaban los objetos según sus fines creativos como si fuesen simplemente adiciones dispuestas a su voluntad.

<sup>1405</sup> BOCCIONI, Umberto, *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (1912). En *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>1406</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, pp. 172-173.



la pintura, tal y como se puede observar en posteriores cuadros de Balla, del propio Boccioni - quien trasladó en 1912 los mismos temas de sus esculturas a la pintura, siendo esta dinámica una constante en su obra-, en Carlo Carrà -quien empezó a usar el facetado de forma abstracta en 1912 precisamente-, en la multiplicación de las figuras de Russolo, Carrà y Boccioni - quienes las despersonalizaban en favor del anonimato, tal y como propuso Marinetti en la literatura (en algunas pinturas de 1911 de éstos pintores, las líneas-fuerzas parecen sugerir la compenetración de planos, por ejemplo en *La revuelta* de Russolo y en *La calle entra en casa* de Boccioni)- y en Severini, aunque éste se apropió pronto del lenguaje cubista (ya en *La danza del pan-pan en el "Monico"* de 1909 aparece el facetado junto con el divisionismo) y lo aplicó a la estética futurista<sup>1407</sup>, caso similar al de Soffici, quien también durante su estancia parisina cambió su lenguaje cubista por el futurista (*Descomposición de los planos de una luz* de 1913, testifica el abandono del facetado cubista en pro de la compenetración de planos de Boccioni). Quizás, siendo el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* una primera tentativa de separar el futurismo del cubismo, el facetado ya les había seducido y necesitaban hacerlo suyo, y la mejor manera era invertirlo: el cubismo aplicaba el facetado en la construcción de líneas horizontales y verticales según el principio del contraste, mientras que la compenetración de planos futurista interaccionaba unas formas con otras materializadas en ángulos agudos contra el enrejado cubista, al tiempo que liberaba las líneas haciéndolas infinitas en forma de líneas-fuerza. Para cuando el futurismo contó con una nueva generación inmediata de pintores, éstos aplicaron los principios del movimiento mediante la compenetración de planos (Prampolini, Sironi, Depero, Baldessari, Fillia, etc.)

No debemos olvidar nuevamente la inclusión de letras en la pintura si queremos calibrar la influencia del cubismo en el collage futurista que Herta Wescher quiso demostrar porque, como ya hemos visto, fue un hito esencial en el camino hacia la integración de los papeles recortados. Precisamente, Boccioni no destacó por usar las letras en su pintura, y su estética poco tenía que ver con la literatura, tal y como aseguró en su libro *Pintura y escultura futurista*, aunque el simultaneísmo futurista sí tenía la capacidad de acoplarse a la poesía y a las composiciones musicales gracias a lo que él llamó *dinamismo universal*<sup>1408</sup>. Al fin y al cabo, el fin último del *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, como él mismo apunta, fue la abolición de la escultura, la pintura, la poesía y la música con el fin de liberar la creación. Aun así nos ha llegado alguna excepción, como *Estado de ánimo. Despedida* (1911), tres tablas con un número de cuatro cifras pintado sobre una de ellas, quizá motivado por la obra pictórica de

---

<sup>1407</sup> Severini manifiesta el seguimiento definitivo de las teorías de Boccioni en 1916, al asumir la distinción entre movimiento relativo y movimiento absoluto, teorizada por este líder futurista en su libro *Pintura y escultura futuristas*. Ver SEVERINI, Gino, « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire » (*Le Mercure de France*, 1-febrero-1916, Paris). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 212.

<sup>1408</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, op. cit., pp. 137-139.

Braque y Picasso que pudo contemplar durante su visita a París entre finales de 1911 y 1912<sup>1409</sup>. Sin embargo, Boccioni no empezó a hacer collages hasta 1913 ó 1914 (los primeros son muy difíciles de datar), dedicándose a ellos hasta prácticamente su muerte en 1916, especialmente con periódicos y recortes de las publicaciones futuristas combinados con diversos medios pictóricos (acuarelas, guaches, tinta y óleo). Estos recortes fueron el medio predilecto para hacer referencias concretas a las proclamas bélicas, a sus propias ideas y a la violencia (por ejemplo *La carga de los lanceros* de 1911, con intereses próximos a los de la *Manifestación intervencionista* realizada por Carlo Carrà en 1914, o los de su libro *Guerrapittura*, publicado en 1915 con 12 collages con caracteres adheridos y pintados<sup>1410</sup>), que son el motor generador de sus obras, tal y como ocurre con las alusiones a la guerra de los Balcanes en los collages de Picasso, y en los de Juan Gris con las noticias sobre intervenciones coloniales, a pesar de la diferencia de objetivos, aunque sí buscaron los futuristas la crítica y la parodia presente también en Picasso, quien incluso se permitía hacer juegos de palabras. A veces los caracteres y recortes de prensa hacen de fondo, tanto en los collages cubistas como futuristas, sustituyendo al anterior paisaje, dado que sus referencias escritas ubican por referencia en un momento y en un espacio concreto<sup>1411</sup> mediante la capacidad de la escritura de informar simultáneamente sobre asuntos de diferentes lugares, lo que implica reemplazar, frente a cualquier interpretación meramente formalista, la percepción retiniana de la representación clásica por la lectura intelectual.

Aunque parezca que exista una influencia cubista en los collages de Boccioni, sobre todo por *Naturaleza muerta con sifón* (c. 1914), las líneas se desprenden de los objetos centrales tal y como reclamaba en su teoría plástica<sup>1412</sup>, creando diagonales impensables en un collage cubista, y contrastes de tintas que intentan fusionarse, a la par que los recortes hacen de fondo anulándolo, puesto que quedan a medio cubrir por la pintura. Los mismos temas presentes en sus primeras esculturas de materiales diversos son reflejados en sus collages *Dinamismo de una cabeza de mujer* y *Dinamismo de una cabeza de hombre* (ambos de 1914), cuyas figuras están totalmente fusionadas con su entorno. Por ello el collage es una apropiación futurista del lenguaje cubista, como las letras y el facetado, para lo que Boccioni, desde su rol teórico, invirtió los valores de Braque y Picasso. Es más, los futuristas hicieron uso del medio descubierto por unos pintores que no nunca constituyeron un grupo de vanguardia, con el fin de asociarlo a su ambicioso proyecto propiamente vanguardista de revolucionar el mundo<sup>1413</sup>. De

---

<sup>1409</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>1410</sup> WESCHER, Herta, "Collages futuristes", *XX Siècle, Nouvelle Série* n° 6 (double), Janvier 1956, Paris, p. 22.

<sup>1411</sup> Léase RODARI, Florian, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>1412</sup> Contra las ideas de Wescher, que defiende la influencia cubista, ver POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>1413</sup> Según Rodari, el collage cubista es una anexión del invento cubista a su propia concepción del mundo. RODARI, Florian, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 47.

este modo nació la escultura futurista y con ella el movimiento se extendió a todos los terrenos posibles, -también a los no artísticos-, dentro de un programa estético coherente.

Los casos más polémicos acerca del collage futurista lo constituyeron Severini y Soffici, por haber residido en París y haber mantenido los contactos más estrechos con los cubistas. En concreto, Severini fue el que más se preocupó por establecer lazos entre unos y otros. Cuando los futuristas le convencieron para firmar el *Manifiesto de la pintura futurista* en 1910, creyó necesario que éstos conociesen primero los adelantos de los cubistas. Por esta razón, cuando Boccioni publicó el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, Severini quedó sorprendido porque planteaba, en total oposición con la construcción cubista, una toma de los planos sometida a la dinámica de las líneas-fuerza futuristas. Si los cubistas oponían las formas y las materias, y si los objetos se yuxtaponían para entrar en la creación por contraste, Boccioni resolvió los problemas derivados, -como la adopción de materiales novedosos-, en la compenetración de todos los elementos integrantes en la obra artística. Si las investigaciones cubistas sobre la búsqueda de un lenguaje propio de la pintura, -sobre todo en manos de Braque y Picasso, líderes entonces de toda la pintura moderna parisina-, se encaminaban hacia una dialéctica cuya única solución posible era el contraste simultáneo, los futuristas buscaban la síntesis en la identificación de los contrarios por acción del dinamismo, por ejemplo entre la intuición y el pensamiento racional<sup>1414</sup>. Esto parece contradecir el principio mismo del collage, y aún más cuando Boccioni afirmaba estar en contra de lo que según él había sido la pintura hasta ese momento: “una enumeración de objetos recortados sobre un fondo”<sup>1415</sup>. Evidentemente y a pesar de esta referencia al recorte con la que quizás Boccioni quiso desprestigiar los *papiers-collés* en tanto que adelanto cubista, Braque, Picasso y Gris no se limitaron a una mera yuxtaposición, sino que la construcción para ellos surgía de la ley de contrastes dialécticos, aunque aún predomine en sus collages un uso plástico de los fragmentos que, sin embargo, no desmiente ciertas preferencias y juegos sígnicos que se esconden casi críticamente tras estas piezas y que, sobre todo en el caso de Picasso, están ligados a una temática antibelicista y social

---

<sup>1414</sup> Para distanciarse de los impresionistas, respecto a los cuales Boccioni afirmaba situarse “en las antípodas”, éste encontró la diferencia necesaria en la síntesis que alcanzaron sus investigaciones entre la línea y la forma que, a diferencia de los cubistas, para lograrla no necesitaba sacrificar el dinamismo ni crear composiciones estáticas. Los futuristas, en cambio, sintetizaron cada uno de los momentos representados por los impresionistas (los accidentes espacio-temporales, por ejemplo las distintas versiones de la catedral de Rouen pintadas por Monet) en lo que él llamaba la solidificación del impresionismo, convirtiendo sus vibraciones atmosféricas en la multiplicación de las figuras (siguiendo la cronofotografía de Marey), en las direcciones hacia el espectador más allá del marco para comulgar la obra con la vida mediante la intuición. BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas, op. cit.*, pp. 59-64. Como los cubistas franceses de la Section d'Or pero a su manera, los italianos también quisieron hacer una relectura de los tratados de perspectiva renacentista hasta encontrar una autenticidad en la pintura, porque la teoría de Boccioni sobre la unión del dinamismo del objeto con la acción externa del ambiente, crea un nexo atmosférico que anula la distancia aparente del espectador, reflexión ésta que desmiente la perspectiva aérea de Leonardo da Vinci por basarse en la representación. Los futuristas la superaron al sustituir la imitación por el dinamismo. Véase *ibíd.*, pp. 164-165.

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p. 63.

que la historiadora Patricia Leighton ha empezado a desentrañar. Boccioni opuso a esta ley de contrastes constructiva y cézanniana lo que él llamó la “penetración horizontal”, materializada en ángulo agudo y responsable de la “elasticidad”<sup>1416</sup> (especialmente patente en *La revuelta* de Russolo de 1911). Ésta fue la fuerza futurista que sustituyó a la construcción dialéctica del cubismo.

### *El collage futurista*

Severini, primer futurista en realizar collages, había aplicado las líneas-fuerza a su pintura con anterioridad, en particular en su serie de bailarinas iniciada en 1912 y que al año siguiente alcanzaron prácticamente la abstracción de formas dinámicas. Sobre ellas incluyó pronto los primeros materiales no artísticos por sugerencia de Apollinaire, quien durante aquellos meses estuvo más cerca del futurismo, tal y como demuestra su manifiesto *La antitradición futurista*. A finales de 1912, al observar cierta similitud entre sus pinturas con los primitivos italianos de los siglos XIV y XV, le aconsejó introducir objetos reales, tal y como éstos ya hicieron en sus retablos<sup>1417</sup>, con el fin de incrementar la sensación de dinamismo por contraste de materiales, una apreciación que en el fondo resultaba muy cubista por estar en verdad más próxima al trampantojo. Además, el hecho de que le recomendarse fijarse en un modelo del pasado se antoja poco futurista. Algunas pinturas de Severini, en concreto *Ricordi di viaggi* (1911), parecen anticipar la adición de elementos dispares propia del collage mediante la yuxtaposición de imágenes tan inconexas como la Torre Eiffel, el Sacré-Coeur, el Palacio de Pienza, un tren y un autobús, más un busto femenino y el retrato de la cabeza de su padre, conjunto que recuerda a los *scrap books* o a los álbumes de viajes, como los de Hans Christian Andersen. Todo esto llegó a impresionar a Picasso, y a adelantarse al alfabeto de la sorpresa de Marinetti y Depero<sup>1418</sup>. Quizás esta pintura en concreto pudo incitar al poeta a hacerle tal sugerencia. No en vano, ya le había hablado del trozo de tela encerada que el malagueño había adherido en primavera a *Nature morte à la chaise cannée*. El propio Severini pudo haber visto los primeros *papiers-collés* de Braque y comunicar sus resultados en Italia durante el otoño de 1912 a algunos de los pintores del círculo futurista, por ejemplo Carlo Carrà<sup>1419</sup>.

---

<sup>1416</sup> *Ibid.*, pp. 166-167.

<sup>1417</sup> Apollinaire propuso como ejemplo a Severini el San Pedro de Carlo Crivelli, que sostiene unas llaves en yeso y una cruz que finaliza también en ese material para aumentar el efecto del escorzo, así como los bordes de sus pectorales. En la parte izquierda del *Trittico del Duomo di Camerino* de Brera de Milán, de 1486, conservado en la Pinacoteca de Brera. Ver WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, pp. 45 y 61, y POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, pp. 21 y 171-173.

<sup>1418</sup> MARINETTI, F. T., *Manifeste de l'alphabet à surprise* (22-octubre-1916). LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>1419</sup> Según las memorias de SEVERINI, Gino, *Tutta la vita di un pittore*, *op. cit.*

Así fue cómo Severini comenzó a finales de 1912 a adherir lentejuelas doradas sobre sus bailarinas en pasteles sobre cartones y óleos sobre telas, en ocasiones con formato oval o redondo según la costumbre cubista, aunque en su caso con la intención de aumentar el dinamismo. Pronto abordó grandes composiciones como *Jeroglífico dinámico del baile de Tabarín* (1912), de clara estética futurista dado que las líneas-fuerzas y la compenetración de planos alcanzan aquí la abstracción formal. Sobre esta tela pintó letras con el fin de remitir al propio movimiento del baile (“VALS”, “POLKA”, etc.), trasladando este recurso a otros temas pictóricos iniciados en 1913. Su intención con estos caracteres, según escribió en una carta a Carrà<sup>1420</sup>, fue la de incorporar el significado y el sonido al dinamismo pictórico, posiblemente para hacer interaccionar ambos sentidos y alcanzar de este modo la creación atmosférica, siguiendo la escultura-ambiente de Boccioni, lo que anticipaba a su vez *La pintura de sonidos, ruidos y olores* de Carlo Carrà (1913)<sup>1421</sup>, manifiesto éste que abogaba por la aplicación de las sinestesias en la apertura del cuadro pictórico, al tiempo que se decantaba por una mayor abstracción al inclinarse por la supremacía del dinamismo de las circunferencias, condenando cualquier tipo de rectas en contra de las opiniones vertidas por Marinetti en su manifiesto *Imaginación sin hilos y las palabras en libertad*<sup>1422</sup>. Estos principios también rigieron las abstracciones tan diferentes de Giacomo Balla, y frente a las apariencias, las letras de la obra de Severini anunciaban mismamente las palabras en libertad de Marinetti<sup>1423</sup>, cuyo manifiesto sacó a la luz el 11 de mayo de 1913<sup>1424</sup>. El año anterior Marinetti había publicado el *Manifiesto*

<sup>1420</sup> Citado en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 46, y WOLFRAM, Eddie, *History of collage...*, op. cit., p. 39.

<sup>1421</sup> Editado en forma de panfleto el 11 de agosto de 1913 y en *Lacerba* nº 17, 1 septiembre 1913. Recogido en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 182-186.

<sup>1422</sup> MARINETTI, F. T., *Imagination sans fils et les mots en liberté*, en *ibíd.*, pp. 143. Siendo que Marinetti escribió este manifiesto en mayo de ese mismo año de 1913, condenando las espirales para preferir las rectas -manifestadas en zig-zag y en arabescos-, las declaraciones de Carrà pudieron constituir una réplica. Cuando Balla y Depero -ambos defensores de las líneas curvas- redactaron el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* (11 marzo 1915), ambos firmaron como “abstractos futuristas”. Ver *Futurismo (1909-1916)*, op. cit., p. 260. De hecho, a partir de 1914, tanto Balla como Carrà hicieron collages, acuarelas y dibujos en los que las letras en libertad se unieron a líneas curvas y espirales, habituales en los collages de Carrà y en las esculturas de Boccioni. Severini recogió las dos posibilidades en su manifiesto *Las analogías plásticas en el dinamismo* (1913) que, en contra de la condena de Marinetti a las formas curvas, afirmaba que es la expansión esférica la que recoge el contraste de las formas análogas contrastadas (ver más en SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, op. cit., pp. 42-43). Sin embargo, sí compartió el ensalzamiento de la analogía con el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de Marinetti (1912), autor que recurrió paradójicamente y sin problema alguno, a composiciones curvas en sus palabras en libertad.

<sup>1423</sup> Angelo Rognini -del grupo futurista de Pavía “Avanguardia”- afirmaba en 1922 que la deformación que sufren las palabras en libertad es acusada por aquellos poetas que tienen una sensibilidad pictórica muy neta. En ROGNONI, Angelo, *Parolibres plastiques* (1922). Recogido en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 155-156. Esta convicción es lo que originó la revolución tipográfica proclamada por Marinetti en *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad*.

<sup>1424</sup> Hay que advertir que el escritor futurista Aldo Palazzeschi ya había escrito versos fonéticos sin significación en 1908, tal y como lo anunciaron Larionov e Iliá Zdanevich en el *Almanaque de la Cola de asno y de la Diana* en 1913. Ver LARIONOV, Mikhaïl, *Manifestes*, op. cit., p. 85. Este escritor italiano ya comenzó en 1908 a escribir su principal novela *Il Codice di Perelà*, donde hace uso de las onomatopeyas anunciando la literatura futurista de Marinetti antes de la proclamación oficial del nacimiento del

*técnico de la literatura futurista*. En él ofreció las pautas esenciales y casi ideológicas para la creación literaria, las cuales no diferían demasiado de los principios generales de la primera declaración futurista de 1909 y de sus manifiestos plásticos. A éstos, que sin duda debían regir la nueva literatura, sumó recursos específicos anteriormente citados: la liberación de la ortografía, de la caligrafía y de la gramática en beneficio del dinamismo, el uso del infinitivo, las analogías, la abolición del adjetivo y la sustitución de los signos de puntuación por los matemáticos y musicales, sinestesias éstas que Cangiullo elevó a su máxima expresión en su *poesía pentagrammata*<sup>1425</sup>, además de aplicar las palabras en libertad al diseño de muebles. En este primer manifiesto literario Marinetti todavía no nombró literalmente las “palabras en libertad”, tan sólo en el suplemento del 11 de agosto de ese mismo año se refirió a unas “palabras liberadas de la puntuación”, incluyendo un texto poético suyo, *BATALLA PESO + OLOR*, en el que remplazaba la puntuación por signos matemáticos tal y como indica su título. Entonces, no podemos pensar que las letras de las pinturas de Boccioni y Severini proviniesen de las “palabras en libertad”, en todo caso fueron sugeridas. Más bien las letras pintadas y encoladas en sus cuadros y collages pudieron impulsar en parte<sup>1426</sup> la poesía de Marinetti<sup>1427</sup>. A su vez, la incorporación de letras por los pintores futuristas parece haber sido inspirada por el cubismo, una vez que el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* ofreció las claves para asumir el lenguaje cubista al servicio de las ambiciones futuristas<sup>1428</sup>. Esta voluntad se torna más evidente si repasamos los hechos: primero Boccioni incluyó letras en la pintura en 1911, seguido por Severini al año siguiente pero ya por medio del collage. Tal evolución nunca existió

---

movimiento, porque las onomatopeyas presentarán la particularidad sinestésica y la carencia de todo significado que no sea intuitivo. Esta referencia no puede ser determinante -aunque sí sirve de eslabón imprescindible- ni para las letras en las pinturas futuristas ni para las palabras en libertad, porque en 1908 Palazzeschi estaba sumergido aún en el simbolismo, tal y como demuestran ciertos pasajes de esta novela publicada en 1911, y sus poemas no difieren mucho de otros precedentes simbolistas como Mallarmé y Jarry, que tanto pintores como escritores futuristas conocían perfectamente. Véase DE MARIA, Luciano, “À propos du *Code de Perelà*”, en PALAZZESCHI, Aldo, *Le code de Perelà*, Allia, Paris, 1993, p. 200.

<sup>1425</sup> CANGIULLO, Francesco, *La poésie pentagrammée (Le Futurisme n° 7, 1-julio-1923)*, en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., p. 157, y SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Las palabras en libertad...*, op. cit., pp. 109-110.

<sup>1426</sup> Hay que tener en cuenta los precedentes literarios simbolistas antes comentados: Mallarmé, Alfred Jarry y los versos libres de Gustave Kahn.

<sup>1427</sup> Tampoco los caligramas de Apollinaire inspiraron las “palabras en libertad”, porque el primero -*Lettre-Océan*- lo publicó en 1914. Este poeta ya celebró las palabras en libertad en su *Antitradición futurista* (finales de julio de 1913), manifiesto donde enumeró todas las innovaciones de su tiempo, incluidas las cubistas. *Lettre-Océan* muestra líneas que se expanden hacia el exterior, pudiendo deberse a la influencia plástica de las líneas-fuerza futuristas. Posteriormente, Apollinaire irá abandonando la objetualidad de las palabras y los medios mecánicos de creación, para retornar a las cualidades líricas del poema. Léase POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, op. cit., pp. 196-198 y 226. Esta autora considera collages tanto estos caligramas como las palabras en libertad.

<sup>1428</sup> De hecho, el primer collage de Picasso -*Nature morte à la chaise cannée*- del que informó Apollinaire a Severini, tiene letras pintadas. La revista *Lacerba*, fundada por Soffici y Papini en 1913, ofreció noticias tanto de las innovaciones cubistas como de las futuristas, y el epistolario que mantuvieron Boccioni y Severini demuestra la constante atención de este último al cubismo y en especial a las innovaciones de Picasso (gran parte de esta correspondencia está incluida en *Futurismo (1909-1916)*, op. cit., pp. 193-194), quien es considerado como un artista de un enorme talento por PAPINI, G., “Cercles Ouverts”, *Lacerba* n° 6, 15-marzo-1914. En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 399-400.

en el cubismo, el cual recurrió a las letras con seguridad en 1910, y hasta mayo de 1912 no produjo su primer collage. Primero Boccioni hizo la tentativa, y hasta que no escribió un manifiesto que invirtiese el lenguaje cubista mediante la compenetración de planos, sus compañeros, que sin duda conocían este recurso, no se atrevieron o simplemente no les interesó emplearlo. Es decir, hubo una apropiación futurista tanto de las letras como del facetado cubista, pero ésta no se hizo factible hasta que Boccioni no dio las pautas de cómo hacerlo. De esta manera, cubistas y futuristas participaron en las investigaciones sobre cómo introducir nuevos materiales en la obra plástica en un constante intercambio de impresiones estéticas.

Al margen de las bailarinas, Severini realizó otros collages casi al mismo tiempo, a finales de 1912 (el collage *Homenaje a mi padre* lo ejecutó seguramente por entonces), pero bajo un aspecto general más estático derivado del empleo de papeles de colores, impresos y titulares de publicaciones futuristas, cartones, naipes y otros elementos rígidos pegados sobre bodegones. Continuó haciendo collages casi hasta su conversión al nuevo clasicismo, transformación anunciada mediante el creciente protagonismo del aspecto decorativo de los mismos. Precisamente, en un retrato de Marinetti que realizó en 1913, amplió la variedad de materiales utilizados con un trozo de terciopelo a guisa de chaqueta, y fragmentos de sus textos más paradigmáticos, entre los que se encontraba *Imaginación sin hilos y las palabras en libertad*, lo que supuso ya un reconocimiento hacia la poesía futurista desde el collage<sup>1429</sup>. Es a partir de este momento cuando se generó una interacción importante entre las “palabras en libertad” y los collages futuristas, hasta el punto de que el propio Marinetti, además de Balla, introdujo recortes literales en sus nuevos versos libres. Por otra parte, en este retrato Severini incorporó una serie de materiales que, como el pelo del bigote, ya había utilizado Boccioni en su primera escultura *Fusión de una cabeza y una ventana*. Exactamente, el cabello apareció como uno de los nuevos materiales posibles en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, lo que demuestra lo importante que fue este texto teórico para legitimar la adopción del cubismo por parte del futurismo. En este retrato ejecutado por Severini, a pesar de la presencia de los elementos recomendados por Boccioni, la función que les otorgó, -quizás por las sugerencias de Apollinaire acerca de las costumbres de los primitivos latinos (quien además ya citó el cabello como un material posible en la pintura, quizás animado mismamente por las tesis de Boccioni)-, fue la de sustituir la pintura por los materiales añadidos para conformar los detalles figurativamente, ya que ante la polémica abierta entre los futuristas respecto al uso del collage entre la abstracción y el realismo, Severini, tal vez por su afinidad con los cubistas, se decantó

---

<sup>1429</sup> Severini también realizó un retrato de Paul Fort a base de líneas-fuerza, según una estética muy futurista deudora de las bailarinas. Hizo otro del poeta Arthur Cravan con la portada del primer número de su revista *Maintenant*, de abril de 1912, y fechado ese mismo año, aunque Herta Wescher desmiente esta datación y la sitúa en 1916. WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 46. Sin embargo, puede ser datado perfectamente en 1912 porque el de Paul Fort, según Poggi, es de finales de 1912 o principios de 1913, y el de Marinetti de 1913, justo después de la publicación de su manifiesto *La imaginación sin hilos...* dadas las referencias contenidas en el mismo

por la segunda de estas opciones<sup>1430</sup>, mientras que por ejemplo los collages de Depero y Balla alcanzaron la abstracción del movimiento mediante el uso de formas curvas. Severini también respondió a Marinetti, en concreto a su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, con el texto, inédito entonces, *Las analogías plásticas en el dinamismo* (1913, también conocido como *El arte plástico neo-futurista*), donde definió la expansión de los objetos con líneas esféricas<sup>1431</sup>. Siendo que el fundador del movimiento había defendido el poder de la intuición liberada de la sintaxis por equiparar palabras dispares en cadenas de analogías, Severini pudo percatarse de que éstas ya aparecían en la figuración de sus collages e incluso de sus pinturas (pues citó en este ensayo teórico su cuadro *Ricordi di viaggi* de 1911<sup>1432</sup>), así como en las esculturas de Boccioni realizadas con diversos materiales<sup>1433</sup>.

Resumiendo, los distintos registros creativos cultivados por el futurismo fueron retroalimentándose en cadena hasta culminar en 1921 con la proclamación de Marinetti del *tactilismo*, ya no dirigido al arte sino a la cotidianidad y la educación, proclamando que la diferenciación de los cinco sentidos sólo es aparente<sup>1434</sup>, como ya afirmó acerca de la distinción entre la razón y la intuición. Las sinestesias se abren así a la realidad tal y como intentaron Bratella y Russolo entre 1911 y 1913 con sus músicas futuristas que glorificaban la máquina, lo que se sumó a ese interés por los materiales cotidianos porque, mediante los “bruiteurs”, de funcionamiento mecánico y eléctrico, los primeros de 1913, Russolo registraba sonidos accidentales que luego sometía a una escala de tonos, gracias a la cual se sublimaban y se abstraían<sup>1435</sup>, tal y como ocurría con los nuevos materiales de la escultura proclamados por Boccioni en 1912.

---

<sup>1430</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 172. Severini, a pesar de defender el uso de las formas curvas, expresa su opción claramente en 1917, al estar convencido de que el arte sólo puede llegar a ser autónomo y universal conservando sus relaciones profundas con la realidad, es decir, siendo ella misma una realidad más real que el resto de la realidad, por ser más viva gracias al dinamismo. SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 82. En 1921 acaba triunfando su vertiente cubista al afirmar, junto con la influencia de Seurat, la importancia de las lecciones de Cézanne acerca de la síntesis de la construcción y de la sensación en una nueva relectura que quiere rescatar su espiritualidad, expuesta en SEVERINI, Gino, *Del cubismo al clasicismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba/ Caja Murcia, Murcia, 1993, pp. 36-38.

<sup>1431</sup> Posteriormente, tras su conversión al clasicismo, y casi podríamos decir que siguiendo los pasos de Picasso, Severini dedicará especial atención a la línea curva por ser la mejor materialización viva de la idea. Precisamente, las preocupaciones en este retorno a cierto academicismo radicaban, como en la metafísica de Carrà, en las posibilidades de dar forma a las ideas. *Ibid.*, p. 111.

<sup>1432</sup> SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>1433</sup> Boccioni encuentra la misma simultaneidad en las analogías que se establecen entre las palabras liberadas de Marinetti, la compenetración atonal de ritmos diversos de Bratella, y los ruidófonos de Russolo. En BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>1434</sup> La proclama incluía un registro taxonómico de diferentes tectos jerarquizados por categorías. Ver más en MARINETTI, F. T., *Le tactilisme* (1921), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 341-345.

<sup>1435</sup> Erik Satie introdujo ruidos en la música que compuso para *Parade* (1917), los cuales debemos poner en relación con los diseños con ensamblajes que Picasso materializó para esta obra, aunque éstos son reales y no sublimados como en el caso de Russolo, además de no deberse a la herencia de éste último sino a su voluntad por abrir la unidad de la composición que Satie ya manifestó desde principios de siglo XX componiendo partituras sin principio ni final y, en ocasiones, inspiradas en la música de cabaret, del teatro de variedades y en otras fuentes populares que aportan el concepto de obra total y abierto en contra



A pesar del gran número de collages futuristas realizados, sobre todo a partir de 1914, no hubo una nueva referencia a los materiales extra-artísticos hasta *Reconstrucción Futurista del Universo* (11 de marzo de 1915, Milán). En este manifiesto Giacomo Balla y Fortunato Depero enumeraron una larga serie de materiales seguida de un “etcétera” y bajo el epígrafe “medios imprescindibles”<sup>1436</sup>, aun siendo muchos de ellos perecederos:

“alambres, cabos de algodón, de lana, de seda, de todos los grosores, de todos los colores. Vidrios de colores, cartulinas, celuloideas, telas metálicas, transparencias de todo tipo, elementos ‘supercoloreados’. Tejidos, espejos, láminas metálicas, estaño coloreado, y todo tipo de materiales vistosos. Ingenios mecánicos, electrotécnicos, musicales o ruidosos; líquidos químicamente luminosos de coloración variable; muelles, levas, tubos, etc.”<sup>1437</sup>.

Los objetos prestados eran materiales requeridos como tales en la creación artística y no por aportar un significado, dada la intencionalidad abstracta de estos futuristas continuadores de Boccioni (Depero escribió al año siguiente *La onomalengua – verbalización abstracta*<sup>1438</sup>). De todas formas, ampliaron las sinestesias proclamadas por Depero para ponerlas al servicio del juego, un adelanto que por entonces Balla ya empleada<sup>1439</sup>. Desde el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* hasta la *Reconstrucción Futurista del Universo*, se abre una segunda etapa futurista ya definida por Severini: la primera corresponde a la fusión del objeto con el ambiente (evolución del divisionismo desde la compenetración congénita hasta las líneas-fuerza), y la segunda sintetiza el objeto con el Universo (compenetración de planos y nuevos materiales)<sup>1440</sup>,

---

de la ópera y de la concepción cerrada de la obra modernista. También la composición de música humorística, a veces dirigida a los niños y a los animales, además de sus experimentos con objetos musicales para descubrir nuevos sonidos, determinan este interés por los ruidos reales. Véase SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes*, op. cit., pp. 121-127, 155 y 139, donde califica estas referencias como collages musicales, así como su pieza destinada a la banda sonora del film dadaísta *Entr'acte* de René Clair, con guión de Picabia, como una pieza primitivista adaptada al ritmo cinético de la filmación (p. 151). Respecto a la preferencia de Satie por la melodía infantil, encontramos ejemplos en SATIE, Erik, *Cuadernos de un mamífero*, Quaderns Crema, El Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 26-31. También expone su idea de “mobiliario musical”, una música compuesta e interpretada no para prestarle atención, sino para formar parte del ambiente, de la que dice tener un origen “industrial”, en SATIE, Erik, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Ardora, Madrid, 1998, p. 119.

<sup>1436</sup> Tras este manifiesto, Enrico Prampolini publicó en 1917 junto con B. Sanmimiatelli y en el primer número de la revista *Noi*, fundada por él mismo, un artículo que informaba de todos los materiales y objetos que los cubistas habían introducido en la creación. Según ellos, estos materiales transmiten lirismo de orden psíquico al interior de la obra.

<sup>1437</sup> *Futurismo (1909-1916)*, op. cit., p. 259.

<sup>1438</sup> En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, op. cit., pp. 152-153. Poco después, Depero volvía a reivindicar la unión de los registros expresivos en la simultaneidad de los estados de ánimo mediante las sinestesias, que ahora buscan la aplicación de los adelantos científicos, ya sean físicos, químicos o eléctricos. Ver DEPERO, Fortunato, *Manifeste du Moto-bruitisme* (aunque redactado en 1915, fue publicado parcialmente en el catálogo de su exposición celebrada en Roma entre el 20 de abril y el 15 de mayo de 1916), en *ibid.*, pp. 209-210.

<sup>1439</sup> En esta ocasión, Depero llama a su plasticidad compleja, dinámica y abstracta. En DEPERO, Fortunato, *Complexité plastique – Jeu libre futuriste – L'être vivant artificiel* (Roma, 1914), en *ibid.*, pp. 198-201.

<sup>1440</sup> SEVERINI, Gino, « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire » (*Le Mercure de France*, 1-febrero-1916, Paris), en *ibid.*, p. 214.

derivando esta última fase en una tercera de disputas y divergencias, sobre todo a causa de Giovanni Papini y en torno a la introducción de materiales prestados, sustitutos de las representaciones pictóricas porque, a juicio de este último, se retorna así al realismo después de que la plástica lo rechazase en pro de la deformación o “transformación lírica o racional” de la realidad<sup>1441</sup>. Y fue en ese mismo año 1914 cuando se desencadenó una producción de collages futuristas a gran escala mientras que Picasso los abandonaba agobiado, quizás por los artículos que Papini dedicó a los nuevos materiales y por la intensa aplicación de este medio por parte de los futuristas, quienes además lo aprovechaban para hacer propaganda de sí mismos y de la guerra mediante recortes de anuncios y periódicos. En principio Severini no comprendió del todo los procedimientos mecánicos del malagueño, consistentes en tomar los fragmentos prestados en sustitución de la transformación que ejerce la mano del pintor sobre la materia, sobre todo a partir de la ejecución de letras con plantillas. Era necesario buscar la presencia del autor en la elección del objeto y del medio, y no en el estilo. Al final comprendió que estos mecanismos de Picasso dotaban de dinamismo al conjunto gracias al contraste entre los elementos reales y la abstracción de las formas ejecutadas con el dibujo y el pincel. Por esta razón Picasso no necesitó ni siquiera atender los medios plásticos formulados por Boccioni, lo que fortalece la idea de que los retratos de poetas no fechados por su autor Severini, más propiamente futuristas, hayan sido anteriores al resto de sus collages, más estáticos y posiblemente realizados una vez que adoptó el automatismo de Picasso<sup>1442</sup>. Concretamente el del poeta Arthur Cravan podría datarse entre 1912 y 1913, a pesar de las opiniones de Herta Wescher al respecto. Con el fin de responder a las réplicas de Boccioni, Papini citó una de las construcciones que Picasso realizó en su estudio con guitarras de cartón, elementos reales y series de dibujos. A pesar de que probablemente las haya conocido por fotografías, el mismo Picasso le aseguró que ya constituían cuadros en sí mismos<sup>1443</sup>, aun habiendo sido desmontadas rápidamente y tan sólo documentadas fotográficamente, lo que demuestra una mayor apertura de Picasso hacia los medios de reproducción mecánica que atacan directamente al aura artística, mientras que futuristas como Marinetti y Boccioni denostaban especialmente la fotografía por estar sujeta a las leyes de la perspectiva<sup>1444</sup>. El problema era que con la incorporación de

---

<sup>1441</sup> PAPINI, G., “Le cercle se referme” (*Lacerba* n° 4, 15-febrero-1914), en *ibíd.*, pp. 396-397.

<sup>1442</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>1443</sup> PAPINI, G., “Cercles ouvertes” (*Lacerba* n° 6, 15-marzo-1914), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 399-400.

<sup>1444</sup> La opinión favorable de la fotografía y su influencia positiva en la pintura, las expresa Picasso en BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, p. 69. Desde su época cubista, repitió estas construcciones contrastadas o acumulaciones azarosas de sus propias obras. Su carácter efímero exigía fotografiarlas, alcanzando así una comunión perfecta entre pintura y fotografía. Ver *ibíd.*, p. 163. La fotografía para Boccioni, en cambio, representaba la tradicional preocupación por la representación del objeto cerrado, en BOCCIONI Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, pp. 124-125 y, para Marinetti, la perspectiva científica contenida en la fotografía era relativa a la sintaxis en literatura que apresa las palabras, en MARINETTI, F. T., “La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique” (1914). El cine sí fue aplaudido por su dinamismo en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, además de la atención

materiales preexistentes se lograba sustituir la representación de las formas en el cuadro, sobre todo en las últimas obras de Picasso, mientras que el futurismo las había deformado para imbuirlas del dinamismo necesario para su revelación, lo que podría dejar a este movimiento obsoleto como un arte académico encaminado a la representación de objetos. Al respecto, Papini se refirió a las últimas aportaciones materiales de Picasso en sus cuadros. Era evidente que, a pesar de las tensiones con el cubismo, Papini guardaba hacia él una gran consideración. Pronto creyó encontrar su correlato en la propia evolución del futurismo: en los nuevos materiales empleados por Boccioni, en la pintura de Severini, en las palabras en libertad de Marinetti, en los ruidos de Russolo frente a la música descriptiva de Strauss, incluso en el nuevo pragmatismo generalizado en la filosofía de su época y enemigo de los conceptos puros<sup>1445</sup>. Papini creía haber definido así una tendencia reciente que debía ser asumida por el futurismo si quería acoger todo lo nuevo y opuesto al pasado. En cambio, Boccioni centró su atención en la simple sustitución de cualquier representación por medio de la adhesión de elementos reales, justificando la transformación que sufre la realidad por la aplicación de los principios esenciales de la estética futurista, definida recientemente por él mismo en su *Pintura y escultura futurista*<sup>1446</sup>. Sin duda alguna, el manifiesto *Reconstrucción Futurista del Universo*, con el que Balla y Depero ensalzaron el uso abstracto de los materiales novedosos y ajenos, ofreció una excelente respuesta a esta discusión.

### *Lacerba y marinettismo*

Este primer debate fue el germen de la escisión producida en 1915 entre los miembros de la revista *Lacerba* y el resto de los futuristas. Apoyado por Soffici y Palazzeschi, Papini distinguió el futurismo como un movimiento del pensamiento destinado a difundir los valores nuevos en la filosofía, la psicología y la estética desde una perspectiva ética y sobre una sólida base teórica de la que él creía que carecían las formas de lo que entendía como “marinettismo”. En todo este complejo teórico descansaba una renovada atención hacia el pasado justificada por la necesidad de conciencia histórica para proponer las novedades revolucionaras. En consonancia con el interés por las últimas obras de Picasso, confrontaron una serie de categorías y modelos referidos a un movimiento y otro. Por ejemplo, opusieron Cézanne al impresionismo, del que se había apropiado el marinettismo según Papini. Generada en el fondo a partir del

---

que el futurismo prestó a este registro mecánico y los manifiestos de Arnaldo Ginna y Bruno Corra, alguno de ellos firmados por los principales futuristas, lo que demuestra que, al oponerse a la fotografía, no huyeron de los medios de reproducción mecánica, sino del estatismo y de la simple imitación de la realidad. Ver LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 136, 149 y 291-301.

<sup>1445</sup> PAPINI, G., « Le cercle se referme » (*Lacerba* n° 4, 15-febrero-1914), en *ibíd.*, pp. 396-397.

<sup>1446</sup> BOCCIONI, Umberto, “Le cercle ne se ferme pas” (*Lacerba* n° 5, 1-marzo-1914), en *ibíd.*, pp. 398-399.

debate en torno a los nuevos materiales, esta escisión, la cual reunió a Severini y Soffici -los dos artistas más influenciados por el cubismo francés- junto con Carlo Carrà, Corrado Govoni, Balilla Pratella e Italo Tavolato, se tradujo pronto en una divergencia estilística que pretendió ser metódica por ambos bandos<sup>1447</sup>. Los collages de Severini se hicieron más estéticos e incluso decorativos, hasta que su producción desembocó en 1921 en el nuevo neoclasicismo.

Ardengo Soffici (1879-1964) fue quizás el pintor del grupo que más contribuyó a la distinción de su vertiente afín a la pintura francesa frente al desarrollo puramente futurista de la estética de Boccioni y del dinamismo abstracto de Balla. En este sentido, hizo gala de una postura aún más radical que las de Severini y Carrà. Finalmente terminó por decantarse por una síntesis de las aportaciones italianas y parisinas antes de formar parte del futurismo oficialmente en 1913. Desde su juventud se apasionó tanto por la pintura como por la literatura, lo que pronto generó trabajos como la publicación *BiF & ZF* (1915). Su tendencia literaria, como la de Marinetti y demás futuristas, se inició en el simbolismo y, desde su llegada a París en el año 1900, participó en revistas como la *Revue Blanche*, *La Plume* o *Mercure de France* (las más recurridas por Gustave Kahn y Alfred Jarry), mientras que en pintura se decantó por los círculos impresionistas. De esta manera, las primeras alteraciones que sufrieron sus objetos representados remiten tanto a lo accidental atmosférico de la obra escultórica de Medardo Rosso, como a las imágenes oníricas de Rimbaud<sup>1448</sup>. Hasta aquí su formación no difiere demasiado de la del resto de futuristas, hasta que en la década de 1910, como Severini, entablara amistad con Apollinaire, Max Jacob, Archipenko y, sobre todo, con Braque y Picasso, por quienes siempre sintió una gran admiración. Fue así que se familiarizó con la tradición de Cézanne, a quien ya había dedicado un artículo en la revista sienesa *Vita d'Arte* (junio de 1908), el primero consagrado a este pintor en Italia, y donde comparó su rudeza con la de Masaccio, un reconocimiento al pasado que se materializó en sus pinturas de 1911 al contener referencias formales a los primitivos italianos y dar muestra explícita de su devoción por Paolo Ucello<sup>1449</sup>, razón por la cual acabó indagando en el primitivismo tras los pasos de Picasso y Braque. Hay que tener en cuenta que ni siquiera Severini se identificó directamente con Cézanne antes de acoger el neoclasicismo en 1921.

Su primera reacción frente a la pintura futurista fue de total oposición. La conoció en junio de 1911 en la exposición celebrada en el Padiglione de Milán. Conocedor del cubismo, no podría admitir las reminiscencias al divisionismo ni al simbolismo, pues a sus ojos lo presentaban como un romanticismo trasnochado ya que, en esos momentos, el futurismo y sus “compenetraciones congénitas” nada tenían que ver con el cubismo francés. Publicó un artículo en *La Voce* condenando la exposición, y la contestación por parte del grupo futurista no se hizo

---

<sup>1447</sup> Véase CAVALLO, Luigi, « Ardengo Soffici et le cubo-futurisme », *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, p. 83.

<sup>1448</sup> *Ibid.*, pp. 68-83.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 68.

esperar. Sin embargo, la posición intermedia de Severini fue crucial para integrarlo en el grupo de sus compatriotas. La obra de Severini, futurista pero amigo del cubismo, le dio la confianza suficiente como para que cambiase de opinión<sup>1450</sup>. Por contra, ambos configuraron un estilo que atendía y asimilaba las innovaciones francesas, y no precisamente para invertirlas como operaba Boccioni, lo que desembocó en la crisis estilística de 1914 entre *Lacerba* y el resto del grupo. Esa síntesis entre futurismo y cubismo de Severini y Soffici contrastaba con las abstracciones de Balla que, al ser el único futurista de la primera generación que no había recibido la influencia cubista, ni siquiera para subvertirla, fue quien mantuvo el estilo futurista más genuino y destinado a formar a los futuros pintores representantes del movimiento. En cambio, la pintura intermedia de Soffici fue lo que Pierre Cabanne denominó cubo-futurismo<sup>1451</sup> y, de hecho, dados sus contactos con Alexandra Exter desde marzo de 1914, quien poco después abandonó París para retornar a Rusia con el libro *Cubismo y futurismo* de Soffici en la maleta, éste llegó a ser un poderoso detonante para esta tendencia rusa, si contamos además con la influencia de los escultores Archipenko y Baranoff-Rossiné. En este sentido, Soffici creó la revista *Lacerba* junto con Papini para establecer un eje común entre Francia e Italia y dar noticias tanto del futurismo como del cubismo<sup>1452</sup>, intención ésta que acabó en 1915 por ser incompatible con el resto del futurismo, irremediamente hostil a la escuela parisina. Según Luigi Cavallo, mediante su cubo-futurismo fue capaz de superar tanto el cubismo como el futurismo<sup>1453</sup>. Dentro de este estilo intermedio, Soffici creó en 1914 una serie de bodegones con collages (periódicos, billetes y etiquetas) y guaches, donde las frutas y las copas se concentran en el interior en vez de expandirse hacia el exterior, en contra de la ortodoxia de las líneas-fuerza y la compenetración de planos. Prefirió legar esta tarea a la tipografía de los periódicos, siguiendo sus trabajos poéticos de *BiF & ZF* de 1915 (muchos de sus modelos los encontró en carteles, espectáculos modernos y señales urbanas), pues Picasso, mediante la transparencia de los dibujos superpuestos sobre los recortes de prensa, ya había conseguido por contraste el dinamismo de la composición. En este orden de cosas, Soffici afirmó que en la pintura de aquellos años había dos fuerzas dominantes diferentes pero que el dinamismo futurista debía sintetizar: la del impresionismo con su atención a las sensaciones fugaces de la luz y del color, y el estatismo del cubismo centrado en la solidez de las cosas<sup>1454</sup>, lo que ya suponía un reconocimiento significativo a Cézanne muy alejado de Boccioni. Partiendo de Picasso, legó el dinamismo a la

---

<sup>1450</sup> Varios cuadernos de notas de Soffici testifican sus investigaciones destinadas a sintetizar el futurismo con el cubismo. *Ibid.*, p. 76

<sup>1451</sup> En CABANNE, Pierre et RESTANY, Pierre, *L'Avant-garde au XX siècle*, Éditions A. Balland, Paris, 1969, p. 182.

<sup>1452</sup> DECAUDIN, Michel, «Futurisme italien / modernité française. Pour une approche nouvelle», *Cubo-futurisme*, *Ligeia* n° 21-24, octobre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, p. 86.

<sup>1453</sup> CAVALLLO, Luigi, «Ardengo Soffici et le cubo-futurisme», *op. cit.*, p. 82.

<sup>1454</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 190.

tipografía y la solidez a los cuerpos<sup>1455</sup>, tal y como hizo más tarde Carrà. Por eso y al haber condenado la abstracción, gracias al collage pudo acogerse a la realidad más cotidiana y sólida, -la misma por la que siempre sintió una atracción sólo comparable con la de Braque y Picasso-, al tiempo que reservaba el lirismo y la simultaneidad a los colores. Del cubismo mantuvo la inserción de las formas plásticas en el espacio, para lo cual el collage fue el medio óptimo, mientras que los futuristas ortodoxos abogaban por la destrucción de todo concepto abstracto de tiempo y espacio para alcanzar la manifestación plástica desde el interior del objeto y no desde su exterior. Incluso en esta preocupación dimensional Soffici retomó el tema de la ventana albertiniana<sup>1456</sup> y sus diferentes niveles de realidad, a lo que contribuyó el collage como medio dialéctico entre la certidumbre y el engaño por confundirse con el *trompe-l'oeil*.

A pesar de este avance, Soffici seguía empleando los elementos del collage como materiales, colores y formas plásticas, sin llegar a la consideración de la imagen, aunque, a la larga y gracias a que Papini puso de manifiesto en 1914 la necesidad de atender al nuevo realismo generalizado, lo que abrió la vía para un reconocimiento de las imágenes contenidas en los collages y ensamblajes de Picasso, el futurismo poco a poco fue aceptando este recurso de la imagen prestada, algo que en el fondo ya ocurría con los caracteres de los recortes de periódicos encolados (aun si no lo trabajaban) y en las sugerencias de las palabras en libertad de Marinetti y Cangiullo, porque la tergiversación de la imagen comienza en la letra, tal y como anunciaron los precedentes literarios simbolistas (Mallarmé, Jarry, Kahn, etc.). Soffici admitía la presencia simultánea de un objeto en la mente, pero no deseaba caer en la representación y, por ello, trató todavía los fragmentos como un material de trabajo únicamente<sup>1457</sup>. La tergiversación de la imagen suponía en el fondo la aceptación de los motivos anteriores, pasados, caducados, algo intolerable para los futuristas por la enorme importancia que para ellos siempre tuvo la formación de una iconografía ajustada a los nuevos tiempos, y por su torpeza a la hora de encontrar posibles medios de transformación del legado cultural, sin duda debido a cierta precariedad derivada de su condición de primera vanguardia histórica. Esta situación sólo cambió tras la Primera Guerra Mundial con la formación de una segunda generación de futuristas conocedora de otras vanguardias surgidas por toda Europa durante la contienda.

Con motivo de la exposición en la galería Bernheim en febrero de 1912, Carlo Carrà conoció el cubismo, intercambió impresiones con sus protagonistas y adoptó en algunas de sus pinturas, tras una fase de trabajo con las líneas-fuerza futuristas desarrollada a lo largo de 1911, muchos de sus rasgos analíticos, al tiempo que concebía, curiosamente, composiciones casi abstractas sustentadas en el dinamismo futurista y en las mismas líneas-fuerza anteriores. En ese

---

<sup>1455</sup> Véase *ibíd.*, p. 219.

<sup>1456</sup> Véase CAVALLO, Luigi, « Ardengo Soffici et le cubo-futurisme », *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, p. 83.

<sup>1457</sup> *Ibid.*, p. 187.

conjunto de piezas realizadas bajo la influencia cubista pintó letras (por ejemplo en *La galería de Milán*, 1912) que, en el interés generalizado por estos signos, bajo el influjo ya efectivo de las palabras en libertad de Marinetti<sup>1458</sup> y habiendo respondido a su llamamiento para la creación de un arte inspirado en la guerra y en la violencia, -en lo que también participó Severini en este momento crucial-, se volcó en la realización de ilustraciones con tinta y en ocasiones con fragmentos de collages que constituyen auténticos poemas visuales en composición espiral, lo que él llamaba “cuadros poéticos”. De esta manera Carrà pudo alcanzar las sinestesias, la sugerencia del altavoz que proclama las letras que se disuelven conforme se alejan helicoidalmente del centro de la composición<sup>1459</sup>, lo que desemboca en la unión del sentido visual con el sonido bajo el signo conceptual de las tipografías<sup>1460</sup> que conllevan, como en la revolución tipográfica de Marinetti, una atención plástica formal añadida al entusiasmo por el inicio de las hostilidades bélicas. Esta serie de trabajos partió de un primer collage abstracto, también de 1914, sugerido por las formas abstractas de *La danza serpentina* de Severini que, como a él, le impulsaron a abandonar la figura humana para abstraer su dinamismo, porque a Severini no le interesaron las bailarinas en sí, sino la “realidad danzante” que, según él, se manifestaba tanto en el vuelo en espiral de un aeroplano como en los reflejos del mar<sup>1461</sup>. Éste último también compaginó hasta 1915 su estética más estática y cubista con estas abstracciones basadas en la musicalidad dinámica de la danza. Incluso, con el fin de alcanzar una síntesis más completa de estas dos vertientes, utilizó la tergiversación cubista del formato de la tela para enfatizar el dinamismo de las formas, tal y como procedió gracias al marco romboidal de su *Bailarina – Hélice – Mar* (1915).

Estos ensayos se materializaron en la *Manifestación intervencionista* de Carrà (titulada entonces *Festa patriótica-dipinto parolibero*, ilustrada el 1 de agosto de 1914 en *Lacerba*), la cual combina el guache sobre cartón con collages de múltiples tipografías relativos a la música, al deporte, a la bicicleta, a la revista *Lacerba* y a la bandera italiana. Los recortes fueron realizados con trazos de lápices que resaltan los colores, y todo entre onomatopeyas, las mismas que Marinetti relcamaba en sus manifiestos literarios por ser ante todo palabras sin significado<sup>1462</sup>, y que se prestaban a las deformaciones tipográficas según su entonación, en este

<sup>1458</sup> Esta relación la establece entre otros POGGI, Christinne, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1459</sup> Léase RODARI, Florian, *Collage...*, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>1460</sup> Según Poggi, las palabras en libertad de Marinetti sintetizan simultáneamente el sentido de la vista y del oído al buscar la velocidad y la economía de los telégrafos bélicos. Simbolizan el triunfo de la modernidad sobre los límites materiales espacio-temporales. POGGI, Christinne, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, pp. 204-205.

<sup>1461</sup> SEVERINI, Gino, « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire » (1916). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>1462</sup> En las palabras en libertad, el significante y el significado son lo mismo, tal y como deduce Sers de la obra de vanguardia en general. Mediante la “revolución tipográfica” esta poesía rompe con la dualidad entre imagen y texto y se ilustra a sí misma. Así rompe con las dos leyes primordiales del lenguaje: la arbitrariedad del signo y su carácter lineal. Véase POGGI, Christinne, *In Defiance of Painting*, *op. cit.*, pp. 211-212.

caso hasta constituir una composición en forma espiral que concreta el entusiasmo de la proclama. Ésta constituye en sí un manifiesto mitad plástico y tipográfico, mitad literario, que dota de un carácter artístico por analogía a los manifiestos del movimiento, algunos de los cuales fueron firmados por él mismo<sup>1463</sup>. Incluso en la parte inferior derecha consta su firma realizada con collage, remedando así el uso que Picasso daba a sus tarjetas de visita en sus *papiers-collés*. El principio de este importante collage es la simultaneidad de la prensa liberada por las líneas-fuerza que constituyen la espiral y que compenetran los distintos planos que la conforman<sup>1464</sup>, a lo que se suma la interacción de los planos del collage con las analogías establecidas entre términos dispares, presentes constantemente en la poesía de Marinetti y Cangiullo. Con ello recurre a la interdisciplinariedad tal y como demandaba el propio Carrà en su manifiesto de 1913 *La pintura de sonidos, ruidos y olores*. Las letras, a diferencia de la función que cumplen con Picasso, consiguen aumentar el dinamismo gracias a la variedad de tipografías, para lo que se invierten muchos de los recursos propios de las palabras en libertad, como la variación del tamaño para sugerir diferencias de entonación<sup>1465</sup>. La composición parece partir exactamente de una de las *compenetraciones iridiscentes* que Balla dibujó entre 1912 y 1913. Por tanto, ésta fue la referencia básica para el dinamismo futurista sobre la que Carrà acomodó las letras y los planos tomados del cubismo y deformados por el efecto de la expansión. Este collage aún tuvo su consecución en la edición de su *Guerrapittura*, serie de doce montajes con palabras “en libertad”, nombres de generales, planos esquemáticos de batallas, estrellas y medallas de guerra con forma en cruz, la misma que Boccioni empleó como conjunción de líneas-fuerza en la composición de su escultura titulada *Fusión de una cabeza y una ventana*.

---

<sup>1463</sup> La calidad artística del manifiesto también la consigue la acuarela de Balla titulada *Manifiesto para la exposición en la Galería Angelelli* (1915). El manifiesto como forma artística se gesta con el futurismo italiano, legando este testigo al dadaísmo y antes al futurismo ruso. Corresponde a la misma concepción vanguardista, no como un movimiento estético, sino como una visión del mundo que trasciende la creación de obras de arte y que aspira a transformarlo. Forma parte de ese carácter negador y propagandístico a la vez, que los futuristas rusos también heredaron y que ambos círculos, el italiano y el ruso, supieron aplicar a sus propias obras plásticas, muchas de las cuales constituyen auténticos manifiestos o son acompañadas por lemas inscritos en el título o en el reverso de la tela, tal y como procedía Malevich en sus pinturas a-lógicas (en su caso se añade una finalidad pedagógica al extender la profesionalidad del artista), hasta el punto de afirmar que es la modalidad más importante, no sólo para el futurismo (hay que tener en cuenta que prácticamente todos los futuristas escribieron o firmaron algún manifiesto), sino para buena parte de la vanguardia. Al fin y al cabo, el fin último de estas plásticas es la manifestación de la realidad exterior, y con ello el sujeto que lo percibe, la nueva humanidad que ha sido capaz de crear los nuevos medios para una nueva sociedad. Casi por generalización, podemos afirmar también que toda actividad vanguardista es un manifiesto, pues se fundamenta en el principio de unión forma-contenido. Véase al respecto POLIAKOV, Vladimir, “Le manifeste futuriste comme forme artistique”, *Cubo-futurisme, Ligeia* nº 21-24, octubre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, pp. 134-160.

<sup>1464</sup> Aún no ha ltenido lugar la escisión del grupo, tras la cual Carrà se decantará por Papini (en primavera de 1914 viaja a París en compañía de Papini y Soffici) Por eso la asunción de los medios materiales cubistas no entran en contradicción en este collage con los principios futuristas más genuinos.

<sup>1465</sup> MARINETTI F. T., “La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique » (Milán, 11-marzo-1914). En G. Lista, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 150.



Se conservan muchos otros collages de Carrà, también de 1914, como bodegones en los que hojas de periódicos funcionan como fondo a modo de fuerzas de expansión. En cambio y como en los de Soffici, las figuras aparecen más estáticas (por ejemplo *Bodegón y sifón* de 1914), y a veces, al recurrir a la sustitución de lo presentado por materiales reales (caso de *Pursuit*, de finales de 1914, y de *Naturaleza muerta con fiasco*, de 1915) tal y como procedió Severini con los retratos de poetas el año anterior, evitó la reiteración mimética empleando la tipografía de los periódicos para conformar las figuras centrales y lograr el dinamismo necesario (su collage *Enredos atmosféricos* de 1914 constituye un claro ejemplo). Carrà y los futuristas tuvieron presente que la prensa contenía en sí misma el poder de la simultaneidad, y que las letras conllevaban las sinestesias que, junto con la adición de distintos colores, implicaban el dinamismo, a diferencia de las de Picasso. A ellas añadieron referencias a los conciertos de ruidos y música concreta de Russolo y Hugo Piatì, tal y como Picasso y Braque introducían partituras e instrumentos musicales en sus pinturas y collages. De hecho, ya había estallado la polémica entre Papini y Boccioni acerca del retorno a un nuevo realismo utilizando materiales cotidianos, y era necesario mostrar la superación de los objetos reales aprehendidos mediante el collage, dados los contactos de Carrà con Apollinaire y Picasso, quienes ejercieron una influencia decisiva en 1914 en sus primeros collages, la cual siguió siendo visible cuando a finales de ese año realizó *Naturaleza muerta: Ruidos y un café nocturno*, un ensamblaje hoy desaparecido pero con una gran diversidad material y una técnica cuya tipografía parece salir disparada sobre el papel más allá del marco. Fue así que Carrà retomó el cuadro-objeto cubista, aunque infundiéndole el dinamismo tipográfico, desmintiendo el carácter autónomo, aislado y de formas cerradas que él, como sus colegas futuristas, creía que apresaba a las producciones cubistas, aunque nunca alcanzase el dinamismo formal de Boccioni y en cambio se aproximase más a la síntesis entre cubismo y futurismo que Severini y Soffici profesaban, la verdadera razón de la escisión de Papini. La posición de Carrà fue intermedia. Se unió a la causa de Soffici y Papini pero con distancias. Ante las primeras diferencias evidentes entre Soffici y Boccioni expuestas en *Lacerba* en marzo de 1913, sobre todo por la guerra casi particular de este último contra el orfismo y el cubismo, Carrà publicó el manifiesto *Los planos plásticos en tanto que expansión esférica*, con el fin de establecer la primacía del futurismo sobre el cubismo, al que achacaba no constituir un lenguaje sino, a lo sumo, una enumeración codificada. De él sólo admitía la pintura de Picasso y Braque<sup>1466</sup>, y era evidente que estos dos no se planteaban crear - como sí Boccioni - un nuevo lenguaje estético, sino un continuo experimental que liberase a la pintura de ataduras externas como la mimesis.

---

<sup>1466</sup> Según comunica Carrà a Soffici en una carta del 16 de abril de 1913, en respuesta al primer artículo teórico *Teoría del movimiento en la plástica futurista*, publicado por este último en *Lacerba* justo el día anterior.

La consecuencia de la relación desigual de estos pintores futuristas con el cubismo pronto salió a la luz. Hacia 1917 Carrà acabó por interesarse por la pintura metafísica de De Chirico, aunque bajo un programa teórico bien distinto que le sirvió para cambiar claramente la solidificación futurista del impresionismo por la enseñanza de Paolo Ucello -a quien consideraba un constructor sintético que transformó la realidad a base de superponer planos bidimensionales-, de Cézanne -por haber llegado antes que el futurismo a la síntesis de lo accidental con lo general mediante la construcción del cuadro como nueva unidad-, y de Rousseau, recordando en su libro *Pintura metafísica* (1919) cómo fue descubierto por Alfred Jarry y Rémy de Gourmont. En todas estas referencias latía el principio fundamental del collage en tanto que contraste y dialéctica, por esta razón este retorno generalizado al clasicismo y al lenguaje académico acabó sustituyendo a la utilización de nuevos materiales. Éste fue el camino que en verdad eligió Carrà en 1917 para subvertir la intuición de los futuristas y poder compaginar así el estatismo y el movimiento, aspiración que ya latía antes de la guerra en los futuristas más influenciados por el cubismo. Las sinestesias conducen a intuir que lo que une en una letra lo visual con lo auditivo es el hecho de poder leerla, su lado conceptual, pero la pintura dinámica y plástica del futurismo todavía no había sido capaz de tomar conciencia de ello<sup>1467</sup>. Esto también explica la conversión de Severini, quien fue ampliando progresivamente las influencias cubistas siguiendo los pasos de Picasso y buscando a su vez una nueva figuración. También el posterior ingreso de Sironi en el grupo de “Los siete pintores” o el acercamiento al clasicismo de ciertos futuristas de la segunda generación del movimiento, como el arquitecto Giuseppe Terragni. Ahora se trataba de responder con una forma adecuada a lo inmaterial sobre el soporte de la obra<sup>1468</sup>, para lo cual debían buscar nuevas metodologías y conocer las leyes armónicas. Severini volverá a retomar el lenguaje de su juventud entre 1950 y 1960, incluyendo la realización de ensamblajes con piezas mecánicas, lo que demuestra que sus preocupaciones no difirieron mucho a lo largo de toda su carrera, a pesar de haber cambiado su posición frente al maquinismo debido a los acontecimientos bélicos transcurridos durante las décadas intermedias.

### *De la abstracción de Balla hacia un futurismo constructivo*

La otra reacción frente a la crisis generada entre 1914 y 1915 en el seno del grupo futurista fue, como era de esperar, totalmente contraria. Fieles a la estética de Boccioni, quien publicó su libro *Pintura y escultura futuristas (dinamismo plástico)* en 1914, sus partidarios se

---

<sup>1467</sup> CARRÀ, Carlo, *Pintura metafísica*, Quaderns Crema, El Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 31, 54, 59, 134 y 180-181.

<sup>1468</sup> *Ibid.*, p. 172. CAVALLO, Citado en Luigi, « Ardengo Soffici et le cubo-futurisme », *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, p. 79.

decantaron por una deformación accidental de las figuras para manifestar únicamente el movimiento, alcanzando la no figuración tal y como ocurría con las bailarinas de Severini y con las “pinturas poéticas” de Carrà. Giacomo Balla, siendo junto con Russolo el único miembro de la primera generación de pintores futuristas que no acusó influencias cubistas, quizás por ser ambos los más mayores del grupo, ni para sintetizarlas con el dinamismo ni para apropiarse de su lenguaje invirtiéndolo a la manera de Boccioni, comenzó en 1912 a realizar composiciones sin objetos para reflejar sólo el movimiento, el ritmo y la descomposición de la luz en los colores del espectro, según Giovanni Lista a partir del triángulo cromático de Lambert<sup>1469</sup> (en concreto la serie de *compenetraciones iridiscentes*). En 1913 Balla relegó todo el realismo al título, tal y como ocurre en sus sucesivos estudios sobre el dinamismo de automóviles realizados mediante espirales y líneas curvas, opuestas al ideario de Marinetti, el mismo que las condenaba en su teoría literaria por preferir las rectas abiertas<sup>1470</sup>, aunque Balla sí acogió sus signos matemáticos, los cuales fusionaban en su pintura el movimiento del automóvil con la luz (por ejemplo *Velocidad de automóvil + luz* de 1913). En 1912 Balla optó por las líneas rectas romboidales en series horizontales, para ir ondulándolas progresivamente hasta adoptar en 1913 abiertamente la curva en la compenetración de planos y en la multiplicación de formas bajo el tema del “remolino” (en 1911 realizó los primeros estudios sobre remolinos), motivo que manifestaba en la infinitud simultánea el dinamismo continuo de la recta<sup>1471</sup>. Sobre esta base abstracta y dinámica no tardó en realizar pinturas con tipografías varias e incluso con collages, utilizándolos para confeccionar tarjetas postales con líneas-fuerza que envió a sus amigos a lo largo de ese mismo año 1914. Así como para los futuristas influenciados por el cubismo, los papeles recortados constituían elementos estáticos sólo liberados por su disposición y por el poder dinámico de la tipografía, en sintonía con las palabras en libertad de Marinetti, para Balla eran fragmentos abstractos de papeles de colores y estaño que constituyen en sí las líneas-fuerza que se expansionan hacia el exterior sin necesidad de objeto<sup>1472</sup>, porque el único tema que trató Balla en su pintura fue la “velocità astratta”, en cuyo resultado sólo eran reconocibles los colores de la bandera italiana ondeando en ciertas obras de sesgo patriótico.

---

<sup>1469</sup> LISTA, Giovanni, « De la reconstruction futuriste de l'univers à l'art mécanique », *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, avril-septembre 1989, Paris, 1989, p. 102.

<sup>1470</sup> A pesar de que en la práctica, muchas de las páginas de su libro *Zang Tumb Tumb* contienen líneas gráficas y composiciones curvas abiertas.

<sup>1471</sup> Léase el epígrafe “ROTACIONES: 1. Conjuntos plásticos que giran sobre un eje”, en BALLA, G. y DEPERO, F., *Reconstrucción futurista del universo* (Milán, 11-marzo-1915). En *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>1472</sup> Poggi hace corresponder las formas abstractas y dinámicas de Balla con las onomatopeyas de Marinetti, por no ser referenciales y sí dinámicas. POGGI, Christine, *In Defiance of painting...*, *op. cit.*, p. 225, aunque al respecto debemos recordar que todas las imágenes tienen para Marinetti un valor objetual por no representar nada, y por tanto todo en la poesía tiene la misma categoría de imagen poética sin jerarquías posibles. Y lo mismo ocurre con las abstracciones de Balla, las cuales acaban siendo también objetos cuya velocidad contenida ha sido desatada.

Balla comenzó a realizar esta serie de collages a finales de 1913 con el fin de intensificar los colores y el dinamismo no como un fin en sí, sino como un medio material más. Eran abstracciones de líneas curvas en pequeños formatos, y también alguna composición geométrica con fondos matemáticos, por ejemplo *Paisaje geométrico* (1915). Estos temas también los abordó de una manera u otra en algunos óleos, lo que nos puede hacer pensar en la funcionalidad de sus collages como bocetos previos, aunque su producción fue paralela a la pictórica y los efectos logrados en un registro y otro difieren considerablemente. Lo que sí es cierto es que utilizó el collage, así como otros materiales, para sus estudios de decoración arquitectónica y, como Boccioni, ha sido reconocido por haber introducido nuevos materiales en la escultura desde 1913 con *Remolino + formas y volumen*, especialmente el alambre, mediante el cual dibujó líneas dinámicas a partir de los estudios de Marey sobre trayectorias estereoscópicas de los movimientos, ya presentes en sus remolinos y en las bailarinas de Fortunato Depero<sup>1473</sup>, sólo que ahora añadiendo la capacidad de integrar el vacío, aun sin recurrir a la soldadura, dado que su predilección por las formas curvas se lo impedía. Estas esculturas fueron un avance de la síntesis del dibujo con la tercera dimensión que posteriormente alcanzaron Picasso y Julio González, y también anunciaron ciertas construcciones de los hermanos Pevsner y de Moholy-Nagy. Este interés de Balla por los nuevos materiales también quedó reflejado en el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* (1915, ilustrado con diversos “complejos plásticos” contruidos por él y Depero), y su fin era la creación de conjuntos plásticos en movimiento, por lo que, a diferencia del vacío albergado en la escultura cubista -como si de un *ready-made* cambiante se tratase-, y buscando el contraste interior-exterior, Balla -como futurista que era- partía del interior de un supuesto objeto cuya representación él desechaba para mostrar tan sólo las líneas expansivas del alambre hacia el exterior, contradiciendo así las ideas de Papini y remitiendo al sonido urbano por las sinestesias obtenidas con las líneas. Según este manifiesto escrito conjuntamente con Depero, no tenía interés por la escultura en sí misma. Los nuevos materiales (alambre, telas, cartón y transparencias elaboradas con sustancias químicas) eran destinados a la síntesis sinestésica y multidimensional de un conjunto que aspiraba a ser la creación humana sustituta de la natural. Ambos intentaron tomar elementos preexistentes de esta naturaleza y manifestarlos mediante el movimiento, la alegría y la violencia (ya no había objeto, por eso firmaban como “futuristas abstractos”, quizás como respuesta a la crisis originada por Papini), planteados como la continuación de todas las aportaciones estéticas anteriores al futurismo. Para ello, Balla incluyó el uso de luces interiores que subliman el color en el nuevo conjunto plástico “supercromático y luminoso”, el cual debe ser además “abstracto y dinámico”. Sin objeto, los pedazos de realidad

---

<sup>1473</sup> MASOREO, Ada, “Il dominio della machina”, en *Universo mecánico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*, op. cit., pp. 10-11, y LISTA, Giovanni, « De la reconstruction futuriste de l’univers à l’art mécanique », op. cit., p. 102. Balla transportará las trayectorias de los desplazamientos de las cronofotografías de Marey a las “líneas de velocidad”.

incorporados eran sólo recurridos como materiales, y esta primera abstracción también impidió por el momento asumir el collage como una tergiversación de imágenes, meta que alcanzó más tarde Prampolini en el seno del futurismo de segunda generación, una vez conocedor de toda la vanguardia europea. De todas formas, el uso de materiales cotidianos, promulgado tres años antes por Boccioni, no podría desembocar más que en la voluntad de una “reconstrucción del universo”, donde la luz eléctrica servía de compenetración de las formas por acción de dinamismo. Aunque el objeto no exista, tal y como señalaba Marinetti, no se trataba de un arte regocijado en el objeto perdido, sino de un acto de acción y de voluntad que crea el “nuevo objeto”<sup>1474</sup>, y quizás por ello se componga de materiales encontrados. Así, el futurismo, -como primera vanguardia-, recibió la realidad cotidiana para transformarla y sublimarla, en contra de las opiniones de Papini. Por esta razón y a partir de los complejos tridimensionales de Balla, se trasciende la escultura para fabricar objetos que se integrarán en la realidad por ser más reales aún y conllevar la unidad de forma y contenido, y todavía llegaron más lejos al proponer en el mismo manifiesto el juguete futurista, dedicado, -tal y como hizo posteriormente el tactilismo de Marinetti-, a la educación de una nueva sensibilidad infantil, y al animal mecánico junto al “paisaje artificial”, basados en la unión del arte y la ciencia, la máxima de la sustitución de la naturaleza por un mundo nuevo. La destrucción de la creación fue alcanzada en el “descubrimiento-invencción sistemático infinito”, ahí donde se desvelaban las tesis futuristas y las interacciones entre imágenes y sonidos en hechos reales, como en el despegue de un avión o la des-encuadernación de un libro, actos aparentemente banales que establecen las limitaciones materiales de la vida moderna, como la necesidad de cambiar constantemente de ambiente, y que condujeron a Balla y Depero a tratar de solucionarlo mediante la investigación continuada sobre el terreno de la “fono-moto-plástica”, en los “concursos pirotécnico-plástico-abstractos”, y con nuevos inventos como el “vestido transformable”. Se trataba de la unión entre observación y creación, la cual tiene su paralelo en los *ready-mades* dadaístas.

Fortunato Depero llegó a Roma en 1914 y al año siguiente fue admitido oficialmente en el grupo por sugerencia de Balla. Ambos conformaron la línea abstracta firmando *Reconstrucción futurista del universo*, manifiesto encaminado a la creación de objetos lumínicos y sonoros con procedimientos mecánicos y electrónicos, complejos plásticos y cinéticos que giraban alrededor de un eje en posición diagonal, horizontal o vertical. Sus obras buscaban alcanzar una totalidad encaminada a la educación de una nueva sensibilidad regida por el principio de la felicidad. Uno de los temas predilectos de Depero fueron las bailarinas, con las que Severini alcanzó la abstracción de formas y la interacción entre la música y la imagen mediante el ritmo y el dinamismo, resuelta ahora en unos collages geométricos realizados por Depero con papeles trazados con escuadra y compás, coloreados y pegados sobre cartón, conformando figuras antropomórficas resueltas con líneas-fuerza en forma de abanicos

---

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 259.

finalizados en trazos curvos. Estos trabajos, datados entre 1916 y 1917, estaban destinados al diseño de vestuario para *Le chant du Rossignol* de Stravinsky, aunque nunca llegaron a realizarse (Balla, en cambio, realizó en 1915 maquetas para el decorado de *Fuego de artificio*, también de Stravinsky, 1917), todo lo cual derivó, junto con su proyecto de crear juguetes futuristas expuestos teóricamente en *Reconstrucción futurista del universo* y materializados en diversos ensamblajes de personajes antropomórficos, en la confección de una serie de marionetas mecánicas, además de trajes y decoraciones, para el Ballet de Diaghilev de 1918. Para plasmar la danza, en estos trabajos reflejó la fusión del hombre con la máquina, objetivo expuesto por Marinetti en su *Manifiesto de la danza futurista* (1917), y cuya síntesis era el autómatas<sup>1475</sup>. Con ello el collage adoptaba la composición antropomórfica compuesta de líneas-fuerza y compenetraciones de planos que, en un ejemplo bastante anterior a Picasso, realizado por Marinetti a modo de autorretrato (el cual formó parte de una serie de objetos realizados en colaboración con Cangiullo y expuestos en la Galería Sprovieri de Roma y en la Doré Gallery de Londres en abril de 1914 bajo el título *Combinación dinámica de objetos*), éste era sustituido por la tipografía superpuesta sobre un ensamblaje articulado de madera. Otro ejemplo fue *Miss Clic Chiap-Chiap* (1915), un ensamblaje dinámico de objetos consistente en una bailarina realizada también junto con Cangiullo a base de cigarrillos y maderas. Se trataba de combinar los objetos más dispares posibles, constituyendo el primer caso evidente de conformación de un objeto en tanto que imagen, tras las palabras en libertad que ambos escribieron siguiendo el principio de la imaginación sin hilos. Con estos objetos se estableció el paralelismo definitivo entre la cosa real y la imagen, la materia bruta de la literatura futurista que propiciaba la destrucción de los géneros y no la primacía de uno sobre otro.

Precisamente, otro de los seguidores de la abstracción promulgada por Balla fue la concuñada de Marinetti Rougena Zadkova, pintora checa que mantuvo cierta relación con los rayonistas rusos y que regaló un collage a Larionov en 1913 con el colorido propio de Balla y de sus papeles de estaño dorados y plateados. Las pocas noticias que disponemos de su producción remiten casi todas al collage. Se sabe que llegó a ilustrar con este medio una Biblia que regaló a la mujer de Marinetti, además de confeccionar con recortes varios bodegones.

Marcado por este mismo interés por la figura humana y el collage, Mario Sironi (1885-1961) conoció a Balla, Boccioni y Severini entre 1905 y 1906, aunque no acogió el futurismo hasta que Boccioni le presentó a Marinetti en 1914. Con él viajó a París para conocer las novedades del momento, ingresando en el grupo oficialmente en 1915 como en el caso de Depero. En 1913, antes de ser futurista, ya era palpable en él cierta influencia de Boccioni. Sin embargo, alcanzó la abstracción formal a través de Balla, a quien tomó como modelo en 1914 para la integración del collage en sus composiciones, el mismo año en que Balla acometió sus primeras piezas, y prueba de ello era su predilección por los mismos papeles de colores y

---

<sup>1475</sup> RODARI, Florian, *Le collage...*, *op. cit.*, p. 50.

estaño, aunque diferencia de él, Sironi los recubría con texturas generadas con pincel y en ocasiones al temple. También recurrió a los recortes con letras, las cuales remitían a la propia elaboración de la obra, como el texto “rápido” pegado sobre una de sus primeras muestras, o como demuestran los propios títulos de sus obras: *Motorista*, *Ciclista*, *La bailarina*, etc. En 1915 incrementó su producción de collages y la mantuvo durante los años siguientes aunque, al no haberlos fechado, resulta difícil secuenciarlos y situarlos en el tiempo, por lo que en ocasiones se ha debido recurrir a los propios recortes de periódicos encolados para establecer márgenes temporales probables. Algunos, como *L'apocalisse Cartagena*, fueron bocetos para óleos previos, empleo del collage que Aragon denunciaría más tarde. En ellos sustituyó la representación de motivos por objetos, según la primera costumbre de Severini, por ejemplo una lanza por una pluma en el último collage citado. Aun así, todavía se trataba de una primera aproximación basada en la analogía formal del objeto en sí y no como material, para lo que la teoría literaria de Marinetti sobre la relación entre las distintas letras y signos constituyó un referente fundamental, pudiendo hablar en este caso y por nuestra parte, de una incidencia poética, tal y como sucede en los collages de Carrà de 1914 y 1915 con tipografías derivadas de las palabras en libertad. Antes de 1913 no encontramos este influjo sino el inverso: el de la introducción de nuevos materiales promulgada por Boccioni en 1912. Como en los casos anteriores, en *La bailarina* (1917) de Sironi la tipografía también rompe el estatismo de los planos de la figura central, la cual, ya para estas fechas, apenas se descompone y guarda una alta calidad figurativa. De esta manera, Sironi se arrimaba cada vez más a las posturas sintéticas de Severini, Soffici y Carrà, pues estamos ante un artista que también tendió hacia un mayor estatismo, y en su caso incluso en 1922 al academicismo del grupo milanés “Siete Pintores”, y a la reformulación del futurismo por el movimiento “900” en 1926, tendencia circunscrita a una segunda generación futurista que intentó conformar un lenguaje nacional recuperador del clasicismo, con lo que consiguió el favor y el respaldo del fascismo. El último collage de Sironi data de 1923, y ya en los realizados a partir de 1916 y 1917 aumentó progresivamente la quietud, acorde con las nuevas tendencias que poco a poco fueron imponiéndose. A pesar de haber retomado con sus collages los pasos de Balla, el más abstracto de la primera generación futurista, dio luego un giro radical hacia la vertiente contraria, llegando incluso mucho más allá de las posturas de los futuristas más influenciados por el cubismo francés (Soffici, Severini y Carrà).

Sin duda, uno de los alumnos más aventajados de Balla fue Enrico Prampolini (1894-1946). Él estuvo destinado a dirigir el futurismo de la segunda generación y abrirlo a las vanguardias foráneas. Tras conocer a Balla, abandonó su formación académica y adoptó el estilo futurista en 1912 publicando manifiestos desde el año siguiente. El primero de ellos lo tituló *Una llamada a la cromofonía de colores, sonidos y olores*, y fue publicado en la *Gazzetta*

de Ferrara. Durante estos primeros años como futurista fue abandonando la figuración hasta abstraer el dinamismo. De esta época se conservan dos collages abstractos, aunque sobre uno de ellos, *Ritmos en el espacio* (un título muy del estilo de Balla), pegó recortes con caracteres impresos sobre los que superpuso el dibujo, tal y como hacían Braque y Picasso en sus *papiers-collés*. Pronto extendió su concepción del collage a los materiales ensamblados, maderas, textiles, plumas, etc., tal y como fue el caso de su famoso *Béguinage* (1914). A pesar de todo, su gran aportación teórica al collage lo constituye un artículo redactado con la colaboración de Bino Sanminiatielli y publicado en 1917 en su revista *Noi* que, además de ser órgano de difusión futurista, daba a conocer las novedades de otros movimientos de vanguardia. Dicho artículo gira en torno a los collages y ensamblajes cubistas<sup>1476</sup>, y supuso un paso de gigante hacia la consideración del objeto como tal pues, en su opinión, éste transfiere a la obra un contenido poético que da sentido a la geometría cubista. Con ello tomó conciencia del cambio de función que recibe el elemento real al formar parte del conjunto y cobrar así una nueva vida, a pesar de que Prampolini todavía lo limitase a un orden plástico y arquitectónico. Entre las arenas, los recortes de ilustraciones y el cartón, comentó los signos tipográficos como medio esencial en el dinamismo futurista, tal y como es visible en los ejemplos anteriormente citados. Claro está que Picasso ya había desarrollado para aquel año todas las vertientes del material encontrado por las que se interesó, al menos las anteriores a las innovaciones que en la década de 1920 él mismo introdujo al retomar estos medios, cuando ya los primeros futuristas habían mostrado sus obras en el Cabaret Voltaire y en la Galería Dada al lado de los primeros objetos y collages dadaístas. Tal es el caso de los “carto-poemas geográficos futuristas” de Cangiullo, Marinetti y Buzzi. Prampolini mantuvo contactos con el grupo zuriqués, expuso con ellos y colaboró en la revista *Dada*. Así, a partir de su conocimiento reciente de las novedades dadaístas, entendemos esta nueva consideración futurista hacia los materiales encontrados, aunque aún fuesen sometidos a su particular perspectiva pues, al renegar del pasado, aún no consideraba los contenidos anteriores del objeto con el fin de darles una nueva orientación mediante la tergiversación, sino

---

<sup>1476</sup> Citado en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 52, y en BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., pp. 125 y 214. Si el dadaísmo no tuvo un éxito completo tras el viaje de Tzara a Roma y Ferrara, se debió al fuerte arraigo futurista. De todas formas, son muchas las revistas italianas que difundieron noticias dadaístas entre 1917 y 1918: En Aquila *La Pagine*, dirigida por Incola Moscardelli y Titta Rosa, a los que se unió María D'Arezzo una vez trasladada a Nápoles; *Arte Nostra* en Ferrara; *Cronache d'attualità* de Anton Giulio Bragaglia en Roma; Gino Cantarelli dirige *Procellaria* en Mantua, *Noi* por Sanminiatielli y Prampolini y, en un principio, *Valori Plastici* de Mario Broglio, germen del retorno al academicismo y cuya renovación frenó el interés por el dadaísmo en Italia. Tzara realizó otro viaje a Italia, momento en que se fundó un grupo propiamente dadaísta en torno a la revista *Bleu* con Julius Evola, Aldo Fiozzi y Gino Cantarelli a la cabeza, los tres italianos que participaron activamente en las veladas de Zurich y en el Salón Dada de París en 1921 junto con Prampolini. Respecto a Dada en Italia: BUCARELLI, Palma, *Dada 1916-1966. Documenti el movimento internazionale Dada*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1966, pp. 14-15 y 49-50 (catálogo de exposición); LISTA, Giovanni, “Dadaísmo italiano”, *Berenice* n° 26, abril/ junio 1989, Rome; COLLANI, Tania, “Dada en Italie ou l'enfant mutilé du futurisme”, en BÉHAR, Henri et DUFOUR, Catherine (coords), *Dada, circuit total*, L'Âge d'Homme, Les Dossiers, Lausanne, 2005, pp. 279-286; LISTA, Giovanni, *Dada, libertin & libertaire*, L'Insolite, Paris, 2005, pp. 119-135.



que los entendía como materiales a partir de una tabla rasa donde el subjetivismo determinaba su centro. El desprecio hacia el pasado y la falta de consideración hacia la objetividad fueron los dos grandes óbices del futurismo hacia la liberación del valor meramente material del collage.

En la década de 1930, Prampolini trabajó con nuevos materiales en la plástica mural, decoraciones que él mismo iba alterando constantemente según la apología futurista de lo efímero, y consistentes en formas que se extienden abiertamente sobre la pared. Con fragmentos de varias maderas, realizó construcciones que él denominaba *Organismos plásticos*, y que definen muy bien su tendencia hacia formas más orgánicas compartidas ya con Arp, Calder o Baumeister entre muchos otros artistas internacionales. Todos estos trabajos del italiano, junto con sus trípticos, eran construcciones que buscan una nueva unidad abierta, -algo que persiguieron los futuristas desde el principio-, donde se unen los productos industriales con los objetos naturales para la construcción de un nuevo universo.

Gerardo Dottori adoptó estos nuevos materiales combinados de Prampolini<sup>1477</sup>, y con ellos recreó verdaderas figuraciones antropomórficas y animalísticas (por ejemplo *Don Chisciotte senza... Mancina*, 1928) en un remedo del juguete futurista y el animal mecánico inventado por Depero en 1915, y del autorretrato de Marinetti perteneciente a la “combinación dinámica de objetos” y que presentó junto con Cangiullo en la Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale (1914). El contenido teórico de esta producción de Dottori ya estaba implícito en el manifiesto de Bruno Corra y Emilio Settimelli *Pesos, medidas y precios del genio artístico* (Milán, 11 de marzo de 1914)<sup>1478</sup>, destinado a buscar un método alternativo a la crítica, de cuantificación de la calidad artística de una obra futurista. Esta meta requería equipar el mecanismo del cerebro humano con una máquina, y es en este paralelismo donde descansa la explicación teórica de la configuración antropomórfica mediante objetos y trozos ensamblados preexistentes: “La cantidad de energía cerebral necesaria para producir una obra es directamente proporcional a la resistencia que separa los elementos antes de su acción y a la cohesión que los une luego”. Así se proyecta la conciencia sobre los objetos ensamblados. Su capacidad productiva puede ser medida en la distancia que queda entre ellos dentro del conjunto del ensamblaje. El objetivo de este medio de valoración es claro y ellos mismos lo declararon: la integración definitiva del artista en la sociedad. Se trata de su reconciliación con una nueva realidad en tanto que individuo, dado que es él quien ensambla en una obra total las palabras, los objetos y los sonidos. Así hemos de entender la integración de la figura humana en los objetos inanimados de la realidad objetiva, según este manifiesto que determinó los derroteros del futurismo en su segunda generación.

---

<sup>1477</sup> Dottori y Prampolini firmaron la declaración liderada por MARINETTI, F. T. y BALLA, G., *Manifiesto de la aeropintura* (1929), acerca de la adopción en la plástica del punto de vista de los aviones en vuelo.

<sup>1478</sup> LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 357-362.

Si hemos atendido sobre todo a pintores naturales de Milán, Roma y Ferrara, en Florencia también se creó un importante círculo de futuristas muy volcados en el ejercicio del collage entre las influencias cubistas y la abstracción, intentando alcanzar una síntesis que acabó por disolverse entre otros lenguajes vanguardistas durante la década de 1920. Antonio Marasco fue el primer florentino en establecer contacto con el futurismo, pues fue él quien acompañó a Marinetti en su viaje a Rusia en enero de 1914. Sin embargo, si su pintura seguía los pasos estéticos de Boccioni, sus primeros collages evidencian la influencia cubista con gran protagonismo de las letras impresas, y sólo dentro de este proceso fue introduciendo los detalles más propiamente futuristas. En este mismo ámbito florentino se gestó también un círculo de seguidores de Soffici, cuyos miembros recurrieron al collage sólo ocasionalmente, como fueron los casos de Neri Nannetti, Emile Notte y Achille Lega. En cambio, otros seguidores del legendario futurista florentino sí lo practicaron con más asiduidad. Nos referimos concretamente a Ottone Rosai que, entre 1913 y 1914, dio un giro radical en su pintura cubista hacia el futurismo, y realizó sus primeros collages bajo la influencia de las palabras en libertad de Marinetti y el dinamismo de Boccioni. Posteriormente, como Carrà o Severini retomó las enseñanzas de Cézanne, abandonando el futurismo y la producción de collages definitivamente en 1918. También Primo Conti se entregó al encolado aunque, siendo más joven (nacido en 1900), su estilo futurista no se completó hasta 1917. En sus cuadros introdujo fragmentos pegados que ayudaban a la figuración fragmentada por la simultaneidad. También abandonó este lenguaje futurista en 1920. Sin embargo, la carrera de Mario Nanni, quien desde 1916 desarrolló de manera semejante un estilo futurista con recortes, fue interrumpida por su fallecimiento en 1918. A todos estos pintores se unió el argentino Emilio Pettoruti entre 1913 y 1916 (en 1924 regresó a Argentina), a pesar de no haberse comprometido oficialmente con el futurismo. Sus primeros contactos con este movimiento se produjeron en 1913 en el marco de las discusiones entre Soffici y Papini sobre los nuevos materiales recurridos en la plástica, las cuales cristalizaron al año siguiente con su polémico artículo comentado anteriormente. También conoció a Boccioni y Marinetti, pero él prefirió llevar a cabo sus investigaciones en solitario, comenzando por exponer dibujos en 1914 que, por su dinamismo abstracto, recordaban más bien a la estética de Balla. Ese mismo año inició su serie de collages con recortes de periódicos, entre los que se encuentran *Lacerba* y *La Voce*, con los que testificó su proximidad y afinidad con los futuristas y donde, además, usó tapicerías, motivos decorativos dorados y transparencias de papel de celofán. Sin embargo, el dinamismo de sus primeros collages derivó poco a poco hacia composiciones más estáticas.

La segunda generación futurista vino marcada por un mestizaje de lenguajes vanguardistas europeos<sup>1479</sup>. Se establecieron dos centros principales: Roma y Turín. El primero de ellos se generó a partir de la difusión de la estética de Balla por parte de Prampolini y Depero, defensores ambos del trabajo colectivo. Estos dos artistas fueron los que tomaron las riendas del movimiento mediante la publicación de una serie de manifiestos que incidían en la interacción de los distintos registros y en la búsqueda de una obra total más allá del arte, es decir, en la construcción de un nuevo entorno. Y es que desde 1915 el futurismo se amplió a todas las artes y a todos los ámbitos, un proceso por el que el collage y el ensamblaje avanzaron hacia la consideración de la imagen prestada por asimilación de los lenguajes foráneos originados durante la Primera Guerra Mundial. Fue el nacimiento de la era constructiva del futurismo determinado por la *Reconstrucción futurista del Universo* de marzo de 1915<sup>1480</sup>. Aparte de constituir una respuesta a los postulados estéticos de Papini, tendentes hacia un nuevo realismo, este texto podía contrapesar el rechazo de Boccioni, a quien Marinetti confió la dirección de los criterios pictóricos fundamentales del futurismo, del manifiesto *Construcción absoluta del moto-ruido* escrito en febrero de 1915 por Prampolini, otro seguidor de Balla que ya había publicado *Escultura de colores y escultura total* en el *Bollettino Spirituale* de Roma en 1915, poco antes del manifiesto conjunto de Depero y Balla, dado que este primero ya aceptó la necesidad de regenerar la estética futurista con el *Manifiesto del moto-bruitismo*<sup>1481</sup>. No hay duda de que Balla, Depero y Prampolini conformaron un bloque que, desde la abstracción de Balla, acabaría por instituir cierto constructivismo italiano cuyos principales seguidores, Ivo Pannaggi y Virgilio Paladini, estudiantes de arquitectura e interesados por todos los campos del arte, fueron sus máximos defensores con el *Manifiesto del arte mecánico futurista*<sup>1482</sup>, el segundo de esta vertiente constructiva del futurismo, la cual iba a alimentarse en adelante de las noticias europeas y soviéticas que Prampolini importaba.

La “reconstrucción futurista” del universo estableció sus fines y el motor de toda actividad en el principio de la felicidad, lo que ha dado pie al historiador Giovanni Lisa a

---

<sup>1479</sup> Por ejemplo, el vanguardista húngaro KASSÁK, Lajos, en *El libro de la pureza* (1926), promulga el fin de los ísmos y la búsqueda de un lenguaje capaz de construir su época. Ver MARTIN, Marc, “L’infortune du surréalisme en Hongrie”, *Mélusine* n° XV, *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, L’Âge d’Homme*, Paris, 1995, p. 58. Este autor cita a *Noi* como una de las revistas que en su época difundieron el arte nuevo (p. 58)

<sup>1480</sup> Un año antes, el manifiesto de MARINETTI, F. T., “El Esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica”, estableció ya una superación general y definitiva de la mera glorificación de la máquina y la modernidad. Leer LISTA, Giovanni, « De la reconstruction futuriste de l’univers à l’art mécanique », *op. cit.*, p. 103.

<sup>1481</sup> Escrito en 1915 pero publicado en 1916 y parcialmente en el catálogo de su exposición en Roma.

<sup>1482</sup> Publicado en la segunda serie de *Lacerba* en junio de 1922. En octubre de ese mismo año ampliaron este manifiesto con Prampolini en *El arte mecánico*, publicado luego en *Il Futurismo, revista sintetica illustrata* el 1 de octubre de 1923. Ambas ediciones se encuentran en *Universo mecánico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini, op. cit.*, pp. 84-86. En este manifiesto defienden la pintura geométrica por estar inspirada en la máquina y la ciencia. Al carecer de profundidad, en ella emplean verdaderas piezas mecánicas.

proponer como modelo de este manifiesto los parques de atracciones o el *luna-park*, símbolo también de la vida moderna<sup>1483</sup>. El fin último que persiguieron era absolutamente poético y no utilitario, y ostentaba cierta teatralización de la máquina, la cual se liberaba de su funcionalidad. Se trataba de una especie de utopía que se distinguía por su servicio poético -y no lírico- del productivismo, el funcionalismo y el racionalismo reinantes en toda Europa. Posteriormente, Prampolini recurrió a estos argumentos para defender la arquitectura futurista erigida en su país, frente a la arquitectura sometida a la razón y característica de los países democráticos y del régimen comunista<sup>1484</sup>, teniendo siempre presente por nuestra parte que esta condena partía de un completo conocimiento de las alternativas extranjeras y de la experiencia revolucionaria de izquierdas.

Virgilio Paladini conoció a Marinetti en la Exposición futurista internacional celebrada en Turín en marzo de 1922 y organizada por futuristas turineses cercanos al comunismo. En esta ocasión conoció el programa constructivo lanzado por los grupos soviéticos de los “komfuty” (comunistas-futuristas de la URSS) y, convencido, acogió la ideología futurista con el fin de crear un arte revolucionario y proletario, y de otorgar un nuevo papel social al artista<sup>1485</sup>. Llegó a colaborar con tres manifiestos en *Avanguardia*, revista de las juventudes comunistas editada por la Casa del Pueblo de Roma. Paladini tendía hacia un discurso productivista que reclamaba la unión de los artistas futuristas con el proletariado bajo un objetivo revolucionario común, aunque no tuviese ningún éxito entre sus coetáneos. Por esta razón el artista se centró en el maquinismo, publicando su manifiesto mecánico junto a Pannaggi en defensa de un modelo para la creación artística ajustado a la realidad productiva, y para optar finalmente, gracias al discurso plástico y apolítico de su colega, por el cambio social desde las revoluciones plásticas.

En junio de 1922 Bragaglia organizó en el “Circolo delle *Cronache de Attualità*” (siendo *Cronache de Attualità* una de las revistas difusoras del dadaísmo) la presentación del *Ballet mecánico futurista* de unos jovencísimos Paladini y Pannaggi. Los tres bailarines soviéticos simbolizaban la Máquina, el Proletariado y la Mujer. Uno de ellos vestía un traje de “fantasma humano” diseñado por Paladini, y otro de aspecto tubular con un “traje mecánico” de Pannaggi hecho con cartón, telas y papel cromado, estando todo ello amenizado con la música bruitista de dos motocicletas que corrían por el escenario mientras los bailarines ejecutaban sus danzas mecánicas de ritmos geométricos concebidos por Valentin Parnak. Los trajes recordaban a los utilizados en las veladas dadaístas de Zurich, en concreto a las máscaras de Marcel Janco. Para la presentación Pannaggi realizó un cartel con una foto de un bailarín junto con textos y variaciones tipográficas, lo que fue el origen de sus fotomontajes, modalidad fotográfica que se

---

<sup>1483</sup> LISTA, Giovanni, « De la reconstruction futuriste de l'univers à l'art mécanique », *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>1484</sup> PRAMPOLINI, Enrico, “L'architecture futuriste” (7 *ARTS* n° 22, 14-mars-1926, Bruxelles). En LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 239-242.

<sup>1485</sup> Hay que añadir que durante estos años Marinetti mismo se había alejado del fascismo.

extendió pronto por todo el círculo futurista de Roma, también ejercitado en Francia por el ex-futurista Marc Delmarle durante la década de 1920 bajo las claras influencias de los dadaístas berlineses, como los urbanos de Paul Citröen, a los que Delmarle añadió las líneas-fuerza de Balla a pesar de haber abandonado el lenguaje futurista al comenzar la guerra en 1914. Lo mismo ocurrió con estos dos artistas romanos, buenos conocedores de los trabajos de los dadaístas berlineses y de los constructivistas soviéticos, que por entonces iniciaban sus carreras en este género fotográfico. A estos influjos foráneos se unía el gusto por la estética metafísica de De Chirico, ahí donde situaban la finalidad mágica y lúdica de sus trabajos. Pannaggi y Paladini adoptaron el fotomontaje para acometer cualquier tipo de obra, incluso las postales-collages continuadoras del hacer de Balla, a lo que se sumó el influjo del diseño de Willi Baumeister y de la Bauhaus, con la que Prampolini mantuvo un contacto estrecho por entonces. Incluso la poética del montaje fotográfico animó a Paladini a rodar su propia película en 1927, *Luna Park Traumático*, a escribir un artículo sobre el montaje fotográfico (publicado en *L'Italia Letteraria* en 1929), y a diseñar portadas de libros con este lenguaje, tal como hacía por entonces Paolo Munari.

En 1926 se reunió un grupo de arquitectos romanos partidarios del racionalismo, entre los que se encontraba Paladini. En la segunda exposición del grupo se expuso un fotomontaje de P. M. Bardi, *Tavoli degli orrori*, que reivindicaba las nuevas formas contra la arquitectura culturalista. Su resultado fue muy parecido a las ciudades compuestas fotográficamente por Paul Citröen, aunque en su caso ensambla edificios de distintas épocas con textos y caricaturas con el fin de denunciar la política urbanística oficial. Este fotomontaje precedió a la composición mural que el arquitecto Giuseppe Terragni realizó en 1932 para la Exposición de la Revolución Fascista conmemorativa del X Aniversario de la Marcha sobre Roma. En ella trabajaron artistas de todos los campos con el objetivo de encontrar nuevos lenguajes acordes al fascismo que borren el pasado, por lo que desecharon los materiales efímeros para enmarcar con mármol, vidrio, madera y acero, una serie de montajes que reúnen diversos documentos sobre el fascismo. Tal y como ocurre con la propaganda soviética y con la publicidad capitalista, el fotomontaje acabó por convertirse en un lenguaje directo al servicio de unas finalidades. Ya no se trataba de una tergiversación de imágenes con finalidad poética.

En Turín, el fotomontaje no alcanzó tanta relevancia, no contó con un líder como Prampolini, conocedor de todas las novedades vanguardistas, por lo que el collage allí practicado siguió un discurso plástico más genuinamente futurista, sobre todo en el círculo creado por Fillia en 1924 que, a pesar de la disparidad de lenguajes presentes entre sus miembros, les unía precisamente la preocupación por los nuevos materiales. Pero Fillia sí había difundido noticias sobre la arquitectura racionalista que él mismo defendió vivamente, en un principio junto con Aldo Fiozzi, Pannaggi, Paladini y Prampolini, siempre concebida según la idea de Le Corbusier como “una máquina para vivir”. Además, la revista *Valori plastici* ya

difundió en Italia la obra de Fernand Léger y Theo van Doesburg, mientras que la Exposición Futurista Internacional de marzo de 1922, celebrada en el Winter Club de Turín, fue uno de los acontecimientos más trascendentales en el marco del futurismo de la segunda generación.

Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini, 1879 ó 1881-1964), uno de los artistas futuristas turineses, expuso sus primeros collages realizados exclusivamente con papeles de color en 1923. Luego incluyó otros materiales con temas fantásticos, e incluso utilizó el medio para realizar bocetos destinados al taller de cerámica que él mismo montó en Savona en 1929. Otro seguidor de Fillia, Pippo Oriani, utilizó, junto con los materiales más comunes, papeles de seda y otros de grosor fino, gracias a los cuales creaba transparencias y difuminaba los objetos. También hay que citar al escultor Mino Rosso, que ingresó en el grupo en 1927 junto con Orianti, y aplicaba los materiales pre-existentes al ensamblaje de relieves. A ellos se unió en 1926 el búlgaro Nikolai Diulgherov, aunque su obra, muy marcada por el arte alemán, se aparte considerablemente de los principios futuristas. Pero esto no ocurrió en sus collages, en los que introdujo el dinamismo mediante formas curvas de color.

### *Conclusiones*

Con el futurismo y el cubismo asistimos a la eclosión del collage. Al no constituir el cubismo una vanguardia porque Braque y Picasso evitaron pronunciarse al respecto y crear una escuela, prefiriendo entregarse por completo a sus investigaciones, este estilo acogió la realidad cotidiana mediante el uso del collage aún dentro del concepto estéticamente aislacionista del arte moderno, mientras que con el futurismo nació la vanguardia histórica opuesta al concepto de modernidad heredero del siglo XIX. Cubismo y futurismo partieron de los referentes simbolistas en los que primaba la urgencia por acoplarse a la nueva sociedad (en una palabra, ser moderno) anunciada por Baudelaire y Rimbaud. En cambio, ambas corrientes rompieron con el absoluto de Mallarmé según un primer impulso hacia la ruptura de la obra, y el medio más apropiado para lograrlo fue la introducción de materiales no propiamente artísticos, proceso éste en el que existen eslabones velados como los hidrópatas de Montmartre y la literatura de Jarry.

Esta superación de lo “moderno” por una nueva obra de arte definida por el collage, su simbiosis con el resto de la realidad, y por una vanguardia plenamente constituida como proyecto global que buscaba una nueva visión del mundo dirigida hacia su reconstrucción, fue doble e interactuó, pues se produjo en el marco tanto literario como artístico. El cubismo desarrolló la construcción cézanniana para abarcar la realidad misma, y los futuristas sublimaron la atmósfera accidental impresionista y buscaron en el divisionismo la capacidad del arte de crear un nuevo lenguaje capaz de integrar al anterior, mientras que ambos rompieron los márgenes de las sinestesias para hacer de ellas el motor de integración de la cotidianidad en la

creación artística, en una clara pretensión de sustituir el arte total moderno por otro abierto y más libre.

La problemática se plantea ante la falta de paralelismo entre los referentes literarios y plásticos. Tal y como apuntaba Severini, Mallarmé vía y pensaba, mientras que Monet sólo veía<sup>1486</sup>. Así, el simbolismo otorgó el poder intelectual a una pintura que desde Courbet se había restringido a lo retiniano, mientras que el impresionismo ofrecía la posibilidad de reducir la realidad a un lenguaje que la sublimase. Y ésta fue la meta de las dos tendencias: la manifestación de la realidad mediante la creatividad artística, la cubista buscando con la yuxtaposición el contraste entre los distintos fragmentos, y el futurismo la síntesis entre los elementos que intervienen en la obra y la compenetración de planos, la cual destruye a un mismo tiempo el objeto en una materialización sublimada del accidente. Estas dos tendencias originaron a su vez dos vertientes en el collage, una descendiente de Cézanne y otra del divisionismo (pintura como lenguaje lumínico y cromático): el collage por yuxtaposición dialéctica y el collage por interacción y como lenguaje, conformando ambos la contradicción fundamental, el reverso y el anverso del ensamblaje. Hasta el cubo-futurismo ruso esta bipolaridad no empezó a ensayar su reconciliación.

En este uso pionero del collage, tanto de los representantes cubistas como de los futuristas, primaba el valor material e ilusorio de los recortes y fragmentos, a excepción de los periódicos que continuaban las funciones de las letras pintadas con plantillas, lo que no contradice la atención que podamos prestarles en tanto que imágenes, precisamente por el carácter ilusionista contenido y por los temas predominantes en los textos inclusos, los cuales, en multitud de ocasiones, servían para manifestar las mismas ideas estéticas y sociales materializadas en la propia configuración del collage y en su apertura a lo cotidiano. El interés cubista por la iconografía y su afán realista por abrir el marco, se manifestaron en las guitarras y en los demás objetos de presencia banal, inclinación que Picasso profundizó en sus ensamblajes algo posteriores como los vasos de absenta, donde otorgó a la imagen un protagonismo esencial. Picasso confrontaba esta última con su realidad física, presentaba objetos blandos mediante el camuflaje pictórico de la dureza del material. Se trataba pues de un juego de contrastes fundamentado en la dialéctica establecida entre la ficción y la realidad. Los futuristas, por su parte, al querer destruir el objeto para reflejar su dinamismo contenido, prescindieron de la imagen y recurrieron a los valores materiales, a excepción de las letras de periódicos y etiquetas (las cuales en el cubismo remiten a los objetos fragmentados por el facetado que separa sus calidades textuales de los contornos del dibujo conceptual) que, bajo la influencia cubista y luego de las imágenes desprendidas de las palabras en libertad de Marinetti y Cangiullo,

---

<sup>1486</sup> SEVERINI, Gino, «Symbolisme plastique et symbolisme littéraire» (1916), en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 210.

abastecieron con material bruto destinado a ser puesto en movimiento y hacer interactuar el resto de los materiales en la síntesis dinámica. Hasta las “combinaciones dinámicas de objetos” de 1914, realizadas por Marinetti y Cangiullo, no hubo una consideración completa del objeto. Estos experimentos siempre obedecían a un fin poético, objetivo que se amplió conforme el futurismo aumentaba su campo de trabajo y abrazaba las nuevas preocupaciones constructivas, primero tímidamente desde las sinestesias simbolistas -ahora abiertas a la industria y al ámbito de la máquina- con un conjunto de manifiestos publicados a partir de 1915, y luego ampliamente una vez conocidas las experiencias dadaístas y constructivistas de la mano de Prampolini y por las revistas que, a principios de 1920, informaban acerca de las vanguardias extranjeras.

La introducción de caracteres alfanuméricos, el facetado y el uso de nuevos materiales, fueron impulsados por los encuentros con los artistas cubistas. Los futuristas asimilaron estas preocupaciones aún no resueltas, en un primer momento bajo las pautas estéticas de Boccioni. El uso de los nuevos materiales tendió a ser meramente material, hasta que las palabras en libertad de Marinetti introdujeron el concepto de la “imaginación sin hilos” que ensambla imágenes sin relación alguna entre ellas, lo que luego fue aplicado a la plástica mediante combinaciones dinámicas de objetos, aunque esta concepción del objeto en tanto que imagen no llegó a culminar debido al tremendo subjetivismo que el futurismo ostentaba.

Las limitaciones impuestas a esta primera vanguardia por el ambiente artístico y la crítica de entonces, no siempre contempladas por la historiografía<sup>1487</sup>, radican en el carácter entusiasta del futurismo, su glorificación de la modernidad expresada con verbos como “celebrar”, “cantar”, “afirmar”, “glorificar”, etc. Esta interpretación se basa en la popularidad que obtuvo en los círculos intelectuales la primera proclamación futurista de 1909. En aquella ocasión, Marinetti se propuso exalta la sociedad moderna en su conjunto para abarcar un terreno más amplio que el simbolista, sin dar todavía unas soluciones para ajustar la actividad cultural futurista a esta nueva realidad. En cambio, el proceso en la plástica y en la literatura era lento, y avanzaba al tiempo que el futurismo se manifestaba en otros terrenos expresivos como la fotografía, la música, el teatro, el cine, la arquitectura o la danza. En el caso de la pintura, su primer avance significativo consistió en recopilar los conocimientos que adquirieron estos pintores en su formación: el divisionismo adoptado mediante la prolongación del punto en la línea en lo que ellos llamaban “compenetración congénita” y poco más tarde “líneas-fuerza”. Conocido el facetado cubista, Boccioni se apropió de él para invertirlo y oponerlo precisamente al cézannismo de los cubistas. Al aplicarlo a la escultura mediante la inserción de nuevos materiales (cuestión latente en el ambiente cultural del París del momento y de la que se discutía

---

<sup>1487</sup> Un ejemplo lo tenemos en SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale...*, op. cit., p. 36, donde este historiador localiza en la belleza de la máquina el límite de esta primera vanguardia histórica.



frecuentemente), se ampliaba más allá de su definición pictórica (el cuadrado, el triángulo y el círculo de Cézanne) para proporcionar la definitiva ruptura de los géneros. A Severini no debió convencerle esta inversión de los valores cubistas que él por su parte continuó ejercitando fielmente y, junto con Soffici, intentó sintetizarlos con el futurismo dando origen a lo que los vanguardistas rusos denominaron cubo-futurismo, término que Pierre Cabanne no dudó en aplicar a las experiencias de estos pintores futuristas italianos asentados en París. Esto dio lugar a la primera gran escisión acontecida en el seno de la vanguardia histórica: la separación definitiva entre el futurismo genuino y esta síntesis con el cubismo defendida sobre todo por Papini, la cual tendió, como la pintura francesa en general, hacia un clasicismo antes inédito. Mientras tanto, los futuristas Balla y Russolo continuaron sus investigaciones sobre la manifestación del movimiento de los objetos en resultados abstractos, uno con las líneas dinámicas curvas y el otro con los *bruiteurs* y la transformación de los sonidos sometidos a una escala de tonos. Éste fue el origen de la posterior etapa constructiva del futurismo, iniciado en 1915 con la publicación del manifiesto de Balla y Depero *Reconstrucción futurista del universo*, aunque esta primera fase fuese paralizada en parte por la Primera Guerra Mundial.

Si nos atenemos a esta primera fase del futurismo, las acusaciones que ha recibido desde sus comienzos de constituir un impresionismo que ha renovado su iconografía por su fascinación casi romántica por la modernidad industrial y maquinista, alcanzan su paroxismo en el análisis que Walter Benjamin le dedicó en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde reduce este movimiento a una simple estilización de la guerra pronunciada por Marinetti (siendo que él demandó un arte inspirado en sus formas violentas) y coincidente con el fascismo. Según él, el futurismo no había comprendido la verdadera situación del arte ante las posibilidades mecánicas, recurriendo por ello a la misma guerra estética que practicó el fanatismo de las dictaduras y la ambición del capitalismo, a lo que este filósofo alemán opuso como alternativa la politización del arte, es decir, su democratización<sup>1488</sup>. Esta reflexión se apoyaba en una identificación, tan errónea como fácil, entre fascismo y futurismo, y lo cierto es que ambos fueron fenómenos completamente dispares. Marinetti se interesó por el fascismo al margen de sus actividades poéticas y artísticas, llegando incluso a participar activamente en su fundación años antes de la manifestación de Mussolini como líder, lo que supuso una decepción para Marinetti por su apoyo a las fuerzas sociales tradicionales. Existen coincidencias de tipo ideológico, pero son mínimas si atendemos al trasfondo de los principios futuristas. Éstos demandaba un cambio global, y los objetivos políticos participaron del deseo de este primer programa vanguardista. Se trataba de una puesta a punto cultural y social frente a los adelantos técnicos y científicos acontecidos en los últimos treinta años. El futurismo sólo se

---

<sup>1488</sup> BENJAMIN, Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », en Walter Benjamin, *Oeuvres III*, op. cit., p. 316.

acercó oportunamente al fascismo a partir de 1924, y antes sólo contamos con el apoyo de Marinetti a nivel particular, mientras que los intentos de Paladini por adaptar el futurismo a los intereses revolucionarios de izquierdas, y la filiación de Balla a las ideas anarquistas, que no abandonó hasta poco antes de la Primera Guerra Mundial por considerar el pacifismo retrógrado y poco dinámico<sup>1489</sup>, prueban la independencia del futurismo respecto a los intereses políticos de partidos y sindicatos.

El patriotismo e incluso el chauvinismo futurista fueron un medio y no un fin, destinado a ensalzar la violencia según la creencia de que los cambios podrían derivar del énfasis de las diferencias nacionales capaces de desencadenar la guerra, cuyo único triunfador sería la máquina. No comprendieron la verdadera separación que el hombre sufre respecto a ella, al sustituir mediante su esfuerzo el trabajo que éstas realizan en las fábricas, y según el mismo principio mimético que ellos criticaron en la pintura. Estaban convencidos de que el su ensalzamiento cultural conduciría a la felicidad de los hombres y su desarrollo completo, basado en su dimensión lúdica tal y como demostró la posterior fase constructiva futurista, la cual supo oponerse al racionalismo y al funcionalismo de las formas predominantes en el resto de Europa. Y no se limitaron a la admiración del desarrollo tecnológico sino que, desde el principio, tuvieron la intención de aplicar el modelo maquinista a todos los ámbitos en los que intervinieron, sólo que necesitaron de años de investigación para poder acometer este proyecto. Su oposición siempre estuvo dirigida a la obra cerrada del modernismo anterior. Incluso en la década de 1920 estas acusaciones hacia las formas culturales previas se repitieron<sup>1490</sup>. Ellos mismos fueron conscientes de los desajustes existentes entre la cultura y la realidad técnica e intentaron salvarlos, comenzando por sustituir una naturaleza mitificada y ya inexistente por otra nueva en la que ya había intervenido la mano del hombre<sup>1491</sup>, para lo cual mantuvieron el subjetivismo pasado y lo elevaron. Quizás aquí se encuentre el estadio más primitivo de su futurismo superado por las vanguardias posteriores, esto es, su incesante subjetividad, la misma que les permitió poner la máquina al servicio de la felicidad y no del progreso, y que, sin embargo y por el contrario, debía negar la objetividad de la realidad que quedaba destruida como los objetos representados en sus pinturas y esculturas (por ejemplo, el suprematismo también aniquiló el objeto en la representación pero por medios objetivos). Eso no fue óbice para que sus rupturas de género y la liberación de la máquina de su producción funcionalista intentasen solventar, como bien dice Boccioni, la división de trabajo que apresa a los hombres.<sup>1492</sup> El fin último se encontraba en la vida y no en el arte<sup>1493</sup>, de ahí que no existiese un

---

<sup>1489</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of Painting...*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>1490</sup> Por ejemplo en el manifiesto de AZARI, F., *Por una sociedad de la protección de la máquina*, recogido en *Universo mecánico...*, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>1491</sup> BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>1492</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1493</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

estilo único futurista, ya que éste no fue su cometido. La reacción totalitaria, ya no del fascismo sino del mercado y su ley de oferta y demanda, fue la estetización de la vida, mientras que el fin último de la máquina, según Benjamin, gracias a su desarrollo casi autónomo que permite la reproducción infinita de las imágenes, la creación de otras nuevas y la caída de la singularidad de la obra artística, es la socialización del arte. No fue a esta democratización de la reproducción de la obra a lo que se opusieron los futuristas, pues el reparo que Boccioni y Marinetti mostraron hacia la fotografía fue porque vieron en ella un estadio primitivo de la máquina que aún imitaba la perspectiva de la pintura clásica. No por ello se opusieron a las investigaciones de los fotógrafos futuristas en materia de fotodinámica y cronofotografía, y mucho menos al cine. La producción de libros-objeto o libros-máquinas intentó hacer uso de la multiplicación y la pérdida de su aura sagrada (Soffici denominó al *Almanaque purgativo* “industrialización del cuadro”<sup>1494</sup>), y la apropiación de los medios divulgativos del anarquismo, como el panfleto y la revista de gran tirada, mostraron una confianza absoluta en las posibilidades de la prensa y de la reproducción mecánica en general, así como la constante búsqueda de un arte que produjese objetos efímeros para hacer prevalecer en todo momento al sujeto, también participaba de la destrucción del unicidad artística, sólo que los medios empleados constituían todavía una primera aproximación. Ahora conocemos el desarrollo completo del futurismo, el cual nunca quiso hacer arte de la vida moderna ni se interesó en encontrar un estilo único para su estética, aunque sí en servir al fin auténtico de la industria: la poesía.

No obstante, el futurismo no fue capaz de detectar que la causa de la separación entre el individuo y los objetos fabricados es la ideología mercantil, la cual presenta su producción bajo una máscara irreal que remite a épocas anteriores. La mimesis no se encuentra en la pintura ni en la práctica literaria, sino que forma parte del conjunto social. La vanguardia, en este primer momento, aún no ha divisado esta separación fundamental, y por ello es normal que los futuristas se consideren los primitivos de una nueva era, pues fueron conscientes de la necesidad de una constante investigación que debe ser continuada por las generaciones venideras. Como en la estética de Picasso y como en la literatura jarriesca, no hay síntesis posible ni resolución estática, en el caso del malagueño debido a los contrastes de las formas y de los objetos fragmentados, y en el de los futuristas por el movimiento absoluto contenido en los mismos.

Así, conscientes de ser los primeros en abordar estas problemáticas de manera manifiesta, los futuristas se declararon en 1912 los “primitivos de una nueva sensibilidad”<sup>1495</sup>, lo

---

<sup>1494</sup> CAVALLLO, Luigi, “Ardengo Soffici et le cubo-futurisme”, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1495</sup> Esta máxima fue declarada por primera vez en el texto *Los expositores al público* (1912) redactado por Boccioni. En *Futurismo (1909-1916)*, *op. cit.*, pp. 220-221. Además de determinar el carácter pionero y vanguardista del futurismo, esta declaración pudo ser una respuesta al *Manifiesto del primitivismo*, publicado en verano de 1909 en la revista de Toulouse *Poesie*, y redactado por sus directores Touny-Lérys, Marc Dhano y Georges Gaudion. Este manifiesto quiso ser una reacción al violento manifiesto de Marinetti del 11 de febrero de 1909. Al reivindicar la historia de la poesía y su tradición hasta el inmediato simbolismo, estos escritores no se dieron cuenta de que defendieron una cultura contraria al

que tenía su fundamento precisamente en el divisionismo de la compenetración congénita, la cual tuvo mucho que decir a partir de la compenetración de planos. Cézanne ya se consideró el primitivo de un arte nuevo que él mismo descubrió, y Mallarmé el profeta del “Libro”<sup>1496</sup>. Esta máxima constantemente proclamada acabará siendo, como dice Giovanni Lista, la “religión de nuestro siglo”<sup>1497</sup>, el constante redescubrimiento de una realidad que a cada momento cambia de fachada. El futurismo se mantuvo en un primer estadio por la necesidad de conservar el imperio de la subjetividad. De hecho, cuando asumieron la interacción de los materiales con el sujeto que los requiere en su creación, los collages adoptaron aspecto antropomórfico. De su subjetividad se desprende esa necesidad de dar forma humana a todo objeto pre-existente (en los juguetes futuristas y animales mecánicos de Depero, en las combinaciones dinámicas de objetos de Marinetti y Cangiullo, y en los diseños de trajes destinados al ballet de Pannaggi y Paladini), siendo el fin último la reconciliación con la vida y la disposición de sus medios al servicio del placer y la felicidad. El hombre es una máquina cuyo flujo -el placer- regula el conjunto de lo existente. Él deberá sobrevivir a todo lo que le rodea con el fin de transformarlo a cada instante y poder seguir ostentando el centro de la creación a pesar de la muerte de Dios. Ésta es la única recuperación posible de los materiales existentes si niegan todo pasado, el cual no puede existir porque es anterior al individuo. Por eso el futurista ya no fue un *flâneur* como el Baudelaire moderno<sup>1498</sup>, lo que no significa que los poetas dadaístas y surrealistas no lo hayan sido. El objeto se destruía a voluntad del creador, los futuristas no fueron capaces de respetar la objetividad necesaria para tolerar desde la incógnita la presencia autónoma de la realidad, incluso al margen de la presencia del sujeto, como sí llegaron a alcanzar los vanguardistas rusos mediante los recursos suprematistas objetivos de destrucción del objeto, la *Nueva Imagen* holandesa mediante la concreción de las formas, y los dadaístas y surrealistas con la aplicación de automatismos como el azar o el subconsciente, el mismo que los futuristas identificaron con la intuición sin separarlo por ello de la razón, por ser la apariencia objetiva del subjetivismo. Mientras para el surrealismo se presentaba a la conciencia como objeto, para los futuristas era un signo inequívoco de la subjetividad. Sin embargo, la obra futurista buscaba ser un objeto más, sólo que manifestado previamente por un sujeto. Por eso su filosofía, -como la de Bergson o como la de Jarry-, es en el fondo sencillamente temporal. Es una apuesta por subjetivar al objeto, porque, ante el estado de extrañamiento del sujeto ante la realidad industrial, identificaban el mal con la permanencia del objeto, y no con la ideología contenida en la realidad, impuesta por una subjetividad antropocéntrica, poderosa, presentada como objetiva y

---

estado de ingenuidad del primitivismo, argumento utilizado luego por Boccioni al presentarse él y sus compañeros como los pioneros de una nueva cultura que responde a la inédita realidad maquinista. Este manifiesto del primitivismo está recogido íntegro en LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, pp. 69-71.

<sup>1496</sup> *Ibid.*, p. 76, y CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1497</sup> LISTA, Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1498</sup> POGGI, Christine, *In Defiance of painting...*, *op. cit.*, p. 236.

por tanto ideológica. No eran las máquinas y sus productos los bienes sociales del progreso que el individuo aún no alcanzaba, sino que sus posibilidades no habían comenzado a desencadenarse porque estaban presos de un sistema inapropiado por sustentarse en principios mal adaptados y arcaicos del Antiguo Régimen. Este punto de vista fue el adoptado por las corrientes constructivistas de la década de 1920.

### 3.4. La naturaleza del collage en el nacimiento de la vanguardia rusa

En su expansión por Europa, el futurismo no tuvo apenas seguidores que adaptasen sus principios estrictamente, pero sí estimuló la formación de los primeros grupos de vanguardia, como el vorticismismo inglés, el formismo polaco o el activismo húngaro ligado a la revista *A Tett* y luego a *Ma*, cuyos lenguajes evolucionaron paralelamente a la recepción de noticias relacionadas con el cubismo francés y el expresionismo alemán, y ajustándolas cada región a sus peculiaridades más populares según las reivindicaciones de aquello que queda al margen del arte institucionalizado. En este orden de cosas, fue en Rusia donde se gestó un círculo afín bajo diversas variantes (ego-futurismo, cubo-futurismo o el “porvenirismo” de Khlebnikov), aunque la aparición de una vanguardia autóctona en este país respondiese a una evolución anterior desde el simbolismo y el impresionismo, enfrentado ahora con el conocimiento tanto de los paulatinos avances del futurismo como del cubismo francés y del expresionismo alemán de *Der Blaue Reiter*. Esta fue la vía de penetración del collage, alimentado además por la tradición del icono oriental y de las artes populares rusas, determinantes en la producción de Baranoff-Rossiné y Sonia Delaunay.

#### *Recepción del futurismo y de otros lenguajes contemporáneos en Rusia*

El ocho de marzo de 1909, el periódico *Vetcher* publicó un artículo sobre el futurismo seguido por otros incluidos en otras revistas rusas. Éste en cuestión fue ilustrado con extractos traducidos del primer manifiesto de Marinetti. En el mes de septiembre de 1910, el poeta futurista italiano Paolo Buzzi editó algunas de sus cartas en la revista rusa *Apollon*, junto con comentarios acerca de la teoría y la pintura futurista<sup>1499</sup>. El conocimiento que tenían de este grupo todavía era un tanto precario, y hasta que no obtuvieron noticias e influencias de artistas del país que residían en Occidente, no aumentaron sus informaciones, teniendo en cuenta que, hasta 1910, no hubo ninguna manifestación pictórica futurista italiana, y que ésta no se conformó definitivamente hasta 1912 con los primeros escritos de Boccioni.

Por otra parte, el conocimiento de las producciones artísticas parisinas del momento en Moscú, quizás fue el más amplio del que se pudo gozar en toda Europa gracias a diversas colecciones privadas, en particular la de Ivan A. Morozov, o la de Sergei Shchukin<sup>1500</sup>, quien llegó a aglutinar, abastecido por D. H. Kahnweiler, veinticinco pinturas de Cézanne y cincuenta

---

<sup>1499</sup> Datos tomados de LISTA Giovanni, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 44, y de GAYRAUD, Régis, “Futurisme russe: le cas Zdanevitch”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1500</sup> Hemos intentado traducir los nombres propios rusos al alfabeto latino de la manera más fidedigna posible conforme a su pronunciación castellana.

de Picasso. Ambas permanecieron abiertas al público para exhibir obras de Matisse, Picasso y Cézanne en fechas muy tempranas<sup>1501</sup>. Además, en la segunda exposición llamada *Toison de Oro*, celebrada en Moscú en 1909, se pudieron ver piezas de Cézanne, Matisse, Gauguin, Derain, Vlaminck y Balla entre las de los rusos Gontcharova, Larionov, Matiuchine y los hermanos David y Vladimir Burliuk. Este impulso fue el detonante de interesantes innovaciones en el arte autóctono, englobadas indistintivamente bajo el término “futurismo” por ser el más conocido.

### *La relación de la poesía futurista y el origen del collage plástico en Rusia*

El primero en utilizar la palabra “futurismo” en Rusia fue Igor Severianin en 1911 para denominar y exaltar el matiz innovador de su movimiento “ego-futurista”. El principal cometido de este movimiento fue transformar la iconografía poética contra la nostalgia simbolista<sup>1502</sup>, por eso su repertorio delata cierto talante *kitsch* acorde con el ambiente cultural reinante por entonces en la capital del país Petrogrado. Aunque Severianin acabaría abandonando el ego-futurismo en 1912, creó un círculo de seguidores entre los que se encontraban Vassili Gnedov, Dmitri Krioutchkov, Vadim Cherchenievitch<sup>1503</sup>, Pavel Chirokov, Rourik Ivniev o Constantin Olimpov entre otros. Severianin abreviaba algunas palabras rusas con el fin de adaptar el idioma a los nuevos tiempos según el modelo de la jerga norteamericana, sobre todo aplicado a la denominación de cosas y sucesos propios de la modernidad, como “metro”, “auto”, o las siglas propias de partidos políticos y organizaciones que alivian la escritura y la pronunciación de palabras fatigosas por ser complejas. También recurrió a procedimientos más propiamente futuristas, por ejemplo el uso de sustantivos en forma verbal, como “magadalenizar” para referirse al acto de llorar<sup>1504</sup>. Aunque Severiani abandonase pronto este ejercicio de reducción, estos primeros futuristas crearon así un nuevo lenguaje o, más bien, una jerga propia que poco a poco tendería a despreocuparse de los significados porque, estando basado este movimiento en la figura del “yo” como fuerza generadora de toda expresión, elevado incluso a la altura de la divinidad, los ego-futuristas no sentían la necesidad de hacerse entender por el prójimo en sus

---

<sup>1501</sup> HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, op. cit., p. 318.

<sup>1502</sup> Michel Kouzmine, el más influido por las corrientes francesas de los escritores rusos del momento, inventa, en oposición al misticismo y al lenguaje complicado del simbolismo, el *clarismo*, con el que propone una reducción de la poesía al juego formal alejado de toda preocupación filosófica o religiosa. Véase TCHOUKOVSKI, Kornei, *Les futuristes*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976, p. 32. Sobre el ego-futurismo, consultar MARKO, Vladimir, *Russian Futurism*, New Academia Publishing, Washington, 2006, pp. 61-116.

<sup>1503</sup> Vadim Cherchenievitch formará, tras su paso por el ego-futurismo, el *Imaginismo*, corriente que considerará a la imagen materia bruta de la poesía, según el *imaginismo* inglés y americano de Ezra Pound y Amy Lowell.

<sup>1504</sup> Véase TCHOUKOVSKI, Kornei, *Les futuristes*, op. cit., pp. 29-30.

publicaciones y declaraciones. Gnedov llegó a realizar un poema consistente en un folio en blanco sobre el que no había escrito ni una sola palabra, un gesto que creyó suficiente para afirmar la presencia de sí mismo, su única preocupación creativa. La comunicación perdía importancia por atañer a la comunidad y no al individuo, y el lenguaje tan sólo les interesaba para manifestar el “yo” del artista.

Este primer paso hacia el futurismo se amplió con las aportaciones poéticas de los conocidos entonces como cubo-futuristas, también denominados “futuro-eslavos” y “porvenirianos”<sup>1505</sup>, apelativo ideado por Khlebnikov<sup>1506</sup> para evitar un término occidental. Se trataba de un círculo incipiente de vanguardia moscovita rival de los anteriores poetas de Petrogrado. Partieron de las principales innovaciones plásticas del momento para extenderlas a todas las preocupaciones modernistas y a todas las facetas posibles, como los futuristas italianos. Fue un grupo poco cohesionado, con multitud de escisiones y discrepancias internas que, lejos de contribuir a su extinción, enriquecieron sus aportaciones estéticas y filosóficas, lo que permitió al arte ruso avanzar hacia el suprematismo y el constructivismo.

Este grupo cubo-futurista se conformó a partir de la publicación del almanaque-manifiesto *Una bofetada al gusto del público* en diciembre de 1912, firmado por David Burliuk, Velimir Khlebnikov, Aléxei Kruchenik y Vladimir Maïakovski. Se trata de la primera declaración futurista moscovita que se hacía eco de los principios marinettinianos generales, como el compromiso con el vertiginoso devenir del tiempo y el rechazo hacia toda manifestación artística elitista. Lo más relevante es cómo aplicaron estos principios a la autonomía del verbo (reivindicado por Marinetti en sus manifiestos literarios pocos meses antes, conocidos sin duda por los futuristas rusos), proceso por el cual el término *sdvig* (diferencia, retraso, desfase), entendido como el estallido de las partes de un todo<sup>1507</sup>, cobraba un enorme predicamento y era aplicado a todos los campos posibles, empezando por el encadenamiento de las palabras y, antes, a las influencias pictóricas cubistas y futuristas llegadas de París principalmente, a partir de las cuales Burliuk publicó su ensayo *Cubismo. La bofetada al gusto del público*, también en 1912, y donde reflejó asimismo su interés por la iconografía típica de la urbe contemporánea en contra de los motivos tradicionales literarios. Sin embargo, durante los años siguientes experimentaron con el principio de dislocación de las partes y la creación de nuevos vocablos, neologismos arbitrarios a partir de términos preexistentes, todo ello motivado

---

<sup>1505</sup> Con el fin de respetar su matiz diferente respecto a “futuro”, traduzco del término francés “aveniriens”, que, a su vez, es una traducción del término ruso “boudouchchiki”.

<sup>1506</sup> Véase LIVCHITS, Bénédict, *L'Archer à un oeil et demi*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>1507</sup> TAYLOR, Brandon, *Collage...*, *op. cit.*, p. 29. Se trata de la deformación de las palabras mediante la alteración de la segmentación del discurso. Kruchenik elaboró la *sdvigología* a partir del término *sdvig*, ciencia que permite estudiar las alteraciones verbales, tanto infantiles y populares como de la poesía *zaum*. Para ello recoge algunas de las teorías psicoanalíticas de Freud acerca de los desplazamientos del lenguaje. Léase el postfacio de Régis Gayraud a la edición de ILIAZD, *Ledentu le Phare*, *op. cit.*, p. 101.



por un “odio” hacia el lenguaje anterior que intentaban destruir antes de crear uno nuevo<sup>1508</sup>. Todo apuntaba al rechazo de los contenidos y a la toma objetual de la palabra y la letra pues, a pesar de su primera oposición a cualquier lenguaje, éste primer círculo cubo-futurista fue también el germen del formalismo ruso, cuya aplicación al análisis del cine fue lo más relevante. Esta escuela estaba destinada a renovar la lingüística junto con las aportaciones de Saussure y Peirce, ya que entre ellos se encontraban Roman Jakobson -quien escribió poesías *transmentales* bajo el seudónimo de Aliagrov-, Iakubinskii y Viktor Sklovski, creador de la Escuela de la forma<sup>1509</sup>. Los poetas futuristas también mantuvieron contactos con el lingüista y crítico Kornei Tchoukovski, más cercano a una evolución orgánica del lenguaje aunque también estudió la poesía futurista centrada en la forma<sup>1510</sup>.

Poco después, a principios de 1913, Aléxei Kruchenik avanzó en la objetivación de la palabra y la liberación de los lazos gramaticales en un siguiente manifiesto, *Declaración de la palabra como tal*<sup>1511</sup>, según el cual las palabras perdían su contenido ante el rápido transcurrir del tiempo en la vida moderna, lo que liberaba la expresión del artista, lo único permanente en este devenir. Kruchenik eliminó así el sentido del lenguaje para favorecer un estatus lingüístico que él denominó “transmental”. Al percibir un verso de manera inconsciente, éste sólo ofrecía un conjunto de letras, pero no se trataba de negar que el lenguaje pueda tener sus contenidos, sino de afirmar su capacidad de crear otros nuevos desde el momento en que se convierte en un sistema abierto, para lo cual la única vía posible era la negación de los significados, con la consecuente cosificación de las letras y la pérdida de conciencia de las relaciones sintácticas entre ellas<sup>1512</sup>. De esta manera Kruchenik fue capaz de alcanzar nuevos medios para el conocimiento de la realidad.

El siguiente paso dado por este autor fue la creación junto con Velimir Klebnikov de la lengua “zaum”, vocablo ruso de género femenino que bien podría traducirse por “transmental”, “trans-racional” incluso, dado que “um” significa espíritu. Su origen, aunque se desarrollase

---

<sup>1508</sup> Ver la traducción castellana de este manifiesto en TENÍAS, Javier (ed.), *Antología de poetas futuristas rusos*, El último Parnaso, Zaragoza, 1997, pp. 15-16.

<sup>1509</sup> POUIGNY, Jean, *La peinture contemporaine* (edición de Jean-Claude Marcadé), en *Jean Pougny*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1993, pp. 65 y 81 (catálogo de exposición). Roman Jakobson, en una reflexión cercana a Pierre Revery, adjudicó el siguiente procedimiento « elemental » al lenguaje poético: « la aproximación de dos unidades ». JAKOBSON, Roman, « Fragments de la nouvelle poésie russe. Esquisse première : Vélimir Khlebnikov » (1921), en JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 25. Ver además Khardzhiev, Nikolai, « Painting and Poetry », en VV. AA., *A Legacy Regained : Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-garde*, Palace Editions, St. Petesburg-Amsterdam, 2002, p. 94. Sklovski afirmó haber sido él mismo futurista en torno a 1914, en SKLOVSKI, Viktor, *Maiakovski*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 59.

<sup>1510</sup> CONIO, Gérard, “Kornei Tchoukovski (1886-1969)”, en TCHOUKOVSKI, Kornei, *Les futuristes*, op. cit., pp. 132-133.

<sup>1511</sup> TENÍAS, Javier (ed.), *Antología de poetas futuristas rusos*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>1512</sup> Éste es el método seguido por Jakobson en sus análisis lingüísticos: tomar el valor del mensaje en sí mismo, lo que constituye su poética metalingüística, siendo el metalenguaje la condición objetual del lenguaje. Ver JAKOBSON, Roman, *El marco del lenguaje*, op. cit., pp. 84-85. Desde esta base teórica este autor formalista se interesa por el fenómeno afásico, que él define como la desintegración del habla de un individuo. Ver *Ibid.*, pp. 93-110.

sobre todo a partir de 1914, se asocia a la *Declaración de la palabra como tal*, por contener este manifiesto todas las características propias del *zaum*: la creación de un nuevo lenguaje cuyas palabras han perdido su función referencial y sus relaciones sintácticas para permitir la libre expresión del artista. Para este último cometido retomaron la idea de que el lenguaje debía estar al servicio del individuo aun al margen de la comunicación<sup>1513</sup>, de sus rivales ego-futuristas de Petrogrado, cuya jerga *snob* era desarrollada ahora hasta convertirse en un auténtico mecanismo lingüístico<sup>1514</sup>. Sin embargo, este lenguaje pronto adquirió matices diferentes en cada uno de los poetas llamados “hyleianos” y liderados por los hermanos Burliuk<sup>1515</sup>, es decir, entre aquellos que practicaron el *zaum*, aunque la divergencia fundamental se produjo entre Kruchenik y Khlebnikov: para el primero se trataba ante todo de crear un lenguaje a-referencial, mientras que el segundo tendía a buscar, con este nuevo lenguaje transracional y su serie *Zanguezi* (1922)<sup>1516</sup>, un idioma universal con el que crear nuevos contenidos y medios de conocimiento alternativos. Su procedimiento, mucho más ambicioso, consistía en establecer una serie de analogías formales entre las palabras, por ejemplo entre aquellas que comienzan por la misma consonante, por ser la letra que rige el resto del signo<sup>1517</sup>. Esta voluntad de “racionalizar lo irracional”<sup>1518</sup> avanzó directa hacia el constructivismo, al aspirar a crear un idioma no limitado por fronteras ni diferencias culturales, y también al superar el mero individualismo futurista.

Los primeros manifiestos de los “porveniristas” estaban profundamente influenciados por las teorías poéticas de Marinetti acerca de la destrucción de las relaciones entre las palabras y sus contenidos por la acción del tiempo y del dinamismo. En cambio, estos futuristas rusos enseguida trascendieron la poesía en la formación de un lenguaje que plantearon, más allá de un mero servicio subjetivo destinado a la construcción de los estados de ánimo italo-futuristas<sup>1519</sup>. Fue así como nació un nuevo lenguaje, y siendo que el *zaum* ha sido considerado en multitud de ocasiones como un ensamblaje de palabras (desde sus propios fundadores<sup>1520</sup>), al perder su referente y sus relaciones sintácticas, casi de inmediato alcanzaron la sublimación y a la

<sup>1513</sup> LIVCHITS, Bénédict, *L'Archer à un oeil et demi*, op. cit., p. 148. Véase además la introducción de Luda Schnitzer a KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1970, p. 40, y en esta misma edición “Lettre à deux japonais” de Khlebnikov, p. 206.

<sup>1514</sup> LIVCHITS, Bénédict, *L'Archer à un oeil et demi*, op. cit., p. 183.

<sup>1515</sup> De Hylea, nombre antiguo de la región de Táuride, ubicada ahí donde vivió la familia de los hermanos Burliuk durante los meses de gestación del futurismo ruso. Sobre le origen del término ver MARKO, Vladimir, *Russian Futurism*, op. cit., 2006, pp. 33-35.

<sup>1516</sup> KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, op. cit., pp. 183-201. Véase además la introducción de Luda Schnitzer a esta edición, p. 24.

<sup>1517</sup> KHLEBNIKOV, Vélimir, « Notre Base » (escrito posiblemente en 1919 y publicado en 1920), en KHLEBNIKOV, Vélimir, *Des nombres et des lettres*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986, pp. 91-92.

<sup>1518</sup> KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, op. cit., p. 25.

<sup>1519</sup> ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, Paris, 2003, p. 343. En Marinetti, las onomatopeyas siguen estando al servicio de un sentido y las palabras no son todavía el material bruto de la poesía, sino la imagen.

<sup>1520</sup> LIVCHITS, Bénédict, *L'Archer à un oeil et demi*, op. cit., p. 165, y KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, op. cit., pp. 238 y 245.

consecuente abstracción<sup>1521</sup>. Por todo, el *zaum* ha constituido hasta el momento la relación más evidente entre collage y abstracción, la misma que podemos encontrar en la poesía de Maïakovski, aunque apenas haya ejercitado el idioma *zaumista*<sup>1522</sup>, dado que sus poemas tendieron más bien a conformar un montaje de palabras inspirado en el dinamismo de la vida moderna<sup>1523</sup> por preferir, antes que la poesía meramente formal y onomatopéyica, los neologismos y las palabras extrañas para la creación de su estilo hiperbólico<sup>1524</sup>.

Más que la abstracción y la autonomía de la palabra, los futuristas rusos reclamaban la unión de forma y contenido contra la relación arbitraria entre el significante y el significado<sup>1525</sup> de cara a la formación de un lenguaje. La palabra y la letra conformaban el material bruto de la poesía y, con Khlebnikov, guiaron la vanguardia plástica hacia la creación de un lenguaje al servicio de la construcción de una nueva sociedad revolucionaria y soviética. También el destino del *zaum* se consolidó gracias a la singular literatura de Illia Zdanevitch (quien adoptó el pseudónimo Iliazd en 1923 en París) durante los años de actividad del grupo 41º, fundado por él mismo junto con Terentieff y Kruchenik en Tiflis en 1918. Su poesía se basaba en las sonoridades puras frente a las analogías de Kruchenik y Khlebnikov<sup>1526</sup>. Por esta razón su drama *zaumista* y tipográfico *Ledentu le Phare*, escrito hacia julio de 1923 en el marco del último aliento dadaísta representado por la *Soirée du Coeur à Gaz* de Tristan Tzara, fue ilustrado en la cubierta con un collage no objetivo del constructivista ruso Naum Granovski. El *zaum* tendía a constituirse como una fuerza irracional que comprometía tanto a la literatura como a la pintura, especialmente en forma de a-logismo en la obra de Malevich y de Pougny. Iliazd encontró en la pintura cubista los modelos precisos para la liberación de las palabras, como la destrucción de la perspectiva, equivalente en el lenguaje a la profundidad del contenido. Y es que el *zaum* ya se había extendido a la obra total wagneriana con la ópera de Kruchenik titulada *La victoria sobre el sol*, presentada en diciembre de 1913 en el teatro Luna Park de Petrogrado, y en la que cooperaron Malevich en los decorados, Matiuchine en la música y Khlebnikov en el prólogo como teórico, constituyendo el caso más evidente de integración de elementos de la vida cotidiana y de apertura del *zaum* a lo fortuito, todo ello sublimado mediante la abstracción no objetiva. Es más, con motivo de este evento Malevich pintó su primer cuadro suprematista<sup>1527</sup>.

---

<sup>1521</sup> KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, op. cit., p. 26. Véase además ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, op. cit., pp. 339- 351.

<sup>1522</sup> el *zaumniki* es el poeta que ejercita el *zaum*, y puede traducirse por “*zaumista*”.

<sup>1523</sup> Véase LIVCHITS, Bénédikt, *L'Archer à un oeil et demi*, op. cit., p. 154, y TCHOUKOVSKI, Kornei, *Les futuristes*, op. cit., p. 85.

<sup>1524</sup> *Ibid.*, pp. 67-72. Según este autor, el estilo hiperbólico de Maïakovski buscaba la concreción de lo abstracto, la materialización de lo irreal. Al respecto, ver también JAKOBSON, Roman, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, Allia, Paris, 2001, p. 14.

<sup>1525</sup> Desde esta misma relación establece Sausurre su lingüística durante estos mismos años.

<sup>1526</sup> Postfacio de Régis Gayraud a la edición de ILIAZD, *Ledentu le Phare*, op. cit., p. 108.

<sup>1527</sup> Esta ópera materializó la decisión de los cubo-futuristas de crear un teatro futurista total, decisión que fue tomada en el congreso celebrado en Uusikirko (Finlandia) en el verano de 1913, con el fin de aglutinar a todas las tendencias futuristas rusas y a partir del cual Malevich, Kruchenik y Matiuchine,

A esta obra total se sumaron distintas publicaciones de manifiestos y declaraciones, proclamaciones todas públicas bajo el modelo italiano, así como las conferencias provocadoras, género en el que destacó sobre todo Zdanevitch. Todos estos medios adquirirían el estatus de creación artística en sí mismos bajo el principio de la unión de la forma expresa y el contenido teórico, tal y como sucedió en toda la vanguardia europea, pero aún más en el caso ruso dada la importancia de la palabra considerada con un valor *per se*, lo que condicionaba la redacción misma de los manifiestos ante la necesidad de ser fieles al *zaum* y a su a-logismo derivado. Malevich interaccionó las obras plásticas con las letras, bien escribiendo en el reverso de sus cuadros suprematistas máximas docentes y al mismo tiempo complementarias de sus imágenes, o bien pegando sus propios manuscritos teóricos sobre la pared junto con sus obras en la exposición *0,10* celebrada en diciembre de 1915 en Petrogrado<sup>1528</sup>.

Esta evolución fue lo que determinó el devenir de la plástica vanguardista rusa junto con la poesía. No obstante, el caso fue análogo al del futurismo italiano y al de sus “palabras en libertad”. Tal y como reiteraba en varias ocasiones Benedikt Livchits<sup>1529</sup>, no fue la pintura cubo-futurista rusa la que se vio determinada por la literatura, sino que aquélla, marcada por las corrientes francesas e italianas, impulsó el nacimiento de esta nueva poesía. En realidad fue el conocimiento de la pintura, sobre todo la francesa, lo que permitió que el grupo de pintores cubo-futuristas liderado por Burliuk se decantase por la dirección cézanniana, por ser en ella donde percibieron la ansiada independencia de los elementos plásticos, tal y como declaró Burliuk en su ensayo *Cubismo* de 1912<sup>1530</sup>. Luego la aplicaron a la autonomía de las palabras, quizás porque pensaban que esta pintura estaba influenciada a su vez por el tardorromanticismo y el simbolismo francés, sobre todo por Rimbaud, Mallarmé y Laforgue, cuyos principales poemas conocieron Burliuk y Livchits en su juventud<sup>1531</sup>. Junto a estas influencias se encontraban las que no eran propiamente artísticas ni literarias y determinaban el carácter primitivo y rudimentario de la lengua *zaum*: el dinamismo correspondiente a la nueva concepción del tiempo desprendida de la asimilación de los medios modernos -sobre todo la simultaneidad espacio-temporal propia de la electricidad<sup>1532</sup> y del cine<sup>1533</sup>-, y al interés por los

---

firmaron un nuevo manifiesto, contenido en MALÉVITCH, K. S., *Le miroir suprématisse*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, pp. 41-42.

<sup>1528</sup> POLIAKOV, Vladimir, « Le manifeste futuriste comme forme artistique », *Cubo-futurisme*, *Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-junio 1998, *op. cit.*, p. 158. Este uso del manifiesto como forma artística responde a la tradición cubo-futurista más que al rayonismo, pues Larionov prefirió, como los futuristas italianos, publicar sus manifiestos en la prensa para alcanzar la máxima difusión. Ver *Ibid.*, p. 142.

<sup>1529</sup> LIVCHITS, Bénédict, *L'Archer à un oeil et demi*, *op. cit.*, pp. 24 y 142.

<sup>1530</sup> En este ensayo Burliuk reduce la pintura al punto, la línea y el espacio. Citado en ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>1531</sup> *Ibid.*, pp. 25, 40 y 43.

<sup>1532</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1533</sup> Prefacio de Luda Schnitzer a KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, *op. cit.*, pp. 10 y 13.

vocablos infantiles<sup>1534</sup> que hacía retroceder a un cierto estadio primitivo del lenguaje, lo que sumado a la modernidad concordaba a la perfección con la proclama de Boccioni sobre el “primitivismo de una nueva sensibilidad”<sup>1535</sup>. Los futuristas eran los primeros en enfrentarse a un mundo nuevo<sup>1536</sup>, dado que buscaban dilatar la conciencia de la población hacia los cambios vertiginosos operados por la ciencia y la técnica<sup>1537</sup>, siendo éste el sentido histórico atribuido al “grado cero” de la escritura *zaum* y su tabla rasa, es decir, la voluntad de retornar a los primeros “días de la creación”, tal y como testimonian las constantes referencias mesiánicas y religiosas de futuristas como Malevich e Ilia Zdanevitch<sup>1538</sup>.

El primitivismo ya fue un trasunto de interés para el matrimonio formado por Mikhail Larionov y Natalia Gontcharova. Ambos conformaron la facción rayonista del futurismo ruso en 1913, aunque con pinturas precedentes fechadas en 1910. Gontcharova prestó especial atención a los dibujos infantiles y al arte folklórico ruso, sobre todo los iconos religiosos y los llamados *lubki*, grabados populares que circulaban entre los campesinos<sup>1539</sup>. Fue capaz de transmitir esta curiosidad al resto de los futuristas rusos, incluidos los cubo-futuristas David y Vladimir Burliuk, y supo oponer a la tendencia primitivista generalizada por entonces en Occidente, las artes orientales, en las que engloba el arte egipcio, asirio, indio, chino, japonés e, incluso, el icono ruso de tradición bizantina, otorgando a todo este gran conjunto la paternidad de los estilos contemporáneos representados por Gauguin, Matisse o Picasso, quienes a su juicio degradaron sus valores artísticos mezclándolos con el academicismo occidental, lo que había originado un estilo ecléctico<sup>1540</sup>. Por su parte, durante su prestación militar entre 1908 y 1909, Larionov se percató de los graffitis no artísticos que personas anónimas escribían sobre las paredes de los edificios, lo que generó una serie de pinturas primitivistas en las que incorporó textos escritos (con seguridad desde 1910). Estas pinturas primitivistas fueron mostradas en 1911 en la primera exposición de *Bubovnij Valet*<sup>1541</sup> junto con piezas de cubistas franceses,

---

<sup>1534</sup> TCHOUKOVSKI, Kornei, *Les futuristes, op. cit.*, p. 50. Este autor atribuye el infantilismo a la poesía zaumista de Vassili Kamienski (p. 44).

<sup>1535</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1537</sup> Khlebnikov denuncia la prudencia de las gentes, incapaces de asumir el destino del mundo más que como una “naturaleza muerta”. KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur, op. cit.*, p. 228.

<sup>1538</sup> Véase POLIAKOV, Vladimir, «Le manifeste futuriste comme forme artistique», *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 140 y 142. Es así cómo este autor considera que el interés por el *zaum* del futurista Kruchenik es en realidad una vuelta radical al pasado.

<sup>1539</sup> En febrero de 1913 Larionov y Gontcharova organizaron en Moscú la primera exposición de *lubki*. No fueron los únicos en interesarse por esta suerte de manifestaciones, pues Kandinsky también los coleccionaba y los exhibía en exposiciones que consagraba a esta modalidad de arte popular. Véase LARIONOV, Mikhail, *Manifestes, op. cit.*, pp. 41-48.

<sup>1540</sup> Véase PARKING, Varsonofi (seudónimo tras el cual se esconden Ilia Zdanevitch y Mikhail Larionov), *Les expositions “La Queue d’âne” et “La Cible”* (publicado en el almanaque *La Queue d’âne et la Cible*, 1913), en LARIONOV, Mikhail, *Manifestes, op. cit.*, pp. 58-59; y en LARIONOV, Mikhail, *Une avant-garde explosive, L’Âge d’Homme*, Lausanne, 1978, pp. 51-63.

<sup>1541</sup> *Sota de Diamantes* fue el primer gran hito de la vanguardia rusa y se organizó con la ayuda de un coleccionista, el doctor Nikolai Kulbin, quien impartió un ciclo de conferencias junto con Burliuk en ese mismo evento.

entre las que se confundía el estilo cézanniano de Robert Falk, artista que contribuyó a la denominación “cézannista” con su obra y la de otros participantes de la muestra, por ejemplo Aristarkh Lentulov, Piotr Konshalovsky e Ilya Mashkov, aunque éstos presentaron pinturas más emparentadas con el expresionismo alemán. Fue el mismo Larionov quien organizó esta exposición junto con los hermanos Vladimir y David Burliuk, y su primitivismo coincidió con las pinturas toscas de estos artistas, ya que David Burliuk mantenía estrechos contactos con el expresionismo alemán desde 1911 colaborando en el almanaque alemán *Der Blaue Reiter* en 1912, con un artículo ilustrado con dos grabados rusos, una escultura popular y una ilustración nipona, por lo que deducimos que el interés de los pintores expresionistas de Munich por las artes populares estimuló este gusto en los futuristas rusos, sobre todo en los cubo-futuristas, dado que el interés popular de Larionov y Gontcharova tenía su origen directo en antecedentes como Gauguin y en sus propios conocimientos sobre arte autóctono. En cambio, Burliuk expresó en su artículo su interés por lo que él denominaba la “superposición de planos” de Cézanne, con lo que anunciaba su apego creciente al lenguaje cubista<sup>1542</sup>.

Dispuestos a defender la primacía oriental y opuestos a las corrientes occidentales contemporáneas, Larionov y Gontcharova rompieron con los cubo-futuristas y volvieron a exponer sus pinturas primitivistas en dos exposiciones ideadas por ellos mismos: *Oslinii Khvost (La cola de asno, 1912)* junto con obras todavía figurativas de Malevich y Tatlin, además de una pintura de Chagall que envió desde París, y *Mishen (Diana, 1913)*, ocasión que aprovechó Larionov para lanzar el manifiesto del rayonismo, el cual proclamaba la destrucción de los objetos desde la certeza de que sólo percibimos la incidencia sobre ellos de los rayos lumínicos<sup>1543</sup>, lo que condujo a una resolución pictórica muy parecida a las líneas-fuerza italo-futuristas.

Ante la necesidad de solventar las contradicciones entre sus influencias occidentales reinantes en Petrogrado, -la ciudad de donde procedían<sup>1544</sup>-, y las orientales reivindicadas por Larionov y Gontcharova, el escritor Ilya Zdanevitch y el pintor Mikhaïl Vasselievitch Ledentu

---

<sup>1542</sup> BURLIUK, David, “Los wilden (salvajes) de Rusia”, en Vasily Kandinsky y Franz Marc, *El Jinete Azul*, op. cit., pp. 51-58.

<sup>1543</sup> “La peinture rayonniste” (publicado en 1913 en el *Almanaque de La cola de asno y la Diana*, y seguidamente en forma de separata con ciertas modificaciones), en LARIONOV, Mikhail, *Manifestes*, op. cit., pp. 17-28. A diferencia de las teorías estéticas de Boccioni, este manifiesto enfatiza el carácter primitivo de su pintura al basarse en la visualización pre-razional del niño, incapaz todavía de conformar los objetos según el empirismo inculcado. Según este referente, anuncian un próximo estadio del rayonismo llamado *pneumo-rayonismo* o *rayonismo concentrado* que, como la compenetración de planos italo-futurista, logrará la reunión de los rayos lumínicos en las masas y la creación de formas espaciales. Las primeras manifestaciones rayonistas fueron unas ilustraciones de Larionov para el poema de Kruchenik *Viejo amor* (octubre 1912). Ver COMPTON, Susan, “Larionov et Gontcharova illustreurs, 1912-1929”, en *Nathalie Gontcharova. Michel Larionov*, Centre Pompidou, Paris, 1995, pp. 205-206 (catálogo de exposición).

<sup>1544</sup> Le-Dantu (apelativo con el que se conocía a Mikhaïl Vasselievitch Ledentu, muerto en el frente en 1917) considera *todista* a Picasso. Citado en el postfacio de Régis Gayraud a la edición de ILIAZD, *Ledentu le Phare*, op. cit., p. 93.

formularon el “todismo”<sup>1545</sup>, movimiento que deseó superar al futurismo rompiendo, entre otras cosas, con cualquier jerarquía posible entre las distintas épocas y estilos. Este nuevo término partía del neoprimitivismo para aceptar el verdadero desarrollo del arte en un contexto favorable, es decir, en aquellas culturas que habían rechazado la imitación y los medios ilusionistas, remplazándolos por determinadas funciones sociales, decorativas y religiosas, gracias a las cuales no existía en ellas ruptura entre la población y las prácticas artísticas. De esta manera, el “todismo” recogió el neo-primitivismo mientras evitó la personalización excesiva del futurismo en Larionov (este nuevo arte se presentó en el mes de septiembre de 1912 en el marco de una retrospectiva de Gontcharova), superando definitivamente la fase futurista del grupo, voluntad ésta que Zdanevitch expuso en su conferencia titulada *El futurismo, arte del futuro* e impartida en el Colegio de Tenichev de San Petesburgo el 7 de abril de 1913, donde afirmó que el interés que tenían él y sus camaradas por el futurismo, se restringía la apropiación en tanto que rusos del arte de Oriente y la superación de las leyes existentes<sup>1546</sup>, a pesar de su fidelidad a las ideas de Marinetti, quizás la más estricta entre los futuristas rusos. El “todismo” podía aplicarse tanto a las artes espaciales (pintura) como a las temporales (poesía y música), una expansión que alcanzó su máxima expresión en el manifiesto de Zdanevitch y Larionov *Por qué nos pintamos*, escrito en la navidad de 1913. Este texto atribuido a Zdanevitch fue anterior a la génesis del todismo, lo que explica la paradójica ratificación de Larionov, quien nunca firmó ninguna declaración todista, aunque en este precedente figurasen las ideas todistas en formación<sup>1547</sup>. Entonces Zdanevitch era quien redactaba los textos programáticos del grupo de Larionov y quien daba forma a los contenidos teóricos, y así, ante la costumbre de los futuristas rusos de pintarse la cara (cuyo primer testimonio en prensa data de septiembre de 1913), él aprovechó este manifiesto para divulgar sus propias ideas en consonancia con las de Marinetti, al afirmar que esta práctica respondía a la necesidad de aplicar la creatividad plástica sobre soportes efímeros cuya perdurabilidad fuera menor que la del sujeto creador, como una manera de afirmar el subjetivismo del futurismo, cuyo único fin último era el de unir el arte con la vida para construir libremente el entorno que la define. Por esta razón poco tenía que ver con el tatuaje. Sus primeros modelos según este cometido se encontraban más bien en las manifestaciones primitivas. De esta manera, la pintura y el *zaum*, que Zdanevitch también practicó con asiduidad, se extendían a todos los campos posibles hasta alcanzar la vida misma, aún bajo el riesgo de caer en la contradicción entre una nueva lengua propuesta como la más apropiada para el futuro, y un nuevo medio plástico como el collage necesitado de materiales preexistentes. No obstante, tal y como señala Vladimir

---

<sup>1545</sup> Traducción francesa “toutisme”, del ruso *vsiotchestvo*, el cual carece sin embargo del sufijo “ismo”.

<sup>1546</sup> GAYRAUD, Régis, “Futurisme russe: le cas Zdanevitch”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 100.

<sup>1547</sup> *Ibid.*, p. 100. El manifiesto está traducido al francés en LARIONOV, Mikhail, *Manifestes*, *op. cit.*, pp. 35-38, y fue publicado por primera vez en el número de navidad de 1913 de la revista popular *L'Argus*.

Poliakov, este idioma universal admitía el uso de vocablos tradicionales, y aún más si eran populares y no académicos, siempre que fuesen combinados según la libre voluntad del creador y no según las leyes racionales y gramaticales<sup>1548</sup>.

Larionov realizó con diversos materiales alguna muestra de collage muy singular en la temprana fecha de 1912. Con este medio recurrió a primitivas fórmulas antropomórficas como es el caso de *El fumador*<sup>1549</sup>, donde las influencias populares son patentes en la subordinación del papel a la figura humana y en el clavo que prefigura uno de los ojos a la par que sostiene los materiales adheridos (este ensamblaje fue una versión realizada con diversos materiales de su pintura *Manva*<sup>1550</sup>). Este primer uso del collage responde a una evolución personal desde el primitivismo con cierta interacción con la poesía futurista rusa, tal y como demuestran los libros publicados desde 1912 en ediciones muy limitadas por los poetas del círculo de Hyleia (Burliuk, Khlebnikov, Kruchenik y Maïakovski), cuyas páginas fueron impresas sobre papeles de embalar, previamente coloreados, sin encuadernar o en rústica, y cuyas portadas fueron adornadas con collages que coincidían con las blusas para libros de Sonia Delaunay, por lo que no descartamos que esta artista rusa pudiera conocer desde París las actividades de sus compatriotas futuristas gracias a los rusos residentes en la capital francesa por aquellos años. Hay que tener en cuenta que, por poner sólo algunos ejemplos, Malevich y Rosanova escribieron poemas, que Burliuk fue pintor, escritor y teórico al igual que el músico y pintor Matiuchine, y que Maïakovski comenzó su carrera estudiando en una escuela de arte.

El primer ejemplo que conocemos de estas interacciones entre collages y poemas, consiste en una portada realizada por Gontcharova a principios de diciembre de 1912, con una hoja de trébol pegada sobre un papel de embalar. Estaba destinada a una compilación de poemas y textos escritos a mano por Kruchenik y Khlebnikov, con ilustraciones de la propia Gontcharova además de Larionov, Rogovin y Tatlin<sup>1551</sup>. El libro en cuestión se titulaba *El mundo desde ese otro extremo (Mirskonsza)*, y de él sólo se editaron doscientos ejemplares en 1913. El mismo Alexei Kruchenik recurrió a fragmentos de imágenes del propio Malevich para ilustrar sus poemas, algunos acompañados de sus propias ilustraciones litografiadas o de su compañera, la pintora Olga Rosanova, quien para la portada y la cubierta de su *Libro Zaum (Zaimnaia-kniga, 1915)* realizó dos collages. Tales publicaciones de poemas *zaum* fueron impresas siguiendo libres composiciones tipográficas que participan del *sdvig*, la ruptura general.

---

<sup>1548</sup> POLIAKOV, Vladimir, « Le manifeste futuriste comme forme artistique », *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-junio 1998, *op. cit.*, p. 142.

<sup>1549</sup> Ilustrado en WESCHER, Herta, *La historia del collage...*, *op. cit.*, véase p. 78.

<sup>1550</sup> WOLFRAM, Eddie, *Collage...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1551</sup> Según Marcadé, éste fue el primer collage realizado en Rusia, siendo también el primer collage no figurativo del siglo XX. Marcadé, Jean-Claude, *L'avant-garde russe*, Flammarion, Paris, 1995, p. 103.



Esta labor editorial en la que confluyeron collage y poesía, fue continuada por Iliá Zdanevitch y su peculiar revisión del *zaum* que, frente a la pérdida referencial de Kruchenik y las analogías de Khlebnikov, se centraba en la letra como materia, lo que derivó en lo que Régis Gayraud considera un *zaum* “constructivista”<sup>1552</sup>. Zdanevitch escribió en este idioma cinco libros de poemas y piezas teatrales, de los cuales el segundo, *-El asno de alquiler* (publicado por primera vez en 1919)-, contiene collages de su propia cosecha, y su compilación de poemas *1918* (1917) otros de Kruchenik y de su hermano, el pintor Kirill Zdanevitch. Las demás piezas fueron ilustradas también con collages y composiciones tipográficas realizados por él y por Igor Terentiev, quien teorizó, imbuido de las teorías psicoanalíticas de Freud, una poesía azarosa basada en “la palabra sin boca” y nacida de las faltas ortográficas y tipográficas, de desplazamientos por pensamientos parasitarios e inconscientes, y de estados oníricos que anunciaban la escritura automática surrealista<sup>1553</sup>. Establecido desde 1917 en Tiflis -su ciudad natal-, Zdanevitch creó la editorial “41<sup>o</sup>” en febrero de 1918 con el fin de editar este tipo de publicaciones<sup>1554</sup>. En torno a esta empresa se conformó un grupo de vanguardia animado por su hermano Kirill junto con Kruchenik, Terentiev, Nicolai Tcherniavski, Kara Darvich y los pintores David Kakabadze y Goudiachvili. En 1921 Zdanevitch llegó a París donde, bajo el seudónimo Iliazd, entró en contacto con los dadaístas Tristan Tzara y Francis Picabia por mediación del dadaísta ruso Sergei Chachoune. Allí prosiguió sus actividades con un grupo de poetas rusos asentados en Montparnasse, llamado primeramente *Gatarapak* y luego *La Chambre des poètes*. En este contexto, Iliazd publicó *Ledentu le Phare* (1923) en lengua *zaum* y con constantes composiciones tipográficas. La portada se compuso con un collage del constructivista ruso Naum Granovski, mientras que Ribemont-Dessaignes fue el elegido para escribir el prólogo, por ser el único de los dadaístas parisinos en haberse interesado de verdad por estos círculos rusos simpatizantes con el dadaísmo y asentados en París<sup>1555</sup>.

### *Los primeros collages generados en Rusia*

Dado que los primeros collages que ilustraron poemas *zaum* datan de fechas muy tempranas, no es de extrañar que David Burliuk realizara, seguramente en 1912, una pintura titulada *El barbero sin cabeza* que, por la sinrazón del tema y la fragmentación de la cabeza de

<sup>1552</sup> Postfacio de Régis Gayraud a la edición de ILIAZD, *Ledentu le Phare*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1553</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1554</sup> En realidad 41<sup>o</sup> fue fruto de la transformación del Sindicato de los futuristas de la Universidad.

<sup>1555</sup> A los que hay que añadir el círculo moscovita procedente tras la guerra civil de Rostov del Don. Este grupo se denominó “Nichevokis” (término que puede ser traducido por “nadaístas”, pues quisieron evitar la palabra “dada” porque “da” es el “sí” afirmativo ruso y, por tanto, ya contiene un significado) y se proclamó dadaísta. Estuvo formado por Riuri Rok, Susana Mar, Serguei Sadikov, Oleg Ertsberg y el pintor Zemenkov, quienes publicaron *Viva la última internacional Dada del mundo* (1921). Ver BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dada, Historia de una subversión*, *op. cit.*, p. 183.

la figura principal, parecía anunciar las pinturas a-lógicas de Malevich. Sobre la capa de óleo encoló papeles que remiten a la influencia del primitivismo con el que Larionov pintó *Peluquero de oficiales* entre 1908 y 1909 tras su servicio militar y en un estilo tosco muy similar, aunque la pintura de Burliuk tendía a cierto facetado que evidenciaba su seguimiento cézanniano y cubista opuesto a los planteamientos de Larionov y Gontcharova.

Otros pintores procedentes de la *Sota de Diamantes* también introdujeron collages en sus cuadros, predominando en todos ellos el encolado de papeles sobre el óleo. En la segunda exposición de este grupo en febrero de 1913, Aristarc Lentulov presentó un ejemplo titulado *Moscú* y realizado con papeles de embalaje, cartón ondulado y papel de estaño. Sólo lo conocemos por las reproducciones fotográficas y la descripción que la crítica proporcionó desde la prensa, la cual le atacó por recurrir a materiales extra-artísticos y comparó sus obras expuestas con los dibujos de enajenados mentales, por lo que esta introducción pionera del *papier-collé* había conseguido, -quizá sin pretenderlo-, destruir el aura de genialidad que se cernía sobre la obra artística, y romper así las fronteras existentes entre el artista y el resto de la sociedad<sup>1556</sup>. Es más, aunque su modelo fuese principalmente Picasso, estos papeles encolados no tenían mucho que ver con la modalidad abierta por él y Braque pocos meses antes, y la combinación con el óleo así lo demuestra, a parte de que Lentulov no tenía miedo en caer en lo decorativo. Más bien y como en el caso de sus homólogos rayonistas, aunque éstos acusaran a los miembros de *Sota de diamantes* de cézannistas, debemos descubrir el verdadero patrón de estos primeros collages en las artes populares, dado que los papeles de estaño y de colores creaban una serie de contrastes lumínicos de tipo impresionista pero visibles por ejemplo en la decoración de los huevos de Pascua típicamente rusos. No existen preocupaciones profundas por la composición o por lograr una autonomía de los medios puramente pictóricos y, posiblemente, se esconda tras estas muestras un interés por lo no propiamente artístico, esas manifestaciones expresivas populares que tan profunda huella legaron a través de estas obras pioneras. *El barbero sin cabeza* (1912) de David Burliuk ya planteó este mismo desinterés por la integración unitaria de los papeles encolados en la composición pintada. Incluso en los collages que presentó en la tercera exposición de *Sota de Diamantes* en febrero de 1914 junto con los de Alexandra Exter, Piotr Kontchalovsky y Vassily Roshdestvensky (de estos dos últimos no se ha conservado ninguno), los motivos propiamente cubistas incorporados como etiquetas, periódicos, tapices, etc., ni buscaban la unidad del singular realismo de Picasso, ni temían caer en el “decorativismo” popular<sup>1557</sup>. De todas maneras, hay que tener en cuenta que desde la primera de estas exposiciones participaron cubistas de la *Section d’Or* como Gleizes, Le Fauconnier y Lhote, y que el libro de Gleizes y Metzinger *Du cubisme* fue traducido al ruso

---

<sup>1556</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 71.

<sup>1557</sup> Esta acusación fue vertida en su época por el crítico Grischchenko refiriéndose exactamente a las pinturas de Kontcharovsky. Citado en *ibíd.*, p. 72.

en 1913. Estas fuentes pudieron ofrecer una relativa visión del cubismo francés, pero ninguna del collage cubista.

### *El nacimiento del collage a partir de los contactos directos con el extranjero*

A estas primeras prácticas del collage, bastante ajenas en principio a los últimos avances y variaciones en la materia operados en Francia, hay que añadir las noticias que ciertos artistas traían de su viaje de rigor a París, entre ellos los hermanos Burliuk. Son estos últimos quienes conformaron un estilo propiamente cubo-futurista, aunque este término se aplicó antes a los pintores moscovitas relacionados con la *Sota de Diamantes* y a los poetas conocidos como los hyleianos. Así, fue Alexandra Exter (1884-1949) la primera en importar el estilo de Soffici, a medio camino entre el futurismo y el cubismo francés. Si bien se atribuye el término “cubo-futurismo” al pintor David Burliuk y su aplicación se remonta a principios de 1913, fue Exter quien lo popularizó<sup>1558</sup> y lo materializó en un estilo verdaderamente cubo-futurista aprendido durante sus viajes a Francia e Italia, realizados periódicamente a partir de 1912, gracias a los cuales pudo conocer a personalidades tan importantes como Apollinaire, Léger o Boccioni, y dejarse influir por el estilo de Robert Delaunay, de los cubistas de la *Section d'Or* o de los rusos residentes en París: Altman, Chagall, Sterenberg, Archipenko, Baranoff-Rossiné, Lipchitz, Zadkine y, posteriormente, aunque ya de vuelta en Rusia, de los primeros *contrarrelieves* de Tatlin. Exter obtuvo un conocimiento directo del futurismo gracias a su amistad con Soffici y a la extensa correspondencia que mantuvo con él durante los meses anteriores al estallido de la Gran Guerra<sup>1559</sup>. Antes de 1913 su estilo no consiguió decantarse por una dirección determinada al haber recibido tantas influencias en tan poco tiempo<sup>1560</sup>, y hasta que no dio forma con su propia pintura al movimiento cubo-futurista proclamado en Moscú, quizás éste no se desarrolló en toda su amplitud. De ahí la importancia de los trabajos de Exter, pues esta fórmula cubo-futurista de la vanguardia rusa fue el paso definitivo para superar su excesivo carácter occidental y adquirir cierta personalidad.

---

<sup>1558</sup> KOVALENKO, Guéorgui, “La peinture cubo-futuriste d’Alexandra Exter”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 104, y CAVALLO, Luigi, “Ardengo Soffici et le cubo-futurisme”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>1559</sup> También recibió la influencia de Boccioni y mantuvo contactos con Bragaglia, quien la consideró la pintora rusa más interesante. KOVALENKO, Guéorgui, “La peinture cubo-futuriste d’Alexandra Exter”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 104. En la primavera de 1914, participó con otros artistas rusos en la *Exposizione Libera Futurista Internazionale* en la *Galerie Sprovieri* de Roma.

<sup>1560</sup> Véanse las declaraciones al respecto vertidas por Soffici en su autobiografía *Opere*, y citadas en CAVALLO, Luigi, “Ardengo Soffici et le cubo-futurisme”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 72.

La predisposición cubo-futurista de esta pintora rusa fue mayor que la de sus compatriotas y compañeros cézannistas, con los cuales se relacionó desde 1910. Ella fue la única que no integró las referencias populares y primitivistas (no firmó ninguna declaración al respecto) que conformaron, junto con el contacto indirecto con la vanguardia occidental, el primer estadio de un cubo-futurismo aún carente de una materialización estilística definitiva. Por esta razón se encontró, desde principios de la década de 1910, libre y receptiva hacia cualquier influencia foránea. Tanto fue así, que en sus pinturas de 1910, antes de emprender sus viajes por occidente, abordó una temática muy diferente a la de sus colegas rusos: paisajes urbanos en los que ya estaba implícito cierto dinamismo basado en la energía de los automóviles retenida en un instante cinematográfico<sup>1561</sup>; eso sí, sin que la solidez de los edificios se perdiese en fragmentos compenetrados entre sí, una base arquitectónica ésta que no ya desaparecía en su obra, ni tan siquiera cuando entrase en contacto directo con las influencias cubistas y futuristas, lo que determinó su posterior avance hacia la abstracción además de su propia personalidad. Estos primeros paisajes condicionaron los valores puramente constructivos de su pintura posterior.

A la vuelta de su primera estancia en Europa Occidental (en 1912 visita Italia), Alexandra Exter trajo a Kulbin una edición de los manifiestos de los pintores futuristas italianos y éste los publicó de inmediato en la revista *La Unión de la Juventud*<sup>1562</sup>. En 1914 trajo también desde París el libro de Soffici *Cubisme et Futurisme* recién editado, y así extendió en su país el término cubo-futurismo, hasta el punto de que el mismo Malevich comenzó a apropiárselo a partir de sus argumentos<sup>1563</sup>. Aunque no fue hasta ese mismo 1914 cuando Exter consiguió liberarse de las rígidas influencias cubistas para aplicar sobre el facetado el movimiento de la pintura futurista mediante investigaciones sobre el poder dinámico del color y el uso de transparencias y diferentes espesores, difundiendo estos adelantos entre aquellos pintores rusos que por entonces se encontraban sumergidos en la misma búsqueda de una pintura realmente cubo-futurista que superase las tendencias occidentales: Malevich, Rosanova, Popova y Udalzoza. Pero Exter, a pesar de acoger el dinamismo en la pintura, mantuvo el estatismo mediante una serie de procedimientos sutiles: el tema de las naturalezas muertas preservó esta estabilidad, tomando el modelo de Soffici por el que las figuras se mantenían separadas en la composición, y delegando el matiz dinámico a las cifras y letras insertas y al valor dinámico del color, que crea campos cromáticos que para Exter no eran estáticos sino dinámicos. Por otra

---

<sup>1561</sup> KOVALENKO, Guéorgui, “La peinture cubo-futuriste d’Alexandra Exter”, *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-jun 1998, *op. cit.*, p. 106.

<sup>1562</sup> La Unión de la Juventud (*Souiz molodiojy*) fue la organización que aglutinó a la vanguardia de Petrogrado. Además de publicar esta revista, también montó exposiciones desde 1911.

<sup>1563</sup> Teniendo en cuenta que Malevich es, tras Dmitri Sarabainov, el primero en usar el término cubo-futurismo, concretamente en un texto impreso en el catálogo de la exposición de *La Unión de la Juventud*, de noviembre de 1913, para referirse con “realismo cubo-futurista” a seis de sus obras expuestas. Citado en KOVALENKO, Guéorgui, *ibíd.*, p. 105.

parte, enseguida se percató del valor emocional del movimiento emparentado con la música, lo que hizo desembocar a ese dinamismo en la formación de ritmos que ella tampoco juzgaba estáticos, sino capaces de conjugar lo estable con lo dinámico<sup>1564</sup>. Así, mediante el color y el ritmo, conservaba los valores arquitectónicos de las composiciones contra el desmembramiento cubista en múltiples partes y la compenetración de planos futurista. Los valores dinámicos, según Kovalenko, se pegaban sobre esta superficie arquitectónica<sup>1565</sup>, lo que justificaba y conducía directamente y a la perfección, al uso del collage. Por otra parte, la mínima deformación figurativa -más tradicional incluso que la de Soffici- estimuló el avance hacia la abstracción por otras vías, sobre todo por la búsqueda de los valores propiamente plásticos y por un mayor rechazo a la imitación.

El primer collage de Alexandra Exter data de 1913, y se trata de un bodegón integrado por una botella, un vaso y una manzana sobre una mesa oval, de cuya composición participan letras pintadas y etiquetas encoladas con inscripciones en francés y alemán. Éste collage y los posteriores recurren a una separación entre color y forma distinta a la experimentada por cubistas y futuristas, desde el momento mismo en que se ensayó por primera vez la reconciliación de lo estático con lo dinámico mediante una paulatina intensificación del color. Tanto es así que, a diferencia de Braque y Picasso, nunca recurrió a los formatos ovales por no importarle el condicionamiento de la ortogonalidad de las esquinas, ideales para su base arquitectónica porque, frente al cubismo practicado por estos dos pintores, para ella el color no sucumbía a la forma sino al contrario, y en contra de las composiciones coloristas de Delaunay, las suyas no eran inmatrimales. Sin embargo, esta bipolaridad no constituía un mero equilibrio, sino que partía de las cualidades intrínsecas del color, las mismas presentes en los materiales empleados en sus collages, los cuales ya no se unieron accidentalmente con el óleo, como ocurría con los primeros collages de sus compañeros cezánistas, sino que los elaboró con gran cuidado estético, sin basarse necesariamente en la mera sustitución de los colores de la paleta<sup>1566</sup>. El color local del objeto no podía ser imitado como todavía hicieron los neoimpresionistas en su momento. Éste tenía que proceder de los mismos materiales empleados, de los que resultó un formidable campo abonado para el desarrollo progresivo del collage, mientras se conformaba la idea futurista, -y luego constructivista-, de la *faktura* como cualidad intrínseca del material, y no superficial ni accesoria que permitiese la imitación<sup>1567</sup>. Asimismo,

---

<sup>1564</sup> Ésta será una de las bases esenciales del constructivismo. Véase TARABUKIN, Nikolai, *Por una teoría de la pintura* (1916), en TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura, op. cit.*, pp. 122, 136.137 y 140, donde este autor explica cómo el ritmo es un elemento del movimiento perteneciente tanto al interior del sujeto que lo percibe como a la realidad exterior.

<sup>1565</sup> Ver KOVALENKO, Guéorgui, “La peinture cubo-futuriste d’Alexandra Exter”, *Ligeia* nº 21-24 *Cubo-futurisme*, octubre 1997-jun 1998, *op. cit.*, p. 109.

<sup>1566</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1567</sup> Según Jean-Claude Marcadé, ésta es la diferencia del concepto de factura ruso frente al occidental, en el prefacio a MALEVICH, K. S., *De Cézanne au Suprématisme*, L’Âge d’Homme, Lausanne, 1974, p. 27.

el empleo del pincel o del carbón ya determinaba un tipo de material, así como la propia pintura implica una serie de impresiones táctiles e incluso olfativas. Fue ésta precisamente la última resolución al problema simbolista de la sinestesia, ahora extendida a los cinco sentidos mediante la incorporación de materiales reales<sup>1568</sup>, y no imitados según una codificación artística. También resolvían la inserción del tiempo en el espacio<sup>1569</sup> planteada igualmente por los simbolistas<sup>1570</sup>, pues ya hemos visto cómo los campos cromáticos permiten una construcción de la superficie con valores dinámicos y rítmicos, intrínsecos al color y a la música, así como a los caracteres alfabéticos que Exter empleaba en sus pinturas y collages a imitación de Soffici<sup>1571</sup>. De este modo nacieron en el seno del cubo-futurismo los valores del posterior constructivismo, y se generaron las vías que conducían inminentemente a una apertura a la realidad, lo que permitió acogerse más tarde a los principios productivistas y funcionales, porque el gran hito que ya marcó el trabajo de esta artista, seguida luego por Liubov Popova, fue la toma de conciencia de la importancia del material en la producción a partir de la *faktura*, cuyo enriquecimiento demandaba con urgencia la disolución del lenguaje pictórico preestablecido y el fin de la sistematización del caballete, comenzando por la reafirmación de su carácter bidimensional, sobre el que se agregaban las diferentes materias aunque, como veremos, éste lenguaje acabó siendo sustituido por otro nuevo con el que Boccioni y otros futuristas italianos trabajaban<sup>1572</sup>, de la misma manera que Khlebnikov intentaba hacer del *zaum* un idioma universal a pesar de haber reducido las palabras a su cualidad objetual, es decir, a su *faktura*, algo que no lograron las “palabras en libertad” de Marinetti ni su poesía basada en la imaginación sin hilos, al tomar todavía como materia las imágenes evocadoras para el espectador, aquéllas capaces de construir los “estados de ánimo” y de mantener un cierto nivel de iconocidad, aunque intuitivo y no basado en la existencia de un lenguaje, ya fuese tradicional o nuevo. Así, gracias a los aportes de Exter, la poesía *zaum* coincidió con la pintura cubo-

---

Véase además TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro...*, *op. cit.*, pp. 127-133, y las notas adicionales de Andrei B. Nakov en este mismo libro, p. 163. Benedikt Livchits creyó que la pintura occidental en su época no daba la importancia necesaria a los materiales, por lo que su sentido de la factura no podía ser el mismo. En LIVCHITS, B., *L'archer à un oeil et demi*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>1568</sup> Nikolai Tarabukin, *El último cuadro...*, *op. cit.*, pp. 122-125.

<sup>1569</sup> *Ibid.*, p. 136. El tiempo y el ritmo fueron muy atendidos por las matemáticas no euclidianas del matemático ruso N. I. Lobatchevski, quien influyó decisivamente en la poesía de Khlebnikov y en los *contrarrelieves* de Tatlin. Además, el ritmo fue muy atendido por los futuristas italianos inspirados en la máquina y por los “ritmos” cromáticos del pintor ruso Survage.

<sup>1570</sup> Los problemas rítmicos de la métrica fueron planteados por el escritor ruso Bruissov, director de la revista simbolista *Vesy*, y al que se enfrentaron los futuristas rusos, así como a las teorías de André Biely, también simbolista de *Vesy* que definió el ritmo como una sucesión de pausas. Todas estas teorías fueron consideradas negativas por los vanguardistas rusos, pues ellos valoraban el ritmo desde el material y no desde su ausencia.

<sup>1571</sup> KOVALENKO, Guéorgui, “La peinture cubo-futuriste d’Alexandra Exter”, *Ligeia* n° 21-24 *Cubo-futurisme*, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 116.

<sup>1572</sup> Asimismo, Carrà achacaba al cubismo de Picasso el no constituir un lenguaje sino una “enumeración codificada”. Citado en CAVALLO, Luigi, “Ardengo Soffici et le cubo-futurisme”, *Cubo-futurisme*, *Ligeia* n° 21-24, octubre 1997-juin 1998, *op. cit.*, p. 78.

futurista en resaltar la importancia de la *faktura*<sup>1573</sup>, y ambas ya no basaron su relación sólo en una corriente de influjos mutuos.

Estos tempranos contactos de Exter con la vanguardia occidental se complementaron con los de Liubov Popova (1889-1924), quien, ya en 1910 visitó a Marinetti en Milán como intermediaria de Kulbin. Este viaje también le ofreció la oportunidad de observar la obra de primitivos como Giotto y de pintores renacentistas como Pinturicchio. Presentó muy pronto cierta predisposición para el cambio, pues durante 1911 sustituyó la impronta de la pintura clásica rusa por la influencia de Mikhail Vrubel, pintor simbolista natural de Omsk esencial para todo el desarrollo de la vanguardia rusa por su misticismo, -que los constructivistas tradujeron por dialéctica-, y sus tempranos facetados constructivos basados en los mosaicos y en el arte de los iconos. Estos referentes enseguida condujeron a la artista rusa a adoptar, a partir de 1910, la impronta de Cézanne que, como Vrubel pero por vías diferentes, alcanzó la reducción y fragmentación de los motivos representados en formas geométricas. A esos temas representados entonces, desnudos femeninos, frutas y paisajes, sumó a partir de 1912 otros sobre fábricas, la recién nacida aviación y otros medios de transportes veloces, temas industriales y contemporáneos que compartió entre 1913 y 1914 con una de las artistas más comprometidas con el futurismo italiano, Olga Rosanova, quien también amplió su saber acerca del futurismo en una estancia en París durante el invierno de 1912-1913 en compañía de la igualmente pintora Udalzoza. Ahí Rosanova pudo contactar con los pintores de la *Section d'Or* dado que aprendió en los talleres de Le Fauconnier y Metzinger, -cuyas obras ya conoció en Moscú-, además de los artistas rusos residentes en la capital, incluida Alexandra Exter.

Fue en esta misma temporada entre 1912 y 1913 cuando Liubov Popova conoció la obra de Tatlin<sup>1574</sup>, percatándose pronto de que ambos compartían la misma pasión por el dibujo. Bajo su influencia junto con todas las anteriormente comentada, comenzó a desmembrar en sus pinturas los modelos femeninos en formas geométricas cézannianas, en las que ya estaban implícitos los principios de arquitectura y construcción que ya caracterizaban la producción de Exter, aunque Popova asumió además las líneas diagonales expansivas de los futuristas, produciendo una compenetración de planos más ideológica que fáctica, tal y como demuestra uno de los títulos de sus modelos femeninos, *Persona + Aire + Espacio* (1913), donde intensificó progresivamente los colores, tal y como hizo Exter con el fin de desvelar las

---

<sup>1573</sup> El término *faktura* fue recurrido tanto por Jakobson (como metalenguaje de la poesía) como por Chklovski, con el fin de establecer valores paralelos entre poesía y plástica, sobre todo entre la poesía futurista y los contrarrelieves de Tatlin. Ver TAYLOR, Brandon, *Collage...*, *op. cit.*, p. 32. Este concepto aparece por primera vez, con su sentido peculiar dentro del contexto ruso, en el ensayo de Burliuk *Cubismo (superficie-plano)*, publicado en diciembre de 1912.

<sup>1574</sup> Según Sarabianov, ni Popova ni Alexandr Vesnin buscaron los principios arquitectónicos con sus desnudos femeninos hasta que Tatlin los aplicó a los suyos. Con él estuvo Popova trabajando en los estudios de Morgunov y Ostozhenka durante el verano de 1913. Dmitrii Vladimirovich Sarabianov, "Tatlin's Painting", en Larisa ZHADOVA, Alekseevna (ed.), *Tatlin*, Thames and Hudson, London, 1988, pp. 54-56.

capacidades dinámicas cromáticas. Hasta 1916 Popova mostró en diversas exposiciones generalmente pinturas de sesgo cubo-futurista, estilo que adoptó de manera consolidada entre 1914 y 1915, una vez conformado en el marco de las discusiones entre cubistas y futuristas, suscitadas por la exposición de la galería Bernheim de París en 1912, cuya reconciliación fue posible gracias a los esfuerzos de Soffici -artista que Popova admiraba-, Severini y Papini, lo que acabó por generar un maridaje entre ambas propuestas. Además, hay que destacar los contactos de la artista con los pintores de la *Section d'Or*, entre los cuales se encontraban los hermanos Duchamp que, junto con Léger, han sido contemplados en lo que el crítico Marcel Boulanger denominó “cubo-futurismo francés” a partir de la concepción de este estilo ofrecida por Cabanne, aunque su consideración no deje de ser aquí y en este caso meramente formal<sup>1575</sup>.

Entre 1913 y 1914 y partiendo de las influencias de Picasso, Popova desarrolló naturalezas muertas con instrumentos musicales. En estos bodegones comenzó a introducir letras seguida de su colega Udaltsova y de otros artistas estéticamente afines como Aleksandr Chevchenko, además de imitar el papel decorativo y las vetas de la madera, con lo que a diferencia de los intereses de Picasso en torno al engaño visual y las disparidades entre forma y materia, buscaba únicamente los efectos de textura, coincidiendo aquí con Exter en la senda hacia la *faktura* y la construcción. A partir de toda esta serie de investigaciones, comenzó a experimentar con el collage entre 1914 y 1916, siempre según la óptica cubista y futurista. En su concepción del collage, Popova trabajó con añadidos directos, sobre todo papeles decorativos y periódicos cuyas texturas buscaban la creación del espacio -en la extensión bidimensional de la superficie y en relieve- yuxtaponiendo unas formas a otras por contraste y compenetración, incluso aplicando capas de óleo de distintos espesores pues, a partir de este momento, su principal cometido fue buscar una interacción entre los planos<sup>1576</sup>, para lo que encontró un verdadero respaldo en los primeros experimentos con relieves de Tatlin, Kliun e Ivan Puni, tal y como demuestran ciertas esculto-pinturas realizadas por este último en 1915 con cartones ondulados sobre maderas, una vez que hubo alcanzado un desarrollo maduro de la *faktura* que le permitiese extenderse en relieve. 1915 también fue el año de las exposiciones *Tramway V y 0,10*, protagonizadas por la presencia de los *contrarrelieves* de Tatlin y los ensamblajes de Puni.

Popova no tardó en considerar objetos a todas sus realizaciones, como máxima de un nuevo realismo representado por los motivos adheridos a la tela. La pintura dejó de ser una representación y devino en un objeto en sí misma, alcanzando verdaderas relaciones entre espacio y tiempo mediante la construcción, lo que creaba experiencias nuevas realmente vividas y no imitadas, tal y como demuestran no sólo sus obras, sino también las realizadas por Udaltsova y Rosanova hacia 1915. No obstante, la sustitución del volumen ilusorio por el

---

<sup>1575</sup> SARABIANOV, Dmitri V. and ADASKINA, Natalia L., *Popova*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1990, p. 57.

<sup>1576</sup> *Ibid.*, p. 60.



volumen real fue paulatino, ambas direcciones coexistieron todavía en el *Relieve volumétrico-espacial* (mediante el relieve y las letras pintadas) que presentó en 1915 en la muestra *0,10*, sin haber llegado a culminar del todo esta inversión antes de dar un giro hacia los parámetros suprematistas a partir de esta exposición, precisamente. Hay que considerar que durante 1915 continuó pintando figuras humanas, retratos y mujeres, aunque ahora para hacerlas cómplices del dinamismo y del tiempo en la composición (nos referimos a ejemplos como la serie *Mujer viajando*, cuyo título ya alude a un movimiento activo). Estas pinturas animaron el camino hacia la construcción gracias a la yuxtaposición dinámica de colores -tal como ya hacía Alexandra Exter en sus pinturas-, paralela a las estructuras en relieve que realizó ese mismo año, por lo que el color en ambas series era susceptible de contribuir a la acción constructiva, y contaba con una *faktura* propia capaz de crear un ritmo que, en ocasiones, se reafirmaba con la ayuda de letras pintadas y contrastadas. Por todo ello, las figuras humanas eran representadas como organismos mecánicos que fusionaban los temas tradicionales con los modernos (compaginados por la artista desde 1912) en una unidad a-lógica próxima a la pintura cubo-futurista de Malevich<sup>1577</sup>.

Hasta aquí el futurismo ruso había alcanzado un nivel de equivalencia entre la poesía *zaum* y la pintura cubo-futurista, y había encontrado las verdaderas vías para romper los géneros (a lo que contribuyó la teoría del “todismo” de Le-Dantu y Zdanievitch) y volcarse así en experimentaciones mayores en dos direcciones divergentes: la trayectoria de Tatlin desde sus *contrarrelieves* de 1913 hacia el constructivismo por un lado, y la conformación del suprematismo de Malevich por otro, destinado éste último a la creación de un desarrollo humano completo basado en lo inmaterial y la destrucción del objeto. Este devenir de la vanguardia rusa que tomó fuerza entre 1914 y 1915, fue animado por la visita de Marinetti a Moscú y Petrogrado en enero de 1914, lo que supuso un hito que intensificó las influencias futuristas en Rusia (no hay que perder de vista que fue en este mismo año cuando se reconcilió el cubismo y el futurismo en Francia), tal y como prueba la incorporación de las iniciales de *Lacerba* en el collage *Bodegón italiano* de Popova (1914). Realmente, fue en ese preciso momento cuando los futuristas rusos tomaron conciencia de sus diferencias respecto a los italianos y de la necesidad de superar la fase futurista.

### *Del collage alógico al suprematismo*

Kasimir Malevich (1878-1935) fue el primero en recibir directamente las influencias de la poesía *zaum* en sus pinturas a-lógicas. El cubo-futurismo le tuvo ocupado entre 1911 y 1913

---

<sup>1577</sup> Ver *Ibíd.*, p. 67.

como parte de una singular interpretación de las nuevas corrientes occidentales, cuyo resultado fue un lenguaje cubista producto del dinamismo futurista, muy acorde al de sus compañeros cubo-futuristas que tendían a acogerse más a los principios ideológicos futuristas que a su lenguaje plástico. Siguiendo la división de Boccioni entre movimiento relativo y movimiento absoluto, Malevich dedujo que el dinamismo del objeto en las declaraciones de Marinetti era accidental, mientras que fue realmente el cubismo el que detectó el movimiento potencial del objeto y constituyó el primer lenguaje pictórico capaz de mostrar las cosas en sí mismas, al margen de cualquier significación añadida, alcanzando desde la banal presencia de los objetos el auténtico realismo<sup>1578</sup>. Para poder manifestarlo, el cubismo tan sólo tuvo que anular las relaciones causa-efecto, de la misma manera que Kruchenik y Khlebnikov rompieron con los lazos gramaticales de las palabras para manifestarlas sin sus contenidos tradicionales. Así, Malevich desarrolló el a-logismo desde 1911, -año en que dio comienzo a su pintura cubofuturista-, en plena concordancia con el *zaum*<sup>1579</sup>. A partir de sus primeras telas cubofuturistas, basadas en las figuras geométricas cézannianas que él superponía a temas rurales y populares en consonancia con el gusto por el primitivismo ruso de la *Sota de Diamantes*<sup>1580</sup>, llegó a yuxtaponer imágenes inconexas en una serie de telas de 1914, por ejemplo *Un inglés en Moscú*, *Aviador* o *Violín y vaca*, en cuyo reverso apuntó: “La lógica ha sido siempre un impedimento para los movimientos nuevos y subconscientes. Para liberarlos de este prejuicio se ha creado el *alogismo*. La contraposición de dos formas, como la vaca y el violín dentro de una estructura cubista, muestra una de las fases de la lucha contra los prejuicios burgueses”<sup>1581</sup>. Estas telas de 1914 supusieron la primera consideración contundente de las imágenes en el ensamblaje intrínseco al arte contemporáneo, la toma de conciencia del poder anti-ideológico de la apropiación de las imágenes en cuanto tales en un conjunto dispar y en oposición a la razón imperante<sup>1582</sup>, y esto se materializó de manera más efectiva en los collages realizados ese mismo

---

<sup>1578</sup> GAULUPEAU, Serge, « Sur une peinture de Malévitch: ambiguïté ou ubiquité ? », *Cubo-futurisme, Ligeia* nº 21-24, octubre 1997-junio 1998, *op. cit.*, pp. 122 y 126-128.

<sup>1579</sup> Más acerca de esto en el catálogo de la Exposición de Otoño (1913) de la Unión de la Juventud de Petrogrado, donde Malevich denominó a su estilo “realista-zaum”. Ver WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1580</sup> Malevich, como Tatlin, estuvo unido en 1911 al primitivismo de Gontcharova y Larionov.

<sup>1581</sup> Citado en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 74. Ver además MALEVICH, Kasimir, “Del cubismo al suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta” (Moscú, junio 1915), en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón, Madrid, 1975, p. 20. Este procedimiento plástico en el que el principio de extrañamiento del collage es esencial, concuerda con el planteado por SKLOVSKI, Viktor, “El arte como artificio” (1917), recogido en TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México-Buenos Aires, 2002, pp. 60-61, donde habla del arte como una fuerza que libera los objetos de la automatización perceptiva como si de un redescubrimiento se tratase.

<sup>1582</sup> Malevich cree que la fuerza motriz de la creación cubista no es la razón, sino la intuición, la cual debe ser superada por la subconsciencia porque se ha mostrado insuficiente para alcanzar los verdaderos objetivos del arte en la huida constante de la imitación representativa. Sin embargo, la intuición cubista no consiguió liberarse de los objetos (ya hemos visto como Picasso y Braque nunca rompieron sus lazos con la realidad). Ver *Ibid.*, pp. 23-24. El cubismo atribuyó la acumulación de éstos a la percepción meramente visual, y a partir de ese momento comenzó a funcionar la intuición, porque una construcción

año, los cuales ya no se detuvieron en la mera consideración material según los principios del *alogismo*, sino que asumieron las propias significaciones de los iconos para destruirlas. Fueron tres los collages de 1914 que mostraron este *alogismo* aplicado al collage: *Soldado de primera división*, *Mujer al lado de una columna de anuncios*<sup>1583</sup> y *Composición con Mona Lisa*. Tal y como afirma Magdalena Dabrowski<sup>1584</sup>, estas muestras y el *alogismo* en general, en el que este nuevo concepto de collage era básico<sup>1585</sup>, allanaron el camino hacia la pintura no objetiva del suprematismo.

Kruchenik y Klebnikov abanderaron dos alternativas diferentes en la interpretación del *zaum*: una consideraba la palabra cosificada, tal y como la tradujo Tatlin a la plástica mediante la construcción de *fakturas* animado por las tendencias universalistas y formalistas de Khlebnikov, y la otra era entendida como la sublimación del lenguaje liberado de los contenidos, como la destrucción de las imágenes-objeto contrapuestas por la ausencia gramatical<sup>1586</sup>. Esta última opción valió a Malevich par formular su *alogismo*, la contraposición de imágenes dispares que, a diferencia del futuro medio surrealista, anulan las partes constituyentes: aumentando la tensión entre ellas se alcanza el estatismo no objetivo y puro<sup>1587</sup>, y con ello la liberación del hombre respecto de las condiciones materiales de su entorno<sup>1588</sup>. Se

---

de lo simplemente percibido se debe a una actuación de lo consciente. Cuando las cosas vienen dadas sin más es cuando el subconsciente tiene cabida en la creación artística. Ver MALEVICH, Kasimir, “Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico” (Moscú, 1915), en *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>1583</sup> También conocida como *Mujer en una parada de tranvía*, datada por Malevich en 1912 en el catálogo *Tramway V* (marzo-1915), aunque hoy se considere de 1913. Véase Linda S. Boersma, *0,10, La dernière exposition futuriste*, *op. cit.*, p. 82, nota 43.

<sup>1584</sup> DABROWSKI, Magdalena, “Kazimir Malevich’s Collage and His Idea of Pictural Space”, en ELDERFIELD, J. (ed.), *Essays on Assemblage*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1585</sup> Para Malevich el collage, junto con sus diversas variantes esculto-pictóricas y el principio de la palabra *zaumista*, es el fundamento del cubofuturismo, aunque cuando declaró esta opinión buscó sin duda alguna relegar a Tatlin al cubo-futurismo que él ya había superado por medio del suprematismo, pues esta idea está recogida en uno de los texto escritos para la exposición *0,10* (1915), ocasión que Malevich aprovechó para presentar su suprematismo oficialmente, relevándose drásticamente las rivalidades existentes entre los dos líderes de la vanguardia rusa. MALEVICH, Kasimir, “Del cubismo al suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta”, MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>1586</sup> Malevich atribuía a la intuición cubista el gran avance consistente en la destrucción del objeto en favor de la construcción de la unidad del cuadro. *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>1587</sup> Tensión que Malevich relacionaba con su concepto de “excitación”, que es el motor creativo (ver el prefacio de Jean-Claude Marcadé a MALEVICH, K. S., *De Cézanne au suprématisme*, L’Âge d’Homme, Lausanne, 1974, p. 14). Este concepto conduce al grado cero del arte, el cual Malevich sobrepasó gracias al suprematismo y su capacidad constructiva, que infunde vitalidad a esta tabla rasa artística, y ofrece un nuevo entorno no objetivo al hombre, apto para su desarrollo y liberación de las ataduras materiales. Ver MALEVICH, Kasimir, “Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico” (Moscú, 1915), en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>1588</sup> Según Malevich, el fin del hombre es el reposo absoluto. Véase MALEVICH, Kasimir, “Dios no está destronado. El arte, la iglesia, la fábrica”, en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, *op. cit.*, p. 168. Su idea del reposo se desprende de una serie de bipolaridades que encuentran sus referencias metafóricas en la electricidad (por ejemplo en *ibid.*, p. 147 y 167) y en la dualidad cielo y tierra en relación con la reconciliación entre la acción y lo espiritual (*ibid.*, pp. 100 y 146)

trataba de sustituir la función representante por la manifestante<sup>1589</sup>, lo que constituía el verdadero utilitarismo que, según Malevich y Pougny, era alcanzado mediante las formas geométricas puras y primordiales: el cuadrado para Malevich y la esfera para Pougny. Malevich alcanzó esta meta a través del estudio de los iconos religiosos<sup>1590</sup> y, de hecho, la sublimación formal que recibió su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913-1915) lo convirtió en todo un símbolo de una nueva época que se avecinaba y en la que el hombre iba a liberarse de sus condicionamientos, aquéllos impuestos tras la expulsión del Paraíso<sup>1591</sup>. Por lo tanto, su primera gran manifestación suprematista fue paralela en el presente a la emergencia del icono en el pasado, el cual, más que contribuir al adoctrinamiento del fiel, aseguraba la presencia de la Divinidad, de la Sagrada Familia y de los santos durante las celebraciones litúrgicas<sup>1592</sup>.

A partir del alogismo Malevich formuló toda su teoría suprematista, por la que entendía el fin último de la evolución desencadenada con Cézanne y el cubismo, movimiento que este artista ruso dividió en cuatro grados. El primero correspondía a la forma pura y era geométrico y abstracto. Para Malevich la forma era simple convención y por lo tanto accidental, por esta razón sólo podía haber en pintura una única forma. El segundo grado alcanzaba la pintura pura, la cual en el tercer nivel entraba en tensión con varios materiales que no podían ser representados pictóricamente sobre el plano de la superficie, como cuando Braque y Picasso mezclaban arenas y otras materias con el óleo para, posteriormente, recurrir al collage. El cuarto correspondía a la evolución de estos collages en relieve, lo que abría las puertas a la construcción definitiva, aun partiendo de la imitación resquebrajada en el primer grado<sup>1593</sup>. En

---

<sup>1589</sup> Malevich entiende el suprematismo como la superación del estado imitativo e inerte del arte por otro vivo y constructivo, al afirmar que “la superficie coloreada es la forma viva real”. Por lo tanto se trata, tal y como buscó Tatlin a través del constructivismo, del paso de lo inorgánico a lo orgánico paralelo a la evolución de la máquina. Ver “Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico” (Moscú, 1915), en *Ibíd.*, p. 43 y 49.

<sup>1590</sup> *Ibíd.*, pp. 18-19.

<sup>1591</sup> Ver MALEVICH, Kasimir, “Dios no está destronado. El arte, la iglesia, la fábrica”, en *ibíd.*, pp. 172 y 178.

<sup>1592</sup> De esta manera, los iconos son parte activa en la vida pública de la cultura bizantina y de la posterior Rusia zarista, a los que además se les atribuía poderes milagrosos, taumatúrgicos, curativos y bélicos. Ver RUNCIMAN, Steven, *Bizancio. Estilo y civilización*, Xarait, Bilbao, 1988, pp. 74 y 91-93. Estos iconos servidores de lo religioso, según Malevich, han perdido a principios del siglo XX su función y han sido relegados a los museos para su protección; han quedado inertes, por lo que el suprematismo debe ofrecer una nueva vida al arte. MALEVICH, Kasimir, “A propósito del problema del arte plástico” (Smolensko, 1921), en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico, op. cit.*, p. 114. Ver además RIOUT, Denis, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, p. 45.

<sup>1593</sup> Ver MALEVICH, Kasimir, “A propósito del problema del arte plástico” (Smolensko, 1921), en *El nuevo realismo plástico, op. cit.*, pp. 128-129. Dabrowski pone en relación estos niveles de desarrollo con las fases con las que Gris, y luego Kahnweiler, dividieron el cubismo y que tanto éxito tuvieron posteriormente en la historiografía: los primeros años del cubismo, el analítico, el sintético, a los que Malevich añadió el collage y, posteriormente, una etapa más (definida en una serie de diez ensayos escritos entre 1928 y 1930, y publicados en el periódico de Kharkov *Nueva Generación de la ciudad*) consistente en las aportaciones de Léger, Gris y Metzinger. Ver DABROWSKI, Magdalena, “Kazimir Malevich’s Collage and His Idea of Pictorial Space”, en ELDERFIELD, J. (ed.), *Essays on Assemblage, op. cit.*, p. 29.

esta teoría del cubismo -que desemboca directamente en el suprematismo para verter actividad y dinamismo sobre las formas inertes anteriormente aniquiladas por Cézanne, los cubistas y los futuristas-, el collage ocupaba una parte esencial, y en su evolución hacia un mayor relieve se desarrollaba definitivamente la construcción, que era la categoría que infundiría vida al conjunto y que nos permitiría entender la posterior extensión de los postulados estéticos de Malevich a todos los campos del desarrollo humano.

Como las palabras *zaum*, el collage permitió destruir una profundidad ficticia basada en la significación. Los objetos aparecían muertos, banales, sin referencias ni jerarquías (la reproducción de la Mona Lisa, obra que representaba por excelencia la pintura oficial, formó parte de uno de los tres collages a-lógicos de Malevich junto con imágenes de la vida cotidiana), razón por la que el creador del suprematismo invirtió la consideración filosófica del Ser. Éste último ya no sería un concepto lleno, pleno, sino todo lo contrario, un abismo, una caída infinita dada su imposibilidad de definición y captación. Y si la introducción de recortes preexistentes había roto la profundidad de la perspectiva de los lienzos representativos y los hacía opacos, ahora, al perder toda significación, el cuadro se reconstituía como una ventana abierta a la inmensidad del ente. Así Malevich recogió de su propia interpretación del cubismo<sup>1594</sup> la infinitud de posibilidades de representación de un objeto, -dependiendo de la posición accidental del artista-, para abstraerla y conducirla hacia la desmaterialización: el cuadro tan sólo se limitó a mostrar el infinito de la ausencia, que es el Ser. De hecho, el conocido popularmente como *Cuadrado negro sobre fondo blanco* debe ser entendido como “negro enmarcado en blanco”<sup>1595</sup>, siempre que optemos por una traducción fiel al título original. Según ésta el negro sería una ventana que se abre al infinito, lo que ofrecería la primera acepción artística de la pintura monocroma en la Historia del Arte, no como algo opaco, opinión más propia de Greenberg -pues esta cualidad no llegó hasta los lienzos monocromos de Rodchenko en 1921-, sino como una ventana determinada por el negro que sintetiza negativamente todos los demás colores, así como la uniformidad de su planitud aglutina en ella misma todas las texturas posibles. Este vacío infinito es lo que despierta la verdadera excitación<sup>1596</sup>, paralela a la intuición que conduce, mediante el cubismo y el *zaum*, a despojar las formas y las palabras de sus significados. Se trata de un flujo de tensiones que, en el arte como en todo cometido propiamente humano, debe equilibrarse, y el mejor camino para ello, ya despejado por el alogismo, era aquél que guiase hasta el punto de máxima tensión. El paso siguiente sería la destrucción del objeto y de la

---

<sup>1594</sup> Parece ser que el conocimiento del cubismo por parte de Malevich, de cara a sus primeros textos teóricos de 1915, está marcado por un ensayo de Berdiaev sobre Picasso (publicado en la revista *Sofia* en 1914), donde la obra picasiana es considerada como una pulverización o despedazamiento del objeto. Léase el prefacio de Jean-Claude Marcadé a MALEVICH, K. S., *De Cézanne au suprématisme*, op. cit., p. 23.

<sup>1595</sup> Esta advertencia figura en MARCADE, Jean-Claude, « Pougny et l'avant-garde de Saint-Pétersbourg (1913-1919) », en *Jean Pougny*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>1596</sup> La excitación es considerada por Malevich como un estado puro. Véase MALEVICH, Kasimir, “Dios no está destronado. El arte, la iglesia, la fábrica”, en *El nuevo realismo plástico*, op. cit., pp. 133 y 146.

forma, la cual era para Malevich, recordémoslo, una arbitrariedad sobre la materia<sup>1597</sup>. Con este fin añadió una quinta dimensión tras la cuarta (la confluencia del tiempo en el espacio ofrecida por el cubismo al representar los objetos desde múltiples puntos de vista, según la acepción más extendida por entonces<sup>1598</sup>): la economía<sup>1599</sup>. Antes fue el collage<sup>1600</sup> el que desnudó al objeto y lo dispuso para su desmaterialización con el fin de construir un arte no objetivo que liberase al hombre de sus limitaciones materiales. Una vez alcanzada esta negación de las condiciones físicas y el estado de un arte puro, el material sobre el que se aplicase carecía de importancia, podía ser cualquiera. Ya no consistiría en un proceso dependiente de las virtudes manuales de unos profesionales, sino en otro extensivo a todo el mundo, constituyendo en sí un modo de conocimiento materializado en la constante construcción del entorno humano<sup>1601</sup>.

Esta desmaterialización, en contra de aquella otra posterior experimentada a partir de la década de 1950, permitió a la vanguardia sobrepasar la simple obra de arte y dar el paso decisivo hacia la creación de una nueva realidad que, paradójicamente, coincidió con el surgimiento de un nuevo arte que los rusos denominaban “arte no objetivo”<sup>1602</sup> con el fin de distinguirlo de la “abstracción” occidental, referida tan sólo a una simplificación creciente de las formas, si bien ciertas telas anteriores de Larionov y Gontcharova -todavía ligadas a la tradición futurista- ya no representaron ningún elemento figurativo<sup>1603</sup>. Malevich conocía bien los adelantos rayonistas al haber sido contemplados en la primera exhibición pública de *La sota de Diamantes* y haber participado él mismo en *Cola de asno* y la *Diana*, exposiciones organizadas por los representantes del rayonismo, lo que pudo incentivar sus investigaciones teóricas directa

---

<sup>1597</sup> Para la teorización de esta desmaterialización del arte, Malevich tomó las teorías no euclidianas del matemático Lobatchevski, las cuales pudo conocer en 1913 por mediación de Khlebnikov. Ver el prefacio de Jean-Claude Marcadé a MALEVICH, K. S., *De Cézanne au suprématisme*, op. cit., p. 17.

<sup>1598</sup> MALEVICH, Kasimir, “De Cézanne al suprematismo” (Moscú, 1920), en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, op. cit., pp. 69-71.

<sup>1599</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>1600</sup> La importancia del collage en esta evolución está expresada por DABROWSKI, Magdalena, “Kazimir Malevich’s Collage and His Idea of Pictorial Space”, en ELDERFIELD, J. (ed.), *Essays on Assemblage*, op. cit., p. 23.

<sup>1601</sup> Ver MALEVICH, Kasimir, “A propósito del problema del arte plástico”, en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, op. cit., pp. 115-116.

<sup>1602</sup> “No objetivo” proviene de los adjetivos rusos de uso común “predmetny” y “bespredmetny”, los cuales pueden ser traducidos por “figurativo” y “no figurativo”. La confusión proviene del hecho de que la palabra “predmet”, contenida en estos adjetivos, se traduce por “objeto”; es decir, en el idioma ruso la figuración es correlativa al objeto (ver el prefacio de Jean-Claude Marcadé a K. S. Malevich, *De Cézanne au suprématisme*, op. cit., p. 27), lo que ha suscitado verdaderos problemas de traducción y confrontación sumadas a las discrepancias existentes entre artistas, críticos e historiadores acerca de la abstracción, muchos de los cuales no han tenido en cuenta las procedencias idiomáticas de los términos. Léase al respecto Georges Roque, *Qu’est-ce que l’art abstrait?*, op. cit., pp. 25-30 y 173-177. Nosotros aceptamos la traducción de « bespredmetny » por « no objetivo », dado que Malevich en sus escritos teóricos proclamaba la destrucción del objeto en la nueva creación, no así en el caso de los *contrarrelieves* de Tatlin, que más bien apuntan a la creación de nuevos objetos.

<sup>1603</sup> LAMBERT, Jean-Clarence, *La peinture abstraite*, Éd. Rencontre Lausanne, Paris, 1967, p. 26. Malevich encontró el principio de economía en la reducción estilística que lleva a cabo el primitivismo en su representación de modelos naturales, ya sea antiguo o contemporáneo (con lo que posiblemente se refiera a Larionov y Gontcharova). Ver MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, op. cit., p. 63.

o indirectamente. Fue precisamente con ocasión de los trabajos para los decorados de una obra teatral estrenada en diciembre de 1913, cuando Malevich mostró su primer cuadro suprematista: la primera versión de *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Ésta fue la ópera de Kruchenik *Victoria sobre el sol*, para la cual además realizó los trajes con cables, cartones y cartón-cuero, con lo que transformó a los actores en formas mecánicas que anticipaban las actuaciones dadaístas del Cabaret Voltaire. A partir de este evento cambió el diseño de los escenarios teatrales, y en esta transformación tomaron parte grandes personalidades de la vanguardia rusa. Desde 1914 Natalia Gontcharova trabajó junto con Larionov en París en la preparación de los espectáculos de Serge Diaghilev, cuyos diseños preparativos fueron realizados con collages. Éstos influenciaron poderosamente en los primeros collages de Aleksandr Sacharov durante la Primera Guerra Mundial, en concreto los que Gontcharova realizó en 1915 en Lausana para la obra *Liturgia* jamás presentada. Sacharov pudo verlos cuando coincidió con ellos en esta ciudad ese mismo año, aunque a esta influencia primitivista y rayonista haya que añadir sus muñecas de cera expuestas en la Unión de Artistas Nuevos (sociedad fundada en 1909 por Kandinsky y Yavlensky), cuyos trajes él mismo confeccionó bajo el principio del collage según sus propias declaraciones. Luego aplicó las composiciones resultantes de estos textiles a sus futuros collages<sup>1604</sup>, por ejemplo a los realizados en Zurich para los decorados de la obra operística *Turandot* de Busoni<sup>1605</sup>. En 1917 viajó junto con el pintor Yavlensky a esta ciudad suiza, y en esa ocasión visitaron el Cabaret Voltaire y sus espectáculos, como no podría haber sido de otra manera. Quizás, todos estos contactos con Occidente de artistas como Gontcharova, Larionov y Sacharov, expliquen las numerosas coincidencias existentes entre los decorados de Malevich y las actuaciones dadaístas del Cabaret Voltaire.

Aún así, lo importante aquí para nosotros son las concepciones materiales y artísticas del suprematismo. Desde este primer detonante que supuso *Cuadrado negro sobre fondo blanco* -su particular grado cero de la pintura<sup>1606</sup>-, esta nueva vanguardia rusa se presentó como un arte constructivo y susceptible de ejercitarse en cualquier material –precisamente por poder prescindir de él libremente-, a pesar de la defensa de un arte puro que Malevich profesaba, no porque pensase que se bastara consigo mismo, sino porque su verdadera utilidad era la manifestación del ser y no el servicio que prestan los límites materiales al hombre<sup>1607</sup>. Esto era posible en el suprematismo gracias a la independencia que con él alcanzaba el arte respecto a los objetos, una autonomía hasta entonces desconocida por el cubismo o el futurismo, aun habiendo despedazado este último las figuras por acción del movimiento. El suprematismo oponía la construcción a lo utilitario, finalidad objetiva esta última que condicionaba al arte y de la cual se debía liberar. Malevich reclamaba una participación de la estética en el cambio revolucionario

---

<sup>1604</sup> Citado por WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 70.

<sup>1605</sup> *Ibid.*, p. 71, y BALL, Hugo, *La fuite hors du temps*, op. cit., p. 211.

<sup>1606</sup> SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale...*, op. cit., pp. 143.145.

<sup>1607</sup> Prefacio de Jean-Claude Marcadé a MALEVICH, K. S., *De Cézanne au suprématisme*, op. cit., p. 15.

social<sup>1608</sup>, cuyos productos debía prescindir paulatinamente de la materia para liberar al hombre del trabajo, una resolución que finalizaría felizmente por aplicar en la vida la perfección humana antes privativa de la divinidad<sup>1609</sup>. La meta última del suprematismo era el reposo, hacia la que se avanzaba mediante la creación de nuevos objetos libres de los condicionamientos materiales, y destinados a formar parte de la realidad junto a las formas naturales<sup>1610</sup>. Como vemos, este autor defendía un arte autónomo pero no separado de la vida real de la sociedad, tal y como testifican sus estudios urbanos suprematistas, realizados mediante la elaboración de maquetas durante los primeros años de la década de 1920, una vez que abandonó prácticamente -como Tatlin, Popova y Duchamp- el ejercicio de la pintura como tal.

Malevich dividió el suprematismo en tres estadios previos a esta disolución del arte en la construcción de una nueva sociedad: el negro, el rojo y el blanco. El primero fue el grado cero alcanzado por su pintura tras la primera evolución cubofuturista y alogista en función del principio de economía concebida como liberación del material. A partir de esta tabla rasa fue introduciendo el color, en principio definido por el rojo, la fase revolucionaria del suprematismo. Puestos en movimiento, los tres colores puros originaron el blanco que, a su vez, era el arranque teórico de los mismos, aunque ahora dinamizado y preparado para la construcción<sup>1611</sup>. Esta última fase vino determinada por la serie pictórica *Blanco sobre blanco* de 1918, donde los tonos diferentes del blanco de las formas geométricas se disponían en una composición dinámica y eran perceptibles tan sólo por la diferencia de factura<sup>1612</sup>. A partir de entonces, esta categoría se mantuvo autónoma por ser el acceso propicio y real al posterior desarrollo arquitectónico y urbano de Malevich, lo que descubrió el fin constructivo del suprematismo tal y como demuestra su artículo *La arquitectura como afrenta al cemento armado*, cuya primera frase reza: “el arte ha hecho salir a sus vanguardias fuera de las galerías y de los túneles de las épocas pasadas”<sup>1613</sup>. Por todo ello deducimos que, cuando pintó su primera

---

<sup>1608</sup> MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, op. cit., p. 53. Lo constructivo y lo utilitario deben conjugarse en la producción de nuevos objetos en beneficio de la construcción y del cese de la materia.

<sup>1609</sup> MALEVICH, Kasimir, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Allia, Paris, 1999, pp. 15, 26 y 40.

<sup>1610</sup> MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, op. cit., p. 49. Véase además MALEVICH, Kasimir, “Dios no está destronado. El arte, la iglesia, la fábrica”, en *ibíd.*, pp. 145-148.

<sup>1611</sup> *Ibid.*, p. 99 y 104. Malevich define el negro y el blanco como deducciones de gamas de colores altamente coloreados (p. 103). Véase además ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, op. cit., pp. 398-400.

<sup>1612</sup> La *faktura* fue un concepto fundamental en la pintura de Malevich entre 1913 y 1919, tal y como afirma BUCHLOH, Benjamin H. D., “De la *faktura* a la factografía” (*October* n° 30, otoño de 1984), en BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad...*, op. cit., p. 120. Ver además TUPITSYN, Margarita, *Malevich and Film*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, p. 21.

<sup>1613</sup> MALEVICH, Kasimir, “La arquitectura como afrenta al cemento armado” (*Ikusstvo Kommuny* n° 1, 7-diciembre-1918), en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., pp. 33-39 (traducción de F. Fernán del Buey). En MALEVICH, Kasimir, “El suprematismo, 34 dibujos” (Vitebsk, 15-diciembre-1920), en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, op. cit., p. 102, Malevich define la ciudad como un ensamblaje energético de materiales que han perdido los colores. Con el suprematismo ha sustituido la yuxtaposición de materiales y de imágenes por este ensamblaje de energías, preparado ya para ser aplicado a la realidad material. Con ello es capaz de sustituir la estética por lo material, en lo que



tela suprematista en 1913, los principios constructivos ya regían su pintura, así como sus anteriores telas cubo-futuristas que, según Dabrowski y Wescher, ya albergaban en la distribución de las figuras el concepto espacial suprematista, sobre todo los collages<sup>1614</sup>.

Aun así, fue en la exposición *Tramway V* celebrada en San Petesburgo durante el mes de marzo de 1915, donde presentó sus pinturas cubofuturistas y alógicas. En esta misma ocasión, Tatlin optó por sacar a la luz sus primeros relieves pictóricos<sup>1615</sup>, un avance que posiblemente estimulara a Malevich a hacer pública su producción suprematista en la siguiente exposición, celebrada en esta misma ciudad entre diciembre de 1915 y enero de 1916. La muestra en cuestión fue *0,10*, cuyo título parece haber sido propuesto por él mismo a los organizadores, el matrimonio de Ivan Puni y Xana Bogoulovskaja, como una referencia a la superación del grado cero de la pintura, pues su subtítulo rezaba “última exposición futurista de cuadros”<sup>1616</sup>. En la sala se distribuyó un texto teórico en el que constaban buena parte de los representantes de la vanguardia plástica rusa del momento<sup>1617</sup>. En otro manifiesto de 1915, *Del cubismo al suprematismo en arte. El nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta*, Malevich hizo mención explícita a los relieves pictóricos del cubismo, y con ello a Tatlin, su gran competidor<sup>1618</sup> y creador del constructivismo con sus *contrarrelieves*.

### *Contrarrelieves. Los primeros pasos hacia el constructivismo*

Vladimir Evgrafovich Tatlin (1885-1953) visitó el taller de Picasso en París a finales de 1913, y pudo observar la guitarra de cartón y ensamblajes efímeros que el malagueño montaba y desmontaba constantemente. Antes de este episodio, dibujaba y pintaba desnudos con un estilo primitivista afín a Larionov, más cierta inclinación hacia la geometrización de Cézanne y del cubismo de Picasso. Tras volver a su país en 1914, acometió la realización de relieves con

---

Malevich se revela como un gran materialista (ver *Ibid.*, p. 103). Este aspecto constructivo es la diferencia fundamental entre su pintura pura y el desarrollo del monocromismo en la Europa de mediados del siglo pasado (Klein, Manzoni y Fontana fundamentalmente) y en los Estados Unidos de 1960 (A. Reindhart, F. Stella o B. Newman).

<sup>1614</sup> Véase DABROWSKI, Magdalena, “Kazimir Malevich’s Collage and His Idea of Pictural Space”, en ELDERFIELD, J. (ed.), *Essays on Assemblage, op. cit.*, p. 26, y Herta Wescher, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>1615</sup> Ya los expuso en su taller de Moscú en mayo de 1914 bajo el título *Primera exposición de relieves, 1913-1914*, aunque de esta muestra no se editó un catálogo que diera cuenta de las obras expuestas.

<sup>1616</sup> BOERSMA, Linda S., *0,10, La dernière exposition futuriste, op. cit.*, pp. 33, 46-50 y 61. Malevich, en MALEVICH, Kasimir, “Del cubismo al suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta” (Moscú, 1915), en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico, op. cit.*, p. 26, escribe: “... yo me he transfigurado en el cero de las formas y he ido más allá del 0-1. Considerando que el cubo-futurismo ha cumplido sus tareas, paso al suprematismo, al nuevo realismo pictórico, a la creación no figurativa”. Esta idea es reiterada en el folleto que preparó para presentar el suprematismo en esta exposición *0,10*, en “Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico”, en *ibid.*, p. 48.

<sup>1617</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1618</sup> *Ibid.*, p. 24.

diversos materiales -madera, metal, papel, vidrio, estuco, etc.-, que diferían considerablemente del proceder de Picasso y parecían hacerse eco del *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de Boccioni en consonancia con las inclinaciones de sus colegas rusos<sup>1619</sup>. Imbuido de los principios poéticos de su amigo Khlebnikov, despojó su huella picasiana de todos los resquicios temáticos para centrarse en el material puro y en sus cualidades en tanto que *faktura*, por lo que evitaba las capas de óleo y los contrastes entre forma, volumen y color practicados por el adalid cubista, alcanzando así la unidad entre los diversos elementos plásticos (color, forma, volumen, *faktura*, etc., ensamblados fundamentalmente con clavos) y la opacidad total, la misma que alcanzó Khlebnikov en sus palabras y que, a la hora de buscar un lenguaje universal desde el *zaum*, no investigó nuevos significados de las palabras, sino nuevas relaciones entre ellas. Así mismo, Tatlin liberó de toda temática al arte para centrarse en la construcción de las partes. La profundidad ficticia de la perspectiva, ahora perdida, era sustituida por la profundidad del gesto ensamblador, con capacidad de construir una base sólida para generar un nuevo lenguaje futuro, mientras que la profundidad en Malevich era lograda mediante la infinitud suscitada por una pintura ajena a todo objeto.

En 1912 Tatlin concibió sus primeras ilustraciones para un poema de Khlebnikov, seguido al año siguiente de otro escrito por Maiakovski<sup>1620</sup>. En realidad, Tatlin siempre siguió las teorías poéticas de Khlebnikov junto con las de Schklovskis, el mismo que, por su parte, prestó una gran atención a sus *contrarrelieves*<sup>1621</sup> y no dudó en aplicar la categoría *faktura* tanto a su plástica como a las palabras del *zaum*<sup>1622</sup>. De esta manera, al igual que Malevich pero por vías diferentes, Tatlin destruyó el objeto y su anterior concepción para crear otros nuevos, de los que sus relieves eran las vías experimentales propicias. En principio los llamó “relieves pictóricos”, y a partir de esta concepción evolucionaron hacia los “contra-relieves” de 1915. Con ello, sus obras adquirieron un estatus real y formaron parte de la naturaleza como un

---

<sup>1619</sup> Tatlin visitó en París el taller de Picasso en compañía de Lipchitz entre abril y mayo de 1914. Ahí pudo ver los ensamblajes de madera y cartón recortado y pintado, que había retomado ese invierno pasado, de nuevo con la guitarra como tema principal. GRABSKA, Elzbieta, “Picasso, Tatlin: quelques réflexions sur les matrices culturelles du constructivisme”, *Constructivisme, Ligeia* n° 5-6, avril-septembre 1989, Paris, pp. 54-59; STRIGALEV, Anatoli, « Tatlin y Picasso », en *Tatlin*, Museu Picasso, Barcelona, 1995, pp. 65-83 (catálogo de exposición); CABANNE, Pierre, *Le siècle de Picasso. 2. L'époque des métamorphoses (1912-1937)*, Gallimard, Paris, 1992, pp. 437-438. Christina Lodder especula sobre la posibilidad de que Tatlin hubiera leído el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de Boccioni, en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 15-17.

<sup>1620</sup> ZHADOVA, Larisa Alekseevna, “Tatlin, The Illustrator and Designer of Books”, en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin*, op. cit., p. 129.

<sup>1621</sup> SHKLOVSKII, V., “On *Faktura* and Counter-Reliefs” (20-octubre-1920), artículo recogido en *ibíd.*, pp. 341-342.

<sup>1622</sup> Léase TAYLOR, Brandon, *Collage...*, op. cit., p. 32. Esta misma relación entre la palabra y la materia en función de la *faktura*, es establecida por Nikolai Punin en su artículo “About ‘Zanguezi’” (1923), recogido en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin*, op. cit., p. 395.

objeto más, uniéndose en su creación la pintura, la escultura y la arquitectura en una total confusión paradigmática de géneros<sup>1623</sup>.

De cara a la exposición *0,10* Tatlin descubrió sus *contrarrelieves*, cuya concepción quedaba totalmente al margen de las divisiones tradicionales del relieve -bajorrelieve, altorrelieve, huecorrelieve o relieve pictórico-, para eclosionar como una especie de anti-relieve que había logrado liberarse de las limitaciones del cuadro (marco y muro) con el fin de constituir un objeto independiente que se agregase sobre cualquier superficie. Incluso este *contrarrelieve* suponía una superación del estadio del *découpage* propio de los relieves de Picasso, el cual todavía se mantenía dentro de los límites del marco sin alcanzar una identidad objetual plena, algo patente en el uso de objetos reconocibles y ajenos a los materiales empleados por Tatlin, los cuales eran sólo limitados por formas geométricas<sup>1624</sup>. Esta independencia respecto a los marcos le permitió distinguir los “contrarrelieves centrales” – concebidos para ser colocados sobre una pared plana- de los “contrarrelieves de esquinas”<sup>1625</sup>, algunos de ellos presentados en la exposición *0,10*. Estos últimos daban la impresión de liberarse incluso de la planicie del muro gracias a los cables que lo sustentaban. Con ello ganaban más vida, dado que Tatlin en realidad nunca buscaba la construcción inorgánica de nuevos objetos, sino el funcionamiento orgánico y vivo de estas nuevas construcciones<sup>1626</sup>. Esta razón permite considerado justamente padre del constructivismo<sup>1627</sup>, al tiempo explica a su predilección por los materiales desgastados: la verdadera función artística era vivificarlos, una finalidad purista que, a pesar de lo afirmado, chocó poco más tarde con las pretensiones productivistas de Tarabukin y Arvatov<sup>1628</sup>, aunque esta pretensión en el fondo haya determinado como una constante su evolución estética, afectando al final a sus propios propósitos, desde los experimentos meramente plásticos de estos *contrarrelieves*, hasta el diseño helicoidal funcional del *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) y de los aeroplanos *Letatlin*. En verdad todo esto respondió a una búsqueda de lo orgánico a partir de lo inerte paralela a la de Malevich, pues este último concibió el suprematismo como el dinamismo infinito tan ansiado por los

---

<sup>1623</sup> STRIGALEV, Anatolii Anatolevich, “From Painting to The Construction of Matter”, en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin, op. cit.*, p. 19.

<sup>1624</sup> Véase ROTÉS, Eberhard, “Ivan Pougny, Le musicien synthétique”, en *Jean Pougny, op. cit.*, p. 38.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p. 19. Véase además el texto escrito por Tatlin sobre su propia obra el 17 de diciembre de 1915, recogido en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin, op. cit.*, p. 331. En “My Answer to ‘Letter to the Futurist’” (*Anarkhiia* n° 27, 1918), en *ibid.*, p. 185, rechaza los “ismos” y la actitud futurista teórica poco dada a la acción, la cual es la máxima de su pensamiento y de su obra constructiva.

<sup>1626</sup> Jean Pougny arrima a Tatlin al suprematismo al afirmar que su obra prescinde del objeto y del material para pasar a través de él y alcanzar el “material absoluto”, en POUIGNY, Ivan, “La peinture contemporaine”, en *Jean Pougny, op. cit.*, p. 78.

<sup>1627</sup> En “Arte en la tecnología” (1932), recogido en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin, op. cit.*, pp. 310-132, bajo el título “Art into Technology”.

<sup>1628</sup> *Ibid.*, pp. 310-312, y en el mismo libro, ZHADOVA, L. A., “Tatlin, The Organizer of Material into Objects”, pp. 150-151, donde cita las acusaciones que hace Tatlin al constructivismo de la década de 1920 por aplicar en el arte la tecnología y no buscar su verdadero cometido: la creación de objetos que respondan al ideal del hombre.

futuristas italianos, sólo que en este momento evolutivo preciso de las formas vanguarditas, ese dinamismo debía ser abstraído para ser sublimado a partir de las fuerzas de los objetos<sup>1629</sup>. Tatlin coincidió con este deseo de elevación sobre lo material, pero sus obras, más que constituir objetos, eran máquinas. De ellas tomó el procedimiento creativo mecánico<sup>1630</sup>, porque, como tales, ansiaban alcanzar el estado orgánico natural, culminación que constituye en verdad la verdadera meta del constructivismo. Tanto es así que, cuando Tatlin colocó sus *contrarrelieves* en las esquinas de la exposición *0,10*, Malevich hizo lo mismo con *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, posiblemente por rivalidad. Teniendo en cuenta que antes de la Revolución de Octubre todos los hogares rusos tenían en su casa una esquina sagrada reservada a los iconos -el llamado *Krasny Ugol*-<sup>1631</sup>, tanto *Cuadrado negro sobre fondo blanco* como los *contrarrelieves* para esquinas -más independientes respecto al muro que los *contrarrelieves* centrales-, eran una sublimación y no una simple construcción de un objeto o de una imagen. La formación de Tatlin como pintor de iconos durante la primera década del siglo XX, confirma estos precedentes religiosos latentes en estos *contrarrelieves* manifestados. Fue su maestro en el arte de pintar iconos Aleksei Fedorovich Afanasev<sup>1632</sup>, quien despertó su interés por los frescos rusos, algunos de los cuales Tatlin llegó a copiar junto con el artista Riabushkin para estudiarlos con detenimiento<sup>1633</sup>. Esta influencia fue incluso más acusada en su carrera que la de Cézanne y Picasso<sup>1634</sup>. Fue ella la que le aproximó durante un breve espacio de tiempo a la temática

---

<sup>1629</sup> Sobre las coincidencias entre Tatlin y el suprematismo, véase BOERSMA, Linda S., *0,10, La dernière exposition futuriste*, op. cit., p. 67.

<sup>1630</sup> Según Khodasevich, Tatlin empleaba una gran variedad de materiales y herramientas propias de un obrero, sprays, roturas de cristal y lámparas de queroseno para ennegrecer ciertas partes. Estos procedimientos evitan la intervención directa de la mano del artista. Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 13.

<sup>1631</sup> BOERSMA, Linda S., *0,10, La dernière exposition futuriste*, op. cit., p. 69.

<sup>1632</sup> Tatlin consideró a Afanasev su gran maestro junto con Larionov y Picasso. Ver LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 8.

<sup>1633</sup> TATLIN, Vladimir E., "Curriculum Vitae of Honoured Art Worker Tatlin" (1953), en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin*, op. cit., p. 322. Nikolai Punin llega a afirmar que la influencia del icono ruso en Tatlin incluso es mayor que la de Cézanne o la de Picasso. Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 11.

Vladimir Markov (seudónimo de Waldermars Matveys), uno de los primeros en proclamar la importancia de la *faktura*, destaca el uso de los materiales reales y preexistentes en la construcción de los iconos, recurso que el arte tradicional religioso lega al arte moderno ruso, estableciendo ya la dialéctica fundamental del ensamblaje entre el interior (la espiritualidad artística y religiosa) y el exterior (los materiales empleados). Citado por LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 13. La teoría de la *faktura* de Markov fue expuesta en V. Markov, *La factura. Principios de la creación en las artes plásticas* (edición de la Sociedad de artistas Unión de la juventud, 1914), versión en francés en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1987, pp. 133-164.

<sup>1634</sup> STRIGALEV, Anatolii Anatolevich, "From Painting to The Construction of Matter", en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin*, op. cit., p. 16. Al respecto de las relaciones entre las bases compositivas de *Composición-análisis* de Tatlin (acuarela y guache sobre papel, 1913) con los iconos rusos, las vírgenes de Cranach y las madonnas de Leonardo da Vinci, véase ZHADOVA, L. A., "Composition-Analysis", or a New Synthesis?", en *Ibid.*, pp. 63-66.

primitivista de Larionov<sup>1635</sup>, aunque nunca se decantara por ninguna corriente específica<sup>1636</sup> hasta que no desarrollase su idea constructivista de movimiento orgánico.

Por su parte, Malevich también prestó siempre un gran interés por la religión. Despojada según él de la materia<sup>1637</sup>, estaba abocada a unificarse con la acción de la fábrica y alcanzar la unidad trinitaria del hombre: la religión, la fábrica y el arte<sup>1638</sup>. Su filosofía consistía en un nuevo materialismo que superaba al anterior por aspirar a lo espiritual en una perfecta unión<sup>1639</sup>. De no ser así no habría ido más allá de las tesis utilitarias del nihilista ruso Dmitri Pissarev y del pintor realista Ilia Répine, representante el realismo al que Malevich se opuso con virulencia desde un principio. A partir del cuadrado blanco, -último estadio del suprematismo-, éste se preparó para la acción constructiva pura, que debía cambiar el entorno humano según sus criterios de perfección<sup>1640</sup>. La religión dejó de estar desgajada de la cotidianeidad humana para descender a la tierra. Por ello Malevich sustituyó el icono -símbolo referencial- por el cuadrado negro, que es la forma primordial y generatriz del suprematismo y, una vez libre de toda materia, el signo de la máxima reducción, mientras que el cuadrado blanco es la vida creativa humana ahora despertada<sup>1641</sup>.

### *Suprematismo y tatlinismo ¿Dos corrientes distintas?*

Ambos, Tatlin y Malevich, buscaron una sublimación de la materia a través de dos vías consideradas divergentes por la historiografía, aunque sus seguidores no opinaron así. Tatlin abrió al público su taller de Moscú en mayo de 1914 para difundir sus últimas novedades creativas y presentar sus relieves pictóricos a los interesados<sup>1642</sup>. Lo mismo hizo en Petrogrado ese mismo otoño de 1914<sup>1643</sup>, guiado por sus propias ideas acerca de la integración del trabajo

---

<sup>1635</sup> Véase SARABIANOV, Dmitrii Vladimirovich, "Tatlin Paintings", en *Ibíd.*, pp. 44-45.

<sup>1636</sup> Véase ZHADOVA, L. A., *Tatlin, op. cit.*, p. 331.

<sup>1637</sup> Para Malevich la materia es densidad (Malevich, "Dios no está destronado. El arte, la iglesia, la fábrica", en *El nuevo realismo plástico, op. cit.*, p. 162), por lo que su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* se elevará y se despojará de la pared. El materialismo, tanto en la teoría de Malevich como en la práctica de Tatlin, consiste en una paulatina negación de la materia que permitirá al hombre avanzar en su construcción.

<sup>1638</sup> La religión (espíritu), la fábrica (ciencia) y el arte (belleza) son tres caminos hacia la perfección desgajados de una misma idea, por lo que nunca pueden alcanzarla. Sólo la unidad de los tres lo permitirá. Ver MALEVICH, Kasimir, "Dios no está destronado. El arte, la iglesia, la fábrica", en MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico, op. cit.*, pp. 153, 170-172. Esta unidad también es reclamada en "De Cézanne al suprematismo" (Moscú, 1920), en *ibíd.*, p. 60.

<sup>1639</sup> *Ibíd.*, p. 158, donde Malevich argumenta que encuentra errónea la oposición entre materia y espíritu. Ver además *ibíd.*, pp. 110 y 111.

<sup>1640</sup> Prefacio de Jean-Claude Marcadé a MALEVICH, K. S., *De Cézanne au suprématisme, op. cit.*, p.

<sup>1641</sup> *Ibíd.*, pp. 10 y 16.

<sup>1642</sup> BOERSMA, Linda S., *0,10, La dernière exposition futuriste, op. cit.*, p. 31.

<sup>1643</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo ruso, op. cit.*, p. 18.

individual en el trabajo colectivo<sup>1644</sup>, las cuales pudo poner en práctica durante su actividad docente durante la década de 1920 en el Vjtemás, y en la organización de un equipo de investigación denominado “Cultura material”, cuyo principal cometido fue la fabricación de nuevos objetos. Las consecuencias de las primeras exposiciones de Tatlin fueron inmediatas: el círculo futurista, en respuesta a la exposición *Tramway V* en Petrogrado, organizó otra en Moscú en 1915, -titulada precisamente *El Año 1915-*, en la que Larionov, Maïakovski y otros artistas y poetas, expusieron relieves, aunque todavía entroncados en la tradición alógica del futurismo ruso, dado que los de Pougny también constituyeron un importante estímulo para esta exhibición<sup>1645</sup>.

Por otra parte, algunos de los artistas más prometedores del momento entraron a trabajar en el taller de Tatlin y entablaron una estrecha amistad con él. Éste fue el caso de Udalzova y Popova, ésta última creadora de relieves en cartón y madera en 1915, aunque esto no fue óbice para que, tanto ella como Udalzova, cayesen bajo el influjo del suprematismo de Malevich, posiblemente debido a la predisposición cubo-futurista hacia cuestiones arquitectónicas<sup>1646</sup> que las dos artistas mostraron antes de conocer el suprematismo en la exhibición *0,10*. Y esto a pesar de que, en el caso de Popova, jamás mantuvo una amistad estable con Malevich y sí con Tatlin. De hecho, existieron enormes divergencias entre los postulados de aquel y el estilo que ella adoptó por entonces: recurría a un mayor número de figuras geométricas, incluyendo las trapezoidales y triangulares definidas por ángulos agudos de influencia italo-futurista, mientras que Malevich rechazó el triángulo por ser susceptible de simbolización<sup>1647</sup>. Además, Popova hizo uso del collage junto con la acuarela, por ejemplo en 1917 en una serie encargada por la empresa textil Davydova, en Verbovka (Ukrania), inspirados en la estilización de los diseños populares tradicionales<sup>1648</sup>. También mantuvo del cubofuturismo algunas referencias figurativas ocultas tras su geometría y, aunque los intereses no objetivos predominasen sobre los objetivos<sup>1649</sup>, al tratarse de formas curvas, cuadrados y triángulos, las líneas rectas generadas

---

<sup>1644</sup> Véase TATLIN, Vladimir E., “The Initiative Individual in the Creativity of the Collective” (1919), recogido en ZHADOVA, L. A. (ed.), *Tatlin, op. cit.*, pp. 237-238.

<sup>1645</sup> MARCADE, Jean-Claude, « Pougny et l’avant-garde de Saint-Pétersbourg (1913-1919) », en *ibíd.*, p. 11. En esta exposición, además, se mostraron junto con los relieves pictóricos de Tatlin, otros ensamblados por Larionov y Gontcharova. Los hermanos Burliuk colgaron unos pantalones deshilachados con una botella haciendo de bisectriz, y el poeta futurista Vassili Kamienski tuvo la intención de presentar un ratón vivo atrapado en un cepo perteneciente a una composición mural, con lo que intentó atacar al arte naturalista. Este último proyecto fue rechazado por la organización de la exposición por rebasar los “límites del gusto artístico”. En *ibíd.*, p. 17.

<sup>1646</sup> Véase POPOVA, Liubov, « Statement form the Catalog for the ‘Tenth State Exhibition : Non Objective Art and Suprematism » (Moscú, 1919), en SARABIANOV, Dmitri V. and ADASKINA, Natalia L., *Popova, op. cit.*, pp. 346-347.

<sup>1647</sup> SERS, Philippe, *L’avant-garde radicale...*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>1648</sup> SARABIANOV, Dmitri V. and ADASKINA, Natalia L., *Popova, op. cit.*, p. 273.

<sup>1649</sup> Las referencias figurativas son posibles gracias a que, según Popova, la construcción es un fin en sí mismo. Véase POPOVA, Liubov, “On the Construction of New Objective and Non Objective Forms” (Moscú, 1920-1921), en *ibíd.*, pp. 349-350. El año anterior ilustró la cubierta del libro de Kruchenik, *Zaumnaia-Kniga* (Libro Zaum) en un estilo cubofuturista.

hacen pensar todavía en un fiel seguimiento de la construcción de Cézanne<sup>1650</sup> que, no obstante, es esencial para poder entender sus posteriores trabajos constructivistas. La artista dejó abiertas sus series de pinturas arquitectónicas a un sin-fin de posibilidades compositivas, las cuales no permiten concebir una culminación drástica que cierre la obra. Éste acabó siendo uno de los pilares del materialismo constructivista, ya que concibe la construcción como un fin en sí mismo, independiente del material<sup>1651</sup>. Esto se explica por el hecho de que Popova, más que adoptar el suprematismo directamente de Malevich, lo aprendió de sus compañeros Puni y Rosanova, mientras que su uso del relieve y luego del collage, apuntan a la influencia de Tatlin que, indirectamente y a la larga, fortaleciendo sus tendencias arquitectónicas, la acabó guiando hacia el constructivismo de la década de 1920, aplicado al diseño textil y a la escenografía teatral en su caso, una vez que hubo abandonado la pintura en 1922.

Gracias a su carga teórica, el suprematismo triunfó entre 1915 y 1918 entre los vanguardistas rusos. Malevich ya incluyó estratégicamente a Pougni, Mienkov, Klioune, Bogouslavskaya y Rozanova en su texto programático *Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico* (Moscú, 1915)<sup>1652</sup>. Olga Rosanova en concreto estableció con su lenguaje suprematista las mismas relaciones cubofuturistas entre pintura y *zaum* en la serie de collages que ilustraron la obra de su marido Kruchenik *La Guerra Universal*<sup>1653</sup>, publicada en 1916 (se casaron ese mismo año) con el subtítulo *Collages en color*. Se trata de doce imágenes que no se limitan a ilustrar el texto, más bien la plástica y la escritura se fusionan según el principio de la *faktura*. Ambos continuaron experimentando con el libro *Zaumtchata (Los hijos del Zaum)* de 1919, cuyos versos están escritos sobre hojas de periódico dobladas y cuyos collages incluyen recortes con tipografías y reproducciones fotográficas en composiciones suprematistas. En la primera de las ediciones citadas, Rosanova reafirmó el suprematismo mostrando su apoyo a esta nueva forma de pintura, aunque el término no le convenciese. En ambos trabajos combinó los colores contrastados y constructivos (como los de Popova) con las diferentes texturas determinadas por los bordes de los recortes, desde la opacidad de los textiles hasta los papeles traslúcidos, lo que enlaza con las construcciones de Tatlin, a pesar de la importancia del color en la conformación de figuras no referenciales.

---

<sup>1650</sup> Véase POPOVA, Liubov, “Abstract for a Speech on Style” (Moscú, 1921), en *ibíd.*, pp. 353-354.

<sup>1651</sup> Véase *ibíd.*, pp. 111-112 y 144. Los trabajos que Popova realizó entre 1916 y 1918 los consideraba generalmente “pinturas arquitectónicas”. En *ibíd.*, p. 133. En ellos participa tanto la geometría de las formas como los colores contrastados.

<sup>1652</sup> MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico, op. cit.*, p. 51.

<sup>1653</sup> Debemos recordar que, en 1915, Rosanova ilustró la cubierta del libro de Kruchenik *Zaumnaia-Kniga (Libro Zaum)* con un lenguaje todavía cubofuturista.

## *Los relieves de Puni*

Junto con los experimentos pásticos de Tatlin y Malevich, la otra gran sorpresa de *0,10* fue la obra de uno de sus organizadores, Ivan Puni (1884-1956, luego llamado en Francia Jean Pougny), al haber presentado relieves pictóricos a pesar de declararse suprematista como Malevich. En la anterior exposición futurista de Petrogrado, *Tramway V* (marzo, 1915), él y su esposa Xenia Bogouslavskaia presentaron una serie de collages a modo de cuadros que transpiraban la enorme influencia francesa, presente en Puni desde su estancia en París entre 1910 y 1911 y, ya con su esposa, entre 1913 y 1914. Tras este último viaje y a su vuelta a Petrogrado al estallar la guerra, importó las influencias cubistas más sintéticas, tal y como se observan en esta muestra de collages, sobre todo en *Bodegón con taza y cuchara* (1914) y *Jugadores de cartas* (realizado entre 1913 y 1914 con tablas de madera, hojalata, alambres, estaño y papeles decorativos coloreados y de embalar), ambos desaparecidos y sólo conocidos por varias fotografías que testimonian esta clara inclinación hacia el cubismo sintético acorde con sus pinturas presentadas en esta exposición, por ejemplo *Acordeón* (1914), cuyo relieve real quedó resaltado con maderas ensambladas que contrastan con las letras pintadas. El cubismo predominaba, aunque la paulatina acentuación del color que sublima las formas, hacen de Pougny un aporte esencial al suprematismo, el cual no puede ser asimilado sin tener muy en cuenta su papel en la formación de este lenguaje, anterior aún a las primeras manifestaciones teóricas de Malevich. Otros de sus collages destruidos fueron posiblemente anteriores y más estrictamente cubistas, combinando los caracteres alfabéticos pintados con hojas de periódicos que destacan del resto de los materiales por sus combinaciones tipográficas. Precisamente, fue el interés que mostró luego por dichos caracteres, en composiciones creadas totalmente a base de letras y signos diferentes y pintados sobre la tela a partir de 1916<sup>1654</sup>, lo que delata su mayor atención a los presupuestos del cubismo sintético tendente al clasicismo, una vez abandonado el suprematismo y antes de huir a Finlandia ese mismo año y luego a Berlín y a París. En estas últimas pinturas, sin embargo, permanece una intención constructiva opuesta al productivismo, el cual comenzaba a generalizarse entre los vanguardistas soviéticos. Esta tendencia hacia la construcción se manifestó sobre todo en la aplicación experimental del número de oro en el juego de planos<sup>1655</sup>.

Toda su obra se estructuró en torno a dos motivos completamente equiparados: los objetos y las letras, pues ambos podían convertirse en signos constructivos, aunque jamás en símbolos referenciales. Su amistad con Maïakovski, Livchits y Khlebnikov aunó su interés por el *zaum* con el cubismo francés, presentando abundantes rasgos ilógicos en estas primeras

---

<sup>1654</sup> Desarrolladas sobre todo en 1919. Véase MERKERT, Jörn, «Pougny réaliste ou peinture synthétique ? », en *Jean Pougny, op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>1655</sup> MARCADE, Jean-Claude, « Pougny et l'avant-garde de Saint-Pétersbourg (1913-1919) », en *ibid.*, p. 16.



muestras que, sin duda, tuvieron su máxima expresión en un mural ejecutado con motivo de *Tramway V*, un martillo colgado boca abajo con un clavo sobre una hoja de papel con el título *Naturaleza muerta*, el cual ha sido considerado por Jean-Claude Marcadé como el primer *montaje mural* de la historia<sup>1656</sup>. Esto fue posible en esta obra efímera gracias al reclutamiento de un instrumento utilitario de carácter popular pero invertido y desfuncionalizado para otorgarle lo que Puni, como Malevich e incluso Tatlin, consideró como su verdadera utilidad, su manifestación y concepción al margen de cualquier significado que lo domine, su inutilidad absoluta,<sup>1657</sup> lo que derivó en posteriores relieves de mayor identidad suprematista donde la construcción, en tanto que objeto en sí misma, se liberaba de cualquier servidumbre externa<sup>1658</sup>. En cambio, este purismo desentendido de toda función, reclamaba la intervención directa de todos los artistas que él consideraba “de izquierdas”<sup>1659</sup>, en la creación revolucionaria de la “nueva vida” a partir de las funciones que les eran propias sin poder ser definidas por ninguna utilidad práctica y ajena a su profesión<sup>1660</sup>. En consecuencia, no es la simple desfuncionalización de los objetos el fin último de sus esfuerzos, sino que, al desnudarlos, el artista evidencia un espacio real y no ilusorio, el cual puede ser sublimado, así como Khlebnikov, en la construcción de un lenguaje universal, basaba el contenido del mismo en las relaciones formales y sintácticas generadas una vez que las palabras y las letras hubieran perdido sus referentes. Es por ello y no por las apariencias formales, que los collages de Puni de 1914 se sitúan entre el collage y la esculto-pintura<sup>1661</sup>, entre el cuadro y los relieves-pictóricos de Tatlin, porque subliman el espacio real hasta hacerlo artístico, una vez disipado el peligro del ilusionismo gracias al uso de materiales reales. Por eso, cuando reconstruyó *Relieve con martillo* entre 1920 y 1921, colocó tras él un espacio suprematista compuesto de superficies cuadradas de cartón, coloreadas con guache y superpuestas en disposición diagonal. Este interés por la configuración espacial ya fue confirmado por el *Relieve con tenazas* (1915) donde, además de haber colocado el instrumento boca abajo, su cierre era impedido por una figura geométrica pura, una esfera roja que libera al hombre del trabajo utilitario en consonancia con las ideas de Malevich<sup>1662</sup>. Esta esfera apareció

---

<sup>1656</sup> Además de constituir el primer paso firme de la historia del arte hacia la liberación de la pintura de caballete según Jean-Claude Marcadé. *Ibid.*, p. 10.

<sup>1657</sup> POUIGNY, Jean, « Russie. L'art » (*L'Esprit Nouveau* n° 22, 1924), en *ibid.*, pp. 60-61.

<sup>1658</sup> Véase ANDRAL, Jean-Louis, “Pouigny avant-gardiste, critique de l'avant-garde, peintre”, en *ibid.*, pp. 45-46.

<sup>1659</sup> Véase POUIGNY, Jean, « Les groupes contemporains dans l'art russe de gauche » (*El Arte de la Comuna* n° 19, 13-abril-1919), y Jean Pugny, « L'Expressionnisme allemand en peinture et l'art russe » (*La Voz de la Rusia* n° 999, 25-junio-1922), en *Ibid.*, pp. 51-53 y 56.

<sup>1660</sup> POUIGNY, Jean, “La création de la vie” (*El Arte de la Comuna* n° 5, 5-febrero-1919), en *ibid.*, pp. 50-51.

<sup>1661</sup> MARCADE, Jean-Claude, « Pouigny et l'avant-garde de Saint-Pétersbourg (1913-1919) », en *ibid.*, p. 10.

<sup>1662</sup> En enero de 1916, estando abierta la exposición *0,10*, Malevich y Pouigny impartieron una conferencia con el título “Acerca del cubismo, del futurismo, del suprematismo, de la exposición de cuadros *0,10*”. Citado en *Jean Pouigny, op. cit.*, p. 88. Junto con su mujer Bogouslavskaja, Malevich, Mienkov y Klyun, Puni publicó un folleto presentando el suprematismo. En él el matrimonio Puni expuso sus teorías

pintada nuevamente pero en blanco, en una de las piezas expuestas en *0,10*, titulada *Relieve con bola blanca* (1915) y totalmente suspendida sobre un espacio suprematista verde y negro. Esta contraposición entre lo concreto y lo abstracto, posiblemente importada desde el cubismo de Braque y Picasso<sup>1663</sup> (Pougny siempre se consideró a sí mismo un gran seguidor de Cézanne), era lo que diferenciaba los relieves de Pougny de los de Tatlin, quien nunca cayó en la influencia cubista estricta, por mantenerse afín a lo geométrico elemental derivado de Cézanne y dirigido hacia la construcción formal con materiales no nobles<sup>1664</sup> de formas no reconocibles, mientras que Pougny otorgaba a los objetos identificables fondos suprematistas que, como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, abrían una ventana infinita que dejaba en suspensión la opacidad de los objetos. De hecho, Jean-Louis Andral no duda en citar a Pougny como un precedente de las pinturas monocromas<sup>1665</sup>, considerando las suyas abiertas incluso si se trata de las facturas naturales de los materiales empleados (por ejemplo en *Relieve con tenazas*, 1915), todo ello frente a la opacidad de Tatlin, abierta únicamente mediante el montaje de las piezas. Esta dualidad se mantuvo incluso cuando Pougny abandonó los objetos para sustituirlos entre 1915 y 1916 por relieves geométricos de madera y cartón ondulado (influencia posible de la alternancia de formas cóncavas y convexas de Archipenko), los cuales no se debieron a una elección fortuita de los materiales, como fue el caso de los utensilios desfuncionalizados (el martillo, las tenazas y el *Relieve con sierra*, de 1916), sino que correspondían a estudios y bocetos previos realizados mediante el dibujo. En estos materiales extra-artísticos, aun siendo parecidos formalmente a los *ready-mades* de Duchamp, no existía el concepto de objeto encontrado sino que, herederos de las naturalezas muertas del cubismo, eran despojados de cualquier contenido sospechoso de ser ideológico<sup>1666</sup> para estudiar sus leyes constructivas internas<sup>1667</sup> y definir un nuevo espacio que no cayese en la ficción de la perspectiva anterior. Hay que tener en cuenta que los objetos y los relieves abstractos se solapan en el tiempo, y por lo tanto son complementarios.

De esta manera, Pougny se manifestaba como un materialista precisamente por ser suprematista, un artista de la acción eclipsado por la figura de Malevich. Sin embargo, el suprematismo no puede ser entendido sin su aportación tanto teórica como plástica. Es más, su radio de influencia se amplió desde 1920 en Berlín cuando entró en contacto con los dadaístas

---

suprematistas derivadas del alogismo, según las cuales el objeto debe librarse de todo sentido y de todo utilitarismo, en *ibíd.*, p. 50. Ver además BOWLT, John E., "Transcending Reason", en *0,10. Ivan Puni*, Museum Jean Tinguely, Basel, 2003, pp. 36-37 (catálogo de exposición)

<sup>1663</sup> Véase MERKERT, Jörn, « Pougny réaliste ou peinture synthétique ? », en *ibíd.*, p. 19.

<sup>1664</sup> MARCADE, Jean-Claude, « Pougny et l'avant-garde de Saint-Pétersbourg (1913-1919) », en *ibíd.*, p. 11.

<sup>1665</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1666</sup> En esta idea, Pougny y el suprematismo se revelan tremendamente materialistas. Véase PUGNY, Jean, "À propos du livre d'Ilya Ehrenburg, et pourtant elle tourne" (*I. P. Ladyjnikov* n° 2, 1922, Berlín), en *ibíd.*, pp. 57-58.

<sup>1667</sup> Véase ROTES, Eberhard, "Ivan Pougny, Le musicien synthétique", en *ibíd.*, p. 38.

Hans Richter, Viking Eggeling, Raoul Hausmann y Theo van Doesburg, pues sus ideas dejaron una huella indeleble en este círculo, materializada en el manifiesto *Llamamiento por un arte elemental* firmado por él mismo junto con Hausmann, Arp y Moholy-Nagy en octubre de 1921<sup>1668</sup>. Y es que la aplicación directa de esta idea de “arte elemental” sobre sus objetos y caracteres, tuvo una acogida y un calado mayor que las obras de Malevich, conocidas en Alemania a partir de una exposición suya celebrada en Berlín en 1922 por mediación de El Lissitzky, y de una visita que realizó a la Bauhaus en 1926. Pougny siempre se mostró partidario de una revolución, algo comprobable con sus carteles para el primero de mayo y las enseñanzas que impartió como profesor en la Academia de Bellas Artes de Petrogrado y en el Colegio Superior de Arte de Vitebsk. Precisamente su arte puro rechazó cualquier forma de idealismo para hacer de la pintura una acción independiente. Sólo así podría contribuir al cambio social ansiado.

Las divergencias existentes entre Pougny y Malevich, y la posición intermedia del primero entre éste último y Tatlin, amigo suyo, hacían a Pougny más proclive a ser adoptado como modelo, no sólo por su mujer Xenia Bogouslavskaïa, sino también por Popova, Rosanova e Iván Klyun (1873-1943). Este último siguió una carrera paralela a la de Pougny, convirtiéndose en suprematista tras haber experimentado con el collage cubista, una vez que alcanzó el relieve en 1915 con diversos materiales -tal y como pudo verse en *tramway V* y en *0,10-*, aunque algunos de sus ejemplos mantuvieron elementos figurativos, por ejemplo *Una cubista en su tocador* (1915).

Pougny, pese a ser considerado el segundo gran fundador del suprematismo, a diferencia de Malevich mantuvo hasta el final el objeto y las letras en sus composiciones para actuar sobre ellos, desnudarlos de todo sentido y sublimarlos. Malevich partió de una convención tradicional para sus ventanas monocromas: sólo tomó el blanco para sus marcos, mientras que Pougny amplió la gama a otros colores con mayores connotaciones constructivas, especialmente en sus cuadros suprematistas de 1915, con el azul de los fondos abiertos a una infinitud, posiblemente un eco de los iconos religiosos donde el azul vino a sustituir al dorado sagrado, lo que constituía otra convección, esta vez de orden religioso e incluso de naturaleza arquetípica. Por otra parte, sus formas geométricas se ampliaban a triángulos y una mayor gama de trapecios, tal y como ocurría en el suprematismo de Popova. Con todo ello, fue Pougny el que legó una profunda huella suprematista en el recién creado constructivismo alemán, aunque

---

<sup>1668</sup> En *ibíd.*, p. 59. En este manifiesto consta su posición contraria a todo utilitarismo, a todo sentido y a toda filosofía, el cual reclama en cambio la abolición de la variedad de estilos para defender un único estilo posible. Su carisma fue descubierto en la exposición que Herwarth Walden consagró a su obra en la galería *Der Sturm* en febrero de 1921, ocasión para la que Puni tuvo que reconstruir algunas obras perdidas de su primera época a partir de dibujos previos, las cuales se colocaron sobre enormes murales realizados con tipografías en diversas composiciones. En esta ocasión presentó una obra efímera, los “Hombres sándwiches”, consistente en actores paseando por el exterior de la sala vestidos con trajes cubofuturistas también adornados con tipografías, quizás influenciados por los diseños de Malevich para *Victoria sobre el sol* (1913), y por los realizados por Picasso en 1917 para *Parade* de Diaghilev.

su pintura haya quedado relegada para la historiografía ante a la figura de Malevich, más importante en la consecución de la vanguardia en Ucrania y Polonia.

Frente a la rivalidad entre Malevich y Tatlin, Pougny se encontró en una delicada situación<sup>1669</sup>. Sin embargo, no optó por una posición intermedia sino que, fiel a sí mismo, siempre mantuvo la libertad del alogismo respecto a todo contenido. Por esta razón se opuso al productivismo generado en los primeros años de la década de 1920, porque en su opinión una implicación del arte en la vida cotidiana mediante la producción de objetos, podría transparentar los intereses de la sociedad y caer en la ideología. El principal error de estas teorías que querían ser revolucionarias, a sus ojos, era tomar por utilitario el uso material de los objetos, y no el fin último de todo arte: la manifestación de esos mismos objetos. Sólo desde estas premisas el suprematismo podría ser aplicado al arte. Sin embargo, con el productivismo de Arvatov y Tarabukin se formuló una nueva pregunta aunque similar a la ya planteada por Khlebnikov en relación a la posibilidad de que el *zaum* se conformase como un lenguaje universal: ¿puede una forma nueva engendrar un nuevo contenido? Para Pougny como para Malevich, sólo había un contenido y un estilo posibles.

### *Conclusiones*

En sus orígenes, la vanguardia rusa fue el ejemplo más claro de la confluencia en el nacimiento del collage de dos fuerzas en principio opuestas aunque complementarias: por un lado lo popular, lo primitivo y el icono religioso, conectados con las influencias foráneas del futurismo, del cubismo y del expresionismo, en oposición a las sinestesias cerradas del simbolismo y a la pintura accidental del naturalismo y del impresionismo. Este primitivismo convergió con una segunda causa importante: el desarrollo industrial y económico que, a partir de 1900<sup>1670</sup>, cambió el país en todos los aspectos, incluido el cultural, ámbito donde iban a coincidir la pintura con las letras en la pérdida de sus contenidos, paralela a su vez a la circulación de los primeros productos industriales. Lo moderno retornaba de este modo a un nuevo estadio genético, a un grado cero de toda percepción. Este encuentro entre modernidad y primitivismo fue lo que permitió el despegue definitivo de la vanguardia y el desarrollo de las recientes tendencias pictóricas que llegaban de occidente, sobre todo el collage.

---

<sup>1669</sup> Ésta fue una de las principales razones artísticas de su emigración en 1919, eclipsado por Malevich y ante una creciente tendencia al productivismo en las instituciones artísticas de la recién proclamada URSS.

<sup>1670</sup> Véase BOWLT, John E., « Un ingénieur vaut mieux qu'un millier d'esthètes. Réflexions sur les origines du constructivisme soviétique », *Constructivisme, Ligeia* n° 5-6, avril-septembre 1989, Paris, p. 44.

Esta primera disolución del código realista y representativo vivió un instante liberador creativo abocado al constructivismo y el productivismo, y estimulados en parte por las relecturas del *zaum* realizadas por Khlebnikov. Estos tres campos de investigación, apoyados en el formalismo, acabaron conformando un nuevo lenguaje destinado al arte, la literatura, el teatro y el cine. Con ellos sucumbió toda posibilidad de generar un collage pleno al someterlo a una nueva sintaxis. Si bien el alogismo de Malevich y de Pougny fue el primero en considerar las imágenes, lo hizo con el fin de negar cualquier posibilidad de contenido que no fuera su manifestación misma, razón por la que Malevich abrazó una pintura no objetiva donde la imagen prestada había desaparecido por completo. Ni el suprematismo ni el primer constructivismo llegaron a usar realmente el collage más allá de lo meramente material o de la negación respecto a sus significados. No recurrieron todavía ni al poder de las imágenes ni a la tergiversación.

### 3.5. Dada: el nacimiento de una filosofía del collage

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, trabajando en un principio los medios de expresión característicos del futurismo y el expresionismo al haberse conformado a partir de un grupo de artistas, escritores e intelectuales emigrados o exiliados a esta ciudad como consecuencia, en parte, de los acontecimientos bélicos. 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<sup>1671</sup>, lo que constituye la médula que articula todo su pensamiento anti-artístico.

La Guerra había sacado a la luz las consecuencias de un desarrollo técnico gestado durante todo un siglo, guiado por un sistema de valores burgueses que lo enmascaraba y lo conducía al desastre. Se trataba de la creciente disociación del individuo con la realidad<sup>1672</sup>, la cual debía ser solventada mediante la absoluta eclosión -la obra total de Hugo Ball<sup>1673</sup>-, capaz de romper la falsa unidad de la representación pictórica que, a pesar de los cambios vanguardistas, continuaba estando al servicio de la retina y de la ilusión de la mimesis. Desde este punto de vista, Dada se presentó como un nuevo primitivismo que quería conocer la nueva realidad desde cero, palpable en las máquinas insertas en las obras y poemas de muchos de sus representantes<sup>1674</sup>. Para ello, Dada acometió una doble tarea cuyas vertientes en unos casos se sucedieron en el tiempo (Schwitters respecto a los dadaístas berlineses, o las pretensiones de Breton por retomar el testigo del Espíritu Nuevo de Apollinaire frente a la actitud destructiva de Tzara) y en otros se superpusieron gracias a la obra de ciertos artistas (Duchamp, Man Ray, Picabia, Arp, etc.). Se trata de la dualidad existente entre la destrucción de la unidad preexistente y la construcción de otras nuevas anteriormente disociadas<sup>1675</sup>, tarea que heredó el segundo futurismo constructivo de Pannaggi y Paladini durante la década de 1920 respecto a sus propios precedentes. Históricamente, el dadaísmo rompió con los referentes fundamentales de la

---

<sup>1671</sup> Duchamp afirmaba que Dada no tenía nada que ver con las artes plásticas, con las escuelas anteriores ni con las cuestiones técnicas. Acerca de su obra declaró que nunca le interesó el arte como un fin en sí, sino como un medio de expresión. En “Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney”, recogido en *Duchamp du signe, op. cit.*, pp. 182-183. Por su parte, Hans Richter negó directamente que Dada fuese un movimiento artístico, en RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art, op. cit.*, p. 9, y esta misma idea la reitera Hugnet en HUGNET, Georges, “The Dada Spirit in Painting” (*Cahiers d’Art*, Paris, 1932/ 1934, Paris), recogido en MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada. Painters and Poets, op. cit.*, p. 126.

<sup>1672</sup> Hugo Ball comienza su diario en 1913 afirmando que la vida está alienada. BALL, Hugo, *La fuite hors du temps, op. cit.*, p. 25.

<sup>1673</sup> Ya en la primavera de 1914, Hugo Ball concebía el teatro expresionista como una obra total, en *ibíd.*, p. 35. Esta idea la llevó a cabo en el Cabaret Voltaire que fundó a principios de 1916.

<sup>1674</sup> Hausmann cree que Dada simboliza la relación más primitiva del individuo con una nueva realidad que le rodea y que reclama sus derechos. En HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada, op. cit.*, p. 31.

<sup>1675</sup> Véase *ibíd.*, pp. 136-137. Esta dualidad entre la destrucción y la construcción es expuesta en RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, “History of Dada” (1931), en MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poet, op. cit.*, p. 102; y en RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Déjà jadis ou du mouvement dada à l’espace abstrait*, René Julliard, Paris, 1958, p. 81.

pintura considerada físicamente. Tras él ya no fue posible distinguir las dos vías predominantes en el arte contemporáneo: Cézanne y el neoimpresionismo<sup>1676</sup>. Si por un lado se superaba la materialidad y la visualidad del arte, por otro se alcanzaba la consideración de la imagen en sí, que ya ésta no exige ser mirada sino leída<sup>1677</sup>, lo que originó un collage totalmente nuevo por ser independiente de las preocupaciones plásticas y técnicas. Esta reacción contra el arte anterior, que el mismo Dada intentó superar yendo más allá de las cuestiones visuales y buscando un contenido espiritual, un estado del espíritu<sup>1678</sup> que pudiera solventar el estado de disociación general, se gestó incluso antes del estallido de la I Guerra Mundial en la obra y mentalidad de ciertos autores cuyas investigaciones confluyeron en unas propuestas artísticas aglutinadas bajo un mismo concepto entre 1916 y 1917: Dada<sup>1679</sup>. El primero en dar este importante paso, concretamente sobre lo que él llamó despectivamente “arte retiniano”, fue Marcel Duchamp.

### *Duchamp, precedente e instigador: el ready-made*

Los inicios de la carrera de Marcel Duchamp (1889-1968), artista crucial en el desarrollo del arte del siglo XX<sup>1680</sup>, estuvieron ligados a los de sus hermanos Raymond

---

<sup>1676</sup> DUCHAMP, Marcel, “Propos” (notas recopiladas por James Johnson Sweeney, en Bulletin of the Museum of Modern Art, vol. XIII nº 4-.5, 1946, New York, pp. 19-21), en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., pp. 169-174. Duchamp también apela al carácter purgativo del individuo que Dada llevó a cabo gracias a la gran conciencia de la época en que vivían. Por ejemplo, el pintor norteamericano Joseph Stella pensó que todo verdadero arte debía ser un reflejo de la época en que se realiza. Citado en NAUMANN, Francis N., *New York Dada, 1915-23*, Harry N. Abrams, INC. Publishers, New York, 1994, p. 143.

<sup>1677</sup> Así, Ball dice en su diario que la imagen junto a la palabra, despojada de su función significativa como en el *zaum* ruso, es el medio propio de los dadaístas basado, según su pensamiento católico místico -que él adopta como un nuevo medio de conocimiento alternativo a la razón -, en la imagen de Cristo materializada mediante el verbo, tal y como ocurre con la vanguardia rusa, que busca los referentes a sus creaciones en los iconos religiosos, como queriendo suplir el deber de la Iglesia -dada su incapacidad demostrada- de reconciliar la naturaleza con el hombre una vez que ha perdido su poder y que la naturaleza ha transmutado. Véase BALL, Hugo, *La fuite hors du temps*, op. cit., p.137. Sin embargo, la fe cristiana de Ball apenas fue compartida por el resto de los dadaístas, aunque sí formó parte del corpus global del dadaísmo. Acerca del catolicismo místico de Ball, véase BÉHAR, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris, 1979, p. 52, y el prefacio de Jean Arp a BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, op. cit., p. 10, donde afirma que la fe, coincidente con el catolicismo de Ball, es la base del “sueño Dada”.

<sup>1678</sup> Bajo esta fórmula definen el dadaísmo muchos de sus integrantes, por ejemplo Ribemont-Dessaignes en “History of Dada”, en MOTHERWELL, Robert, *The Dada Painters and Poets*, op. cit., p. 101. También lo hace Hugnet en HUGNET, Georges, “The Dada Spirit in Painting” (*Cahiers d'Art*, Paris, 1932/ 1934, Paris), recogido en *ibid.*, p. 125.

<sup>1679</sup> Richter opina que el dadaísmo se alimenta de la suma de las aportaciones de una serie de individualidades, reconciliadas gracias a la síntesis de opuestos, uno de los puntos esenciales en el pensamiento dadaísta. En RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art*, op. cit., p. 12.

<sup>1680</sup> Según Molderings, Duchamp es el artista, junto con Picasso, que más ha determinado la historia del arte del siglo XX, en MOLDERINGS, Hebert, “The Bicycle Wheel and the Bottle Rack. Marcel Duchamp as a Sculptor”, en Kornelia von Berswordt-Wallrabe (ed.), *Marcel Duchamp Respirateur*, Staatliches Museum Schwerin/ Hatje Cantz/ Bonn, 1999, p. 146. Octavio Paz restablece la comparación entre ambos en PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1994, p. 15.

Duchamp-Villon y Jacques Villon, y a las reuniones de pintores y escultores que tenían lugar todos los domingos en el domicilio de este último en Puteaux desde el otoño de 1911<sup>1681</sup>, aunque a diferencia de todos ellos Duchamp siempre quiso superar el cubismo, y la vía más apropiada para ello fue el cinetismo, mucho más próximo a él que los recursos futuristas que apenas conocía por entonces<sup>1682</sup>. Su agudo interés por el movimiento fue alimentado desde temprano por la cronofotografía de Étienne-Jules Marey<sup>1683</sup> (tan sólo una coincidencia con los futuristas italianos), y fue compartido por Frantisek Kupka -quien asistió en ocasiones a las reuniones de Puteaux-, y por Fernand Léger y Brancusi, con quienes Duchamp visitó el Salón de la Locomoción Aérea en el Grand Palais de Los Campos Elíseos de París en enero de 1912. El movimiento de los objetos fue precisamente la base para la ejecución del llamado *Gran Vidrio*, es decir, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), concebido como el retardo (*retard*)<sup>1684</sup> de un original (el fenómeno natural). Por extensión, éste constituye un poderoso argumento en todas sus obras. Por depender toda producción plástica de una percepción primera, Duchamp concluía deduciendo que todo conocimiento detiene y retrasa los acontecimientos objetivos, solución ésta inconcebible para los futuristas. Esta certeza primera aleja a Duchamp de todo subjetivismo kantiano, y parte forzosamente de la existencia inaprehensible de un hecho objetivo independiente<sup>1685</sup>, el cual, a lo sumo, se detendrá en el momento en que el sujeto, -reducido en el pensamiento de Duchamp a simple observador<sup>1686</sup>-, le preste atención. De esta manera, el movimiento que constituye la cuarta dimensión para la vanguardia coetánea y las investigaciones cubistas, se plantea en la obra plástica de Duchamp como una cuestión intelectual y no óptica. Se trataba del tránsito de una dimensión a otra, y ya

<sup>1681</sup> TOMKINS, Calvin, *Duchamp, op. cit.*, p. 67.

<sup>1682</sup> Por eso hay que tener cautela al considerar las influencias futuristas en Duchamp y Picabia. Ver por ejemplo BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia, op. cit.*, pp. 98 y 105, y la lectura que Juan Antonio Ramírez realiza del *Gran Vidrio* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) desde el futurismo, en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1994, pp. 75-78, junto a otras posteriores y concernientes al dadaísmo y el surrealismo. Cathy Bernheim considera *Nu descendant un escalier* de Duchamp, un precedente para Balla y Boccioni, en BERNHEIM, Cathy, *Picabia*, Éditions du Félin, Paris, 1995, p. 54, aunque el concepto de movimiento en el artista normando sea distinto al de los futuristas.

<sup>1683</sup> Véase CLAIR, Jean, “La boîte magique” (publicado por primera vez bajo el título *Duchamp et la photographie. Essai sur un primat technique dans l'évolution d'une oeuvre*, La Chêne, Paris, 1977), en CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art, op. cit.*, pp. 200-220, donde desmiente las influencias futuristas en Duchamp por constituir su obra y la de los italianos, apropiaciones diferentes de las cronofotografías de Marey.

<sup>1684</sup> En su *Boîte verte* -establecida en 1934 con una tirada de trescientos ejemplares, consistiendo en un conjunto de notas y apuntes relativos a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, tomados en París, Munich y Nueva York entre 1912 y 1915- escribe “Employer ‘retard’ au lieu de tableau ou peinture” [Emplear “retardo” en lugar de cuadro o pintura], por lo que si realiza un cuadro sobre vidrio, lo llamará “retardo en vidrio”. En DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 41.

<sup>1685</sup> Sobre el valor de lo objetivo y del azar en Duchamp, véase DECOTTIGNIES, Jean, *L'invention de la poésie. Breton Aragon Duchamp*, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 182-183.

<sup>1686</sup> Duchamp sintetiza el espectador y el artista en la figura del observador (Véase DECIMO, Marc, *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, Les presses du réel, Dijon, 2004, p. 13.), uno de los puntos claves para entender la unión del arte y la vida en su obra, pues rompe con la sacra distinción entre la observación de una obra de arte y la de un fenómeno cualquiera.



no de una realidad con volumen y movimiento a un soporte de dos dimensiones, sino de la realidad objetiva e inmaculada a su concepción. De ahí sus constantes especulaciones en torno a la dualidad femenina entre “virgen” y “novia”<sup>1687</sup>, dos estados de la realidad o del modelo natural, uno conocido y otro por conocer, constituyendo ambas fases consecutivas de un mismo proceso vital. De esta manera trascendió las preocupaciones meramente pictóricas o artísticas<sup>1688</sup>, con lo que constituyó un precedente fundamental para el dadaísmo.

En 1911 Duchamp pintó en óleo sobre cartón un molinillo de café para decorar la cocina de su hermano Raymond<sup>1689</sup>, con la particularidad de la multiplicación de los brazos del molinillo por acción del movimiento, según los parámetros fotográficos de Marey, y un vector que guiaba el movimiento y que luego tuvo su continuación en las líneas de puntos suspensivos que significan el cinetismo de *Nu descendant un escalier* (*Desnudo bajando una escalera*, segunda versión de enero de 1912) y de *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (agosto de 1912). Esta conjunción de un signo que debe ser leído, con el retardo de la retina en su captación del movimiento, hace de todo intento de percepción un asunto conceptual y no visual<sup>1690</sup> y, por esta razón esta introducción del vector fue paralela a las primeras letras pintadas por Braque o Picasso. Sus posteriores lienzos, sobre los que multiplicó las figuras, muestran de la misma manera el dominio de lo intelectual sobre lo visual en la representación del dinamismo y, siendo atribuida la cuarta dimensión al movimiento por los cubistas de Puteaux, Marcel Duchamp, si bien no identifica directamente lo intelectual con esta dimensión, sí lo implica, y esto supuso el primer gran salto de este artista frente al cubismo, un avance que no fue entendido por el resto del grupo de Puteaux cuando propuso *Nu descendant un escalier* en su segunda versión más acabada de 1912 (la primera data de finales de 1911) para exponerla en el Salón de los Independientes de París, cuya inauguración estaba prevista el 20 de marzo de 1912. La obra fue directamente rechazada por sus propios hermanos presionados por Gleizes y compañía, quizás debido a las alusiones eróticas y literarias del título, juzgado por cierta ironía, aunque también el verbo “descender” recordaba a las obras de los futuristas, con quienes entonces no mantenían buenas relaciones<sup>1691</sup>. Este rechazo marcó un gran hito en la obra de Duchamp, y también el

---

<sup>1687</sup> Entre julio y agosto de 1912 aborda una serie que inaugura con dos versiones de *Virgen*, la primera en lápiz y la segunda en acuarela, materializadas luego en el óleo *Novia*, realizada en agosto de este mismo año, y en otro óleo intermedio que representa *El paso de virgen a novia*. Con esta sucesión de dibujos y pinturas, Duchamp establece un paralelismo claro entre el acto erótico y el acercamiento de la pintura a la realidad inmaculada como medio de conocimiento. Esta *Novia* será la gran protagonista de su *Gran Vidrio*.

<sup>1688</sup> Para Duchamp el arte no es un hecho en sí, sino un medio de transmisión “de ideas y de emociones”. Véase PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1994, p. 184.

<sup>1689</sup> SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 558.

<sup>1690</sup> Según Duchamp, es a partir de esta pequeña pintura cuando evitará la tradición visual de la pintura, a la que todavía estaba sujeto cuando realizó las dos versiones de *Nu descendant un escalier* entre 1911 y 1912. En DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 62.

<sup>1691</sup> Al respecto véase TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, op. cit., pp. 93-95, y “Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney”, en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 178. Duchamp cuenta que sus hermanos le propusieron cambiar el título de *Nu descendant un escalier* para ser expuesto en el

origen de su negativa a pertenecer a cualquier escuela<sup>1692</sup>, incluso le animó a abandonar la pintura e ir más allá en las investigaciones iniciadas por el grupo de Puteaux sobre la perspectiva, las notas de Leonardo da Vinci, el número áurico<sup>1693</sup> y los problemas dimensionales.

Duchamp comenzó a pintar a los quince años en un estilo impresionista y, cuando entró en contacto con el cubismo hacia 1910, adoptó un estilo próximo que seguía las enseñanzas de Cézanne<sup>1694</sup>, quizás todo ello remedando los pasos de sus hermanos mayores, los primeros en manifestar su intención de dedicarse al arte. De todas maneras, Duchamp siempre afirmó su predilección por Seurat<sup>1695</sup>. Desde un principio le atrajo la condición lingüística de su pintura, lo que le permitía trascender lo meramente visual y alcanzar un estadio más intelectual. Tras esta pequeña incursión en el estilo cézanniano, en el entorno de Puteaux tomó contacto con las ideas de Kupka -continuador de la tradición lumínica abierta por el impresionismo además del simbolismo- y de Delaunay, quien también prefirió seguir con la tradición lumínica de Chevreul y los impresionistas frente a la tendencia cézanniana del cubismo. Kupka ya realizó estudios sobre el movimiento de los cuerpos y la incidencia de la luz sobre ellos en obras como *Mujer recogiendo flores* (pastel sobre papel, 1907-1908). Duchamp coincidía con él en la visión del cuadro como un retraso respecto al movimiento de los fenómenos naturales a representar, y en la incapacidad de utilizar en la plástica otros medios que no fuesen los propiamente estáticos<sup>1696</sup>, certeza a la que Duchamp se acogió en su incursión por la pintura hasta 1913, año en el que

---

Salón de los Independientes, a lo que él reaccionó descolgando el lienzo de la pared de la sala. No se llegó a exponer, a pesar de que la obra consta en el catálogo. En SEITZ, William C., “Qu’est-il arrivé à l’art? Entretien avec Marcel Duchamp sur les conséquences actuelles de l’Armory Show de New York en 1913” (*Vogue*, vol. 141, n° 4, 15 février 1963), publicado en *Marcel Duchamp, Étant donné* n° 2, second semestre, Paris, 1999, p. 43.

<sup>1692</sup> Véase “Entretien pour la BBC avec Marcel Duchamp” (por Joan Bakewell, 5-junio-1968), en NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L’Art à l’ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999, pp. 300-302, donde Duchamp relaciona este rechazo con la publicación *Du cubisme* de Gleizes y Metzinger -aunque ésta acontece posteriormente, en el mes de octubre-, al tiempo que afirma su posición individualista al margen de cualquier grupo. Véase también SEITZ, William C., “Qu’est-il arrivé à l’art? Entretien avec Marcel Duchamp...”, en *Marcel Duchamp, Étant donné* n° 2, *op. cit.*, p. 46. Hay que tener en cuenta también que el *Desnudo...* fue expuesto en la *Section d’Or* de octubre de ese mismo año.

<sup>1693</sup> Ulf Linde descubrió que las medidas del Gran Vidrio responden a la proporción áurica pitagórica. Véase SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé*, Aubier, Paris, 1991, p. 21.

<sup>1694</sup> Consúltese « Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney », en *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 177. En su entrevistas con Pierre Cabanne atribuye este estilo, que atravesó hacia 1910, al influjo de Matisse más que al de Cézanne, en Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.*, pp. 34, 36 y 44.

<sup>1695</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>1696</sup> KUPKA, F., *La création dans les arts plastiques*, Cercle d’Art, Paris, 1989, pp. 195-199. Esta obra es un compendio de sus apuntes redactados entre 1907 y 1913, y publicados por primera vez en 1923 en checo. También Duchamp pudo debatir con Kupka otros asuntos de la ciencia moderna, como por ejemplo la geometría de los fractales, de Benoit Mandelbrot, aplicada en el estudio de las turbulencias de gases y líquidos, teorías fundamentales para las transformaciones que sufre el gas de alumbrado en el *Gran Vidrio*. Véase ANDEL, Jaroslav, “Abstracción en Checoslovaquia: las contribuciones de los heterodoxos”, en *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938/ The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918-1938*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, pp. 156 y 200 (catálogo de exposición)

colocó una rueda de bicicleta sobre un taburete. Este momento paradigmático -para algunos el de su primer *ready-made*- fue, en parte, consecuencia del rechazo sufrido en el Salón de los Independientes de 1912, primer detonante hacia su gran hallazgo: agrupar bajo un mismo lenguaje la función nominal de la pintura, la escritura y la vida misma, en el problema fenomenológico de la percepción de la realidad, cuya plasmación principal conformó su obra sobre vidrio *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923, inacabada).

A partir de ahí encontró nuevos respaldos para su pensamiento estético, los cuales reforzaron los que ya fue perfilando durante los años previos a aquel decepcionante mes de marzo de 1912. En junio asistió en compañía de Guillaume Apollinaire, Francis Picabia y Gabrielle Buffet-Picabia, a una de las representaciones de *Impresiones de África* de Raymond Roussel. La puesta en escena de esta novela publicada en 1910 y llevada al teatro al año siguiente, causó una profunda impresión en Duchamp, quien decidió adoptarla como influencia en su obra plástica por ser precisamente literaria y permitirle así huir de la pintura retiniana<sup>1697</sup>. El resultado principal fue su *Gran Vidrio*, aunque debemos tener en cuenta que esta obra constituye una especie de síntesis de las investigaciones y de los iconos que desarrolló desde el principio de su carrera, desde el gas que mueve el mecanismo del conjunto del vidrio, hasta la *Mariée* concebida en 1912, o el *Molinillo de chocolate* que realizó entre 1913 y 1914 en dos versiones distintas<sup>1698</sup>.

El peculiar método de escritura empleado por Roussel llamó la atención de Duchamp: recurría a palabras de pronunciación y escritura similar o cercana pero con significados diferentes<sup>1699</sup>. De esta manera distinguía la grafía del signo de su contenido y desvelaba las convenciones del lenguaje, método que, al ser trasladado a la pintura, permitía a Duchamp alcanzar un desarrollo poético de conocimiento intelectual y no retiniano, al tiempo que desvelaba la apreciación de la pintura a partir de una serie de consensos entre el artista y el espectador<sup>1700</sup>, de los cuales apenas son conscientes a pesar de presidir las relaciones entre uno y otro, por lo que Duchamp intentaría igualar a ambos -creador y público- reduciéndolos a meros observadores. De este modo, aumentó la disonancia entre el modelo natural a representar y su representación pictórica, porque sus actividades plásticas jamás se desligaron de la idea tradicional de representación, a pesar del enorme avance que ha supuesto de cara al arte, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, en vez de buscar el valor en la

---

<sup>1697</sup> Véase TOMKINS, Calvin, *Duchamp, op. cit.*, p. 104.

<sup>1698</sup> Según Henri-Pierre Roché, la principal preocupación de Duchamp no era valorizar su producción, sino mantenerla agrupada (ROCHÉ, Henri-Pierre, *Écrits sur l'art*, André Dimanche Editeur, Marseille, 1998, p. 254), lo que le conducirá a las diversas reproducciones de sus obras. Siempre late una necesidad por conservar la coherencia de toda su evolución, como si las obras perteneciesen a una sintaxis que conforma toda la vida de Duchamp.

<sup>1699</sup> ROUSSEL, Raymond, *Cómo escribí algunos libros míos*, Anagrama, Barcelona, 1973, pp. 25-26. Este texto fue publicado en 1935, dos años después de su muerte.

<sup>1700</sup> Lo que para Foucault son misterios que constituyen la materia prima de las novelas de Roussel. Véase FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 20.

representación misma, lo encontró en las distancias creadas entre ésta y su objeto natural<sup>1701</sup>, así como entre el objeto y su percepción. Y no sólo eso, ya que Kristeva recalca la matización que supone el propio título de la obra de Roussel -“Impresiones”-, y desarrolla la idea de la impresión como la voluntad de infundir una verdad sobre un material primero, tomando también la acepción de “resto” o “efecto”<sup>1702</sup>, lo que explica muy bien la concepción de su obra como “retardo”, o incluso de toda percepción, y la acción masculina sobre una materia primera cuya existencia es necesaria y femenina. En cambio, esto no significa que sus obras sean en su conjunto femeninas, sobre todo en lo que respecta a los *ready-mades*, sino que en ellas confluyen lo femenino y lo masculino como resultado de un acto, ya sea en la apreciación de la obra terminada, en la rectificación de un objeto ya dado, o en la apertura de la misma a la participación del espectador (masculinidad en potencia), como es el caso del la *Rueda de Bicicleta* (1913) que sólo puede ser puesta en movimiento por el espectador -con lo que adquiere automáticamente el estatus de creador- y apreciar la creación de una forma esférica y virtual, retardada respecto a la realidad de sus radios de metal<sup>1703</sup>. Así como Roussel no prescindió del todo de los significados para lograr las múltiples lecturas posibles de sus textos, Duchamp no llegó a eliminar de sus *ready-mades* la funcionalidad y sus significados sociales. Sólo de esta forma pudo establecer las tensiones poéticas deseadas, a diferencia de las palabras del *zaum*, de los objetos de Pougny y de las imágenes del alogismo ruso, dependientes aún de la reducción previa a la forma.

La influencia que Roussel ejerció sobre Duchamp, -quizás la más determinante de todas-, vino a sumarse a otras que, aun de un mismo orden literario, le marcaron desde sus años de juventud: sobre todo Stéphane Mallarmé y Jules Laforgue<sup>1704</sup>, además de Alfred Jarry, del que posiblemente extrajo el tema de la bicicleta y su movimiento circular. Además, entre 1912 y 1913 se produjeron dos hechos cruciales: fueron publicados de los primeros extractos del *Viaje al país de la cuarta dimensión* de Gaston Pawlowski, donde Duchamp encontró los principios fundamentales de esta nueva dimensión, y, en diciembre de 1912, Jules Romains le prestó unos textos de Jean-Pierre Brisset, filólogo que desarrolló en *Grammaire Logique* (1883) toda una hipótesis lúdica y especulativa acerca del lenguaje y de sus posibles orígenes, a partir de la

---

<sup>1701</sup> Véase MILEAF, Janine, « L’art sec » en *Dada, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, été 2004, Centre Pompidou MNAM, Paris, p. 45.

<sup>1702</sup> KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*, op. cit., p. 17.

<sup>1703</sup> Por eso partimos de una consideración femenina del soporte y en este caso de los objetos, frente a la tergiversación o rectificación que ejerce la actividad humana sobre ellos, en el caso de Duchamp mínima. Juan Antonio Ramírez divide los *ready-mades* en femeninos y masculinos en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, op. cit. (véase por ejemplo p. 56). Nosotros creemos que en el *ready-made* existe una confluencia de ambos géneros, en el sentido de que en éste coinciden la actividad y el objeto originario, sea cual sea su nivel de rectificación, ya que desde el mismo gesto de escoger objetos presos de la atención o simplemente de la percepción intelectual de Duchamp, la actividad masculina participa sobre el soporte femenino originario. Este punto de vista analítico es extensible a los demás casos de arte objetual y de collages de la historia del arte contemporáneo.

<sup>1704</sup> Véase por ejemplo DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 49.

morfología de las palabras y al margen de sus significados<sup>1705</sup>. Por otra parte, Duchamp salió a la búsqueda de nuevos estímulos en un viaje realizado a Munich entre junio y octubre de 1912, aunque en realidad con el fin de alejarse de la vida cultural de París más que dar con nuevas referencias artísticas, a pesar de las enormes especulaciones que se han realizado acerca de esta misteriosa estancia, durante la cual pintó dos versiones de la *Vierge: Le Passage de la Vierge à la Mariée* y *La Mariée*<sup>1706</sup>. En noviembre de 1913 entró a trabajar en la Biblioteca Santa Genoveva de París, lo que le dio la oportunidad de consultar multitud de fuentes bibliográficas trascendentales y de estudiar diversos tratados de perspectiva<sup>1707</sup>.

Respecto al collage y a la consideración de nuevos materiales, lo que nos interesa sobre todo de la escasa producción duchampiana son los *ready-mades*. Es en ellos donde se concentra toda su negación del arte, no por oposición sino simplemente por indiferencia<sup>1708</sup>. El problema fundamental del *ready-made*, de cara a su estudio, es la imposibilidad de aislarlos del resto de su producción, y el origen de estos objetos manufacturados y firmados por Duchamp, reside en esa misma órbita de intereses acerca de la sustitución de un arte óptico por otro conceptual, de una percepción meramente visual por otra mental. No se puede entender en toda su amplitud la atención que Duchamp prestó a los objetos sin contrastarla con la pintura que abordó hasta 1913, año tras el cual la abandonó, más que para producir objetos ya fabricados, con el fin de centrarse en la elaboración de su obra magna: el *Gran vidrio*, el cual integró todas sus obras anteriores dispuestas en una línea de montaje<sup>1709</sup> similar a las adoptadas por las industrias Ford precisamente en 1913, yuxtapuestas unas a otras y con sus acciones coordinadas para transformar el gas de alumbrado, la energía que mueve todo el conjunto ante el llamamiento de la *novia* situada en la parte superior del vidrio<sup>1710</sup>.

---

<sup>1705</sup> Léase DECIMO, Marc, *Marcel Duchamp mis à nu...*, *op. cit.*, pp. 14 y 31.

<sup>1706</sup> Fue precisamente en Munich donde Duchamp empezó a maquinar el Gran Vidrio. En relación a este hecho, hay que tener en cuenta que los Der Blaue Reiter estaban por entonces difundiendo las pinturas bávaras sobre vidrio que ellos mismos emulaban.

<sup>1707</sup> CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 63-66.

<sup>1708</sup> Duchamp nunca quiso abanderar la muerte del arte, sino responder a una cuestión personal: la posibilidad de crear obras que no fuesen artísticas. De ahí que se autodenomine “anartista” y no “antiartista”, pues es posible que el origen de esta posición particular fuese su desinterés por el arte a partir del rechazo de su *Desnudo...* en 1912 por parte de sus compañeros cubistas. Al respecto, véase por ejemplo sus declaraciones en el simposio celebrado en Nueva York en 1961 con ocasión de la exposición *Art of Assemblage*, y publicado en ELDERFIELD, J. (ed.), *Essays on Assemblage*, *op. cit.*, pp. 150, y sus respuestas en “Entretien pour la BBC avec Marcel Duchamp” (por Joan Bakewell, 5-junio-1968), *op. cit.*, p. 306. Esta condición de “anartista” es lo que más lo separa del dadaísmo y de su anti-artisticidad. Clair diferencia el objeto encontrado antiartístico del objeto indiferente y “anartístico” de Duchamp, en CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>1709</sup> Jean Suquet pone en relación el *Gran Vidrio* con el cine como parte de la mecánica. En SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé*, *op. cit.*, pp. 125-126, y Marcel Jean afirma que los elementos principales del Gran Vidrio se disponen yuxtapuestos y no superpuestos, en JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>1710</sup> Acerca de la *Mariée* como motor que mueve todo el mecanismo del *Gran Vidrio*, véase CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Éditions Galilée, Paris, 1975, pp. 100-101.

Tanto las pinturas como los objetos se subordinarán a esta sintaxis mecanicista, adquiriendo nuevas funciones de apreciación poética, por las que todas las imágenes tendrán un mismo valor, sin distinción entre lo pintado y lo encontrado. El primer objeto del que se apropió fue la conocida como *Rueda de Bicicleta*<sup>1711</sup> (1913). Sin embargo, cuando la ensambló en posición invertida sobre un taburete, todavía no había desarrollado teóricamente su concepto de *ready-made*. Sus particularidades ópticas aún se insertan en el conjunto de investigaciones que determinaron su pintura: materializa el retardo en un objeto real y, mediante esta extensión del retraso temporal a los objetos cotidianos, Duchamp comenzó a huir de lo meramente artístico y a centrar su búsqueda en lo poético<sup>1712</sup>, profundamente determinado por las influencias literarias que adquirieron a partir de 1912 una creciente relevancia. La rueda al girar crea con sus radios una esfera ilusoria y una profundidad inmaterial, constituyendo así un objeto que reclama la participación del observador, el cual pasa a ser creador desde el preciso momento en que activa la constante mecánica del artilugio. Ahora bien, su concepto no es del todo contrario a lo artístico. La rueda ha sido elevada sobre un taburete que hace de pedestal y que, al ser blanco, aumenta la idea de suspensión en un objeto funcional de movimiento circular que, en el conjunto de una bicicleta, convierte el dinamismo onánico de los pies del ciclista en un avance continuo. Al ser invertido, el objeto pierde su función y adquiere facultades en tanto que retardo, según un procedimiento que a partir de entonces llevaría a cabo con todos sus *ready-mades* posteriores. Toda esta disposición crea un aura ya presente en sus pinturas anteriores: en 1910 dibujó dos desnudos femeninos rodeados de un grueso contorno de guache blanco y, curiosamente, ese mismo aura se repite en la mano totalmente desplegada del *Retrato del Doctor Dumouchel* (1910), siendo que el arbusto de *El matorral (Le Buisson)*, (1911) rodea y deja en suspensión a dos desnudos femeninos. Estos procedimientos que quizás Duchamp asimiló de la pintura de Odilon Redon, conceptualizan la figura, la aíslan del entorno real donde se desarrolla en movimiento, la detienen en lo que Duchamp denomina *retard*. Jean Clair no duda en relacionar estas auras con ciertas propiedades fotográficas, especialmente con los recientes avances de las radiografías (los rayos x fueron introducidos en Francia por Paul Aubourg entre 1908 y 1909) y las electrografías de Jacob von Norkiévícs-Iodko de finales del siglo XIX<sup>1713</sup>. Estos modelos fotográficos, presentes desde los comienzos de su carrera, allanaron el camino hacia lo que él denominó “pintura de precisión”<sup>1714</sup> o “arte seco”<sup>1715</sup>,

---

<sup>1711</sup> Esta pieza y su *Porta-botellas* se perdieron cuando los abandonó en su estudio de París al trasladarse a Nueva York en junio de 1915. Volvió a ensamblar otra *Rueda de bicicleta* en 1916 en Nueva York, con el fin de servir de objeto-meditación en su estudio. Posteriormente la reprodujo en distintas versiones -hasta cuatro veces más- para nutrir a museos y colecciones.

<sup>1712</sup> Véase LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, p. 86.

<sup>1713</sup> Léase CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, op. cit., pp. 185-197.

<sup>1714</sup> Los procedimientos mecánicos que anulan la intervención de la mano humana, constituyen la ironía duchampiana que aniquila la determinación técnica de una obra de arte. Véase PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., pp. 36 y 161.

consecuencia del afán de Duchamp por reducir, simplificar<sup>1716</sup> y apartar cualquier utilización expresiva subjetiva que imprimiese la huella del creador sobre el resultado, lo que acabó por definir la belleza duchampiana o “belleza de la indiferencia”<sup>1717</sup>, requisito intrínseco a los *ready-mades* por hacer de ellos un medio de expresión artística<sup>1718</sup> sin situar su meta en la expresión misma, sino en algo más general: en la vivencia del encuentro. La “belleza de la indiferencia” evita cualquier juicio de gusto<sup>1719</sup>, cualquier determinación subjetiva sobre los objetos, mientras que la duplicación de sus obras mediante procedimientos de reproducción mecánica de distinta índole -con el fin de negar la técnica misma en tanto que teleológica y producida por la mano del hombre-, abstrae la idea y la libera de la materia, aunque no del todo, puesto que entre ésta y la obra se establece una relación poética. Este hecho ha dado pie a interpretaciones posteriores que han justificado desde las producciones Pop y del neorrealismo hasta el arte conceptual, reduciendo el procedimiento duchampiano al acto electivo subordinado a la idea previa<sup>1720</sup>, lo que ignora deliberadamente el tremendo respeto que Duchamp siempre mantuvo por la realidad objetiva, la misma que convierte a todo acto humano que intenta atraparla en una identidad propia, en una metamorfosis nominal en la que participan desde los sistemas de medición hasta el lenguaje.

Debemos aclarar algunas cuestiones claves en la historia y en la naturaleza de los *ready-mades* para no confundirlo con el objeto surrealista y con las revisiones posteriores del Pop y del nuevo realismo de las décadas de 1950 y 1960. La primera de ellas corresponde a la génesis del término, posterior a los primeros objetos que Duchamp guardó en su estudio, como fue la rueda de bicicleta, sujeta todavía a unas preocupaciones ópticas que, en realidad, se mantuvieron a lo largo de toda su producción. El concepto más extendido de *ready-made* quizás se deba al juicio que sobre ellos vertió André Breton, posiblemente para buscar respaldo en Duchamp al surrealismo y sus objetos encontrados: “objetos manufacturados elevados a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista”<sup>1721</sup>. Esta definición fue aceptada por Duchamp tal y

---

<sup>1715</sup> Por esta razón Duchamp prefiere el dibujo técnico a cualquier otra forma de pintura. Léase MILEAF, Janine, “L’art sec”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>1716</sup> LE PENVEN, Françoise, *L’art d’écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*, *op. cit.*, p. 94. Marcel Duchamp confiesa su tendencia constante a reducir, en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>1717</sup> DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 46. Véase además CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l’art*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>1718</sup> Según Duchamp, los objetos deben ser tomados por una indiferencia “visual”. En DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>1719</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda...*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>1719</sup> SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>1720</sup> Véase por ejemplo RUBIN, William S., *Dada, Surrealism and Their Heritage*, MoMA, New, York, 1968, pp. 23 y 188.

<sup>1721</sup> « Objets manufacturés promus à la dignité d’objets d’art par le choix de l’artiste », en BRETON André, « Phare de ‘La Mariée » (*Minotaure* n° 6, Paris, 1934), en BRETON André, *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, p. 87. Octavio Paz, próximo a André Breton, ofreció la misma definición de *ready-made*, además de afirmar que la obra de Duchamp comparte más con el surrealismo que con el dadaísmo,

como demuestra el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938) en su entrada a “ready-made”<sup>1722</sup>. Sin embargo, contradice su condición *anartística* expuesta por él mismo décadas más tarde. De hecho, no enfrentó el *ready-made* con una institución artística hasta 1917, al exponer *Fontaine* en el Salón de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, lo que no volvió a hacer por su propia iniciativa hasta el final de su “carrera”. Duchamp introdujo estos objetos en su estudio posiblemente para animar la meditación, en otros casos eran regalos para sus amigos o formaban parte de unas vivencias tergiversadas. No tenemos un testimonio suyo claro y directo de la existencia del concepto “ready-made” hasta que no lo explicó a su hermana Suzanne en una carta que le envió desde Nueva York a mediados de 1916, ocasión que aprovechó para pedirle que conservase la *Rueda de bicicleta* y su segundo *ready-made*, el *Porta-botellas*. Se refirió a estas piezas como esculturas (término artístico) “totalmente hechas” o *ready-mades*<sup>1723</sup>, y le encomendó además la labor de apuntar su nombre y la fecha de “elección” sobre estos objetos, con el fin de hacer de ellos un “ready-made” a distancia<sup>1724</sup>. Antes, ambas obras parecían responder a la costumbre de los pintores y escultores de hacerse con objetos en sus talleres para ser contemplados y buscar en ellos inspiraciones para sus creaciones, tal y como fue el caso de Picasso, quien armaba montajes efímeros que le permitían contraponer distintas categorías estéticas en un mismo conjunto. Marcel Duchamp convirtió este medio un fin en sí mismo, y lo despojó de cualquier juicio estético, aunque no de manera manifiesta hasta enero de 1916, y públicamente en 1917 en el Salón de los Artistas Independientes de Nueva York, un hito que no se repitió en toda su carrera y que, en cambio, ha quedado como una constante en la historiografía que lo ha tratado<sup>1725</sup>. Más bien y según las opiniones vertidas por el propio Marcel Duchamp en sus notas, el *ready-made* parece un aglutinador de experiencias al margen de cualquier cuestión artística -la cual ni tan siquiera era planteada-, e integradas posteriormente en el *Gran Vidrio*, tampoco concebido explícitamente para ser expuesto. Aún es más, es a partir de esta obra y sus elucubraciones perspectivas que puede ser desvelado el verdadero sentido de estos objetos. Duchamp siempre planteó hacer un

---

en PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda...*, *op. cit.*, pp. 31 y 183. Sobre esta cuestión, véase además CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1722</sup> BRETON, André et ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, José Corti, Paris, 1995, p. 23. Al respecto véase también CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1723</sup> Esta carta es reproducida en NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>1724</sup> En MOLDERINGS, Herbert, “The Bicycle Wheel and the Bottle Rack. Marcel Duchamp as a Sculptor”, en VON BERSWORDT-WALLRABE, Kornelia (ed.), *Marcel Duchamp Respirateur*, Staatliches Museum Schwerin/ Hatje Cantz, Bonn, 1999, p. 156. Este autor especula sobre el conocimiento de Duchamp del taller de Picasso por mediación de Apollinaire, con quien mantuvo amistad con seguridad desde otoño de 1912.

<sup>1725</sup> Como dice Jean Clair, Duchamp nunca quiso hacer de los *ready-mades* una obra de arte. Respondían a una enigmática cuestión personal que le tenía ocupado en su estudio. Véase CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 26. Además, la elección de estos objetos podía ser indiferente, pero no gratuita, puesto que todos ellos comparten el movimiento circular determinado por una relación del exterior con su interior.



arte para sí mismo y no dirigido a un público concreto<sup>1726</sup>, ante el cual sus producciones debieron responder como objetos independientes de la mano del artista para poder repetir el acto creador a través de su percepción hasta hacer divergir las direcciones creativas que constituyen, antes que un hecho artístico, una vivencia. En cualquier caso, desde 1916 comenzó a fraguarse una nueva categoría artística que nos impide discernir qué es un *ready-made* y qué no lo es. Una vez abierta la puerta de lo “ya hecho”, todo era un *ready-made*<sup>1727</sup> dispuesto a ser encontrado en un poético *rendez-vous*<sup>1728</sup>. Incluso los pigmentos empleados en la elaboración de una pintura pasaron a constituir repentinamente un *ready-made*, dado que desde su producción industrial a finales del siglo XVIII, no son fabricados por los propios artistas sino adquiridos en los establecimientos comerciales correspondientes<sup>1729</sup>. Como con el collage pero en tanto que creación a partir de la nada equiparada a la divina, la alquimia pasó a ser paradójicamente en el siglo XX el dilema central de toda actividad artística.

Siguiendo esta premisa de que toda creación parte de un material pre-existente, se desprende la división que Duchamp propuso acerca de sus *ready-mades*, pues lo que importa del acto creador no es el resultado material sino la idea, y no de manera autónoma (como abordaron el conceptualismo muchos artistas de la década de 1960 bajo la influencia del filósofo Ludwig Wittgenstein), sino dispuesta a enfrentarse con la realidad objetiva. Marcel Duchamp distinguió los *ready-made* “ayudados” o “rectificados”<sup>1730</sup> de los que no lo son. Estos *ready-mades* no se caracterizan por hacer interactuar al observador con el creador, sino por el hecho de que esta intervención es materializada por el artista (por ejemplo, el ensamblaje de la rueda sobre el taburete), mientras que en el resto de los *ready-mades*, esta intervención se encuentra en

---

<sup>1726</sup> Véase « Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney », recogido en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, op. cit.*, pp. 179-180.

<sup>1727</sup> Según la declaración de Marcel Duchamp « todo es un ready-made », en “Marcel Duchamp talking about Readymades. Interview by Philippe Collin, Galerie Givaudan, Paris, 21 June 1967”, recogido en *Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel/ Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 37 (catálogo de exposición)

<sup>1728</sup> Véase LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon, Paris & London, 1959. Edición facsímil Centre Pompidou/ Mazzotta, Paris, 1996, pp. 36-37.

<sup>1729</sup> Marcel Duchamp desarrolla la idea de “ready-made recíproco”, poniendo como ejemplo la utilización de un cuadro de Rembrandt como mesa de planchar. En DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, op. cit.*, pp. 191-192. Esta teoría ha conducido a Thierry de Duve a desarrollar una lectura alegórica del *Gran Vidrio* acerca de la cuestión pictórica, donde los artistas solteros, inspirados por el modelo natural (*La Mariée*), son incapaces de “moler sus propios” pigmentos (el molinillo de chocolate y el gas de alumbrado que sirve de combustible a todo el conjunto). Ésta sería la respuesta de Duchamp a los cubistas que rechazaron su *Desnudo...* en 1912. Léase DE DUVE Thierry, *Nominalisme pictural...*, *op. cit.*, pp. 258-260.

<sup>1730</sup> DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 191. Esta categoría, acuñada por Duchamp, ha conducido a Juan Antonio Ramírez a distinguir los *ready-mades* que han sufrido alguna intervención del artista de los que no, incluso estableciendo niveles de rectificación sumados a otras divisiones que Ramírez aplica a estos objetos, concernientes al género sexual, a sus colocaciones y ubicaciones, por ejemplo, a si fueron suspendidos o no. Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso, op. cit.*, pp. 26-29 y 44-46.

potencia ante cualquier intento de usarlo, como en el *Porta botellas* (1914<sup>1731</sup>) porque, al introducir las botellas en los apéndices para ser secadas (arte de precisión en tanto que “arte seco”), se repite el mismo giro que efectúa la rueda de bicicleta, movimiento éste que puede ser previsto, idealizado *a priori* y, por tanto, repetido. La constante presencia en todos los *ready-mades* de un acto humano materializado o en potencia -siendo el primero de ellos su propia elección al margen de cualquier juicio preestablecido-, establece su naturaleza intermedia entre la presencia del objeto y la intervención de un sujeto, un maridaje que tiene su parangón metafórico en el acto erótico tan caro al *Gran Vidrio*. Los apuntes de Marcel Duchamp<sup>1732</sup> comprenden dos categorías fundamentales para entender esta naturaleza, la cual no sólo atañe a los objetos sino al resto de su producción, dado que, desde que Duchamp esbozó la idea de *ready-made* en 1916, ésta afectó a todo cuanto hizo, incluida la consideración del material previo preexistente al proceso creativo. Esas categorías, anotadas por Duchamp en la *Caja blanca* de 1966, son la *apariencia* y la *aparición*, apreciables en todas sus producciones a pesar de su formulación tardía. La “aparición” implica una subordinación de la “apariencia” a la percepción humana, pues es la imagen superficial de un objeto, los delineamientos<sup>1733</sup> que permiten su reproducción a costa de reducir las dimensiones de la “apariencia”, entendida como el conjunto de informaciones sensibles que permiten el conocimiento de un objeto. Es decir, toda reproducción -que para Duchamp obedece sólo a lo óptico- sacrifica una dimensión, pues la aparición de la que parte se construye en *n-1* dimensiones, siendo *n* las dimensiones en las que se desarrolla la apariencia<sup>1734</sup>. Según esta acepción, ya no habrá una realidad verdadera y otra imitada como en el collage cubista, sino que se establecen diferentes niveles de realidad, cada uno de los cuales adquiere plena autonomía sobre un mismo plano mientras se establecen relaciones poéticas recíprocas. Todo ello porque este autor se aparta de los condicionamientos materiales de la pintura gracias a la belleza de la indiferencia<sup>1735</sup>, sin emoción alguna<sup>1736</sup>, para ensalzar la poesía<sup>1737</sup>, la única entidad que en la estética, en su acepción hegeliana<sup>1738</sup> (“poner a

<sup>1731</sup> Existen siete ejemplares datados entre 1921 y 1964, el primero de ellos adquirido tras haber perdido el primero de 1914 en su estudio de París.

<sup>1732</sup> Fundamentalmente son tres conjuntos publicados en ejemplares facsimiles muy reducidos: la denominada “Caja de 1914”, de la cual realizó tres ejemplares ese mismo año; ésta sirvió de boceto a la siguiente, la “Caja verde” de 1934, que recoge apuntes tomados entre 1912 y 1915 concernientes al *Gran Vidrio*, y la última de ellas es la “Caja blanca” de 1966, además de otras notas publicadas por otros medios y de las anotaciones acerca de su última obra *Étant donnés*, editadas póstumamente.

<sup>1733</sup> Lo que guarda relación con la patafísica de Alfred Jarry, la ciencia que otorga los delineamientos a los objetos.

<sup>1734</sup> Leer al respecto JIMENEZ, José, *La vida como azar*, *op. cit.*, pp. 185-186; CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, pp. 73-74, y SEMEN, Didier, « Duchamp et Dada: le négatif préféré à la negation », en *DADA, Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 88, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>1735</sup> Para Octavio Paz, la belleza de la indiferencia es la que otorga la libertad a Duchamp, en PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1736</sup> Éste es el verdadero sentido de su “anartisticidad”, no opuesta al arte sino a su interés personal por el arte. Véase Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1737</sup> El concepto *retard* mismo, tiene para Duchamp un valor poético. Véase LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, pp. 86 y 166.

la pintura al servicio del espíritu”, como el mismo Duchamp declaró<sup>1739</sup>) ajena a todo subjetivismo, es capaz de extenderse a todos los ámbitos de la vida desde su inmaterialidad<sup>1740</sup> dado que, retenida la aparición, ésta puede duplicarse hasta la saciedad incluso sobre diferentes materiales. Sacrificando una dimensión, todos los objetos reales pueden ser reproducidos, se rompe el aura que hace de ellos algo único mientras se denuncia la falsa autenticidad áurica de las obras de arte retinianas, dominadas por el criterio del gusto subjetivo. Por ello Duchamp no alcanzó la concepción áurica de la obra de arte, formulada años más tarde por Walter Benjamin, sino la concepción áurica de la realidad, aplicadas poéticamente en diversas reproducciones que, al sacrificar una dimensión, adquieren independencia plena<sup>1741</sup>. Así, la estética de Duchamp se desenvuelve entre el duplicado y el original, tal y como testimonian las diversas ediciones reducidas de sus notas, de sus *ready-mades* (reproducidos en 1964 por Arturo Schwarz con la aprobación del artista) y de su maleta con versiones en miniatura de todas sus obras (*Boîte en valise*, 1943). Incluso el uso del lenguaje en los títulos de Marcel Duchamp, anotaciones, juegos de palabras y firmas, se cosifican<sup>1742</sup> según el singular procedimiento de Raymond Roussel.

En consecuencia, la progresión que Duchamp ha supuesto es de índole hegeliana<sup>1743</sup>. Se trata de prescindir de la pintura para transportar todas sus materias, científicas, ópticas y cognitivas, a la realidad misma, y sus resultados, -entre los que se encuentran los *ready-mades*-, atesoran en su propia forma todos estos contenidos en función de la eliminación de todo aquello que queda fuera de la naturaleza del arte<sup>1744</sup>, la misma reducción que cuestiona el proceder creativo y que debe ser relacionada con aquella pregunta formulada por *Littérature* en noviembre de 1919: “¿Por qué escribe usted?”.

Esa forma a la que aludimos, es en realidad un movimiento: el circular, manifestado estáticamente en la bicicleta para invitar al espectador -que en primera instancia es el artista mismo- a participar poniéndola en acción. Tal movimiento está implícito en potencia en el *Porta-botellas*, que también reclama una acción destinada a ser frustrada. La bicicleta no puede cumplir su misión usual por estar invertida y suspendida, no puede proporcionar el

---

<sup>1738</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1739</sup> *Ibid.*, p. 131, y DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>1740</sup> Porque para Duchamp el arte no es “una categoría aparte de la vida”. En realidad, en el pensamiento duchampiano el arte es la única actividad posible del hombre en tanto que individuo, afirmación que se desprende de su manifiesta desconfianza hacia los medios racionales de conocimiento. PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 100-101.

<sup>1741</sup> A este respecto, léase NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, pp. 15-23.

<sup>1742</sup> LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 119. De esta manera las palabras adquieren la plasticidad de la pintura.

<sup>1743</sup> Octavio Paz cree que su método para desacreditar la razón es dialéctico, en PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda...*, *op. cit.*, p. 101. Buffet-Picabia opina que Duchamp “poseía el espíritu más exigente en la dialéctica” (“il possédait l'esprit le plus exigeant dans la dialectique”), en BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1957, p. 156.

<sup>1744</sup> Según Sers, la identificación y unión de contenido y forma es uno de los caracteres fundamentales de la llamada “vanguardia radical”, en SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale...*, *op. cit.*, pp. 127-128.

desplazamiento sobre la horizontal, y esta desfuncionalización produce un retorno al sujeto, tal y como ocurre con el urinario dispuesto al revés que, al usarse, devuelve la orina al sujeto y le salpica (de ahí su título, *Fontaine*). Esto se traduce en un avance del sujeto hacia el objeto para retornar onánicamente<sup>1745</sup>, en un giro que vuelve a repetirse en el momento en que el sujeto se dispone a introducir botellas húmedas en los mangos del *Porta-botellas* con el propósito de secarlas. Así, el gesto de ida y vuelta se identifica con los límites ópticos y físicos de nuestra percepción sensible. La función asignada socialmente se ve frustrada, interrumpida, condición compartida por todos los *ready-mades* y todas sus obras a partir de la *Rueda de bicicleta*. Es precisamente el movimiento circular el que fundamenta la mecánica de principios del siglo XX, el sistema de ejes dentados que permiten transformar un giro controlado en otro continuo, manifestado en la iconografía mecanicista de Duchamp, desde el *Molinillo de café* hasta el gas que alumbra *Étant donnés* (1944-1966), o la propia forma mecánico-visceral de la *Mariée*. Este mecanicismo es equiparado por Le Penven con los solteros del *Gran Vidrio*, y por tanto con el solipsismo<sup>1746</sup>, al no poder culminar su metamorfosis en un desplazamiento unidimensional y continuo del sujeto.

Este movimiento circular persistió en los siguientes *ready-mades*, tanto de facto como en potencia. En el invierno de 1915-1916, poco antes de enviar a su hermana Suzanne la carta con la definición de *ready-made*, compró en una ferretería una pala quitanieves en compañía de Jean Crotti. De inmediato la colgó del techo de su estudio compartido con este artista suizo, el futuro marido de Suzanne. Esta pala sólo podía manipularse mediante un gesto circular y onánico, estímulo suficiente para que Duchamp la firmase, la fechase y la titulase *In Advance of the Broken Arm*<sup>1747</sup>. Con esta intervención mínima condicionó el estatus del objeto en cuestión: la pala se convirtió en una obra de arte por su propia elección, reprodujo la idea de movimiento circulatorio que cae en la tautología<sup>1748</sup>, y con su firma avaló la calidad artística de ese objeto real y banal, y lo determinó como obra artística<sup>1749</sup>, aunque esta decisión no fue la única que intervino en esta transformación: la firma acompañaba la suspensión del utensilio que aísla el movimiento circular de su funcionamiento. Estos tres factores conformaron la nueva aparición del objeto, la cual permitió a su vez sus réplicas posteriores (hasta diez versiones entre 1945 y 1964). A estas tergiversaciones se añadió el título, no para representar al objeto sino para

---

<sup>1745</sup> “La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta con nosotros mismos”. PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 113.

<sup>1746</sup> LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 105.

<sup>1747</sup> Duchamp se refería en ocasiones al *Porta-botellas* como el “Erizo”, título que, en caso de serlo, se debe a un parecido formal a diferencia de los títulos otorgados a los *ready-mades* posteriores. TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, op. cit., p. 178.

<sup>1748</sup> La idea, aunque independiente, es negada por la ironía y cae en la tautología según la naturaleza artística del acto. Véase PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 161.

<sup>1749</sup> Duchamp se inspiró para este nuevo procedimiento creativo en las actividades profesionales de su padre como notario. Sobre esta cuestión leer NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*, L'Échoppe, Paris, 2004, pp. 14-18.

enfrentarse con él y crear una distancia poética que diese un valor nuevo al conjunto. Este procedimiento lo aprendió de Jules Laforgue, para cuyas poesías realizó una serie de ilustraciones en 1911<sup>1750</sup>. Además, el modo de acoplar tales títulos a los objetos también debía mucho al ya mencionado procedimiento novelístico de Roussel, y a las “palabras-maleta” de Lewis Carroll, las cuales participaron también de la literatura de Jarry. Las palabras se desdoblaron entre su forma y su referente -el objeto que designan-, en una dialéctica entre el adentro y el afuera paralela a la existente fenomenológicamente entre la apariencia y la aparición<sup>1751</sup>, y entre ambos polos se activa el movimiento circular, así como entre el sujeto y el objeto<sup>1752</sup>. Estos títulos no referenciales no fueron exclusivos de los *ready-made*, pues constituyeron un procedimiento poético mínimo que Duchamp cultivó al menos desde *Le Buisson* (1910-1911), y sus poderes nominales quedaron demostrados cuando el grupo cubista le pidió que cambiase el título *Nu descendant un escalier*. Tras esta decepcionante experiencia, destinó sus títulos creativos ya no a las pinturas, sino a los objetos manufacturados que se alzaron como obras de arte por los rincones de su estudio.

A principios de 1916 se hizo con un peine de acero destinado a desenredar el pelaje de los perros<sup>1753</sup>. En el catálogo de Arturo Schwarz consta bajo el título *Peine*. En él, además de grabar la fecha y hora exacta de su elección (“17 feb 1916”, “11 A. M.”), añadió un extraño texto: “Trois ou quatre gouttes de hauteur n’ont rien à voir avec la sauvagerie”<sup>1754</sup>. No cabe duda de que el funcionamiento de este *ready-made* también es circular y andrógino, una sucesión de huecos femeninos y púas que encajan a la perfección con la indeterminación del pelaje del animal, así como la compenetración de las botellas en los mangos del *Porta-botellas* combinan en ambas partes los dos sexos: mientras la botella es prologada y toma la iniciativa sexual, es ella la penetrada por estos mangos por su cavidad superior, y la pasividad y estatismo de este artefacto destinado a secar botellas (arte seco y de precisión) es combinado con sus mangos fálicos. En el movimiento asociado a este peine confluyen de manera evidente el onanismo con las preocupaciones ópticas. En una entrevista con Arturo Schwarz, al respecto de este *ready-made* comentó que las púas “describirían una serie de círculos que no sería de hecho nada [la virtualidad no material que hace del acto artístico banal e irónico, la tautología], sino un peine de diferentes curvas. Ya no sería un peine plano sino más bien un peine curvo...”<sup>1755</sup>. Así,

<sup>1750</sup> DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe, op. cit.*, p. 170. Véase además LE PENVEN, Françoise, *L’art d’écrire de Marcel Duchamp..., op. cit.*, p. 29.

<sup>1751</sup> Según Duchamp, entre los objetos y sus títulos se crea una tensión porque no son identificables, sino que ambos actúan uno sobre el otro recíprocamente. Véase a este respecto SCHWARZ, Arturo, “Qu’y a-t-il dans un mot?”, en *Duchamp et après, Opus Internacional* n° 49/ 74, mars 1974, Paris, p. 34.

<sup>1752</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 184.

<sup>1753</sup> Lo que concuerda con su máxima “Bête comme un peintre”.

<sup>1754</sup> “Tres o cuatro gotas de altura no tienen nada que ver con el salvajismo”. Acerca de los detalles de este *ready-made*, véase SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge, New York, 2000. p. 643.

<sup>1755</sup> Citado en castellano en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso, op. cit.*, p. 39.

un objeto plano conseguía tomar profundidad, incluso por el retraso óptico respecto al movimiento real, mientras se producía una relación solipsista, la cual fue expresada seguidamente en esta entrevista, cuando confesó que lo que le atrajo de este instrumento era que todo usuario desconocía el número de púas porque toda su atención se fija en su cabello<sup>1756</sup> (lo mismo ocurre con los radios de la rueda de bicicleta y, por extensión, con los ejes de las ruedas del molinillo de chocolate que pintó en dos versiones en 1914), una alusión directa al funcionalismo, frustrado en este peine porque, al ser de acero, sólo puede ser utilizado con perros<sup>1757</sup>.

Este interés por lo indeterminado da explicación a otra obra algo anterior pero considerada igualmente un *ready-made*: *Trois Stoppages Étalon* (*Tres patrones zurcidos*) realizado entre 1913 y 1914. El procedimiento no tiene nada que ver con el descrito hasta este punto. Duchamp dejó caer tres hilos desde una altura determinada sobre un lienzo pintado de azul prusia. Cortó los lienzos siguiendo las marcas de la impresión sobre el pigmento, y esto le sirvió para realizar unos patrones sobre cristal que reprodujo sobre unas maderas recortadas. Encerró el conjunto dentro de una caja a modo de catálogo, el cual utilizó para efectuar las líneas al óleo de la pintura *Red de zurcidos* (1914), las líneas de proyección de su último cuadro *Tu m'...* (1918), y los “tubos capilares” que unen a los solteros con los tamices en el *Gran Vidrio*. Se trata de la primera muestra manifiesta del “azar en conserva”<sup>1758</sup>, delimitada por el margen del metro de longitud de los hilos. La relación entre el anverso y el reverso de los cristales repite la misma forma circular de las curvas que forman la impresión de los hilos dejados caer, y que es la misma establecida entre el metro de longitud codificado con la realidad, así como entre ésta y el título otorgado por Duchamp. Esta relación entre el azar y su conservación, quedó reflejada por igual en *À bruit secret* (1916), una pelota de cuerda entre dos placas metálicas. Su amigo Walter Arensberg introdujo en el interior de la bola un objeto que Duchamp nunca conoció, cuya presencia sólo podía ser detectada por el sonido que produce al ser agitado onánicamente, en un ir y venir que reitera la relación entre el título, la superficie del objeto y su contenido real. Esta obra exige traspasar la mera percepción visual del espectador y actuar, volverse creador por un instante. La misma relación queda establecida entre el título *Air de Paris* (1919) y el contenido de una ampolla que Duchamp mandó cerrar en una farmacia parisina para regalar una determinada cantidad de aire parisino a Walter C. Arensberg. Este mismo concepto creativo alcanzó su paroxismo en *Belle Haleine. Eau de Voilette* (1921) realizado con la ayuda de Man Ray. Se trata de un frasco de vidrio que encierra un perfume de marca Rigaut, y que sirve de metáfora al aura contaminante que desprende un acto artístico, pues este objeto sí sugiere ser abierto. En estos dos ejemplos se opone la solidez del cierre con

---

<sup>1756</sup> *Ibid.*

<sup>1757</sup> Degradación en la jerarquía animal, como el descenso del desnudo por unas escaleras que unen lo material con lo ideal, tal y como determina el mito bíblico de las Escaleras de Jacob.

<sup>1758</sup> Léanse los comentarios sobre esta obra emitidos por BUFFET-PICABIA Gabrielle, *Aires Abstraites*, op. cit., p. 87.

la condición etérea o líquida del contenido, la misma que encontramos en otro de sus *ready-mades* no asistidos, *Pliant... de voyage* (1916), consistente en una funda de máquina de coser con la palabra impresa “UNDERWOOD”, cuyo prefijo “under” nos conduce de inmediato al interior. Mediante estos contenidos vacíos, los *ready-mades* se elevan, se suspenden, tal y como ocurre con el taburete de la *Rueda de bicicleta*, o con el soporte con pequeñas columnas estilo Luis XV que sustenta el *Molinillo de chocolate*, lo que se complementa con el color blanco de algunos de estos objetos (por ejemplo el urinario, el cual bautizó con el confuso nombre de *Fontaine*, remitente al sujeto masculino que orina sobre él), como es el caso del *ready-made* rectificado *Apolinére Enameled* (1916-1917), realizado por el procedimiento del collage -que para Duchamp nunca fue un fin en sí mismo como ninguna otra técnica plástica, en todo caso una apertura total hacia la condición material del arte-, donde una niña pinta de blanco el soporte de una cama. Esta desmaterialización pudo ser sugerida por la apariencia o por el contenido material, puesto que en *Why not sneeze Rose Selavy?* (1921, realizado ante la demanda de una obra suya por parte de Dorothea Dreier, hermana de Katherine Dreier, coleccionista de obras de arte y fundadora de la Sociedad de Artistas Independientes), Duchamp encerró en una jaula decenas de cubos de mármol dispuestos azarosamente y que, a simple vista, parecen terrones de azúcar, siendo sus pesos respectivos lo que marca la diferencia entre ambas materias. Su presencia aparente se quiebra cuando se intenta sostenerlo, por lo que el sorprendente excesivo peso parece contradecir la anilla de la parte superior de la jaula, concebida para ser suspendida desde un lugar alto. La disposición azarosa de los cubos hace pensar en el azar en conserva, aunque también se ha querido ver en esta obra una sátira del cubismo clásico, dado que, por el título, parece que estos cubos no pueden entrar en contacto con el hueso de sepia ubicado entre el interior y el exterior de la jaula al tiempo que sugiere formalmente el sexo femenino, el modelo natural ansiado para ser reproducido, frustración ésta que reincide cuando, al traspasar la transparencia de la jaula, se tropieza con la opacidad de los cubos. Duchamp ya exploró este mismo aspecto en 1917 cuando adoptó como *ready-made* un perchero para darle una función nueva derivada de la imposición de un nuevo título, *Trébuchet* (del verbo “trébucher”, tropezar; a su vez nombre de una conocida posición de ajedrez), y de su inversión contextual (pues es un perchero concebido para ser colgado de una pared)<sup>1759</sup>, ya que, a diferencia de los restantes *ready-mades* y en relación con el peso de los cubos de *Why not sneeze Rose Selavy?*, éste fue concebido para ser colocado en el suelo hasta que provocase la caída que permitiese la toma de conciencia de su presencia. Si partimos de la constante histórica que relaciona pintura y percepción, el peso real de los cubos y este perchero constituyen el

---

<sup>1759</sup> En una de las reproducciones fotográficas insertas en la *Boîte en valise*, podemos apreciar el *Trébuchet* en el suelo, coloreado a mano y así enfatizado. Duchamp repitió este mismo proceso con otras reproducciones fotográficas de diferentes *ready-mades*.

obstáculo que impide al pintor llegar a la asimilación del modelo natural, identificado con la feminidad implícita en el nombre Rrose Selavy (*eros c'est la vie*)<sup>1760</sup>.

La firma acompañada de la fecha y hora de la elección de los objetos, fue una constante en su vida. Procedía con esta exactitud en muchas de sus restantes facetas, hasta el punto de poder ser considerada una idiosincrasia de su carácter. No se trataba únicamente de elevar objetos cotidianos al estatus del arte, cuestión que en verdad siempre le trajo sin cuidado. A su juicio, la creación consistía más bien en un intento de captación de un objeto que se desarrolla en un entorno fenomenológico, en un devenir, y lo que él pretendía era equiparar este acto posesivo con la creación artística, descubrir que entre la creación genial y la simple percepción diaria de los fenómenos no hay diferencia alguna. Hemos comprobado cómo el mismo sistema de posesión ofrecido por medio de las firmas se repite, entre otros ejemplos, en la jaula de *Why not sneeze Rrose Selavy?*, en la maleta de los *patrones zurcidos* y en la ampolla farmacéutica de *Air de Paris*, y parece ser que esta forma de encerrar el azar que define sustancialmente al fenómeno, era sugerida por el propio encuentro del “anartista” con los objetos, sólo comprensible si lo analizamos en su contexto histórico, es decir, dentro del desarrollo del mercado generado desde principios del siglo XIX, y que ha permitido comparar el pensamiento de Duchamp con la teoría del aura de Benjamin<sup>1761</sup>. El molinillo de chocolate, pintado en dos versiones entre 1913 y 1914 (*Broyeuse de chocolat*) y luego integrado en el *Gran Vidrio*, lo adoptó como un icono después de haberlo visualizado tras un escaparate de *Rouen* fabricando chocolate<sup>1762</sup>. Ésta fue la primera impresión del vidrio, la retención de un instante que atrae la atención del transeúnte, lo que le sugirió la “pintura de precisión” transportada al *Gran Vidrio*. Tanto es así que en la segunda versión del molinillo, el material con el que dibujó las líneas que marcan el movimiento giratorio es hilo de plomo, luego aplicado al *La Mariée mise à nu...* como medio eficaz para alcanzar esta “precisión”. Este cristal añadió a la idea de ventana albertiniana la detención del tiempo, la imposibilidad de la representación del devenir, y así Marcel Jean, en el subapartado que le dedicó en *Historia de la pintura surrealista*, delimitó sagazmente sus bordes laterales con un “antes” y un “después”, mientras que los márgenes

---

<sup>1760</sup> La *Mariée* del *Gran Vidrio* posiblemente fue sugerida por la alegoría de la verdad que sirvió de modelo natural al paisaje que Gustave Courbet pintó en su cuadro-manifiesto *El taller del pintor* (1854-1855). Este maestro del realismo francés del siglo XIX, fue reclamado por Gleizes y Metzinger en *Sobre el cubismo*, *op. cit.*, p. 25. Courbet destruyó las alegorías y el tema en la pintura para dejar solamente las apariencias desnudas. Quizás por ello Duchamp emprendió una guerra latente contra su legado, apropiándose del irónico *Origen del mundo* (1966) realizado por Courbet al final de su carrera, en su última obra *Étant donnés*, pues en ambos casos el sexo femenino es protagonista en un primer plano. Véase al respecto CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, pp. 41 y 159-161, donde llama collage a *Étant donnés* por sintetizar dos cuadros de Courbet, *El origen del mundo* y *La mujer con loro*.

<sup>1761</sup> Evidente en la entrevista de 1967 entre Duchamp y Robert Lebel, incluida en la edición facsímil editada por el Centre Georges Pompidou y Mazzotta en 1996. LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, *op. cit.*, en pliego aparte, pp. 6-9 [sin paginar], donde confiesa su molestia ante la idea de obra de arte única y la finalidad de los *ready-mades* de devolver la capacidad de multiplicación de la obra de arte. Ver También LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris, 1985, pp. 126-127.

<sup>1762</sup> CABANNE, Pierre, *Duchamp & Cie*, Pierre Terrail, Paris, 1997, p. 82.



superior e inferior corresponderían a la imaginación y a los instintos respectivamente y desde un punto de vista psicológico<sup>1763</sup>.

Por esta razón los objetos también son “retardos”, instantes captados, una especie de cita o “rendez-vous” entre el sujeto y el objeto<sup>1764</sup> que, yuxtapuestos de manera cinematográfica en el *Gran Vidrio*, quieren alcanzar el organicismo de la vida. Así se entiende la importancia del detallismo de la firma y la datación de sus *ready-mades*, esencial para construir el fotograma que se agrega a la sucesión aunque, debido al “trébucher” del conocimiento, sólo nos ofrecerá la virtualidad de la vida<sup>1765</sup> establecida por la categoría del *inframince*<sup>1766</sup> o *infrave*, definida por Duchamp décadas después (fue ejemplificado concretamente con la fusión entre el humo del tabaco y el aliento de la boca que lo exhala, en la portada realizada con fotomontaje para la revista *View*, en su ejemplar de marzo de 1945, vol. 5 nº 1, especial dedicado al mismo autor), aunque ésta es un idea que fue cultivando desde los años en que se dedicó a la construcción del *Gran Vidrio*, tal y como demuestran ciertos apuntes de la *Boîte verte*<sup>1767</sup>. No obstante, es en las notas editadas por Paul Matisse en 1980, donde aparece definido el *inframince* a partir de una serie de ejemplos, puesto que su definición sustancialmente escapa a la razón y a la ciencia<sup>1768</sup>: “la gratuidad del pequeño peso”, “la similitud”, lo que permite construir la alegoría, “el calor de un asiento... que se deja”, “papel ahuecado” -el soporte como obra poética-, “la diferencia dimensional de dos objetos fabricados en serie”, lo que motivó a Duchamp la multiplicación en ejemplares reducidos de su obra para establecer relaciones poéticas entre ellos, etc.<sup>1769</sup> El *inframince* es aquello que escapa a la medición, al cálculo y a la ciencia en general, es la energía irrecuperable y malgastada que Duchamp se propuso aprovechar diseñando un aparato que pudiera “registrar, coleccionar y transformar” todas estas medidas y energías “excesivas” o derrochadas, y que, sin duda, fueron figuradas mediante el gas, la cascada y la salpicadura en su *Gran Vidrio* y en los *Étant donnés* que montó al final de su vida:

---

<sup>1763</sup> JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>1764</sup> CABANNE, Pierre, *Duchamp & Cie*, op. cit., p. 106.

<sup>1765</sup> JEAN, Marcel establece cinco niveles de lectura del *Gran Vidrio* (sexual, psicológico, físico, mecánico y temporal), y en el mecánico -totalmente relacionado con el temporal- sitúa en la parte inferior lo orgánico (en relación a los instintos de la lectura psicológica) y el dinamismo, en la parte superior, pues la *Novia* es representada según las leyes formales de la cuarta dimensión, desarrolladas por Duchamp en su época cubista a partir de las establecidas por Pawlovsky en su *Viaje al país de la tercera dimensión* (concentración de los tres tiempos en una sola instantánea y unión del interior con el exterior, de ahí su aspecto visceral). JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 106-107. Nosotros pensamos que la parte inferior corresponde a un desarrollo temporal cinematográfico por la propia yuxtaposición de sus partes y por su representación en tres dimensiones (Duchamp se interesó por el cine y lo puso en práctica en colaboración con Man Ray en *Anemic Cinéma*, 1926), mientras que el nivel orgánico -ansiado por la máquina- corresponde al auto-desnudarse de la *Novia* en la parte superior.

<sup>1766</sup> El *inframince* es un término que ya aparece en el *Traité élémentaire de géométrie* (1903) del director del Colegio Politécnico de París Élie Jouffret, libro que pudo leer cuando trabajó en la Biblioteca de Santa Genoveva de París. Citado en CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, op. cit., p. 21.

<sup>1767</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, op. cit., p. 193.

<sup>1768</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>1769</sup> DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Tecnos, Madrid, 1989, pp. 21-27 (introducción de Gloria Moure y traducción de María Dolores Díaz Vaillagou)

“El exceso de presión sobre un interruptor, la exhalación del humo de tabaco, la crecida del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda/ los movimientos impulsivos de miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos/ la eyaculación, el estornudo, el remolino o el pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos/ ira, silbidos, suspiros, bostezos”<sup>1770</sup>

Todas estas energías, como el *clinamen* del átomo de Jarry, permiten la metamorfosis. El *inframine* implica lo posible y Duchamp estaba dispuesto a atraparlo y a usar su poesía contenida -la alegoría en función de la similitud<sup>1771</sup>- que queda entre dos objetos fabricados en serie -aquello que queda en el olvido<sup>1772</sup>- o entre el anverso y el reverso de una hoja o de un cristal, puesto que el *infrave* implica el grosor de una transparencia que, como el escaparate de Rouen donde pudo vislumbrar el *Molinillo de chocolate*, retiene un fenómeno<sup>1773</sup>, lo desmaterializa y lo aísla del tiempo<sup>1774</sup>. Como el cristal, el *inframine* es transparente frente a la opacidad de los productos industriales, pues descubre las distancias poéticas que existen entre dos elementos absolutamente iguales en apariencia. Gracias al *inframine* se abre una nueva puerta en el conocimiento de los objetos<sup>1775</sup>, las máquinas de la parte inferior del *Gran Vidrio* pueden aspirar al organicismo superior de la *Mariée*, desarrollado en cuatro dimensiones, y así, este *Gran vidrio* es en sí mismo un *inframine* que, como tal<sup>1776</sup>, permite pasar de una dimensión a otra a partir de la mera virtualidad.

En el *Gran Vidrio* existen dos *infraveles*. El primero de ellos lo constituye el propio cristal que abstrae la ventana albertiniana y retiene en sus dimensiones todo aquello que es visualizado a través de él. El otro se establece entre las dos planchas de cristal que lo conforman, en una línea horizontal que delimita la parte inferior, desarrollada escrupulosamente en la perspectiva artificial, pues todas las líneas de fuga de sus imágenes confluyen en el centro de esta recta que además funciona como nexo de unión con la parte superior, resuelta en la cuarta dimensión que permite unificar el interior con el exterior (de ahí la forma visceral de la *Mariée*) y concentrar los tres tiempos aristotélicos (pasado, presente y futuro) en un solo

---

<sup>1770</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>1771</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1772</sup> “Alegoría del olvido”, en *ibid.*, pp. 21 y 25. Duchamp recurre a la alegoría, la cual no es consustancial a la obra, sino otro intento de denominación, creando la misma tensión entre el objeto o la obra y sus títulos, cuyas palabras son arbitrarias, tal y como debemos entender las alegorías, las cuales no constituyen más que posibilidades de lecturas de una realidad dada. Sobre la arbitrariedad de las palabras en Duchamp, ver LE PENVEN, Françoise, *L’art d’écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*, op. cit., p. 128.

<sup>1773</sup> “Pintura sobre vidrio vista del lado no pintado da un infla leve”, DUCHAMP, Marcel, *Notas*, op. cit., p. 25.

<sup>1774</sup> Según Jean Suquet, el *inframine* es el instante sin espesor, el instante inalcanzable. SUQUET, Jean, *Le Gran Verre rêvé*, op. cit., p. 118.

<sup>1775</sup> “Los infla leves son diáfanos y algunas veces transparentes”. En DUCHAMP, Marcel, *Notas*, op. cit., p. 35.

<sup>1776</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, op. cit., p. 193.

instante detenido o, mejor dicho, “retardado”. Por eso, el *Gran Vidrio* en tanto que doble *inframine*, permite el tránsito de una dimensión a otra<sup>1777</sup>, según las teorías del matemático Henri Poincaré<sup>1778</sup>, de las que Duchamp tomó la noción de “coupure” entre un espacio de  $n$  dimensiones y otro de  $n+1$  ó  $n-1$  dimensiones, lo que convierte al corte de las dos placas de cristal del *Gran Vidrio* en una línea de horizonte<sup>1779</sup>. Esto era bien visible en muchos de sus objetos, dispuestos temporalmente en su estudio de manera que pudieran proyectar una sombra<sup>1780</sup>, es decir, la trasposición de lo tridimensional a lo bidimensional, de la misma manera que en el lenguaje de Roussel y en los títulos de Duchamp, las palabras intentan imprimir su huella sobre las imágenes y determinarlas, aunque por *infrave* nunca podrán sellar las brechas que separan unas y otras. Si un objeto tridimensional proyecta su sombra<sup>1781</sup>, por deducción ésta procederá a su vez de una realidad superior, la cual Duchamp identifica con el “rendez-vous” del objeto, el momento en que el sujeto lo encuentra y ambos se sintetizan en un instante inasible donde no existe interior ni exterior, ni pasado ni futuro, esto es, la cuarta dimensión que el cubismo intentó representar y que Duchamp concentró en la figura de la *Mariée*. Entre la representación de un cuerpo en tres dimensiones y otra en cuatro, existe un corte, un *infrave*, expresado por la línea de horizonte del *Gran Vidrio*, y en profundidad en la puerta de *Étant Donnés* y en el cristal representado en *Tu m’...*, su última pintura realizada en 1918 y donde, en un juego de apariencias, contrastó la mano pintada -propia de los anuncios y publicaciones de la época como un logotipo que guía la atención del lector- con un rasgado simulado del lienzo efectuado con la pintura y con tres imperdibles reales que intentan salvarlo (referencia evidente al trampantojo cubista), y con las sombras representadas de sus *ready-mades*, las cuales adquieren funciones similares a las del *Gran Vidrio*. En esta pieza el dedo denomina al objeto deseado, que es la sombra de su *ready-made Percha (Porte-chapeau, 1917)*<sup>1782</sup>, haciendo avanzar una sucesión de muestras de diversos colores propias de los catálogos de decoración o de confección. Con este cuadro que dio por terminada definitivamente su carrera de pintor, Marcel Duchamp manifestó lo que para él era la pintura: un acto nominal en el que participan

---

<sup>1777</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>1778</sup> “L’espace et la géométrie” en POINCARÉ, Henri, *La Science et l’Hypothèse*, 1902, y “L’espace et ses trois dimensions” en POINCARÉ, Henri, *La Valeur de la science*, 1905.

<sup>1779</sup> CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l’art*, op. cit., pp. 21 y 73; GALINDO INOCENCIO, Mateo, *Gran vidrio puesto al desnudo por sus verbos*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 1991, p. 306.

<sup>1780</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1781</sup> Este cambio de dimensiones ya queda reflejado de manera completa en su primer objeto, *Rueda de bicicleta*, gracias a dos movimientos posibles y por el retardo visual: si movemos la rueda, la unidimensionalidad de los radios conforma una superficie circular y, al hacer girar la horquilla de la rueda, el círculo se transforma en esfera. Lo mismo ocurre con los radios de la segunda versión de 1914 del *Molinillo de chocolate*, sólo que deben ser puestos en movimiento mentalmente al estar pintados y no ser reales.

<sup>1782</sup> Objeto que Juan Antonio Ramírez identifica con la feminidad de una araña dispuesta para ser suspendida del techo y que, en cambio, sus mangos hacen referencia al faro masculino. Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, op. cit., p. 44.

con el fin de cerrar lo inmaterial y azaroso, los títulos, las firmas y las fechas, tal y como ocurre con las notas de la *Boîte verte*, las cuales complementan y determinan el entendimiento del *Gran Vidrio*<sup>1783</sup>.

El *ready-made* anterior *Pharmacie*, datado en enero de 1914, ilustra a la perfección esta idea de la pintura como lenguaje. Sobre una postal que reproduce la pintura a grisalla de un paisaje lacustre con dos árboles, según Juan Antonio Ramírez con forma de sexo femenino<sup>1784</sup>, añadió dos puntos de color junto con la firma y la fecha<sup>1785</sup>. Esta fue en realidad la primera vez firmó un objeto no creado por él y en el que apenas había intervenido. Tal y como ocurre con *Why not sneeze Rose Selavy?* y su posible parodia del cubismo, este enigmático objeto bien podría constituir un ataque velado hacia la pintura misma fundamentada en su mínima intervención reducida a la aplicación de dos diminutas manchas pictóricas que, al ser una verde y la otra roja y estar separadas, nos hacen pensar en los colores complementarios de los impresionistas, los cuales debían ser sintetizados en la retina, siendo esta combinación cromática la más recurrida por pintores como Monet o Pissarro, y superada por el amigo de Duchamp Fernand Léger, al contraponer a la síntesis cromática la yuxtaposición de los colores primarios. Esta aplicación mínima de los principios pictóricos en boga, equiparaba las capacidades de la pintura con las del lenguaje, y es que entre ambas no existía para Duchamp diferencia alguna: pintar era un acto de nominar. Pero Jean Clair va más lejos al afirmar que lo que quiso fue manifestar la tercera dimensión de esta reproducción, aplicando el reciente hallazgo de 1891 del fotógrafo Louis Ducos du Hauron: el anaglifo, el cual produce una sensación de relieve al ser visualizado con unas gafas provistas de una lente verde y otra roja<sup>1786</sup>. Según esta teoría, este *ready-made* “rectificado” participaría de un mismo proyecto junto con los anteriores objetos escogidos, y su título *Pharmacie*, a pesar de que para Jean Clair podría rememorar ciertos recipientes con agua tintada en verde y rojo que adornaban entonces los escaparates de las farmacias<sup>1787</sup>, otorga al conjunto un sentido curativo, taumatúrgico si se quiere, pues devuelve a la realidad imitada la dimensión perdida, y reconcilia los medios de percepción propiamente humanos con la realidad circundante, en una dualidad de lo interno y lo externo que ahora ha sido sintetizada: la mancha roja se ubica entre los dos árboles, los cuales podrían configurar el sexo femenino antes aludido, mientras que la verde queda en el exterior de

---

<sup>1783</sup> Las palabras en Duchamp siempre designan una realidad que nada tiene que ver con ellas. Consultar al respecto LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp...*, op. cit., p. 28 y 83.

<sup>1784</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, op. cit., p. 64.

<sup>1785</sup> Este objeto fue exhibido, firmado y datado en la Montross Gallery de Nueva York en abril de 1916, tras haber enviado por carta a su hermana la definición de *ready-made*. Ésta constituye en realidad la primera exhibición de un *ready-made* sólo que, al mostrarlo junto a dos pinturas y dos dibujos, y por su naturaleza -una tarjeta postal ilustrada con una pintura a grisalla-, pasó inadvertido (datos en NAUMANN, Francis M., *New York Dada, 1915-23*, op. cit., p. 43). Realmente, será sólo en la exhibición de la Sociedad de los Artistas Independientes (1917) cuando aborde la confrontación del *ready-made* con el concepto tradicional de obra de arte de manera estratégica.

<sup>1786</sup> CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, op. cit., pp. 246-249.

<sup>1787</sup> *Ibid.*, p. 104.

los mismos. La ampolla *Air de Paris* fue sellada en una farmacia, hecho que también conlleva matices taumatúrgicos: su sistema permite almacenar lo intangible y lo etéreo para ser manipulado y transportado, aunque tan sólo pueda ser visualizado, dado que si se abre el contenido éste se pierde. Con estos objetos Duchamp acometió de nuevo la cuestión de la reproducción de la realidad, ya que *Pharmacie* es una tarjeta postal, un ejemplar de la reproducción de una pintura. Una intervención similar conllevó una de sus obras más célebres: *LHOOQ*, realizada en estrecho contacto con Picabia en París en el verano de 1919 en pleno fervor dadaísta. Se trata de una reproducción cromolitográfica de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, a la que añadió con un lápiz unos bigotes y una perilla para otorgarle un aspecto masculino superpuesto al femenino, a lo que añadió el título *LHOOQ*, cuyas letras, al ser leídas, equivalen a “elle a chaud au cul” (“ella tiene el culo caliente”). Este *ready-made* podría referirse al ensayo de Freud titulado *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910), donde el autor planteaba una supuesta homosexualidad del maestro florentino. Pero esta hipótesis respaldaría las lecturas psicológicas de la obra de Duchamp propuestas por Arturo Schwarz, las cuales toman el incesto como uno de sus ejes transversales<sup>1788</sup>, o los estudios posteriores de George H. Bauer, los cuales han querido vislumbrar un complejo de Edipo en su producción<sup>1789</sup>, un tanto cercano a las consideraciones de Thierry de Duve en relación a la pintura como institución.

Constituyendo cada una de sus obras una tautología, los posibles significados son múltiples, y compartimos la opinión de Octavio Paz de que una lectura psicoanalítica es posible siempre y cuando esta doctrina no sea cuestionada previamente, lo que equivaldría a reducir y empobrecer la aportación de Duchamp a la historia<sup>1790</sup>. Es más, sacrificaría la unidad entre forma y contenido crucial para la vanguardia. Incluso una interpretación de su iconografía desde el famoso ensayo de Freud, dejaría de lado algunos aspectos fundamentales como la carencia de la madre, que hace pervivir en el Leonardo adulto impulsos infantiles<sup>1791</sup>, a no ser que esta regresión quede reflejada por el acto de pintar con fines burlescos sobre una reproducción fotográfica. Tampoco creemos conveniente reducir este *ready-made -LHOOQ-* a un simple ataque a la pintura, cometido que también ha sido atribuido a Picabia. Siempre que partamos del hecho de que la imagen es un reflejo de la creación misma, entenderemos que con *La Gioconda* Duchamp se dispuso, más que a atacar una pintura considerada la joya más valiosa de las

---

<sup>1788</sup> SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit. p. 106.

<sup>1789</sup> BAUER, George H., *Erra tu m'...*, Cahiers de l'Unebévue, Paris, 1999, p. 40. DE DUVE Thierry también se acerca a esta teoría en su *Nominalisme Picturale...*, op. cit.

<sup>1790</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda...*, op. cit., p. 163. Octavio Paz se refiere a cualquier lectura psicológica, aunque cita en concreto a Freud. En cualquier caso y de entre todas las lecturas posibles, Paz aprueba la alquímica (por la unión de contrarios y de los dos géneros que lleva a cabo en sus obras) argumentada por Ulf Linde, Jean Suquet (SUQUET, Jean, *Miroir de la mariée*, Flammarion, Paris, 1974, p. 230) y Robert Lebel, y aprobada por Arturo Schwarz, aunque el propio Duchamp afirmó que la única manera de hacer alquimia es no ser consciente de estar haciéndola. Citado por Robert Lebel en la encuesta realizada por Breton y Legrand en BRETON, André, *L'Art magique*, op. cit., p. 319.

<sup>1791</sup> FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1996, p. 64.

albergadas en el Museo del Louvre<sup>1792</sup>, a ponerla al desnudo, a desvelar algo que queda oculto tras ella aunque de algún modo anunciado a través del título: no podemos percibir el calor que queda tras *La Gioconda*, así como no podemos visualizar el aire de París, el objeto que emite un sonido al ser agitado en el interior de *A Bruit secret*, el interior vacío de *Pliant... de voyage*, o el gas de alumbrado<sup>1793</sup> que activa todos los elementos del *Gran Vidrio*. Esta función corresponde al acto creador nominal, tal y como testifican los títulos. Marcel Duchamp, aunque instigado por el ensayo de Freud, pero también por la pasión que sentían él y sus hermanos por las anotaciones de Leonardo, quizá se percató de la dualidad sexual de ciertos personajes pintados por el artista renacentista y, dadas las aspiraciones anheladas constantemente por la obra de Duchamp, lo atribuyese en un primer momento a una reconciliación capaz de ofrecer resultados mucho más armónicos<sup>1794</sup>. Quizás instigado por el problema planteado en torno a la reproducción técnica, Duchamp trasladó la distinción de género a la dualidad soporte-creación, y la clave nos la ofrece el tránsito de la *Virgen* a la *Novia* narrada en dos dibujos y dos pinturas durante su estancia en Munich. El soporte, virgen para el espectador-artista, ya sea un objeto seleccionado o un modelo natural, es intervenido por la mano creadora masculina y pierde así su virginidad. En el instante de la cita, del “rendez-vous”, se produce la chispa<sup>1795</sup>, el encuentro

---

<sup>1792</sup> En 1912 se produjo el robo de *La Gioconda*, por la que Apollinaire fue investigado. En cualquier caso, la *Gioconda* fue blanco de muchas burlas durante los años previos a 1919, mediante parodias acerca de su bisexualidad muy similares a la de Duchamp. Por ejemplo, Juan Antonio Ramírez propone una postal bélica anti-alemana fechada en 1918, que ilustra la *Gioconda* travestida de oficial alemán con un bigote poblado y un casco militar (Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso, op. cit.*, pp. 48-49). Quizás tengamos un precedente anterior y más evidente en un foto-relieve del fumista Sapeck (seudónimo de Eugène Bataille) realizado para ilustrar *Le rire* (1887), de Coquelin Cadet, y que muestra a la *Gioconda* fumando una pipa y emitiendo aros de humo (citado en Phillip Dennis Cate and Mary Shaws (eds.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, pp. 104-105), por lo que este círculo de fumistas de finales del siglo XIX -que Duchamp conocía bien- vuelve a presentarse como un precedente de la vanguardia.

Dados los múltiples ataques a la *Gioconda*, el juego propuesto por Duchamp debe trascender la simple parodia, debe tratarse de un desvelamiento acerca del verdadero proceder de Da Vinci.

<sup>1793</sup> NAUMANN, Francis M., *New York Dada, 1915-23, op. cit.*, p. 38.

<sup>1794</sup> Leonardo da Vinci pudo observar que en el arte clásico griego se sintetizan caracteres de los dos géneros sexuales de la figura humana, así como en el hermafrodita romano, de lo que deduciría que, de la unificación de lo femenino y lo masculino, y no del dominio de uno sólo, se puede obtener la idealización, la adolescencia idealizada que también constituye el modelo principal en Botticelli. En BRION, Marcel, *Leonardo da Vinci. La encarnación del genio*, Ediciones B, Buenos Aires, 2005, p. 162-163.

En el *Tratado de pintura* de Leonardo, Duchamp pudo encontrar además un punto de apoyo para su dedicación a las sombras, aspecto clave de la perspectiva aérea que Leonardo teoriza, y para lo cual parte de aquéllas proyectadas por la luz que atraviesa la ventana, que todo artista debe tener en su taller (Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura, op. cit.*, pp. 165 y 367), y que Duchamp abstrae y materializa al mismo tiempo en un objeto real y en su *Gran Vidrio*. También el recuerdo, pues Leonardo reclama una pintura hecha a partir de la memoria para alcanzar el idealismo, pues por medio de la memoria sintetizamos las mejores instantáneas de un rostro (*ibíd.*, pp. 175-176 y 398). Por lo tanto y a pesar de su empirismo, lo que defendía Leonardo era una pintura intelectual que superase lo meramente óptico, tal y como quiso Duchamp. Esta síntesis de diferentes instantáneas pudo servir de respaldo al desarrollo de la *Mariée* en cuatro dimensiones, y las mismas notas conservadas de Da Vinci también pudieron inspirar las suyas.

<sup>1795</sup> De ahí la importancia de la luz, del gas de alumbrado y de la electricidad en su obra, que producen la chispa del encuentro dialéctico, y que Breton adoptará en su filosofía surrealista y en su “amor loco”.

amoroso que luego desea ser perpetuado en la búsqueda de la cuarta dimensión en el que se ha producido en tanto que negación del tiempo y del espacio como dos coordenadas independientes. Las palabras también se acoplan con sus referentes, buscando perpetuar su comunión en un “retardo” que no satisface plenamente por no poder traspasar lo meramente sensitivo. Ahora bien, basándonos en el *Gran Vidrio*, el artista soltero desnuda a su modelo, es decir, desvela algo de ella<sup>1796</sup>, en el caso de *LHOOQ* un calor que no podemos percibir con los ojos, o las verdaderas intenciones de Leonardo a juicio de Duchamp, que desmienten la hegemonía de lo retiniano que la pintura de su época padeció. Más profundamente, en esta reproducción fotográfica de la obra maestra del Renacimiento, así como en la tarjeta postal que retocó y llamó *Pharmacie*, descubría la singularidad de cada una de las copias, y esto habiendo sido capaz también de duplicar sus *ready-mades*, aunque siempre en un número muy limitado. Éstos mismos pertenecían a un conjunto de objetos fabricados en serie imposibles de ser distinguidos desde sus apariencias. Sin embargo, con el acto viril de nombrar la pieza (el dedo apuntando en *Tu m'...*), cada una de ellas se individualiza asociándose a un momento y un lugar concretos. Si a lo largo del siglo XX se ha otorgado excesivo protagonismo a las firmas de Duchamp sobre estos objetos, en realidad son las fechas que las acompañan las que aglutinan todo el potencial creativo, pues son ellas las que determinan la singularidad de las piezas distinguiéndolas de sus hermanas de fábrica<sup>1797</sup>, y las que llevan a buen término aquella máxima de sus anotaciones que define el *inframince* como la diferencia de las medidas entre dos productos idénticos fabricados en serie. Se trata de lo que Duchamp llamó en sus notas *démultiplication*<sup>1798</sup>. Los objetos, ofrecidos por el mercado totalmente opacos y descontextualizados, abstraídos por el valor de cambio superpuesto a todas sus definiciones anteriores, el mismo que los engloba bajo lo cuantitativo, aniquilador de la cualidad, ahora y gracias al acto nominal vuelven a ser transparentes como el *Gran Vidrio*, el encuentro determinado cuya fecha acompaña la firma de un *yo* ensalzado por las fuentes filosóficas que influyeron en Duchamp, desde Pirrón y Descartes hasta Stirner. Así como el corte del que hablaba Poincaré (y que Duchamp aplicó a la línea de horizonte que divide en el *Gran Vidrio* el ámbito de los solteros del de la Novia) consigue hacer de un espacio cuántico un espacio cualitativo, -una situación-, Duchamp también fue capaz de devolver la singularidad a los objetos -y ya no a la pintura-, basándose para ello en la dualidad entre lo interno y lo externo, lo masculino y lo femenino, la apariencia y la aparición, el lenguaje y la realidad, y, en última

---

Algunas de las pinturas de Duchamp de época cubista, como *Retrato de jugadores de ajedrez* (1911), fueron pintadas por la noche con iluminación de gas con el objetivo de eliminar los colores. Citado en TOMKINS, Calvin, *Duchamp, op. cit.*, p. 73.

<sup>1796</sup> Esta manera de proceder ha permitido a Roger Dadoun desarrollar el concepto « homo nudans » en DADOUN, Roger *Duchamp. Ce Mécano qui Met a Nu*, Hachette Livre, Évreux, 1996, p. 112.

<sup>1797</sup> Duchamp aborda claramente la máquina con *Molinillo de chocolate*, siendo este artilugio el medio para fabricar objetos de chocolate (así como el pintor usa la pintura para reproducir imágenes). Véase al respecto SUQUET, Jean, *Miroir de la mariée, op. cit.*, p. 220.

<sup>1798</sup> CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art, op. cit.*, p. 244.

instancia, el yo y los objetos, pues éstos acaban teniendo para él una proyección personal. Este condicionamiento fue el que le obligó a limitar su producción de *ready-mades*<sup>1799</sup> con el fin de evitar su juicio estético y promover así en el espectador la sorpresa que él había experimentado previamente. Son varios los autores que han especulado sobre la proyección personal del *Gran Vidrio*, cuyo título contiene el nombre de Duchamp: “La MARiée mis à nu par ses CELibataires, même”<sup>1800</sup>, una parte femenina (MAR) y otra masculina (CEL) integradas en su persona y llevadas a la realidad al crear un doble de sí, un alter-ego femenino llamado Rose Selavy (él mismo travestido) que Man Ray fotografió, así como George de Zayas, caricaturista mexicano como su hermano Marius, dibujó rasurando el cabello de su cabeza unas figuras geométricas en forma de cometas, las cuales reivindicaban la pertenencia del arte a las ideas al margen de la ejecución manual<sup>1801</sup>, para lo que Duchamp tuvo que servir él mismo como soporte, como fue el caso de las pinturas sobre los rostros de los futuristas moscovitas de la *Diana* y de la *Cola de asno*. Estas dos creaciones constituyen el último eslabón de la cadena de una búsqueda de la desmaterialización y reconciliación del arte con las vivencias a través de la poesía.

A partir de aquí todo fue manifestación. En 1920 fabricó una máquina rotativa con unas placas de vidrio acopladas y adornadas con líneas circulares concéntricas. Dotada de un motor, al ponerla en marcha y girar creaba una sensación de relieve (*Rotative plaques verre en mouvement*), la manifestación de todas las dialécticas puestas en juego en toda su producción, experimento que prosiguió con los rotorrelieves de 1923 y en otro artilugio móvil al año siguiente: *Rotative demi-sphère (optique de précision)*. Finalmente todo culminó en *Anemic cinéma* (1925-1926), film realizado en colaboración con Man Ray y Marc Allégret, el cual muestra en primer plano espirales conformadas con frases que, al girar, establecen una relación insospechada entre el poder reversible de las palabras respecto a sus referentes, así como un movimiento de ida y vuelta, el mismo de los *ready-mades* y sus títulos, aspecto éste materializado también en las puertas y ventanas de aperturas imposibles: *Fresh Widow* (1920), *La Bagarre d’Austerlitz* (1921) y *Porte, 11 rue Larrey* (1927), esta última realizada en su apartamento de París, con la particularidad de cerrar una estancia cuando abría la contigua.

El legado de Marcel Duchamp a la vanguardia de la década de 1920 y posterior, y más concretamente la decisiva herencia que dejó en la historia del collage, a pesar de no haberlo ejercitado directamente, supuso un giro considerable en sus evoluciones, con amplias

---

<sup>1799</sup> DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 192.

<sup>1800</sup> SUQUET, Jean, *Marcel Duchamp ou l’éblouissement de l’éclaboussure*, L’Harmattan, Paris, 1998, p. 103.

<sup>1801</sup> Este acto lo tituló *Tonsure* y lo documentó fotográficamente en 1919. Se ha afirmado en varias ocasiones que George de Zayas le cortó el pelo en París en 1921. Sin embargo, las fotografías fueron fechadas por Duchamp en 1919. Véase al respecto SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit. pp. 673-674.



repercusiones en distintos ámbitos que fueron redescubiertos paulatinamente a lo largo de todo el siglo XX. Estos cambios gravitaron en torno a los siguientes puntos:

1. Definió la dialéctica fundamental entre la acción creadora y el soporte originario, la cual abstrajo en la tautología permitiendo aplicarla en un sinnúmero de lecturas, aunque siempre existió una unidad compacta entre la forma y el contenido. La poesía en su plástica no correspondía a planteamientos líricos sino que, instigada por la energía eléctrica, se estableció en el encuentro de dos opuestos.

2. Subordinó la problemática artística a la poesía por ser superior. De este modo sobrepasó las limitaciones sensitivas de las sinestesias simbolistas para llegar al concepto, tal y como planteó el suprematismo de Malevich en Rusia cuando el arte comenzaba a independizarse del material para ser aplicado a la totalidad de las vivencias. Ya no era derrochado en la realización de unas obras acabadas, sino en la vida misma. Marcel Duchamp respondía de esta manera lógica a la democratización del arte que, según Walter Benjamin, había desarrollado la fotografía<sup>1802</sup>: si todo puede ser representado mediante los medios de reproducción mecánica (lo que empezó a ser visible en las temáticas banales de Courbet), es porque la reproducción no es el fin de la cuestión, sino las vivencias y los encuentros fenomenológicos del sujeto con los objetos. Y fueron éstos los que definieron la nueva poesía, el “rendez-vous”, a partir del cual los surrealistas construyeron toda su teoría así como la compenetración del amor con el conocimiento<sup>1803</sup>: ante la opacidad de los objetos contemporáneos, ellos respondieron con el amor de los encuentros. Duchamp la atravesaba con la ayuda del erotismo. Con él los objetos se hacían transparentes y unían el interior con el exterior, se abstraían de sus funciones, de su condición de instrumentos tal y como los presenta previamente la industria, para indagar mediante la ironía en las verdaderas razones de sus presencias<sup>1804</sup>. Todos los medios poéticos empleados fueron dirigidos a sublimar los objetos, a devolverles el aura perdida, su singularidad, y lo importante de todo esto no era la exclusividad de la pieza, sino los canales de manifestación recurridos: pedestales, suspensión en el espacio, títulos, la firma y la fecha del encuentro, etc. A partir de Duchamp, el arte debió hablar de su mismo procedimiento para poder, o bien integrarse en la vida, o bien permanecer en un nuevo marco institucional. Ésta última opción definió la tergiversación de su legado ejercida por los movimientos artísticos desarrollados en la segunda mitad del siglo XX.

3. Cualificó la noción cuantitativa inherente al mercado aplicando la noción de “coupure” de Poincaré. Así, definiendo la situación del encuentro de alguna manera, la copia y

---

<sup>1802</sup> Precisamente, la *Novia del Gran Vidrio* fue pintada por Marcel Duchamp en blanco y negro a modo fotográfico. Ver HAMILTON, Richard, “The Large Glass”, en D’HARNONCOURT, Anne and MCSHINE, Kynaston, *Marcel Duchamp*, MOMA/ Philadelphia Museum of Art/ Prestel, New York, 1989 (primera edición de 1973), p. 63. Duchamp no dudó en considerar la fotografía como un retardo perfecto frente a la pintura. Véase CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l’art*, op. cit., p. 224.

<sup>1803</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, op. cit., p. 184.

<sup>1804</sup> *Ibid.*, p. 36.

el producto fabricado en serie se singularizaban, recobraban una nueva aura. La cuestión era de orden fenomenológico: el hombre se activa por deseo mecánico. En este sentido Duchamp no creía en la razón. Los solteros del *Gran Vidrio*, definidos sólo por sus uniformes inflados por el gas<sup>1805</sup>, carecían de cabeza, -la sede de la razón-, y su bisectriz atravesaba el uniforme seccionando el sexo hasta conformar en la intersección de todos ellos la “matriz de Eros”, así como la línea de horizonte del conjunto queda a la altura de nuestro sexo, sustituyendo lo bajo por lo alto, como ya hiciera Jarry con la *gidouille* de Ubu. A pesar de reclamar el retorno del arte a las ideas, debemos desligar éstas de la razón, la cual no conformaba el fin último de sus reflexiones sino El espíritu. En el plano del erotismo el conocer se equipara al deseo<sup>1806</sup>, y éste pasa a ser la fuerza motriz -como la electricidad- de la creación artística<sup>1807</sup>. La única solución para la perpetuación del encuentro, del orgasmo, es la virtualidad del recuerdo y de la representación, de lo que resulta la tautología como única solución posible, lo onánico traducido en profundidad por la manifestación de los objetos. Se actúa sobre ellos según los recuerdos de anteriores encuentros, y de ello nace un nuevo objeto singularizado y susceptible de prolongar la cadena cinematográfica propia de la memoria. La alternativa a la razón la constituye la fe en tanto que conocimiento irracional, consideración ésta bastante lógica si repasamos el servicio del arte a la religión durante milenios, sustituido en el siglo XIX por la virtualidad, precisamente cuando el arte aparentó constituir un fin en sí mismo y no un medio de expresión y conocimiento. Los objetos de los que no podemos obtener un conocimiento pleno (al igual que los fenómenos naturales que antes sólo la religión podía justificar) por hallarlos descontextualizados en el entorno urbano de la mercantilización, sí pueden ofrecernos algo por convicción, por la creencia irracional<sup>1808</sup> de nuestro poder nominador. De esta manera la tergiversación del collage se constituye como la única vía de aprendizaje de la realidad. Da un sentido al azar, y plasma la presencia del sujeto en el objeto, meta inalcanzable para la verosimilitud racional de la imitación de las apariencias, ya sea de un retrato exterior (realismo, impresionismo o cubismo) o interior (expresionismo y abstracción). Conocer para Duchamp es crear<sup>1809</sup>, aunque la fe no se vale por sí misma sino que es un producto del deseo, de las ansias por el conocimiento de lo desconocido que pone en movimiento toda su obra (observemos que a partir del *Molinillo de chocolate* el movimiento deja de ser un tema representado en sus obras,

---

<sup>1805</sup> Léase SUQUET, Jean, « Le signe du cancer », en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, op. cit., p. 104.

<sup>1806</sup> Para el amigo de Duchamp, el escritor Henri-Pierre Roché, activista del círculo dadaísta de Nueva York, el deseo es el gran misterio en la obra de Duchamp. ROCHÉ, Henri-Pierre, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 242. Precisamente, el deseo es el fluido que, como la energía hidráulica o eléctrica, pone en funcionamiento las máquinas del conjunto del Gran Vidrio. Sobre el papel de la electricidad en el dadaísmo neoyorquino, equiparado a la bisexualidad y al hermafroditismo en la obra dadaísta, véase JONES, Amelia, *Irracional Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2004, pp. 146-156.

<sup>1807</sup> BENAYOUN, Robert, *Erotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978, p. 13.

<sup>1808</sup> “Su ‘ironía de afirmación’ es un procedimiento dialéctico destinado precisamente a minar la autoridad de la razón”. PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, op. cit., p. 101.

<sup>1809</sup> *Ibid.*, p. 101.

porque es el deseo del espectador avivado por la sorpresa que ejerce la obra lo que activará este artilugio), porque este verbo “creer” se enfrenta con el azar que, por ser intangible e impredecible, adquiere en Duchamp un estatus divino<sup>1810</sup> ofrecido por la máquina que ha sustituido al Dios creador<sup>1811</sup>. De esta manera, para Duchamp y aquellos que en adelante se inspiraron en su obra, el azar entró a formar parte de la elaboración artística, lo que optimizó el pesimismo de Mallarmé y lo generalizó a todo acto humano al extender los márgenes de la definición del arte<sup>1812</sup>. La máquina produce los objetos estableciendo constantes que el individuo desconoce a causa del valor otorgado por el mercado. Por ello el sujeto, en tanto que artista, deberá aproximarse a los objetos manufacturados con procedimientos de precisión objetivos que repitan el mecanismo de fabricación y aparten cualquier añadido subjetivo y cualquier importancia del estilo o de la habilidad manual y técnica (el *Gran Vidrio* está lleno de ellos, desde el cristal mismo, los hilos de plomo y de plata de los solteros, o el polvo degradado de los tamices, hasta las fotografías de tres gasas agitadas por corrientes de aire que conforman los “tres pistones” de la *vía láctea*<sup>1813</sup>). Duchamp legó a la posteridad un poderoso ejemplo de respeto hacia lo objetivo, lo que no siempre ha sido mantenido por los autoproclamados sus seguidores. La *Mariée*, la apariencia por excelencia, una vez sorprendida por los solteros<sup>1814</sup> se vale por sí misma, es un ser en sí, se seduce a sí misma y su existencia no debe nada a su exterior, mientras que los solteros (el sujeto), no únicos como la *Novia* sino multiplicados y aparentes gracias a la acción del gas -erotismo que no depende de ellos, sino que es la razón de su existencia-, viven para el otro<sup>1815</sup>. En el pensamiento de Marcel Duchamp los objetos (la mercancía) anteceden al sujeto y a la creación, y ésta, aunque desmaterializada, no puede entenderse sin el encuentro fenomenológico. El azar participa en la creación de modo dialéctico<sup>1816</sup>, aceptando el fracaso de Mallarmé, lo que contribuyó, al menos indirectamente, a que André Breton desarrollase su idea hegeliana de “azar objetivo”, verdadera superación del

---

<sup>1810</sup> “Entretien pour la BBC avec Marcel Duchamp” (por Joan Bakewell, 5-junio-1968), en NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L’Art à l’ère de la reproduction mécanisée*, op. cit., pp. 303 y 306, donde aporta según su criterio la procedencia epistemológica de “arte”, procedente del verbo “hacer” y que él interpreta, más que como “faire”, como “agir” (actuar)

<sup>1811</sup> CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, op. cit., pp. 96-97.

<sup>1812</sup> Véase PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, op. cit., p. 19.

<sup>1813</sup> La sucesión de tres fotografías hace pensar en los fotogramas de un film, porque en estos pistones de aire que abren el aura de la *Mariée* -la *Vía Láctea*-, se unifica su organicismo con el pensamiento cinematográfico del sujeto. Acerca de esta condición de los “tres pistones de corriente de aire” de la *Vía Láctea*, véase HAMILTON, Richard, “The Large Glass”, en D’HARNONCOURT, Anne and MCSHINE, Kynaston, *Marcel Duchamp*, op. cit., p. 63.

<sup>1814</sup> *Ibid.*, p. 158. Obsérvese que es la *Novia*, -el objeto-, la que es sorprendida por los solteros y no al revés.

<sup>1815</sup> Esta condición de la fenomenología de Duchamp es resumida por Octavio Paz como “la pasividad masculina” frente a la “actividad femenina”. PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, op. cit., p. 80. Véase además la página 40.

<sup>1816</sup> Según Duchamp, los resultados difieren siempre de las intenciones. En CHALUPECKY, Jindrich, “Les symboles chez Marcel Duchamp”, en *Duchamp et après, Opus Internacional* n° 49/ 74, op. cit., p. 47.

romanticismo subjetivista por parte del surrealismo, de la misma manera que Duchamp superó el azar de Mallarmé al romper la definición cerrada del arte<sup>1817</sup>.

4. Duchamp acabó con la idea de una creación a partir de la nada. Incluso las pinturas han debido fabricarse previamente. Pero ahora existe un objeto preexistente femenino, ofrecido por azar, y que debe ser reconciliado con la observación fecunda, en lo que se iguala la figura del espectador con la del artista, reduciendo sus funciones a las propias de un *voyeur*. Gracias a la nominación, el encontrar un objeto equivale a crearlo, y con ello la visión del artista cambia radicalmente. El collage encontró con Duchamp sustento desde los trasuntos estéticos clásicos<sup>1818</sup>, como la perspectiva, el idealismo y la opticalidad, pues nuestro *anartista* alcanzó un arte de las ideas desde su simple reflexión en torno a los límites de la pintura óptica. Tanto es así que Duchamp representa hoy en día la superación de la visualización por la lectura, dado que el *Gran Vidrio* debe ser leído para activarse. Y es que a partir de él el arte ya no constituye un fin en sí mismo, aparente, sino un medio de conocimiento<sup>1819</sup>. Y cualquier procedimiento será positivo si sirve a este fin. El arte se abre definitivamente a todas las posibilidades técnicas una vez negado el estilo<sup>1820</sup>.

En consecuencia, todo el mundo puede ser artista, al menos a título individual<sup>1821</sup> desde el momento en que es capaz de percibir los encuentros, de redescubrir la realidad al romper la opacidad del mercado mediante la dialéctica poética entre el interior y el exterior de los objetos<sup>1822</sup>. Este encuentro define una nueva profundidad una vez resquebrajada la apariencia visual de la pintura. En el fondo, se trata de una vía alternativa para aproximarse a la realidad, similar al gesto constructivo de los collages y ensamblajes de Picasso aunque, a diferencia de este último, Duchamp rompió con cualquier forma de virtualidad. Apollinaire no dudó en

---

<sup>1817</sup> Véase *Ibíd.*, pp. 115 y 184, y LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>1818</sup> No hay más que observar la misma función que ejerce el amor como fluido libidinal e invisible, y que pone en funcionamiento las imágenes, tanto en el *Gran Vidrio* como en la *Primavera* de Botticelli, la cual pudo, por su idealismo -como en el caso de Leonardo da Vinci-, servir de apoyo al *Gran Vidrio* junto con la alegoría de la Verdad de *La calumnia de Apeles*, también de Botticelli.

<sup>1819</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>1820</sup> Robert Desnos creyó que el gran avance de Duchamp consistió en haber acabado con la técnica, en DESNOS, Robert, "Préface pour une exposition. Marcel Duchamp" (1923), en DESNOS, Robert, *Écrits sur les peintres*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>1821</sup> Según las declaraciones del propio Duchamp en "Entretien pour la BBC avec Marcel Duchamp" (por Joan Bakewell, 5-junio-1968), en NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 306. En "Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney", recogido en DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 180, Duchamp distinguía dos tipos de artistas, los profesionales atados a las exigencias de la sociedad, y el resto, libres de tales obligaciones. Él, habiendo comenzado su carrera como profesional, posiblemente a partir de 1912 deseó pasarse al otro bando constituido por el resto de la humanidad.

<sup>1822</sup> Buffet-Picabia no dudó en considerar la obra de Duchamp como un desvelamiento de la crisis del objeto, en BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, *op. cit.*, p. 159, lo que no dista mucho del enfoque adoptado por CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 76-79.

profetizar que él reconciliaría al arte con el pueblo<sup>1823</sup>, interpretación que quizás por su actitud individualista, deudora del escepticismo de Pirrón y del ego de Stirner, nunca secundó porque, de haberlo hecho, hubiera traicionado su lógica de la indiferencia. Él no había alcanzado sus conclusiones persiguiendo fines exteriores a las vivencias. Si así hubiese procedido, habría aniquilado de inmediato los logros alcanzados. Era cauto, y por eso negó tajantemente a Pierre Cabanne la veracidad de la interpretación de Apollinaire<sup>1824</sup>. No obstante, han sido varios los autores que han tomado muy en serio esta consideración: Octavio Paz la aprobó por el ataque que indirectamente lanzó contra el Arte con mayúsculas con sus *ready-mades*<sup>1825</sup>; constituye la base del estudio de Naumann acerca de las relaciones entre su obra y la teoría del aura de Benjamín, también establecidas por Jean Clair<sup>1826</sup> y llevadas aún más lejos por Arturo Schwarz al conducir las hacia la desaparición del artista en la sociedad comunista formulada por Marx y Engels<sup>1827</sup>. En este trabajo de investigación que nos ocupa, pretendemos calibrar el alcance del legado duchampiano en el terreno del collage, pues este *anartista* dio un paso de gigante desde el *papier-collé* cubista al despojarlo de sus preocupaciones plásticas. Así mismo, hemos de considerar con seriedad la sentencia de Apollinaire, y no sólo acerca de Duchamp, sino también de aquéllos que, a su lado y en un constante intercambio de ideas, contribuyeron a la formación de un pensamiento maquinista que, por sus respectivos individualismos, nunca ha podido ser considerado como un cuerpo teórico compacto e impulsor del desarrollo del dadaísmo y de la vanguardia en general<sup>1828</sup>.

### *Francis Picabia, Stieglitz y Marius De Zayas: pintura maquinista, fotografía y caricatura*

El primero de estos artistas fue Francis Picabia (1879-1953), quien coincidió con Duchamp en otoño de 1911 en el círculo de Puteaux. Fue él quien le presentó a Apollinaire y, por su carácter exaltado y más beligerante que el de Duchamp -aunque rabiosamente individualista por igual, dadas sus dos mayores influencias filosóficas, Stirner y Nietzsche<sup>1829</sup>-,

---

<sup>1823</sup> APOLLINAIRE Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, op. cit., p. 79.

<sup>1824</sup> DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 63.

<sup>1825</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda...*, op. cit., pp. 107-198.

<sup>1826</sup> CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, op. cit., pp. 178 y 246.

<sup>1827</sup> SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 42. Alain Roussel otorga una dimensión social a los *ready-mades* de Duchamp aunque, según él, éstos representan en el arte el consumo inútil de los objetos del mercado. Véase ROUSSEL, Alain, "Le ready-made ou la fausse réconciliation de l'art et de la vie", en *Duchamp et après, Opus International* n° 49/ 74, op. cit., p. 89.

<sup>1828</sup> Esta es la tesis que sostiene PUYOL LOSCERTALES, Ana, *L'Érotisme comme le possible. La machine, ce qui rend possible. Man Ray, une possibilité*, op. cit., pp. 4-5 y 59.

<sup>1829</sup> Según su ex-mujer Gabrielle Buffet-Picabia, también afín al entorno y a la actitud dadaísta, Stirner y Nietzsche fueron los únicos autores que Picabia había leído con profundidad, aparte de algunas novelas policíacas. En BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, op. cit., p. 20. Este comentario destaca la

al compartir buena parte de sus investigaciones, Picabia se convirtió en el agente difusor de las inquietudes de ambos<sup>1830</sup>, además de transportar a Europa todos los adelantos neoyorquinos al estar en estrecho contacto con el dadaísmo en Suiza en 1918, y por la enorme difusión de su revista *391*.

Picabia cultivó un estilo impresionista desde 1902 hasta 1908. Pero lejos de abandonar esos motivos, luego los convirtió en la base para liberar los elementos propios de la pintura, lo que desembocó en *Caoutchouc* (c. 1909), tela considerada por algunos historiadores como la primera abstracción pictórica<sup>1831</sup>. De hecho, según Camfield la abstracción es la nota dominante en su producción comprendida entre los años 1912 y 1913<sup>1832</sup>, es decir, en los años definidos por Apollinaire como “orfistas”<sup>1833</sup>. Sin embargo, este historiador advierte que su abstracción es meramente formal, y no así los contenidos<sup>1834</sup> que, mediante un título arbitrario -como en el caso de *Caoutchouc*-, vienen a agregarse a la pintura sin voluntad representativa alguna, sino con el único fin de transparentar el pensamiento del autor, algo imposible con la pintura. Este planteamiento bien pudo servir de estímulo al joven Duchamp, a quien conoció junto con su esposa Gabrielle Buffet-Picabia a finales de 1910<sup>1835</sup>. Fue el mismo Duchamp quien le introdujo en las tertulias de Puteaux, donde adoptó el lenguaje cubista para dirigirlo según sus propios objetivos prefijados en años anteriores, además de acercarle a las investigaciones acerca del cinetismo propias de futuristas como Severini y Carrà, aunque sus estéticas en realidad nunca le interesaron. No obstante, estos objetivos suyos vinieron determinados por el simbolismo -para lo que fue determinante su amistad con Apollinaire- y, en especial, por su afición a las sinestesias, un medio óptimo para liberarse del servicio mimético del arte<sup>1836</sup> que, como en el

---

importancia de estos dos autores frente a los citados por Camfield: las novelas y artículos de Alfred Jarry, Roussel y Gaston de Pawlowsky, además de la poesía de Cendrars y de su amigo Apollinaire. En CAMFIELD, William A., “De 292 a 391”, en *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, op. cit., 131.

<sup>1830</sup> Según HUGNET, Georges, “The Dada Spirit in Painting”, en MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets*, op. cit., p. 131. Ver además HUGNET, Georges, *La aventura dada*, op. cit., p. 43, donde también cuenta cómo Picabia pudo informar a Tzara acerca de su experiencia neoyorquina y de las anécdotas de Apollinaire y Cravan.

<sup>1831</sup> A pesar de la disparidad de interpretaciones que ha recibido esta obra, desde la representación de una pelota rebotando hasta la estilización de una naturaleza muerta con jarrón. Fue Michel Seuphor en 1950 el primero en considerar esta tela como la primera abstracción. En cambio, Maria Lluïsa Borràs, creyendo ser la estilización de una naturaleza muerta, cree que la primera obra abstracta de Picabia es *Port de Naples* (1912). Ver BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia*, op. cit., pp. 87, 90 y 103.

<sup>1832</sup> En el texto de William Camfield para el catálogo *Francis Picabia*, Galeria Schwarz, Milano, 1972, p. 12, el cual es introducido con el texto consagrado a Picabia que redactó Marcel Duchamp para el catálogo de la Sociedad Anónima entre 1943 y 1949. Ver *Duchamp et après, Opus Internacional* n° 49/ 74, op. cit., p. 28.

<sup>1833</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, op. cit., pp. 73-75.

<sup>1834</sup> CAMFIELD, William en *Francis Picabia*, op. cit., p. 12.

<sup>1835</sup> Gabrielle Buffet-Picabia cree que Francis Picabia encontró en Duchamp el compañero ideal de cara a sus inquietudes de superar el arte. Véase BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, op. cit., p. 30.

<sup>1836</sup> Según sus propias declaraciones en *The World Magazine*, New York (9-febrero-1913), citado en BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia*, op. cit., pp. 87 y 103. En su ejercicio con las sinestesias Picabia establece algunas analogías entre la pintura y la música, lo que sin duda animó a Apollinaire a acuñar el término “orfismo” con el fin de identificar la obra de Picabia, Duchamp, Kupka y Delaunay. Acerca de la relación

caso de Duchamp, encontró un buen apoyo en la estética de Kupka, pintor también procedente del simbolismo<sup>1837</sup>.

El factor común a los cinco sentidos era su propiedad de ser leídos, su percepción intelectual. Las sinestesias simbolistas implicaban al concepto del que se desprendían, por lo que partían de cierto interés por el conocimiento que con Duchamp y Picabia acabaría por comprometer a todas las relaciones del individuo con su entorno, tema de primer orden cuando despeguase el dadaísmo a principios de 1916. Estas investigaciones quedaron patentes en *Paradis* (1910-1911), óleo de Duchamp que refleja una escena edénica y el conocimiento mismo en una segunda lectura. Fue en una serie de pinturas realizadas por aquellos años, donde éste último desarrolló su concepción áurica del desnudo. Nos referimos a *Le Buisson*, *Le printemps* y *Jeune homme et jeune fille dans le printemps*, cuyos protagonistas desnudos parecen coger frutos de los árboles, pues en las tres preside en el fondo una alusión directa al árbol de la ciencia, y más si advertimos que en *Paradis* los personajes femenino y masculino parecen ocultar su sexo, por lo que deducimos que la expulsión del paraíso, cuyo castigo supuso el esfuerzo y el trabajo caracterizado por el uso de herramientas, ya había acontecido en estas escenas representadas. Estas piezas tuvieron su parangón en *Adán y Eva*, óleo que Picabia realizó en 1911 tras haber conocido a Duchamp<sup>1838</sup>. Teniendo en cuenta que esta tela se enmarca dentro de las temáticas habituales de Picabia, parece obvia la interacción entre ambos artistas, siendo que los dos partían del conocimiento como una escisión entre la conciencia y su entorno, por lo que uno y otro, aunque aún más Duchamp, se dispusieron a indagar en torno a la naturaleza cognitiva de los objetos en sus transmutaciones según los títulos<sup>1839</sup> y sus disposiciones. Este tema fue explotado más tarde por el estilo maquinista que Picabia desarrolló a partir de 1915, aunque ya manifestó insistentemente su interés por la máquina al menos desde 1912<sup>1840</sup>, año en que junto con Duchamp, Apollinaire y su mujer Gabrielle Buffet-Picabia, asistió a la representación teatral de *Impresiones de África* de Raymond Roussel.

A esta analogía entre la pintura y la música a través de la sinestesia, cuya finalidad era superar los medios técnicos plásticos, pronto se unió la danza, y con ella el movimiento y lo femenino. El personaje *Udnie* que Picabia pintó en 1913 rozando la abstracción (*Udnie, jeune fille américaine; danse*), fue el recuerdo de la bailarina Stacia Napierkowska, a la que pudo ver

---

del arte de Picabia de estos años con el simbolismo, ver CAMFIELD, William, "L'art de Picabia", en *Francis Picabia, op. cit.*, p. 14.

<sup>1837</sup> Ver al respecto, BERNHEIM, Cathy, *Picabia, op. cit.*, p. 56.

<sup>1838</sup> Sobre esta obra, ver PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Gallimard, Paris, 2002, p. 73. Este tema lo retomó Picabia en una de las escenas de su guión cinematográfico *Entr'Acte* (1924)

<sup>1839</sup> Uno de los cuadros de Duchamp que constituyen esta serie realizada entre 1910 y 1911, que llamaremos "edénica", y en la que se despliega su interés por el desnudo, lleva por título *Bautismo* (1911), y curiosamente consiste en una mujer que bautiza a otra en lo que posiblemente sea un estado perfecto de las cosas para Duchamp, como si sólo lo femenino tuviese la capacidad de nombrarse a sí mismo, lo que anuncia su procedimiento creativo consistente en aplicar títulos no representativos a su producción.

<sup>1840</sup> BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia, op. cit.*, p. 95.

actuar en su viaje a Nueva York ese mismo año<sup>1841</sup>. Según Arnauld Pierre, la incorporación del baile constituye uno de los aspectos más singulares de la obra que creó durante la década de 1910<sup>1842</sup>. El desarrollo formal de este personaje femenino tuvo su paralelo en la *Mariée* de Duchamp y, compartiendo las mismas fuentes, podemos pensar que *Udnie* también fue proyectada en la cuarta dimensión novelada por Gaston de Pawlowski y entendida como la síntesis de todos los instantes en uno único<sup>1843</sup>. Y no solamente eso, sino que -como Duchamp y acorde a sus primeros intereses simbolistas- Picabia estableció enseguida una identificación entre esta dimensión superior y el conocimiento, quedando la obra restringida a una cuestión de lectura. A partir de *Udnie* (1913) el soporte de la obra de arte siempre fue femenino, y la aproximación a él ya no podía escapar de la masculinidad, base fundamental de su posterior maquinismo, si bien también en Nueva York Picabia descubrió a una de las personas que acabaron legando una de las huellas más grandes en su particular camino hacia un estilo despersonalizado, hacia su propia “pintura de precisión”, lograda mediante procedimientos mecánicos y la representación de máquinas con las que se producía la ansiada unión entre la forma y el contenido: Marius de Zayas (1880-1961).

Este dibujante mexicano desembarcó a Nueva York en 1907 y entró en contacto con la Galería 291 fundada por el fotógrafo Alfred Stieglitz. Ambos acusaron una profunda influencia de las ideas simbolistas y las analogías entre la música y la pintura, por lo que coincidieron posteriormente con Picabia y Duchamp. Esta primera base dio un vuelco significativo y experimentó un nuevo impulso cuando el ilustrador mexicano viajó a París en 1911 y contactó con los pintores más avanzados de entonces, sobre todo con Picasso, teniendo en cuenta que De Zayas residió en Barcelona con su familia entre 1890 y 1907, ciudad donde se formó como caricaturista y en cuyos círculos bohemios pudo coincidir con el pintor malagueño y familiarizarse con las ilustraciones de Juan Gris, por ejemplo a través de publicaciones de gran tirada como *El Diario*<sup>1844</sup>. De Zayas compartió con Stieglitz el rechazo tajante a cualquier posibilidad de una fotografía artística. Ambos reconocieron la función de la fotografía en el logro de la verosimilitud formal, lograda gracias a sus cualidades mecánicas, mientras que la expresión de una idea quedaba relegada a la pintura. Estas convicciones fueron formuladas en 1913 en la revista de Stieglitz *291*, coincidiendo con el Armory Show<sup>1845</sup> y la presencia de Picabia en Nueva York, quien nada más llegar ese mismo mes de enero, entró en contacto con su círculo de artistas, dado que es muy probable que ya tuviese noticias de él gracias a la visita

---

<sup>1841</sup> CAMFIELD, William, “L’art de Picabia”, en *Francis Picabia, op. cit.*, p. 14.

<sup>1842</sup> PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Gallimard, Paris, 2002, p. 96.

<sup>1843</sup> CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 232.

<sup>1844</sup> Es la tesis que sostiene SABORIT, Antonio, “Marius de Zayas. Los años de Nueva York”, en *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, *op. cit.*, p. 142. Respecto a Picasso, consultar DE ZAYAS, Marius, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, Pértiga, 2005, pp. 95-96.

<sup>1845</sup> CAMFIELD, William, “De 291 a 391”, en *ibid.*, pp. 118-119.



de Marius De Zayas a París dos años antes<sup>1846</sup>. Para Stieglitz la fotografía constituía una cuestión objetiva, y de este punto de vista también participó la caricatura de Marius de Zayas, género del que fue un especialista. Para él se trataba de la síntesis de los caracteres del retratado, una práctica objetiva imposible de ser considerada artística<sup>1847</sup>, lo que recuerda bastante al modelo femenino de Picabia materializado, sobre todo, en el movimiento de *Udnie*: la obra de arte, dado que era superada por la reproducción fidedigna de la fotografía, no podía basarse ya en las cualidades expresivas pictóricas y en sus valores visuales. Ellos reivindicaron la urgencia de operar una superación intelectual, y el desvelar la incógnita de cómo hacerlo pasó de inmediato a constituir el cometido principal de Picabia, dado que el posicionamiento de Marius de Zayas no consistía en una separación purista de lo que es arte y lo que no, sino que, declarándose partidario del progreso, aclamaba su muerte y su superación mediante las ideas<sup>1848</sup>. Esto se tradujo en 1913 en un cambio sustancial de sus caricaturas, sustituyendo las referencias figurativas por un esquematismo casi abstracto -lo que él llamó “equivalencias geométricas” en relación al aspecto aparente del retratado-, acompañado de fórmulas matemáticas que participaban del retrato sin lógica aparente y que condicionaban de forma críptica al título (el cual solía ser el nombre del caricaturizado), logrando así una síntesis entre plástica y gráfica<sup>1849</sup> que tuvo como último objetivo el preservar la “verdad objetiva” que mantienen las fotografías de Stieglitz<sup>1850</sup>. De este modo trasladó el quehacer artístico a otro ámbito, al conceptual, el cual nunca debía alterar el orden del objeto. Así, destruyendo los recursos objetivos del arte, Stieglitz y De Zayas formularon una nueva posición de vanguardia propiamente norteamericana y representante del impulso técnico del país. De todas formas, no se trataba ya de defender un arte intelectual ni racional, sino todo lo contrario, un conjunto de imágenes que debían ser enfrentadas unas con otras por el espectador<sup>1851</sup>.

Todas estas ideas fueron percibidas por Picabia cuando conoció los círculos vanguardistas neoyorquinos en 1913 con motivo del *Armory Show*. La primera consecuencia inmediata fue la redacción del *Manifiesto de la Escuela Amorfista* por parte de este artista (en el mes de mayo fue incluido en la publicación *Les Hommes du Jour*, y en junio en *Camera Work* bajo el seudónimo Victor Méri, nombre del secretario de las revistas revolucionarias *Libertaire* y *La Barricade*), lo que supuso la primera reacción clara contra el formalismo cubista y, aunque

---

<sup>1846</sup> De Zayas contactó con Apollinaire y Duchamp durante esta visita. Ver SABORIT, Antonio, “Marius de Zayas. Los años de Nueva York”, en *ibíd.*, p. 146.

<sup>1847</sup> CAMFIELD, William, “De 291 a 391”, en *ibíd.*, p. 123.

<sup>1848</sup> Véase al respecto PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>1849</sup> Tal y como declaró Marius de Zayas en el prólogo a su exposición en la Galería 291 correspondiente a la primavera de 1913. Citado en CAMFIELD, William, “De 291 a 391”, *op. cit.*, p. 123.

<sup>1850</sup> *Ibíd.*, pp. 123-125.

<sup>1851</sup> En 1911 Marius de Zayas y el escritor Benjamin de Cáceres escribieron en *Camera Work* (revista dirigida por Stieglitz) el artículo “The Unconscious in Art”, defendiendo un arte irracional que prefiguraba los postulados de Dada, reiterado mediante el anarquismo artístico que también proclamaron en “The Ironical in Art”, escrito ese mismo año y en la misma revista. Véase DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935*, Da Capo Press, New York, 1994, pp. 77-80.

Picabia se inclinó en este manifiesto por una liberación cromática de las formas acorde a ciertas tendencias abstractas dentro de los círculos cubistas de entonces, apuntaba ya a la negación y rechazo hacia la obra de arte propia del dadaísmo<sup>1852</sup>. De todas formas, el gran salto lo dio cuando sustituyó sus pinturas abstractas por la representación de máquinas, a las que atribuía por medio del título referencias antropomórficas dispares, en lo que fue crucial su concepción femenina del objeto y de la obra de arte como tal. Eran imágenes frutos del dibujo técnico y lineal totalmente objetivo y afín a la “pintura de precisión” de Marcel Duchamp y al estilo impersonal de la estética del collage, del que se hizo eco en estas pinturas al yuxtaponer distintas piezas mecánicas unidas tan sólo por la circulación de un combustible misterioso, con parangón en el gas de alumbrado que mueve los elementos del *Gran Vidrio*. Este estilo ya fue anunciado en 1913 en sus pinturas *Udnie (jeune fille américaine; danse)* y *Edtaonisl (Ecclésiastique)*, ambos de temática femenina enturbiada por unos títulos que prescinden de cualquier referencia y que tan sólo acoplan un sonido al conjunto. Este es el reverso de su verdadero cometido, un pensamiento independiente de una materialización estricta, ora lingüística ora plástica, que ya manifestó en su conjunto de poemas *Pensées sans langage* (1919)<sup>1853</sup>, con el que abandonó las palabras y las pinturas en la abstracción más absoluta, es decir, sin referente alguno<sup>1854</sup>. Si la fotografía había conseguido la fijación de la realidad objetiva, era necesario encontrar un medio propio para expresar el pensamiento, reservando al título este poder tras la conquista del “mecano-morfismo”<sup>1855</sup>.

Los cuadros mecanicistas no sólo aportaron la apariencia de yuxtaposición propia del collage, también su propio modo de elaboración que a su vez imitaba a la máquina misma, por lo que Picabia alcanzó pronto la unión forma-fondo propia de la vanguardia. Las sinestesias simbolistas no sólo conducían al concepto, también a su conformación, al recuerdo albergado en la memoria<sup>1856</sup>, y más si tenemos en cuenta que estas obras fueron elaboradas a partir de la copia fidedigna de piezas de distintas maquinarias (que muchos historiadores han procurado identificar para entresacar metáforas de la mujer) yuxtapuestas como un collage<sup>1857</sup>. El interés conceptual de Picabia por las sinestesias era anunciado a través de los títulos de sus últimas obras “órficas” de 1913 y 1914, extraídos en parte de locuciones latinas y foráneas traducidas en

<sup>1852</sup> Sobre este manifiesto, ver la traducción al castellano en PICABIA, Francis, *Escritos en prosa, op. cit.*, pp. 74-78, y los comentarios al respecto de PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura, op. cit.*, pp. 116-118, donde reproduce fotográficamente su publicación en *Les Hommes du Jour*.

<sup>1853</sup> Mediante una supuesta introducción por parte de Udnie a esta publicación, donde Picabia desea, recurriendo a este tema pictórico, aunar en un mismo cometido pintura y poesía. En PICABIA, Francis, *Poèmes, Mémoire du Livre*, Paris, 2002, pp. 175-211.

<sup>1854</sup> Ante la pregunta del dadaísta belga Christian “¿por qué se ha dedicado a la literatura?”, Picabia afirmó que la literatura es pintura. Citado en SCHWARZ, Arturo, “Picabia... sobre algunos arquetípicos alquímicos”, *Kalías*, año VII, n° 145, semestre II, 1995, Generalitat Valenciana/ IVAM, Valencia, p. 25.

<sup>1855</sup> CAMFIELD, William, “L’art de Picabia”, en *Francis Picabia, op. cit.*, p. 18.

<sup>1856</sup> Véase PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura, op. cit.*, p. 108.

<sup>1857</sup> *Ibid.*, pp. 145-146, y NAUMANN, Francis M., *New York Dada, op. cit.*, p. 72.

el diccionario *Petit Larousse*<sup>1858</sup> (a partir de 1917 tomó las palabras de toda fuente escrita que cayese en sus manos, de todo tipo de literaturas, sobre todo la gris, y de sugerencias exteriores que dan a sus títulos un aspecto pseudocientífico<sup>1859</sup>), aunque a partir de 1915 éstos permitieron añadir subjetivamente un condicionamiento en la representación objetiva que Picabia, ya en estos años previos al estallido dadaísta, consideró antipictórica<sup>1860</sup>. Con todo ello entendemos que, muerta la pintura, ésta era sublimada por una poesía liberada incluso del lenguaje. Tanto es así que Maria Lluïsa Borràs consideró poéticas las producciones maquinistas de Picabia, y cercanas también al collage por tomar prestados motivos mecánicos de ilustraciones del siglo XIX con el fin de tergiversarlos mediante un procedimiento poético comparable a la alquimia<sup>1861</sup> por la contraposición de contrarios<sup>1862</sup>: Picabia solía realizar estas máquinas en dos colores, y sobre ellas yuxtaponía textos, letras y demás caracteres que contrastaban con la figuración geométrica hasta conformar una poesía visual parecida a la de Apollinaire. Este punto de vista no difiere significativamente del que mantuvieron Robert Lebel, Arturo Schwarz y Jean Suquet respecto a Duchamp, y también refiere al mecanismo que Max Ernst adoptó para sus collages. Así mismo, Picabia comenzó a introducir en estas pinturas mecánicas materiales extra-artísticos que daban cierto relieve a la superficie plana pictórica. Se trataba de piezas superpuestas de manera similar a los títulos, como es el caso de aquéllas que conforman *Très rare tableau sur la terre* (1915): láminas de oro y plata sobre el óleo y el cartón del soporte.

Y es que en la era moderna caracterizada por la reproducción mecánica, como todo el arte puede ser reproducido, su aura retorna a la vivencia. Este radio de exclusividad era la que mantenía la distancia necesaria en la actividad artística, la misma que garantizaba los juicios del artista respecto a la realidad primera. Ahora es sustituida por la experiencia inmediata de un objeto mudo que produce el shock benjaminiano, porque en principio y antes del arte, el aura se genera en la percepción cuando la memoria crea un conocimiento pleno alrededor del objeto “ofrecido a la intuición”<sup>1863</sup>. Sin embargo, en la modernidad el objeto es encontrado en el mercado y entre la muchedumbre aquejada de una renovada sensibilidad hacia el shock, lo que

---

<sup>1858</sup> Picabia utilizó la versión de 1906. Ver noticia en PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, op. cit., p. 114, y en CAMFIELD, William, “De 291 a 391”, op. cit., p. 130. Algunos de estos títulos son « Mariage comique » o « Je rêve en souvenir ma chère Udnie », éste último haciendo alusión al papel que juega el recuerdo en la creación artística.

<sup>1859</sup> Ver BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia*, op. cit., p. 198.

<sup>1860</sup> Tal y como declara BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires abstraites*, op. cit., pp. 34-35, aunque la autora todavía considera los objetos de Duchamp “antiartísticos” y no “anartísticos”, como puntualizará Duchamp más adelante. Véase al respecto NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L’Art à l’ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999, p. 306.

<sup>1861</sup> Sobre una comparación de la alquimia con la obra de Picabia según la diferenciación y síntesis de los dos géneros sexuales, véase SCHWARZ, Arturo, “Picabia... sobre algunos arquetípicos alquímicos”, *Kalías*, año VII, nº 145, semestre II, 1995, op. cit., pp. 20-30.

<sup>1862</sup> Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, op. cit., p. 158.

<sup>1863</sup> Siendo la memoria un conjunto de defensas ante el objeto, el shock es la brecha que se abre entre ellas. Ver al respecto PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, op. cit., p. 109, y BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, op. cit., p. 130.

lo equipara al azar natural (por eso Walter Benjamin se percató de que fue en el siglo XIX cuando la burguesía se apropió de los juegos de azar) y lo hace corresponder con la relación del obrero con la máquina que, casi dialécticamente, podríamos considerar su reverso<sup>1864</sup>. Es así cómo Benjamin definió la imagen moderna, sustentada en las sinestesias simbolistas adoptadas por Picabia en un primer momento, aunque superadas una vez que fueron capaces de mostrar el otro lado oscuro de los objetos (tal y como se propuso el *LHOOQ* de Duchamp), es decir, las máquinas y la fuerza de trabajo que los han generado, gracias a la temática dispar y a su propio proceso de elaboración, el cual adoptó lo mecánico -o cinematográfico- y el poder del shock inherente a la copia exacta<sup>1865</sup>.

Sólo de esta manera se entiende cómo Picabia, tras haber declarado que “se puede fotografiar un paisaje, pero no las formas que yo tengo en la cabeza”<sup>1866</sup>, alcanzó una pintura tan precisa y objetiva como la pintura de mecanismos. A lo repetible y objetivo añadió su subjetividad, y rescató las formas del mercado para restituirlas por la percepción del espectador en el proceso cognitivo, ya que estas máquinas -como las de Duchamp y Man Ray- eran estáticas y debían ser activadas por la lectura del espectador, la cual ostentaba para él la misma función que el gas del alumbrado en el *Gran Vidrio*. Así, cuando Picabia desarrolló el collage al contactar con los círculos dadaístas de Zurich y París en 1918, contribuyó a la renovación del medio junto con Man Ray, al darle un sentido nuevo y desvelar el proceso mecánico de fabricación del objeto mediante la unidad de los diferentes niveles de lectura, lo que constituía el verdadero sentido poético de Picabia<sup>1867</sup>: la vivencia<sup>1868</sup>, la misma que quedaba resumida en el encuentro del individuo con el objeto, porque la máquina -el verdadero origen-, aún siendo totalmente objetiva, nace del pensamiento del hombre que ella misma materializa. Por esta razón el artista adopta un rol femenino caracterizado por la ausencia de madre debido a su propia opacidad, a su procedencia automática, pese a la particularidad de la máquina (la verdadera responsable de todo lo existente) de hacer perceptible y constructivo el proceso cognitivo y automático del hombre, de recoger cinematográficamente sus impresiones, condición ésta que dio título a su libro *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (1918)<sup>1869</sup>, en una absoluta equiparación con la *Mariée* de Duchamp.

---

<sup>1864</sup> “A la pervivencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la máquina”. BENJAMIN, Walter, *ibíd.*, pp. 149-151.

<sup>1865</sup> “La trituration del aura en la pervivencia del *shock*”. *ibíd.*, p. 170.

<sup>1866</sup> Citado en CAMFIELD, William, “De 291 a 391”, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1867</sup> Picabia llegó a negar la existencia de la poesía para oponerse a las ideas de Breton, en “Francis Picabia, évêque”, entrevista con Roger Vitrac publicada en *Le Journal du Peuple*, 9-juin-1923, y recogido en VITRAC, Roger, *L’Enlèvement des Sabines*, Deyrolle, Paris, 1990, p. 31.

<sup>1868</sup> DESNOS, Robert, “Francis Picabia. À cor et à cri” (1924), en DESNOS, Robert, *Écrits sur les peintres*, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>1869</sup> PICABIA, Francis, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, Allia, Paris, 1992. Acerca de esta publicación, ver BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, *op. cit.*, pp. 157-158.

### *Primera recepción de las ideas de Duchamp y Picabia: Nueva York*

Las aportaciones de Duchamp y Picabia resonaron en una serie de artistas asentados en Nueva York y reunidos en torno a la galería 291 dirigida por Alfred Stieglitz, y alrededor del escritor y coleccionista de arte primitivo y moderno Walter C. Arensberg, quien mantuvo muy buena amistad con Marius De Zayas desde que éste, tras su ruptura con Stieglitz en octubre de 1915, fundó The Modern Gallery, de la que Arensberg se convirtió pronto en un cliente destacado.

Antes de la llegada a Nueva York de Picabia en 1913 y de Duchamp en 1915, los principios de Stieglitz y De Zayas ya mostraron desde la primera década del siglo XX una gran predisposición para la inversión estética. A pesar de que este círculo americano investigó el carácter científico de la cámara fotográfica, todos sus miembros defendieron una creación basada en las ideas y no en las apariencias, y proclamaron la sustitución del arte por la fotografía y la caricatura. Se interesaron por el arte africano, aunando así las dos facetas del collage: la estética moderna de la manufactura y el primitivismo (prestaron gran atención tanto a la obra de Picasso como a la de Brancusi), sólo que el carácter individualista de Stieglitz y Arensberg -unido luego al de Duchamp y Picabia-, enemigos de cualquier denominación o escuela -aunque no por ello dejarían de buscar un arte propiamente norteamericano-, impediría la identificación global de todos los artistas aglutinados en torno a ellos, seguidores de las innovaciones técnicas y estéticas de los dos artistas procedentes de París, como un grupo de vanguardia que pretendió trascender lo meramente artístico. Pese a todo, Buffet-Picabia consideró a todos ellos un foco predadaísta que alcanzó los principios fundamentales del dadaísmo con bastante antelación<sup>1870</sup>.

Las primeras materializaciones de las ideas de Stieglitz fueron perceptibles en la obra del pintor Marsden Hartley (1877-1943), quien a pesar de cultivar un estilo deudor del expresionismo alemán y del espiritualismo de Kandinsky, en telas como *Military* (1913) introdujo cifras en sintonía con las caricaturas de Marius De Zayas y objetos que prefiguraban el interés objetual del pop<sup>1871</sup>. Picabia estuvo más cerca de la galería 291 que de Arensberg, y fue en ella donde se difundió el estilo de John Marin y una temática próxima a la estética de tipo futurista que Max Weber y Joseph Stella ejercían por aquellos años y de la que Hartley no tardó en impregnarse. Sin embargo, fueron los artistas que acudían por las tardes a las tertulias del domicilio de los Arensberg (Walter Conrad y Louise Stevens Arensberg), los que adoptaron el objeto y la máquina de Duchamp como principios rectores, dada la amistad que Arensberg

---

<sup>1870</sup> BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *ibíd.*, p. 153.

<sup>1871</sup> DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935, op. cit.*, p. 25.

contrajo con él al poco de desembarcar en la ciudad. Algo más tarde, exactamente en el mes de octubre de 1915, llegaron de París el matrimonio formado por Jean e Yvonne Crotti.

Desde entonces, Jean Crotti (1878-1958, nacido en Bulle, Suiza) compartió su estudio con Duchamp, y fue testigo de todas sus innovaciones, de los primeros pasos en la elaboración del *Gran Vidrio* (soporte que Crotti adoptó a lo largo de su carrera), la aplicación de plomo sobre cristal, las connotaciones sexuales de todas sus producciones, y la costumbre de llevar objetos al estudio para ser firmados y contemplados. Impresionado por todo ello, Crotti abandonó el estilo cubista que desarrolló en París y acogió un nuevo lenguaje objetual basado en la introducción de materiales extra-artísticos, acorde con las inquietudes de Duchamp que no vaciló en hacer suyas<sup>1872</sup>. La primera obra conservada que muestra esta retroalimentación entre ambos artistas es *Les forces mécaniques de l'amour en mouvement* (1916), realizada con tubos de metal y cable metálico sobre vidrio policromado con óleo, con el fin de definir las diferencias dimensionales requeridas. Esta pieza ya aglutinaba todos los ingredientes duchampianos, tanto materiales como temáticos, en armoniosa unidad, aunque su aplicación de colores hace pervivir todavía el simbolismo<sup>1873</sup>. Esta comprensión de la obra de Duchamp ya fue patente cuando Crotti lo retrató con diversos materiales ensamblados (*Portrait sur la mesure de Marcel Duchamp*, 1915, desaparecido y sólo conservado fotográficamente). Se trataba de una mínima estructura de alambre que definía el rostro en una auténtica interacción de las diferentes dimensiones. El resultado fue un rostro mucho más definido y real que si hubiera optado por la pintura, ayudado además por una frente artificial con cabello sintético y ojos de muñeca que, por su mayor realismo, destacaban del resto del cuerpo, refiriendo a las diferencias entre la tercera y cuarta dimensión de la representación del *Gran Vidrio*, y destacando el naturalismo que identifica la cabeza -el ámbito de las ideas- con lo visual, la creación con la observación, y el artista con el espectador en un alarde antirretiniano que manifestaba las ideas principales del retratado. A pesar de la simplificación, el parecido formal con su modelo -incluso con su *pathos*- estuvo altamente logrado, rezumbando esa ironía particular que marca toda su obra y su posición de indiferencia ante su entorno, con un fino hilo que dibujaba una sonrisa a la altura de la boca<sup>1874</sup>. El éxito estuvo asegurado desde el momento en que recurrió a los mismos materiales que Duchamp empleaba, dado que ello compactaba en una unidad la forma y el contenido: la escultura en cuestión tan sólo remitía así a su propia elaboración.

Presiden una segunda obra conservada -*The Clown* (1916)- muchos de los motivos del retrato anterior, habiendo retomado como soporte además el vidrio de *Les forces mécaniques de*

---

<sup>1872</sup> Este encuentro fue tan importante que llegará a proclamar su segundo nacimiento por “autoprocreación” y “sin cordón umbilical” en el proyecto antológico dadaísta de Tzara *Dadaglobe*, testimonio que manifiesta su adhesión a las ideas de Picabia acerca de una producción asexualada con modelo en la máquina. Véase HOCKENSMITH, Amanda L., “Jean Crotti”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 298.

<sup>1873</sup> NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>1874</sup> Datos tomados de *ibíd.*, p. 103.

*l'amour en mouvement*. Sobre él ensambló materiales diversos con alambre hasta crear una composición mitad abstracto-geométrica mitad mecanicista, junto con la referencia antropomórfica del título, tal y como ocurría con las ilustraciones mecanicistas de Picabia. Aunque recurriese a materiales encontrados, Crotti realizó bocetos previos de estas obras, lo que demuestra su sumisión a una idea previa. Estas características se mantuvieron cuando, una vez separado de Yvonne a finales de 1916, volvió a París y, junto con la que sería su siguiente y definitiva esposa, Suzanne Duchamp, desarrolló una de las ramas del dadaísmo, el TABU, por la que los ojos, protagonistas también en *The Clown*, adquirieron dimensiones insospechadas al retratar las capacidades visionarias del artista cargadas de connotaciones espiritualistas y místicas<sup>1875</sup>, con lo que sus obras pasaron por extensión a ser retratos de sí mismo, reducidos a su sentido de la visión, mientras que el resto material constante en sus composiciones formaba parte de las ideas, las mismas que materializaron la cabeza del retrato de Duchamp. Esta dualidad se solapaba con la que se establece entre el observador y el observado, por ser entonces la obra emanada de un artista la que contemplaba al espectador.

Por lo tanto, la figura de *The Clown*, dispersa sobre la superficie del vidrio, se estructuró a partir de un resorte que prefigura el torso y que recorre la bisectriz de la superficie, marcando un movimiento ascensional que testifica la verdadera meta de este juego de miradas entre la obra -el artista objetivado- y su público - la manifestación. Esta forma helicoidal coincide con uno de los elementos que configuran el *Gran Vidrio* y que Duchamp no llegó a representar: “el controlador de gravedad”. Éste, a pesar de no ser parte importante en las notas de la *Caja verde*, sí lo es en sus notas publicadas póstumamente, y debió ser relevante desde un principio para la primera concepción del desnudamiento de la Novia<sup>1876</sup>. Es la última pieza que une las emisiones de la *Mariée* con el gas de alumbrado procedente de la parte inferior del vidrio, el punto culminante del encuentro místico y por tanto del alumbrado final, es decir, de la manifestación. Este “controlador de gravedad” adquiere por el movimiento del gas una forma espiral<sup>1877</sup> que se repite en muchos de los mecanismos de Picabia, en el girar de sus ventiladores y en ciertos objetos posteriores de Man Ray, por ejemplo en *Lampshade* (1919-1921) y en otro retrato, *Catherine Baromètre* (1920)<sup>1878</sup>. Parece que la espiral que configura la energía manifestante fue el principio regulador de los materiales ensamblados en el foco dadaísta neoyorquino.

Las tres piezas de Crotti aquí comentadas fueron expuestas en 1916 en la galería Monstross junto con otras de Duchamp, Gleizes y Metzinger. Fueron las de Crotti precisamente las que causaron un tremendo revuelo en la prensa, sobre todo el retrato de Duchamp. Uno de los artistas americanos que admiró todas estas ideas fue Charles Demuth, quien, desde que contactó con el círculo del matrimonio Arensberg, adoptó en sus pinturas un estilo sintético con

---

<sup>1875</sup> Véase GOSSART, Séverine, “Tabu Dada”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 920.

<sup>1876</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp...*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>1877</sup> Véanse los esquemas propuestos por SUQUET, Jean, *Miroir de la Mariée*, *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>1878</sup> En ambos objetos de Man Ray, la espiral se enrosca alrededor de un tubo vertical ascensional.

motivos tomados de la vida moderna, siendo en 1924 cuando adoptó la tipología retratística de Picabia en una serie de carteles-retratos. No obstante, fue Morton Schamberg (1881-1918) quien se adelantó en 1916 en presentar su inclinación por los nuevos materiales. Este artista residente y natural de Filadelfia (como Man Ray) fue, según Abraham A. Davidson, el primero en adoptar esta temática<sup>1879</sup>, abandonando su anterior estilo no objetivo deudor en parte del sincromismo<sup>1880</sup>, y posiblemente inspirado en las primeras telas mecánicas de Picabia, dado que también reproducía fielmente piezas de catálogos industriales, aunque no siempre culminó los acabados. Sobre su preciso dibujo lineal, trazado con ayuda de cartabón y compás, superponía un alambre muy fino que permitía una definición mucho mayor que la obtenida con tiralíneas, además de un relieve mínimo que ayudaba a cosificar las obras, las mismas que, a diferencia de las de Picabia, se acompañaban de títulos que remitían a la condición mecánica y abstracta de estas ilustraciones, por ejemplo *Abstracción mecánica* de 1916. Sin embargo, Schamberg no llegó a desarrollar esta tímida incursión en los materiales ensamblados, incluso antes de morir dio un giro inesperado hacia la figuración, aunque dada su fascinación por los *ready-mades* de Duchamp, sí realizó en colaboración con la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven un objeto titulado *God* (1917), consistente en un trozo curvo de una tubería de plomo (la idea fue de la Baronesa y Schamberg la fotografió) que, a la inversa de los objetos de Duchamp, presentaba claras connotaciones masculinas y referencias a la religión cristiana patriarcal, cuya divinidad era emparentada en esta ocasión con un tubo de producción industrial, estableciendo una ecuación evidente entre Dios, el hombre y la máquina, por compartir los tres la imagen y la semejanza<sup>1881</sup>. Se trata del ya clásico tema literario *Deus ex machina*, la sustitución de la sumisión del hombre a una causa divina gracias a la máquina, la cual había ocupado el vacío que Dios había dejado tras su muerte, ya anunciada por Jean Paul y Nietzsche, filósofo éste muy leído en estos círculos predadaístas neoyorquinos. Para ello, el tubo fue invertido como era usual en los *ready-mades*, y una caja de ingletes sobre la que se apoyaba (atribuida al propio autor), con la misma función de los soportes utilizados por Duchamp en la *Rueda de bicicleta* y en el *Molinillo de chocolate*, proporcionaba la suspensión requerida para la sublimación, tal y como muestran muchos otros objetos del artista francés, a lo que se añadía el desconcertante

---

<sup>1879</sup> DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935, op. cit.*, p. 96.

<sup>1880</sup> El sincromismo fue una pintura abstracta que liberaba los colores luminosos de cualquier referencia real para atenerse únicamente a las referencias rítmicas de las sinestesias. Fue desarrollado a mediados de la década de 1910 por los pintores norteamericanos asentados en París, entre ellos Morgan Russell, Stanon MacDonald-Wright y Patrick Bruce, a partir de las teorías sobre el color de Chevreul y Von Helmholtz, y la pintura de Kupka y Delaunay. La otra tendencia pictórica neoyorquina, anterior a estos tanteos predadaístas, fue representada por los pintores John Marin y Joseph Stella, quienes volvieron de París en 1910 para entrar a trabajar en la galería de Stieglitz. Éste les mostró acuarelas de Cézanne y dibujos de Picasso, por lo que adoptaron el facetado aunque no un cubismo estricto, porque sus trabajos se acercaban más bien a la fase destructiva de Delaunay (la serie de la Tour Eiffel) y al futurismo, sobre todo por parte de Stella debido a su origen italiano y a pesar de haber afirmado él mismo no haberlos conocido hasta muy tarde. JAFFE, Irma B., *Joseph Stella*, Fordham University Press, New York, 1988, p. 29-30 y 38.

<sup>1881</sup> DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935, op. cit.*, p. 98.



título que, en el caso de *God*, adquiriría tintes sacrílegos. Fueron tantas las repercusiones de la exposición pública de la *Fontaine* de R. Mutt, que este tubo de Schamberg y Von Freytag-Loringhoven respondió a este urinario inútil por estar invertido, porque *God*, en tanto que hombre mayúsculo, no podía miccionar dado su anudamiento. Ésta correspondencia ha servido de argumento a la interpretación de Amelia Jones acerca del maquinismo femenino dadaísta característico de la sección neoyorquina, como una respuesta a la mecanización patriarcal de la sociedad americana, conformada sobre todo a partir de las tesis racionalistas de Frederick Taylor (expuestas en *The principles of Scientific Management*, 1911) y del empresario industrial Henry Ford, es decir, lo que hoy se conoce como taylorismo y fordismo<sup>1882</sup>. Los dadaístas de Nueva York se dejaron influenciar gustosos por las teorías de ciertos anarquistas norteamericanos procedentes del círculo de Emma Goldman y la revista *Mother Earth*, los mismos que de vez en cuando visitaban la galería 291, como fue el caso de Adolf Wolf, escultor y amigo de Man Ray.

En el famoso Salón de los Artistas Independientes de 1917, no sólo pudo verse *Fontaine*, sino también un dibujo de Beatrice Wood (1893-1998) -a quien Duchamp introdujo en el círculo de los Arensberg- realizado con lápices de colores sobre cartón y que representa un desnudo femenino acéfalo sumergido hasta las caderas en el agua. Sobre él adhirió, justo a la altura del sexo, una pastilla de jabón en forma de concha marina, todo bajo un título en un francés peculiar, *Un peut [sic] d'eau dans du savon*, con el que volvían a repetirse, y en este caso de una manera muy evidente, las connotaciones sexuales y femeninas del objeto. En este último aspecto, constituyó una excepción la concepción masculina que de los objetos ostentó Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), escritora de origen alemán perteneciente al círculo de los Arensberg. Más que admiración, ella sintió una gran pasión por Duchamp, tal y como muestra el retrato que le dedicó en 1919 con collages y pasteles, muy parecido a otro que realizó de la escultora y fotógrafa Berenice Abbott entre 1922 y 1923, con multitud de materiales sintéticos unidos al primitivismo de su estética. Ya en 1922 concibió otro retrato de Duchamp como un ensamblaje de objetos apoyados sobre una copa de cristal con plumas (una de ellas culminaba en una forma fálica) y otros materiales poco reconocibles, dado que se sólo conoce gracias a una fotografía captada ese mismo año por el fotógrafo Charles Sheeler<sup>1883</sup>. La Baronesa Von Freytag-Loringhoven entendió perfectamente el verdadero poder trasgresor de los *ready-mades*, e incluso llegó mucho más lejos que sus compañeros de Nueva York, puesto que sus objetos, a diferencia de los ensamblajes de Crotti por ejemplo, no se debían a ninguna idea previa o a ningún objeto (para el artista de origen suizo los objetos eran materiales iconográficos prestos para ser empleados según ciertos esquemas compositivos preestablecidos, tal y como

---

<sup>1882</sup> JONES, Amelia, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, op. cit., pp. 118-119 y 132-133.

<sup>1883</sup> En la década de 1920, la Baronesa regaló cuatro objetos más a sus amigos Pavel Tchelitchev y Allen Tanner, residentes en Berlin. Véase *ibíd.*, p. 143.

muestran los bocetos de sus obras), sino que eran fruto de paseos por las calles en busca de establecimientos interesantes donde encontrar cosas curiosas y materiales de desperdicio arrojados a las basuras<sup>1884</sup>. Ante todo, sus objetos materializaban una vivencia. De hecho, no los concibió para perdurar ni para ser reproducidos, sino para rendir homenajes a sus amigos y hacer regalos tan sólo apreciables en el momento de la entrega. Eran obras profundamente efímeras, aunque algunas de ellas se conserven fotográficamente, por lo que no podemos saber con exactitud de cuántos objetos de este tipo pudo llegar a apropiarse la Baronesa.

El primero del círculo de los Arensberg en mostrarse receptivo hacia los nuevos materiales tras Duchamp, y que hizo gala de una gran admiración hacia él, compartida por todo este grupo, fue el primo de Walter Conrad Arensberg. Nos referimos a John Covert (Pittsburg, Pennsylvania, 1882-1960), cuyo padre era farmacéutico, lo que orientó su visión del arte como medio de conocimiento y su gusto por las fórmulas químicas, físicas y matemáticas, que introdujo en algunas de sus obras conformando un lenguaje críptico cercano a las investigaciones acerca de Dante Alighieri que por aquellos años tenían ocupado a Walter Arensberg<sup>1885</sup>. Esta inclinación por la criptografía creció con sus estudios de matemáticas durante el bachillerato, aunque al final se decantó por el arte, finalizando su formación profesional en la Academia de Bellas Artes de Munich. Sin conocer apenas las corrientes modernas francesas, dedicó su tiempo al estudio del desnudo romántico y simbolista desde 1914 hasta que en 1919, bajo la influencia del grupo Dada liderado por su primo, comenzó a introducir en una serie de obras materiales poco habituales, caracteres y fórmulas matemáticas enigmáticas, muy próximas a las propuestas de Duchamp en torno al modo de interaccionar las letras y la plástica en una nueva alternativa poética frente a las incapacidades del arte moderno. Ya en 1918 pintó dos manzanas con óleo sobre tela, una de ellas partida por la mitad, posiblemente haciendo alusión al pasaje del Pecado Original del *Génesis* y al Árbol de la Ciencia, tema abordado por Duchamp y Picabia entre 1910 y 1911<sup>1886</sup>. Lo interesante de esta pintura es el título aplicado, muy cercano a las alusiones mecánicas de los dos artistas franceses: *Hydro Cell*. En 1919 realizó *Brass Band* (título con doble sentido, entre “banda musical” y “banda de latón”), realizado con cuerdas pegadas sobre una tabla monocolor, cuyas referencias sinestésicas desvelan sus orígenes simbolistas, aunque existe un claro paralelo formal con los rodillos del *Molino de chocolate* de Duchamp, cuyo movimiento dibujó mediante hilos adheridos al vidrio<sup>1887</sup>. También *Time*, de ese mismo año, está confeccionado con materiales extra-artísticos, en este caso con líneas de chinchetas clavadas sobre una madera policromada al

---

<sup>1884</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>1885</sup> Véase NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, *op. cit.*, p. 137. Se trataba de estudiar en los poemas de este clásico italiano, los juegos formales de palabras descifrados mediante la criptografía. Arensberg también aplicó este método a la literatura de Shakespeare.

<sup>1886</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>1887</sup> Comparación realizada en DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935*, *op. cit.*, p. 109.

óleo, junto con caracteres y fórmulas matemáticas, algunas de ellas identificadas con la teoría de la relatividad de Einstein<sup>1888</sup>, por lo que su lectura debe ser conceptual y no visual, tal y como demuestran los títulos de algunas de sus pinturas (*From Word to Objet* o *Will Intellect Sensation Emotion*, por ejemplo), aplicados mediante plantillas sobre el soporte con el fin de evitar el gesto de la mano.

Mientras Covert sólo realizó obras con nuevos materiales en 1919 y abandonó la pintura en 1923, Joseph Stella (1877-1946) continuó esta misma dirección. Artista de origen italiano, acogió primeramente las influencias futuristas antes de conocer a Duchamp en 1915, pues pudo ver en París la famosa exposición futurista en la galería Bernheim abierta el mes de febrero de 1912, y trasladar sus valores a Nueva York -ciudad de la modernidad por excelencia-, tal y como hicieron John Marin y Max Weber. De esta primera influencia tomó conciencia de que todo arte verdadero tiene que ser reflejo de su época, sin posibilidad de alimentarse del pasado<sup>1889</sup>. Este argumento, junto con el conocimiento de la obra de Duchamp, permitió el gran cambio en su trayectoria pictórica y la realización de collages desde 1920, aunque desde 1916 ya fue introduciendo los primeros materiales no artísticos junto con el fuerte color del óleo según modelos orientales, por ejemplo la caligrafía china, adoptando para ello como soporte el cristal, tal y como pudo ver en el taller de Crotti y Duchamp<sup>1890</sup>. En los collages que realizó desde 1920, mezcló materiales impresos con fragmentos de papel, trozos de madera, metales y pequeños trapos. En estos desechos quedó totalmente implícito el tema del objeto que Stella, al estar interesado en romper el anonimato de estos fragmentos y en encontrar en ellos la presencia o la experiencia humana -como muestran los perfiles humanos que conforman algunos de sus collages más tempranos-, gustaba encontrar por las calles de la ciudad.

Este interés por la urbe y la máquina tendrá su eco en ciertas pinturas de los años veinte del siglo pasado ejecutadas por el fotógrafo Charles Sheeler -otro de los amigos de Duchamp habituales en las tertulias de los Arensberg-, patente en una pintura de 1923 donde exploró la relación entre el título *Autorretrato* y la representación de un teléfono. Sin embargo, la mayor repercusión en el terreno del collage en Estados Unidos fue alcanzada por Stuart Davis (1894-1964), quien trabajó con materiales insospechados como macarrones, plumas o cuero, inspirado también por la obra de Duchamp.

Si todos estos representantes del collage norteamericano hasta aquí citados se caracterizaron por intentar reconciliar al hombre con la máquina y con el nuevo entorno industrial y urbano, buscando de este modo una nueva vinculación fenomenológica, Arthur Dove (1880-1946) ensayó con este medio el retorno a la naturaleza, deseo anunciado previamente a través de sus óleos y pasteles paisajísticos y naturalistas que desarrolló durante

---

<sup>1888</sup> NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, op. cit., p. 139.

<sup>1889</sup> Citado en *ibíd.*, p. 143.

<sup>1890</sup> *Ibíd.*, p. 145.

los primeros años de la década de 1910, estilizados de tal manera que rozan la abstracción (Stieglitz llamó a estos cuadros “naturalezas simbolizadas”) en un estilo biomórfico parecido - aún sin tener conocimiento de ello- al practicado por los representantes de *Der Blaue Reiter*<sup>1891</sup>. Dove quiso experimentar primero con sus propias vivencias. Por eso se convirtió en granjero y pescador durante la década de 1920, años en los que realizó sus principales collages y montajes de objetos encontrados -los cuales expuso por primera vez en 1924-, en los que lo natural se unía a la tradición popular y folklórica americana. Fue un protegido de Stieglitz, participó en 1910 en una exposición colectiva de su galería, y en 1921 le organizó su primera individual. Su interés por reconciliar al hombre con la naturaleza en una especie de retorno al origen, expresado con un lenguaje que casi podríamos considerar simbolista, se manifiesta en ciertos collages donde los materiales y objetos conforman figuras humanas que responden a prototipos sociales con el fin de buscar una relación entre los objetos y los personajes<sup>1892</sup>, cuyos resultados casi alcanzan la condición alegórica. Por ejemplo el papel de periódico en el *El crítico*, el cual alude a este profesional, o la lupa de *El Intelectual*, ambos de 1925. Dove no dudó en aplicar este procedimiento a los retratos, como el que realizó a su amigo Ralph Dusenberry (1924), o mismo el de Stieglitz (1925), realizado con viruta de acero, un muelle de reloj y un espejo dispuesto en una composición abstracta, por lo que la única referencia directa a los retratados quedaba relegada al título, siendo el espectador el que debe establecer la relación en función de su ingenuidad. Estos nuevos elementos, los cuales llegan hasta lo más insospechado por recurrir predominantemente a objetos naturales (por ejemplo pelaje de primate en *Piel de mono*, 1926), se agregaron a partir de 1926 a pinturas de paisajes estilizados y marinas en las que abunda la arena y la madera<sup>1893</sup>. Las impresiones de la naturaleza siempre fueron más intelectuales que visuales, hecho que permitía la apropiación de objetos reales. Y de ahí deriva el carácter simbólico de estas obras (por ejemplo el uso de espejos cuyo reflejo alude al mar), aunque títulos y plástica se encierran en evidencias tautológicas que niegan cualquier contenido informativo, de lo que tan sólo resta una impresión inasible. Sin embargo, no por preferir los objetos naturales desecha otros que implican mecanización o racionalismo, como la cinta métrica que enmarca el retrato de Ralph Dusenberry, o las formas geométricas que sugieren su figura de perfil. Podemos afirmar que su dialéctica fundamental contraponen los objetos naturales a los fabricados por el hombre<sup>1894</sup>, preferentemente bajo el tema folclórico del trabajador y del campesino, aunque ambos grupos de materiales remitan a una condición humilde sin jerarquía alguna, por la que Dove siempre guardó un respeto ético absoluto.

---

<sup>1891</sup> En julio de 1912, *Camera Work* publicó un artículo de Kandinsky comentando su libro *De lo espiritual en el arte*.

<sup>1892</sup> Véase DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935*, op. cit., p. 49.

<sup>1893</sup> Dorothy R. Johnson divide sus collages en dos temáticas principales: la figura humana y el paisaje. En *Arthur Dove: The Years of Collage*, op. cit., p. 2.

<sup>1894</sup> *Ibid.*, p. 9.

Cualquier relación de Dove con el dadaísmo debe ser establecida *a posteriori*, a pesar de que siempre se mantuvo cerca de Stieglitz. Aun con todo, éste último no llegó a identificarse con el mensaje nihilista de este movimiento dado su origen simbolista, aunque sí mostró interés. Dove siempre se posicionó al margen de las corrientes de su época, a pesar de haber sido probablemente de los primeros en apreciar tempranas muestras de Picabia y Picasso en la 291. No obstante, Stieglitz siempre lo consideró un seguidor de la concepción artística de Duchamp, e incluso Katherine Dreier lo calificó como el “único dadaísta americano”<sup>1895</sup> pese a las evidentes distancias existentes: mientras Duchamp y sus amigos deseaban despertar una nueva atención hacia el objeto basada en la indiferencia, Dove intentaba descubrir las impresiones que emanan del mismo y otorgarle un nuevo aura humana alejada del maquinismo dadaísta, por ejemplo asumiendo los materiales como referentes temáticos, de lo que participa desde el contraste entre texturas y colores hasta la consideración de los objetos como imágenes<sup>1896</sup>. Esta amplia gama de contraposiciones dibuja dos caminos ampliamente divergentes y que tan sólo comparten su despreocupación por cualquier cuestión estética, aunque esto no niega el hecho de que Arthur Dove constituyese un precedente esencial de artistas norteamericanos posteriores como Robert Rauschenberg<sup>1897</sup>.

### *Los medios de reproducción mecánica en Man Ray: del collage al objeto subjetivado*

Sin embargo, dentro de este panorama tan rico, quien realmente impulsó sustancialmente el objeto duchampiano y la concepción objetiva de la obra plástica de Picabia dentro del círculo de Stieglitz y posteriormente del de Arensberg, fue el norteamericano Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Philadelphia 1890-1977), quien conoció a Duchamp y a Arensberg en el verano de 1915<sup>1898</sup> en la comunidad de artistas de Ridgefield (New Jersey), donde residía desde la primavera de 1913 con su primera esposa, la escritora belga Adon Lacroix, quien le inició en la literatura simbolista francesa, descubriéndole obras como los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, además de autores de la talla de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud o Apollinaire<sup>1899</sup>. Durante este verano de 1915, Man Ray estuvo preparando su primera exposición individual, acontecida en la galería neoyorquina Daniel (la inauguración se celebró el 23 de

---

<sup>1895</sup> Véase NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>1896</sup> JOHNSON, Dorothy R., *Arthur Dove: The Years of Collage*, *op. cit.*, pp. 15 y 21.

<sup>1897</sup> Ver los comentarios de Barbara Haskell en *Arthur Dove*, Museum of Art, San Francisco, 1974, pp. 52-54 (catálogo de exposición)

<sup>1898</sup> Véase la entrevista de Man Ray con Hill y Tom Cooper (*Camera* nº 2, février, Lucerna, 1975), en MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, *op. cit.*, p. 22. En 1919, Adon Lacroix realiza un caligrama titulado *La lógica asesina*, con el diseño tipográfico de Man Ray. Ilustrado en MAN RAY, *Self Portrait*, Bulfinch, Boston, New York, Toronto, London, 1998, p. 70.

<sup>1899</sup> SHATTUCK, Roger, “Candeur et perversité dans le no man’s land”, en VV. AA., *Man Ray*, *op. cit.*, p. 313.

noviembre de ese año), y fue en ese mismo momento cuando se percató de que las reproducciones de sus pinturas realizadas por profesionales no le satisfacían, por lo que él mismo se lanzó a fotografiarlas a su gusto, iniciando de este modo tan peculiar su carrera como fotógrafo guiado, además, por una gran sensibilidad objetual.

Habiendo tomado buena cuenta de las novedades de la pintura francesa gracias a las exposiciones celebradas en la galería 291, hacia 1914 Man Ray pintaba en un estilo cubista que debía bastante a los primitivos italianos, sobre todo a Paolo Ucello<sup>1900</sup>. Adoptó los caracteres alfanuméricos de los cubistas en un cuadro que lleva por título su propio nombre, *Man Ray, 1914*. De hecho, todas sus producciones mantendrán en adelante un fuerte potencial proyectivo y retratístico. Tal y como hizo con todas las influencias que fue recibiendo, se apropió del estilo cubista para ponerlo al servicio de sus propias inquietudes, sin aplicarlo de manera directa, sino como un medio meramente instrumental para estudiar las cualidades del color y, sobre todo, las condiciones bidimensionales de la pintura, la cual debía ser dispuesta en una construcción sobre una superficie plana, algo que él solucionó mediante la yuxtaposición de campos de color que a partir de 1915 adquirirían un sentido propio. De esta manera, para cuando entró en contacto con Duchamp nada más llegar éste último de París, sus investigaciones ya estaban encaminadas al análisis de la bidimensionalidad del soporte pictórico, sólo que el polémico artista francés le dio la clave definitiva: la segunda dimensión es una emanación de la tercera, así como ésta de una cuarta, ley materializada en las sombras proyectadas por los *ready-mades*. Man Ray pudo impregnarse de todas estas ideas al fotografiar sus propias pinturas y apreciar la metamorfosis de los colores en gamas de grises contrastados por el esquematismo de cariz cubista<sup>1901</sup>. Duchamp siempre conservó el interés por los tratados de perspectiva de Alberti y Da Vinci, en lo que coincidió con Man Ray, aunque el americano antepuso a las bases científicas de los grandes tratadistas renacentistas, el empirismo de Ucello, el cual llevaba investigando desde 1914<sup>1902</sup>. Esta diferencia posiblemente determinó las distancias existentes entre estos dos grandes precedentes del dadaísmo, pues a diferencia de Duchamp, esta preocupación por la condición bidimensional de la pintura impulsó a Man Ray hacia el collage, a lo que hay que añadir la visualización de un conjunto de papeles encolados en una exposición de Braque y Picasso celebrada en 1914 en la galería 291<sup>1903</sup> y, sobre todo, el peso del oficio paterno, tal y como ocurre en los casos de Braque, de Picasso e, incluso, de Duchamp por la relación evidente entre el título de notario de su padre y las firmas de sus *ready-mades*. El padre de Man Ray era sastre, y en esta actividad involucró a toda su familia, e incluso a él mismo desde muy temprana

---

<sup>1900</sup> Merry Foresta denomina a su lienzo *Guerra (A.D. MCMXIV)* de 1914, “cuadro heráldico”, en VV. AA., *Man Ray, op. cit.*, p. 12, pintura ésta que hace clara referencia a *La Batalla de San Romano* de Paolo Ucello (1456), autor renacentista por el que Man Ray sintió gran admiración.

<sup>1901</sup> Es ésta la opinión de FORESTA, Merry, expuesta en VV. AA., *Man Ray, op. cit.*, p. 17.

<sup>1902</sup> Véase MAN RAY, *Self Portrait, op. cit.*, p. 49.

<sup>1903</sup> NAUMANN, Francis, “Man Ray, 1908-1921: D’un art en deux dimension à la dimension élevée des idées », en VV. AA., *Man Ray, op. cit.*, p. 64.

edad. Su madre cosía con la ayuda de sus hijos, diversos retales hasta obtener mantas y fundas para edredones<sup>1904</sup>.

Algunas de sus incursiones tempranas más significativas, fueron los trabajos preparatorios para *The Rope Dancer Accompanies Herself with her Shadows* (*La funámbula se acompaña de sus propias sombras*, 1916), realizado poco después de instalarse en un taller de Manhattan a finales de 1915. El procedimiento parece deberse en este caso a un descubrimiento azaroso pues, inspirado en un espectáculo teatral, quiso representar a la bailarina con bocetos previos sobre papeles cuadriculados que luego recortó para crear la composición adecuada, según el modo académico habitual que Picasso ya utilizó en su infancia siguiendo las enseñanzas de su padre. Man Ray, buscando el mejor boceto, quedó impresionado por la reunión de todos ellos, lo que le animó a recubrirlos de fuertes colores para aumentar el contraste, resultado que luego trasladó al óleo<sup>1905</sup>. Los recortes no fueron los modelos para la representación de la bailarina, sino que, siendo ésta desgajada por la descomposición de sus diversos movimientos, sirven a sus sombras, que son las que mantienen el color, mientras que la protagonista, que reproduce movimientos mecánicos que concuerdan con la cuarta dimensión de la *Mariée* del *Gran Vidrio* de Duchamp, se mantiene en tonalidades blancas y rodeada de su aura. Esta sacralización ya fue considerada en una *Madonna* que pintó un año antes imitando los iconos religiosos primitivos. A sabiendas de su escaso interés por cuestiones religiosas, podemos afirmar que buscó no sólo la bidimensionalidad formal de la pintura tal y como opina Naumann<sup>1906</sup>, sino también la posición en suspensión de la figuración artística, tema que en la fotografía -en su opinión, distinta y complementaria a la pintura- provoca la proyección de las sombras. Las correspondencias con la obra de Duchamp son evidentes, se trata de la contraposición de una dimensión con otra, lo que desvela la verdadera naturaleza de la pintura. El título nos da la clave: la cuerda de la funámbula une su figura en movimiento sintetizado con las sombras que proyecta, cuyo conjunto recuerda bastante a los “tubos capilares” que surgen de

---

<sup>1904</sup> *Ibid.*, p. 52. Man Ray conservó uno de estos tempranos *patchworks*, realizado en 1911 para su habitación en el domicilio de sus padres en Brooklyn, el cual no abandonó hasta 1913. Se trataba de una cubierta confeccionada con rectángulos de tela en gama de grises, los cuales prefiguraron los futuros trabajos de Sophie Taeuber. Ilustrado en MAN RAY, *Self Portrait*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1905</sup> Man Ray narra todo este proceso de elaboración en *ibid.*, p. 60. En “A Primer of the New Art of Two Dimensions” (texto de Man Ray destinado a un artículo de John Weichsel de noviembre de 1915, recogido en NAUMANN, Francis M., *Conversión to Modernism. The Early Work of Man Ray*, Rutgers University Press/ Montclair Art Museum, New Brunswick, New Jersey, London, 2003, p. 225), cuenta cómo en la danza el ritmo es lo fundamental, el cual se desprende de los gestos puestos en sucesión. Así, las sombras sucesivas materializan cada uno de estos gestos, dotados de una individualidad propia, áurica si se quiere y que, en este mismo texto, Man Ray compara con las palabras, lo que nos remite a su vez a los títulos.

<sup>1906</sup> Ver NAUMANN, Francis, “Man Ray, 1908-1921: D’un art en deux dimension à la dimension élevée des idées », en VV. AA., *Man Ray*, *op. cit.*, p. 64. Naumann mantiene esta interpretación formalista en la obra de Man Ray de estos años para explicar su evolución desde la pintura hasta el ensamblaje y el objeto. Aunque a estas ideas propias de Greenberg, añade el contraste de la bidimensionalidad con el ilusionismo, en concreto refiriéndose a la funámbula en NAUMANN, Francis M., *Conversión to Modernism. The Early Work of Man Ray*, *op. cit.*, p. 157.

los *moldes mágicos* del *Gran Vidrio*. El mensaje está claro, el mismo que late en la obra de Picabia, a quien Man Ray por entonces conocía bien: mientras el movimiento de la novia mantiene su aura de singularidad, las sombras son reproducibles. Por otra parte, Man Ray también se apropió del valor de lo objetivo desde esta obra, y sus sinestesias simbolistas, visibles en sus pinturas anteriores, se abren tanto a lo no artístico y a lo reproducible como al azar, la fuerza objetiva por excelencia. Sin embargo, a esta metáfora tautológica que tiene al ilusionismo como único tema, se añade la función constructiva de las sombras monocromáticas, las cuales incorporan un valor plástico inexistente en el *Gran Vidrio* y que hace de la producción de Man Ray un ejercicio mucho más empírico. Otras obras de este tipo ya fueron realizadas con una técnica precisa, destinada a eliminar paulatinamente la huella del artista en el resultado, y bien pudo ser esta pieza la que, por su procedimiento, le animara a investigar distintas técnicas en busca de un estilo más sintético, impersonal y que, en su caso, desplazara lo subjetivo a otros terrenos compartidos con el espectador, comenzando con sus primeras investigaciones en el terreno del collage justo al año siguiente, en 1917, al tiempo que fue abandonando el uso exclusivo del óleo.

Así, entre finales de 1916 y principios de 1917, realizó una serie de collages con papeles de colores sobre cartón blanco, los cuales posiblemente fueron concebidos aisladamente como modelos para posteriores pinturas. El nombre de la serie, *The Revolving Doors*, surgió tras ser expuestos en 1919 en su siguiente individual en la Galería Daniel, al ser enmarcados por separado pero dispuestos en torno a un eje que permitía girarlos para ser visualizados, una solución que pudo inspirar las ventanas y puertas que Duchamp acometió desde 1920. A este principio de reversibilidad aplicado al collage, se sumaron los títulos extraños que condicionan como un acto creador el resultado<sup>1907</sup> (*Mime, Long Distance, Orchestra, The Meeting, Legend, Decanter, Shadows, Jeune Fille, Concrete Mixer y Dragon Fly*, un total de diez piezas), el mismo que, por su sentido del color y la condición plana de su aplicación, concuerda con las sombras de la funámbula, además de ir estos collages acompañados de rectas y curvas realizadas con tiralíneas y compás. Con estas obras Man Ray alcanzó el clímax de su carrera en la búsqueda de una “pintura de precisión” con medios pictóricos. Deben ser consideradas como sombras de algo que no vemos<sup>1908</sup>, algo que queda en el misterio, en lo nouménico, como los *ready-mades* de Duchamp (*A bruit secret* o *Pliant... de voyage*), con identidad propia en cada

---

<sup>1907</sup> Con ello Man Ray quería incitar al espectador a la participación en el proceso creativo.

<sup>1908</sup> NAUMANN, Francis, “Man Ray, 1908-1921: D’un art en deux dimension à la dimension élevée des idées », en VV. AA., *Man Ray, op. cit.*, p. 69. En la revista *TNT*, dirigida por él mismo, publicó un texto donde explicaba cada uno de los collages integrantes de *The Revolving Doors*, y luego con sus ilustraciones en el número 7 de la revista surrealista *Minotaure* en 1935. En el collage VIII, titulado *Sombras (Shadows)*, comenta el procedimiento creativo a partir de la reunión simultánea de diversas sombras proyectadas de una misma forma. Este texto está recogido en NAUMANN, Francis M., *Conversión to Modernism. The Early Work of Man Ray, op. cit.* p. 227. En una fotografía de 1945 donde aparecen estos collages, son calificados por Man Ray como “collages in spectrum colors” [collages en colores espectrales], lo que concuerda con la condición de sombras (*ibíd.*, p. 161)



uno de los gestos materializados mediante las sombras, dispuestas en sucesión, y prolongables hasta el infinito, mientras que es la realidad que no vemos la poseedora de singularidad.

La siguiente técnica que Man Ray investigó y que él mismo fue el primero en aplicar al arte en 1917, en pos de la anulación de la mano del artista, fue la aerografía<sup>1909</sup>, medio utilizado por entonces para crear brillos y sombras sobre los objetos a decorar<sup>1910</sup>. Con ellos pudo lograr una pintura totalmente cerebral<sup>1911</sup>, utilizando plantillas para las formas y objetos hasta conseguir sus negativos impresos en el soporte. Mientras tanto, con esta aplicación del pigmento por medio de pistola, la tercera dimensión se conservaba real, dado que la tonalidad varía conforme el artista se acerca o se aleja del soporte<sup>1912</sup>. La sombra sigue siendo el tema principal, enfatizada por la tendencia monocromática basada en la degradación tonal. Para ello utilizó grises y marrones, sobre todo en aquellas aerografías realizadas a partir de objetos en 1919, lo que ya hace pensar en la fotografía, y no sólo por el parecido formal<sup>1913</sup>, pues a partir de una misma composición Man Ray pudo realizar diversos ejemplares aerográficos, al tiempo que dejaba entrar en sus obras el azar del encuentro con los objetos, parodiando así el realismo del cubismo por medios puramente automáticos y poéticos. Es lo que podemos observar en una aerografía de formato oval (sin título, 1919) sobre el que repitió el contorno de los objetos matizados por una degradación tonal, y donde mostró el contraste entre la bidimensionalidad real del soporte y el ilusionismo intrínseco a la pintura. A estas mismas fechas responden sus primeras fotografías de objetos, algunos de los cuales tuvieron antes un valor cercano al *ready-made* duchampiano. También jugó a reproducir objetos con otra técnica automática e impersonal, el *cliché-verre* o dibujo fotográfico sobre placas de vidrio<sup>1914</sup>, el cual constituyó por igual un precedente de las llamadas *rayografías* que comenzó a realizar en 1922, consistentes en la colocación directa sobre el papel sensible de objetos diversos, con lo que lograba su impresión directa<sup>1915</sup>, el encuentro extático del objeto con su sombra reproducible a voluntad.

---

<sup>1909</sup> Ver PUYOL LOSCERTALES, Ana, *L'Érotisme comme le possible. La machine, ce qui rend possible. Man Ray, une possibilité*, op. cit., p. 17, donde la autora define esta técnica como una actividad mental y cerebral.

<sup>1910</sup> NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, op. cit., p. 82.

<sup>1911</sup> MALHEBER, Anne, "Un drôle d'objet", *DADA, Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 88, op. cit., p. 125.

<sup>1912</sup> NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, op. cit., p. 82. En este sentido podemos trazar un paralelismo entre el uso del aerógrafo y el *dripping* de Max Ernst, Pollock y Sam Francis, pues en este último caso las gotas de pintura variarán de tamaño según el acercamiento del recipiente a la superficie sobre la cual gotea, obedeciendo así a cierta profundidad incluso perspectiva, lo que ofrece un mínimo de control en la creación.

<sup>1913</sup> Véase NAUMANN, Francis M., *Conversión to Modernism. The Early Work of Man Ray*, op. cit. p. 198.

<sup>1914</sup> Procedimiento descubierto, junto con el dibujo fotogénico, por los grabadores ingleses Frederick James Havell y James Tibbitts Willmore a mediados del siglo XIX. Ver SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 2001, p. 35.

<sup>1915</sup> Véase MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, op. cit., pp. 49-51, y PUYOL LOSCERTALES, Ana, *L'Érotisme comme le possible. La machine, ce qui rend possible. Man Ray, une possibilité*, op. cit., p. 22, donde la autora define los procedimientos de Man Ray como una constante negación del medio dirigida a exaltar la actividad mental. La cámara, la destreza manual y el cine ponen en cuestión la fotografía, ésta a la actividad artística, etc., en una espiral de negación que parece no tener fin.

Este método automático prescindía incluso de la cámara intermediaria, por ser un instrumento más de los negados en toda su producción, tal y como procedió Duchamp abordando la dualidad instrumento-objeto.

En las fotografías de Man Ray los objetos tridimensionales proyectan en suspensión sus sombras, tal y como ocurría al estar colgados sobre las paredes de su estudio. Los objetos son la fuente anterior a la pintura, aunque a su vez son retrato del artista por haber surgido de un encuentro. Es así como entendemos su máxima “considero autorretratos todo lo que hago”<sup>1916</sup>. En su primer ensamblaje, titulado precisamente *Autorretrato* (1916), dejó la huella de su mano en el centro de la superficie con pintura de fuerte factura y en contraposición con la planitud del resto del color, mientras que un interruptor y dos timbres simulan un inexistente circuito eléctrico que nunca llegará a producir el sonido deseado, a pesar de que el espectador es incitado mediante los medios plásticos a pulsar el botón. El sonido hubiera supuesto la culminación de la obra, en cambio ésta nunca será alcanzada. El lograr su meta eléctrica supondría poder interaccionar el sonido con la pintura, sinestesia que tiene lugar en el intelecto de Man Ray, el mismo que ha querido exponer estas ideas con dos dibujos que reproducen la moldura de un violín que enmarcan el interruptor y la mano. Estos elementos reunidos también dejan intuir una figura antropomórfica fantasmagórica, espectral de nuevo y definida por la yuxtaposición del blanco y el negro, las mismas gamas de la fotografía producidas por la incidencia de la luz y las sombras resultantes<sup>1917</sup>.

En 1917 realizó *Boardwalk*, un ensamblaje de objetos superpuesto a una estructura en damero bidimensional donde unas cuerdas sirven de comunicación entre los elementos y las dimensiones. A partir de esta poética de contrastes, Man Ray “asistió” *ready-mades* que, a diferencia de los de Duchamp, combinan dos objetos o más para crear un conflicto, una resolución poética de imágenes que tienden a anular sus funciones, y que el espectador debe poner en conexión asociándolos con el título, siempre desconcertante. Mientras Duchamp recurría a un solo objeto con un mínimo de tergiversación para que primase la transfiguración contextual, la huella de Man Ray es perceptible en la concepción dialéctica de dos objetos reunidos que se anulan<sup>1918</sup>: barras de madera sujetas con un sargento de carpintería (*New York, 1917, 1917*), una lata aplastada agujereada (*18th Street, 1920*), una pistola inservible sostenida por un imán curvo con la letra “N” en su frente (*Compás, 1920*), etc. El americano no limitó la producción de estos objetos como sí hizo Duchamp, por lo que el concepto de *ready-made* era totalmente distinto en él. Todos sus objetos fueron debidamente fotografiados, en ocasiones con

---

<sup>1916</sup> Man Ray, « L'interview de camera » (entrevista aparecida en *Camera* nº2 febrero 1975, Lucerne, realizada por Paul Hill y Tom Cooper), en MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, op. cit., p. 32.

<sup>1917</sup> Ver los comentarios acerca de esta obra en PENROSE, Roland, *Man Ray*, Thames and Hudson, London, 1989, pp. 42-43. Este primer ensamblaje de Man Ray le animará a realizar en 1918 verdaderas esculturas confeccionadas con trozos de madera ensambladas. Se trata de la serie que tituló *By Itself I*.

<sup>1918</sup> Quizás esta distinción derive de otra más general: mientras Man Ray es un productor nato, Duchamp busca el gesto mínimo del “no crear”. BALDWIN, Neil, *Man Ray*, Hamish Hamilton, London, 1989, p. 47.

sus sombras proyectadas como en el caso de la pareja *El Hombre y La mujer con sombras*, ambos de 1918, o un conjunto de perchas colgando unas de otras a partir de un techo (*Obstrucción*, 1920, considerado precedente de las acumulaciones de César). En otras ocasiones jugó con la dialéctica interior-exterior como en *New York* (1920), un bote de cristal lleno de bolas de acerco, o *El Enigma de Isidore Ducasse* (1920), objeto desconocido cubierto por una lona con cuerdas, de aspecto antropomórfico (anticipo de los *empaquetages* de Christo) y que, al mismo tiempo, nos hace pensar en el “encuentro fortuito de un paraguas y una maquina de coser sobre una mesa de disección” que define la belleza en los *Cantos de Maldoror*, obra reivindicada por entonces en el seno del círculo dadaístas parisino congregado en torno a la revista *Littérature*.

Esta dimensión proyectiva de los objetos por dialéctica<sup>1919</sup>, tuvo su máximo exponente en un collage que Man Ray realizó con motivo de su traslado a París en 1921, alejado de cualquier preocupación estética y con la única pretensión de reunir sus vivencias, en este caso su traslado a la vieja Europa. Recurrió para ello a la yuxtaposición de un plano de París con la fotografía de un cúmulo de cerillas usadas que, en una versión realizada aparte en 1920, tituló *New York*<sup>1920</sup>. Esta asociación de ideas fue ampliamente desarrollada por sus retratos fotográficos, donde diversos objetos intentan representar o desvelar algo interno de los retratados, práctica que mantuvo a lo largo de toda su carrera. De esta manera pueden distinguirse una serie de elementos constantes en su producción: el encuentro único y fenomenológico del yo con un objeto, es reproducido tantas veces se desee en formato fotográfico, perdiendo así su aura y fomentando el shock de la percepción. A esto Man Ray añadía una mínima disposición, siempre libre de toda cuestión estética, además de los títulos, también proyectivos. Estas fotografías reproducían lo que en pintura no pudo lograrse<sup>1921</sup>, por lo que se situaban a su misma altura en la escala jerárquica del arte, aun sin participar de él. Las sombras pintadas las sustituían y viceversa. En sí mismas, eran un medio pictórico de precisión. Además, su función fue paralela a la pictórica: siendo que sus primeros tanteos fotográficos estaban destinados a la reproducción de sus pinturas, la fotografía tuvo para este creador la facultad de atribuir a cualquier realidad un estatus paralelo al artístico, aunque una vez degradado al ser reproducido mecánicamente (en ocasiones inmortalizaba máquinas,

---

<sup>1919</sup> “Man Ray se regarde dans l’être aimé » [Man Ray se mira en los objetos amados], en PUYOL LOSCERTALES Ana, *L’Érotisme comme le possible. La machine, ce qui rend possible. Man Ray, une possibilité*, op. cit., p. 56.

<sup>1920</sup> Véase el análisis de esta obra en TURNER, Elizabeth Hutton, “Trasatlántiques”, en VV. AA., *Man Ray*, op. cit., pp. 137-138.

<sup>1921</sup> Según las declaraciones del propio Man Ray: “Je peins ce qui ne peut être photographié, ce qui vient de l’imagination ou du rêve, ou d’une pulsion inconsciente. Je photographie les choses que je ne veux pas peindre, les choses qui ont lit comme une existence » [Pinto lo que no puede ser fotografiado, lo que viene de la imaginación o del sueño, o de una pulsión inconsciente. Fotografío las cosas que no quiero pintar, las cosas que se leen como una existencia], citado por SHATTUCK, Roger, “Candeur et perversité dans le no man’s land”, en VV. AA., *Man Ray*, op. cit., p. 332.

consiguiendo así la unidad forma-contenido), perdía esas cualidades estéticas que hacen de la pintura única y la distinguen del resto de la realidad. De esta manera Man Ray estableció una nueva continuidad para la acepción general de proyección: las sombras remiten a un objeto, que a su vez testimonia la presencia del yo que lo ha encontrado y lo ha vivido en tanto que fenómeno: yo-objetos-sombras, a lo que se sumaba el título no referencial. Por eso podemos concluir que el encuentro entre el yo y el objeto, irreplicable y por tanto áurico, es reproducible mediante el encuentro objeto-objeto y objeto-título (del lenguaje), siendo los medios automáticos los ideales para lograrlo. Así, el encuentro áurico se transforma en shock para el espectador y el autor dado que, al hacer de su “rendez-vous” un choque irracional, ambos se sitúan a un mismo nivel, mientras que la experiencia y las preconcepciones lógicas y racionales son sistemáticamente destruidas y reemplazadas por la dialéctica de contrarios: objeto-sombras, positivo-negativo, texto-realidad, ilusión-realidad, tercera dimensión-segunda dimensión, etc., lo que se traduce en una relación entre lo masculino y femenino que toma -tal y como procede Maurice Rheims<sup>1922</sup>- al objeto por femenino, y cuyas manifestaciones materiales en el arte constituyen la sombra masculina.

De este modo, Man Ray transfiguró la creación artística mediante la invención y la investigación. Dispuso los medios necesarios para desencadenar los principios del automatismo en la plástica, tan importantes luego para el surrealismo. El objeto abandonaba su opacidad para hacerse transparente a la conciencia, y el arte dejaba de ser una producción exclusiva para convertirse en un medio de transmutación y conocimiento del objeto y de la realidad<sup>1923</sup>. De hecho, Man Ray fue quien consiguió tardíamente el título oficial de Dada para el grupo de Nueva York, al haberlo solicitado por carta a Tzara para poner nombre a la revista *New York Dada*<sup>1924</sup>, la cual publicó junto con Duchamp en abril de 1921<sup>1925</sup>. Antes, el círculo de los Arensberg ya tuvo conocimiento de las actividades suizas desde noviembre de 1916<sup>1926</sup>, y la interacción entre los avances dadaístas entre una ciudad y otra se produjo, sobre todo, cuando

---

<sup>1922</sup> RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>1923</sup> Man Ray, además de negar la condición artística de la fotografía, tal y como ya hicieron De Zayas y Stieglitz, afirmó la capacidad creativa no ya de todos los hombres, sino de toda la realidad existente. Véase SHATTUCK, Roger, “Candeur et perversité dans le no man’s land”, en VV. AA., *Man Ray*, op. cit., p. 316.

<sup>1924</sup> Según cuenta Naumann, el encuentro desencadenante de un dadaísmo en Nueva York no se produjo hasta que Katherine Dreier visitó la Sociedad de Artes de Colonia durante un viaje a Alemania a finales de 1919. Ahí conoció a Max Ernst y Johannes Baargeld, a los que habló de la obra de Duchamp. En el catálogo, Dreier leyó la palabra “Dada” por primera vez. A su regreso pudo informar a Man Ray y Duchamp de estos descubrimientos. En NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, op. cit., p. 196.

<sup>1925</sup> Ver *ibíd.*, p. 200. La carta con el consentimiento de Tzara, desmintiendo ser propietario exclusivo del término “dada”, es reproducida en la segunda página de *New York Dada* (revista reproducida en MOTHERWELL, Robert, *Dada. Painters and Poets*, op. cit., p. 216), donde además cita a todos los miembros dadaístas de una serie de países, incluyendo varios escritores y artistas neoyorquinos (Gabrielle Buffet-Picabia, Walter C. Arensberg, Marcel Duchamp, Adon Lacroix, la Baronesa Elsa von Freytag Loringhoven, Man Ray, el músico Edgar Varèse, Joseph Stella, Alfred Stieglitz, etc.)

<sup>1926</sup> Se conserva una carta de Tzara dirigida a Marius de Zayas (30 de septiembre de 1916), donde le informa sobre el nuevo movimiento y donde pide su colaboración, además de enviarle la revista dirigida por Hugo Ball *Cabaret Voltaire*. Citado en NAUMANN, Francis M., *New York Dada*, op. cit., p. 192.

Picabia entró en contacto con el grupo dadaísta en Suiza a finales de 1918, recibido por Tzara y Arp con los brazos abiertos, pues sólo así podían enlazar sus voluntades con los avances neoyorquinos que, sin duda alguna y siguiendo a Buffet-Picabia, debemos considerar un germen predadaísta esencial por anunciar, desde al menos 1913, las claves del movimiento, a lo que se sumarían las pretensiones universalistas de Hugo Ball y Hans Arp. Lo que se llamó “dadaísmo” en Nueva York estableció el verdadero cometido del arte (o del anti-arte en relación a su anterior situación): un nuevo conocimiento del objeto que suplantase a aquel perdido desde el siglo anterior, a lo que contribuyó Arp desde 1914 con sus collages, dos años antes de la fundación del Cabaret Voltaire.

### *El collage automático en Zurich*

Hans Arp o Jean Arp -dada su condición bilingüe alsaciana (1886-1966), pues era natural de Estrasburgo- realizó un viaje crucial a París en 1914 (ciudad que ya visitó en 1908). Durante los años previos a esta fecha practicó una pintura expresionista que, por su agresividad, estuvo emparentada con *Die Brücke*, aunque el pintor que más influjo en su carrera artística fue Seurat, como en el caso de Duchamp. Antes de llegar a la capital francesa visitó Colonia, donde conoció por primera vez a Max Ernst, también inmerso en el expresionismo y con quien mantuvo una amistad de por vida, además de compartir con él todas las aventuras dadaístas y surrealistas. En París se instaló en Montmartre y ahí pudo conocer el cubismo y los círculos literarios de su entorno, estilo por el que se interesó, especialmente por los *papiers-collés*. Por entonces, en el ambiente artístico se debatía sobre la teosofía que tanto influenció en la pintura no objetiva de Mondrian. Aunque Arp nunca la adoptase, sí respondió a la demanda de René Schwaller para decorar el Instituto de Teosofía de Estrasburgo fundado por él mismo. Para este encargo preparó una serie de collages iniciados previamente en París, los cuales no se han conservado más que por algunas fotografías. Según el testimonio de Arp, eran muy distintos a los *papiers-collés* cubistas a pesar de haber estudiado este estilo con detenimiento<sup>1927</sup>. Se trataba, según Arp, de unas piezas estáticas y muy arquitectónicas destinadas a sustituir la decoración mural emulando construcciones con formas parecidas a palmeras y espinas de peces<sup>1928</sup>. Este proceso de investigación con papeles recortados tuvo continuidad en 1915, una vez asentado en Zurich a causa de la guerra. Gracias a él alcanzó la abstracción, la cual participó del mismo

---

<sup>1927</sup> Georges Hugnet cuenta cómo Arp conoció a Picasso en París durante este viaje de 1914, y cómo el español adquirió uno de los primeros objetos fabricados por Arp. En Georges Hugnet, “Jean Arp” (1954), en Georges Hugnet, *Pleins & Délirés. Témoignages et souvenirs 1926-1972*, Guy Authier, La Chapelle-sur-Loire, 1972, p. 267.

<sup>1928</sup> Arp comenta estos collages en “Collages” (1954) y en “Colloque de Meudon (entrevista con Bryen, 1954), ambos en ARP, Jean, *Jours Effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 420 y 430.

estatismo aun habiendo conocido en París y estimado por sus enormes posibilidades plásticas, las teorías futuristas sobre el dinamismo<sup>1929</sup>. Él prefirió la quietud en sus composiciones para trasladar la importancia creadora al gesto, el cual debía estar en plena concordancia con la fuerza creativa de la naturaleza. Con Arp el artista se convirtió en un agente de erosión más, destinado a transmitir un orden inaprensible pero evidente. Denominó a la serie de collages realizados en Zurich entre 1916 y 1917 *Según las leyes del azar*<sup>1930</sup>, principio fundamental de la revuelta dadaísta que estalló pocos meses después, por destruir la primacía de la obra de arte sobre el resto de los objetos, y toda jerarquía posible establecida sobre la realidad, un ataque directo a la ideología asentada sobre la percepción del individuo<sup>1931</sup>.

Arp no podía aceptar la condición visual de los futuristas, pues el arte del alsaciano, preocupado por la creación y no tanto por el resultado, se generaba a partir del encuentro de las fuerzas interiores del sujeto con las exteriores de su entorno, y sus investigaciones estaban destinadas a averiguar la naturaleza de ese orden exterior, a diferencia de las teorías de Worringer sobre la abstracción<sup>1932</sup> o del expresionismo de Kandinsky que daba prioridad absoluta a la interioridad del sujeto. La condición bilingüe de Arp le permitió estar al corriente tanto del romanticismo francés como del alemán, por lo que pudo leer desde muy pronto a Novalis, Baudelaire y Rimbaud, bagaje cultural que le aproximó años más tarde a los surrealistas y le ayudó a establecer, incluso antes de 1916, las bases de un automatismo fundamentado en la dialéctica existente entre el sujeto y el objeto<sup>1933</sup>, participando de lo que Gabrielle Buffet-Picabia llamó “la época del objeto”<sup>1934</sup>. Con él cambió la consideración del

---

<sup>1929</sup> Sobre el encuentro de Arp con el futurismo, ver FAUCHEREAU, Serge, *Arp*. Polígrafa, Barcelona, 1988, p. 10.

<sup>1930</sup> Ver LE BOT, Marc, “Jean Arp: Art et Hasard”, en *Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine* nº IX, Septembre 1986, L’Âge d’Homme, Paris, p. 144. Arp entiende por azar una ley inaprensible identificada con la causa primera que hace surgir toda la vida. ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>1931</sup> Ver LEIRIS, Michel, “Exposition Hans Arp (Galerie Goemans)”, en *Documents*, 1ª année 1929 nº 1-6, facsímil Jean-Michel Place, *op. cit.*, p. 340, donde afirma este escritor que Arp revolucionó toda clasificación ilusionista y la jerarquía misma de las cosas creadas.

<sup>1932</sup> Arp reprochó al ensayo *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer -que Kahnweiler le envió en 1916- haber olvidado lo que él entendía por “la cosa en sí”. Citado en Eric Michaud, “Jean Arp et le plaisir de détruire », en *ibid.*, pp. 149-150.

<sup>1933</sup> Sobre las influencias literarias de Arp, leer MANIER, Mady, “Arp et Dada”, en *ibid.*, pp. 68 y 72. Arp afirmaba que sus mayores influencias literarias fueron la filosofía presocrática, el Evangelio de San Juan, Novalis y Rimbaud. En Jean Arp, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 446. De la filosofía presocrática derivó el monismo de su obra, el cual no distingue actividad humana de la naturaleza, pues todo pertenece a un mismo orden. Véase al respecto BEHAR, Henri, “Arp surréaliste ou Le ruban du père Castel”, en *Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine* nº IX, Septembre 1986, *op. cit.*, p. 112. Jean Cassou atribuye a la poética de Arp cierta inspiración en el romanticismo alemán, esto es, en los orígenes de la dialéctica contemporánea. CASSOU, Jean, « Arp », Musée National de l’Art Moderne, Paris, 1962 (catálogo de exposición), recogido en *Jean Arp (1866-1966). Esculturas/ relieves/ obra sobre papel/ tapices*, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985, p. 23 (catálogo de exposición)

<sup>1934</sup> Buffet-Picabia extendió este concepto de “época del objeto” a muchos de los dadaístas, asegurando que los surrealistas habían dado al objeto una dirección totalmente diferente, en “Jean Arp” (*Les Presses littéraires de France*, Paris, 1952), BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, *op. cit.*, p. 116.

artista, el cual perdió su importancia al reencontrarse con el orden natural mediante la práctica de lo que Arp denominaba un “arte elemental”<sup>1935</sup>. Por eso desde 1915 se decantó por el trabajo en equipo<sup>1936</sup>. En Zurich conoció al pintor de origen rumano Arthur Segal y al matrimonio holandés de Adya van Rees-Dutilh y Otto van Rees, con quienes comenzó una intensa colaboración<sup>1937</sup> a partir de la decoración abstracta al fresco de un mural de la Escuela Pestalozzi de Zurich. Con ellos expuso tapices, bordados y collages en noviembre de 1915 en la Galería Tanner de la misma ciudad. Este matrimonio, que en París ya había adoptado el collage cubista, se apropió pronto del estilo abstracto de Arp para superar el caballete mediante la aplicación del azar y la toma de nuevos materiales, cuya relación se materializó en una composición abstracta que en estos primeros momentos encontró el estatismo necesario en el principio de la simetría<sup>1938</sup>.

En esta exposición Arp conoció a quien iba a ser su compañera y esposa hasta su muerte: Sophie Taeuber (Suiza, 1889-1943). Ella le enseñó sus trabajos con telas, sedas, lanas y papeles, aunque también algunas naturalezas muertas. Coincidiendo ambos en los materiales y en el estilo, comenzaron a intercambiar impresiones, y a partir de 1918 y buscando un arte anónimo, realizaron collages en equipo<sup>1939</sup>, colaboración que se amplió más allá de la muerte de Taeuber en 1943 con la exposición de collages de Arp confeccionados con bocetos y recortes que Sophie realizó en vida, para poder seguir exhibiendo conjuntamente y mantener su presencia gracias a su obra, lo que suponía una configuración andrógina del resultado, entre la acción masculina de Arp y los recortes ofrecidos por un azar ahora identificado con Sophie<sup>1940</sup>. Con ello incidía en la capacidad del collage que ya explotó en los años previos al dadaísmo: la de dar vida como la naturaleza<sup>1941</sup>. Por ejemplo, recortó sus propios dibujos de juventud para realizar collages. Mediante la elección del material, el gesto del recorte y el pegado, el collage reavivaba los objetos opacos e inertes así como los recuerdos. De esta manera, Arp supo utilizar el origen desconocido del objeto para entroncarlo con el azar que, según su propio criterio,

---

<sup>1935</sup> Ver MENIER, Mady, « Arp et Dada », en *Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine* n° IX, Septembre 1986, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1936</sup> “Préface” de Marcel Jean a ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, pp. 15 y 22.

<sup>1937</sup> Arp atribuye esta colaboración -junto con la de Freundlich y Taeuber- a una voluntad por trabajar colectivamente y un rechazo al arte individual, en ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>1938</sup> Para el catálogo de esta exposición, Arp escribió un breve texto donde expuso lo fundamental de las ideas que seguirá fielmente a lo largo de toda su carrera: el apoyo en la realidad precisa y rigurosa frente al ilusionismo y la imitación. Ver ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 355.

<sup>1939</sup> Se trata de la serie de collages *Duo* realizados entre 1918 y 1920, y que Sophie Taeuber continuó a pesar de la ausencia de Arp entre 1919 y 1920 por sus viajes a Colonia y París. DEMOS T. J., “Zurich Dada: The Aesthetics of Exile”, en DICKERMAN, Leah and WITKOVSKY, S., *The Dada Seminars*, National Gallery of Art, Washington, 2005, p. 21. Incluso Christine Derouet cree que es difícil distinguir en muchas obras de Arp la participación de Sophie. DEROUET, Christine, “Paolo Arp and Francesca Taeuber: Un couple d’artistes indissociables”, en *Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine* n° IX, Septembre 1986, *op. cit.*, p. 171.

<sup>1940</sup> Ver RIESE HUBERT, Renée, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1994, p. 62.

<sup>1941</sup> Según Christine Derouet, Arp sometió a las leyes del azar las obras de su mujer una vez fallecida, en *ibid.*, p. 173.

constituía un orden inaprensible pero perteneciente a la naturaleza misma. Ésta no constituía un conjunto de fenómenos al margen de las actividades humanas. Su oposición al progreso y al maquinismo<sup>1942</sup> respondía a la concepción antropocéntrica que los sustenta en la actualidad<sup>1943</sup>, pues en sus collages de 1915 y 1916, con el fin de evitar la mano del artista en la creación -tal y como perseguían en Nueva York Duchamp, Picabia y Man Ray-, utilizó el automatismo de la guillotina<sup>1944</sup>, mientras que el encuentro con los materiales los atribuía al azar (comparándolos con el arte chino consistente en escoger piedras y firmarlas<sup>1945</sup>, lo que Octavio Paz también relacionó con los *ready-mades* de Duchamp<sup>1946</sup>), así como el modo de disponerlos sobre la superficie. Mediante esta trilogía del procedimiento azaroso que atañe al encuentro con el objeto, al gesto destructivo del recorte y a la construcción de la composición, dualidad entre destrucción y construcción que impregnó toda la filosofía dadaísta bajo las leyes del azar (por ejemplo, tanto Arp como Taeuber se caracterizaron por destruir su obra conforme avanzaban en sus descubrimientos, siendo ésta tan sólo el resultado de una constante investigación y de unas vivencias efímeras que nada tenían que ver con el concepto monumental), Arp alcanzó el “estado puro”, pero ya no del arte, sino de la experiencia estética en tanto que vivencia, para lo que fue necesario eliminar los mecanismos antropocéntricos de posesión -la razón e incluso el empirismo- y abandonarse al subconsciente<sup>1947</sup>. Así nació el automatismo Dada, logrado mediante la reducción gestual y humilde que responde con la creatividad al mismo surgir de las formas naturales, por lo que la obra de arte ya no era algo desgajado del resto de lo existente, sino una realidad en sí, un objeto más<sup>1948</sup> que debía ser observado en silencio -como la naturaleza misma- para poder desvelar su proceso de génesis una vez libre de todo sentido y significado, -o inserto en el “no sentido” arpiano que nada tiene que ver con el “sin sentido”, dado que su arte elemental defendía la unión de la forma y el contenido-, y deshacerse del ruido que inunda la vida contemporánea<sup>1949</sup> y que impide una verdadera captación del objeto.

Fue tras conocer a Sophie Taeuber que Arp comenzó verdaderamente a adoptar el azar mediante el uso de la guillotina, y a deshacerse de la anterior simetría para abrazar definitivamente la cruz como punto de partida. Fue entonces cuando la abstracción se convirtió

---

<sup>1942</sup> “Préface” de Marcel Jean a ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1943</sup> Arp creía necesaria una distancia frente a los objetos para poder ser comprendidos verdaderamente. Por esta razón realizó una obra estática y silenciosa, que demanda la meditación para poder desvelar su proceso de creación y, por extensión, el de la naturaleza objetiva. En *ibíd.*, pp. 303 y 381.

<sup>1944</sup> Ver por ejemplo FAUCHEREAU, Serge, *Arp, op. cit.*, p. 16.

<sup>1945</sup> ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 309. Arp extiende esta comparación al arte de Duchamp, Man Ray, Picabia y Schwitters, y en la página 431 cuenta cómo recoge de la orilla del mar objetos abandonados por la marea que luego utilizará en ensamblajes.

<sup>1946</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>1947</sup> Véase al respecto MICHAUD, Eric, “Jean Arp et le plaisir de détruire », en *Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine n° IX, op. cit.*, p. 152.

<sup>1948</sup> ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>1949</sup> *Ibid.*, p. 305.



en un objeto “en sí” y por lo tanto concreto<sup>1950</sup>, y según este criterio, Arp inició su propia evolución desde un arte abstracto hacia un nuevo arte concreto, apoyado posteriormente por las teorías primero de Tzara y luego de Theo van Doesburg<sup>1951</sup>, las cuales incluso Kandinsky adoptó durante los años treinta para hacer de la abstracción un estadio previo en el desarrollo. Con ello lo irracional conquistaba el mundo objetivo<sup>1952</sup> y, para lograrlo, fueron tres los medios automáticos recurridos por Taeuber y Arp: el uso de guillotina, el dibujo automático de las tijeras en los collages y relieves de madera (lo que luego se llamó *découpage* para nombrar los collages de Matisse de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX), y el rasgado que Arp asumió abiertamente en 1930 y con el que percibía de manera simultánea la perfecta armonía entre la mano ejecutora y el azar, así como la existente entre la destrucción y la construcción, lo que se extendió al arrugamiento de papeles por el que se imprimían automáticamente las formas de su mano ejecutora<sup>1953</sup>. A todo esto se añadían los fragmentos de maderas y desechos que recogía en playas y orillas de ríos para realizar ensamblajes de formas irreconocibles y, en cambio, absolutamente concretas, pues el sustento de toda esta estética era el azar divinizado tanto por Arp como por Duchamp<sup>1954</sup>, es decir, un orden inalcanzable para el hombre pero que en cambio le permitía avanzar en su evolución, aunque, por mucho que ésta avanzase, siempre quedaba en lo misterioso. Por eso la “filosofía” dadaísta (si de verdad la hubo) quedó establecida antes de la fundación del Cabaret Voltaire, trabajando conjuntamente varios de sus protagonistas: Arp, Taeuber y el matrimonio Van Kees por un lado, y Picabia, Duchamp y Man Ray por otro. Además, Arp había liberado el collage de cualquier cuestión temática, representativa, figurativa incluso, plástica o estética<sup>1955</sup>, lo había relegado en cualquier caso al

---

<sup>1950</sup> A pesar de esta evidencia, es muy difícil medir la influencia que Taeuber ejerció sobre Arp, dado el modo de trabajar en colaboración, la búsqueda de un arte anónimo y la desaparición de las obras debido a la costumbre de ambos de destruir las obras en concordancia con el desarrollo de sus inquietudes. Marcel Janco asegura que Taeuber ha sido el artista que más ha influido en Arp. En NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, L'Échoppe, Paris, 2005, p. 30 (entrevista de Marcel Janco con el autor)

<sup>1951</sup> Véase Theo van Doesburg, “Arte concreto” (diciembre de 1929, París), en VAN DOESBURG Theo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia/ Galería Librería Yerba/ Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia/ Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, Valencia, 1986, pp. 157-162.

<sup>1952</sup> Ver KANDINSKY, Vasili, “El valor de una obra de arte concreto” (*XX siècle* n° 5-6, Vol. I y n° 1-2, Vol. II, 1939, Paris), en KANDINSKY, Vasili, *Escritos sobre arte y artistas*, Síntesis, Madrid, 2002, pp. 215-216. Arp apuntó respecto a Kandinsky que en 1912 fue cuando la pintura abstracta comenzó a hacerse concreta, fecha en la que la historiografía tiende a situar el nacimiento del arte abstracto paradójicamente. En ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, op. cit., pp. 369-370.

<sup>1953</sup> Michel Seuphor en Arp, coll. Prisma, Paris, 1957, recogido en *Jean Arp (1866-1966). Esculturas/ relieves/ obra sobre papel/ tapices*, op. cit., p. 26.

<sup>1954</sup> Duchamp llegó a afirmar que para él el azar era un elemento casi religioso, en “Entretien pour la BBC” (1968), recogido en NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la...*, op. cit., p. 303.

<sup>1955</sup> En palabras de Arp, ya no se trataba de encontrar un orden estético, sino otro natural. En ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, op. cit., pp. 313-314.

arte supremo de Hegel: la poesía<sup>1956</sup>. Su despreocupación por la destreza manual le condujo en ocasiones a encargar a carpinteros la realización de los relieves de madera a partir de sus diseños. Luego él los policromaba<sup>1957</sup>. Con Arp y el dadaísmo el collage consiguió su estado puro, y a partir de él y en adelante se conformó todo un ideario sustentado por el contacto directo del sujeto con la realidad. Cuando Taeuber realizó entre 1918 y 1920 en ausencia de Arp, sus cabezas de maderas policromadas, éstas adquirieron el carácter de manifiestos en todos los sentidos posibles, no sólo por sintetizar todas las ideas dadaístas, sino por desvelar el principio natural del surgir de las cosas<sup>1958</sup>. Estas cabezas materializaban ante todo los recuerdos de un hecho percibido, de una vivencia revivida ahora por la plástica y el collage<sup>1959</sup>, y esto es lo que el hombre debía descubrir en todo lo que le rodea. El espectador fusionado con el creador debía proceder a una reconstrucción para recuperar la realidad perdida en la contemporaneidad, y de esa realidad formaba parte la máquina -como la guillotina que empleaban para cortar el papel-, la cual no era condenada porque, como advertía Tzara, Arp no formaba parte ni del bien ni del mal<sup>1960</sup>, estaba al margen de cualquier maniqueísmo como era de esperar en los dadaístas, a diferencia de los surrealistas, tal y como demostró por ejemplo la “belleza de la indiferencia” duchampiana. Era la concepción de la máquina lo que fallaba, sumisa a la posesión como el resto de la realidad. Ella necesitaba ser integrada en la naturaleza, y el collage suponía un primer paso para lograrlo. El monismo arpiano de estos collages resultaba fundamental, porque según él todo acto creativo era la metamorfosis de una misma materia primigenia<sup>1961</sup> manifestada en las imágenes de nubes y huevos que contienen el carácter originario, materno y natural<sup>1962</sup>. Se trataba de un proceso que huía de la materia para retornar a ella en la solidificación del gesto,

---

<sup>1956</sup> Así lo consideraba su amigo el artista italiano MAGNELLI, Alberto, “un poeta en los gestos” (1966). Recogido en *Jean Arp (1866-1966). Esculturas/ relieves/ obra sobre papel/ tapices, op. cit.*, p. 38. Respecto a su propia obra, véase las páginas 8 y 433, dado que, habiendo cultivado tanto la plástica como la poesía, no encontró ninguna diferencia entre los dos registros expresivos.

<sup>1957</sup> André Breton es el primero en dar noticia de este procedimiento por el cual Arp hace partícipe de su creación de relieves a los profesionales de la materia, según sus propios principios favorables al automatismo, en BRETON, André, *Arp*, Galerie Surréaliste, Paris, 1927. Citado en JEFFETT, William, “La conscience malheureuse de Miró: sculptures et objets, 1930-1932”, en *Joan Miró 1917-1934*, Centre Pompidou, Paris, 2004, pp. 82 y 92 (catálogo de exposición)

<sup>1958</sup> Por su antropomorfismo, estas cabezas tienen como precedente las marionetas mecánicas realizadas para los espectáculos dadaístas. Ver al respecto MAH, Gabrielle, “Tête Dada (1920) de Sophie Taeuber. Un manifeste plastique”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d'art moderne n° 88, op. cit.*, pp. 61-66.

<sup>1959</sup> ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, p. 417.

<sup>1960</sup> TZARA, Tristan, “Arp” (*Merz*, octubre de 1923, Hannover), recogido en *Jean Arp (1866-1966) Esculturas/ relieves/ obra sobre papel/ tapices, op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>1961</sup> Seuphor cree que en las obras de Arp nada es « fabricado », En SEUPHOR, Michel, “Misión Spirituelle de l'art” (1953), en *Jean Arp and Sophie Taeuber Arp*, Gallery Chalette, New York, 1960, p. 37 (catálogo de exposición). Sobre la metamorfosis de las formas simples y naturales en la obra de Arp, véase BORRÁS, María LLuïsa, “Jean Arp, invención de formas”, en *Jean Arp, Invenció de formes*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001, p. 337 (catálogo de exposición)

<sup>1962</sup> RAGON, Michel, *La vie des grandes peintres modernes*, Albin Michel, Paris, 1964, citado en *Jean Arp (1866-1966). Esculturas/ relieves/ obra sobre papel/ tapices, op. cit.*, p. 35.

dialéctica de géneros (materia madre, gesto fecundante<sup>1963</sup>) que tuvo su máxima expresión en los dameros bicromáticos de Arp y Taeuber: la unidad de la creación se desdoblaba entre el gesto y la materia, y se cosificaba en las formas que definen las obras, en la dualidad misma entre la geometría y el color.

El afán de Arp por el trabajo colectivo y anónimo también fue manifiesto en la obra de sus compañeros dadaístas de Zurich. Su estilo fue adoptado en parte por algunos de ellos, por ejemplo por Marcel Janco, aunque fue Arp quien comenzó a realizar relieves en madera cuando vio los realizados en yeso por este artista rumano. El hecho es que, cuando el Cabaret Voltaire se abrió por primera vez el 2 de febrero de 1916 y Arp se presentó al llamamiento de Hugo Ball, - fundador del cabaret junto con su mujer Emmy Hennings<sup>1964</sup>, y con él del dadaísmo<sup>1965</sup> -, los dos vieron que sus pensamientos coincidían en lo fundamental<sup>1966</sup>, aunque Arp -como Picabia en París por su diagnosticada neurastenia- nunca participó de los espectáculos públicos, tan sólo recitando algunos textos como *Ubu Roi* de Alfred Jarry<sup>1967</sup>, posiblemente también por la importancia que otorgaba al anonimato en la creación.

La idea de una obra total de Ball<sup>1968</sup> convirtió al collage en las veladas celebradas por las noches en el Cabaret Voltaire, en una auténtica filosofía abierta y centrífuga, ya no fundamentada sólo en la dialéctica que Picasso profesó, sino en el azar. La idea principal era invitar a artistas, escritores, actores y músicos, a actuar en todos los registros expresivos posibles. Esta interdisciplinaridad tuvo un primer origen en las ideas sinestésicas de Kandinsky acerca de la musicalidad en la pintura<sup>1969</sup>, pero a diferencia de éste, pronto llegaron a la conclusión, como Duchamp, de que el arte no era un fin en sí mismo sino un medio de expresión. Tal y como entendía Arp su obra, para Ball el Cabaret era todo él un gesto<sup>1970</sup>, y al no

---

<sup>1963</sup> La división de géneros en la obra de Arp fue abordada por Michel Seuphor en *Arp*, coll. Prisma, Paris, 1957, recogido en *ibíd.*, p. 24.

<sup>1964</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>1965</sup> Ball anotó en su diario que fue él quien el 18 de abril propuso la palabra "Dada" para denominar una revista que proyectaron los del Cabaret Voltaire (*ibíd.*, p. 131). Huelsenbeck afirmaba que fueron Ball y él los que la encontraron al abrir un diccionario al azar (HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*, *op. cit.*, p. 28), según el método con el que Picabia confeccionaba los títulos de sus obras. Arp, en *Dada au grand air*, dató la aparición de esta palabra el 6 de febrero de 1916, y la atribuyó a Tzara (citado por Tzara en "Les dessous de dada", *Comoedia*, 7-marzo-1922, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924*, *op. cit.*, p. 587; y en RICHTER, Hans, *Dada. Art and anti-art*, *op. cit.*, p. 32). La paternidad de Hugo Ball fue respaldada por el dadaísta berlinés Walter Mehring. Citado en GORIËLY, Benjamin, "Hugo Ball, prophète rebelle", *Revue de l'Association pour l'Étude du Mouvement Dada* n°1, octubre 1965, Paris, p. 11.

<sup>1966</sup> Para Ball, "el artista que trabaja según su imaginación espontánea está engañándose respecto a su originalidad", pues "usa un material que ya está formado". Citado por GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>1967</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1968</sup> Expresada ya en su diario en 1914. *Ibid.*, p. 35.

<sup>1969</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, *op. cit.*, p. 22. Los dadaístas consultaron al músico italiano Mussoni para poder llevar a cabo esta interacción entre música y pintura.

<sup>1970</sup> *Ibid.*, pp. 123 y 128.

poder crear sino tan sólo transformar la materia preexistente, extendió allá donde pudo la técnica del collage. El propio Ball escribió dos capítulos de su novela dadaísta *Tederenda der Phantast* bajo el subtítulo “Papiers-collés”, aunque luego los excluyó de su publicación<sup>1971</sup>.

Su denuncia a la guerra no quedó en un simple antibelicismo. Las calamidades del hombre contemporáneo fueron atribuidas a su escisión con su entorno, una visión global que se remontaba antes del conflicto, al menos hasta 1913 tal y como demuestra su diario<sup>1972</sup>. La alienación era la clave de su filosofía, y ésta afectaba en última instancia a la religión, por lo que trasladó la mística de la unión del hombre con Dios a su comunión directa y simultánea con el objeto<sup>1973</sup>, bajo el modelo hagiográfico de San Francisco de Asís. Quizás valorase en la pérdida de significación de las formas automáticas de Arp, una sustitución del arte por la religión, sobre la cual depositó enormes esperanzas desde los años expresionistas. Para que éstas llegasen a buen término y el arte adoptase una función curativa, éste debía liberarse de su parcelamiento y abandonar la belleza como meta única. No hay más que observar la cantidad de médicos que participaron de la revuelta Dada<sup>1974</sup>, como Huelsenbeck (quien amigo de Ball con anterioridad, acudió al Cabaret Voltaire con la intención de participar en sus actuaciones y recitales poéticos). André Breton, además de liderar el grupo de *Littérature*, era estudiante de medicina junto con Theodore Fraenkel, y fue entonces cuando los dos comenzaron a interesarse por las teorías freudianas. El padre de Ribemont-Dessaignes fue profesor en la Facultad de Medicina de París; Otto Gross, con su psicoanálisis renovado, ejerció una tremenda influencia en Franz Jung y los dadaístas berlineses<sup>1975</sup>, y muchos de los discípulos de Carl G. Jung acudían al Cabaret Voltaire para ver los espectáculos dadaístas<sup>1976</sup>. El dadaísmo trató de sustituir los antiguos medios de acercamiento al objeto (razón, estética, belleza, experiencia, etc.) por la creencia irracional -la fe

---

<sup>1971</sup> Estos dos capítulos contenían tanto prosa como versos. BALL, Hugo, *Tenderenda le fantasque*, Vagabonde, Paris, 2005, pp. 93-105.

<sup>1972</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 25. Por ejemplo, Georges Sebbag niega que la I Guerra Mundial fuese tan importante para el nacimiento del dadaísmo, en SEBBAG, Georges, “Le pense-bête Dada”, en *Dada. L’esprit de la révolte*, dossier de *Le magazine littéraire* nº 446, octubre 2005, Paris, p. 43.

<sup>1973</sup> Hugo Ball escribió en noviembre de 1915 que no puede establecerse una nueva moral antes de restituir al objeto su visión fantástica. BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 104

<sup>1974</sup> Por ejemplo, a los espectáculos celebrados en la Galería Dada de Zurich, gestionada por Tzara, asistió Francisco Aranda y Millán, catedrático de biología y padre del surrealista aragonés Francisco Aranda. Citado en ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 33. Este dato es fácilmente comprobable, pues Aranda y Millán aparece citado el día 12 de mayo de 1917 en la *Chronique Zurichoise (1915-1919)*. En TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924*, op. cit., p. 565.

<sup>1975</sup> Hausmann recuerda que los verdaderos intereses de los dadaístas de Berlín, antes de proclamarse como tales, fue crear una psicología revolucionaria que salvase las distancias entre el hombre y su entorno, bajo las tesis psicoanalíticas de Carl Gustav Jung y Otto Gross, lo que lo colocaba en una posición mucho más avanzada que las restricciones profesionales de Freud. Véase HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, op. cit., pp. 29 y 33.

<sup>1976</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 24.

religiosa-, algo común en dadaístas tan dispares como Duchamp<sup>1977</sup>, Ball, Arp<sup>1978</sup> o Schwitters<sup>1979</sup>, y a esta religiosidad se unió el anarquismo de Bakunin y Kropotkin que Ball tanto admiró (como muchos de los dadaístas berlineses, por ejemplo Franz Jung, George Grosz o Raoul Hausmann), dándole una salida mística a partir de los misterios religiosos, el romanticismo alemán y la poesía de Rimbaud y Lautreamont<sup>1980</sup>. Ball buscó una alternativa al subjetivismo idealista kantiano, encontrando para ello y para hacer del individuo el objeto de la libertad, cierto apoyo en la filosofía de Nietzsche.<sup>1981</sup>

Teniendo como modelo el arte no imitativo de Arp, el cual era capaz además de abandonar todo subjetivismo expresionista<sup>1982</sup>, y aplicando este procedimiento a las letras, Hugo Ball recitó en el Cabaret Voltaire con su habitual estilo litúrgico, poemas fonéticos transcritos sobre paneles -o “poemas sonoros<sup>1983</sup>- en diferentes tipografías<sup>1984</sup>. Para ello partió de la convicción de que el lenguaje no podía restringirse ni someterse a la función comunicativa<sup>1985</sup>, por lo que debían disolverse los lazos gramaticales por su incapacidad, y otorgar a la palabra la plasticidad necesaria para reintegrarla en el orden natural y alcanzar así una dimensión que él consideraba “sagrada”. Con esta nueva poesía Ball unificó la actividad del poeta y la del artista, encontrando un argumento para ello en el misterio bíblico de “Cristo hecho imagen y verbo”<sup>1986</sup>. Para 1915 el fundador del dadaísmo conocía perfectamente el futurismo de Marinetti y “las palabras en libertad”<sup>1987</sup>, y no dudó en adaptar estos avances a su “obra total” -que para él tenía

---

<sup>1977</sup> Duchamp sustituye el verbo “saber” por “creer”, lo que constituye su base irracional junto con el azar. En Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 185. Tzara cree que Dios ha sido remplazado por nuevas divinidades, entre las que se encuentra el Arte y la Belleza, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924, op. cit.*, p. 571, por lo que el dadaísmo intentó devolver a la percepción de la realidad la fe irracional atrapada en estos nuevos idealismos sacros.

<sup>1978</sup> “Préface” de Arp a BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites, op. cit.*, p. 10.

<sup>1979</sup> Véase al respecto BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, p. 30.

<sup>1980</sup> Además de estas lecturas a la que se suma la del Marqués de Sade por parte de Hugo Ball, en el Cabaret se recitaron poemas y textos de Cendrars, Apollinaire, Salmon, Jarry, Rimbaud, Jacob, Laforgue, y la poesía mística de Nostradamus.

<sup>1981</sup> Véase BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921, op. cit.*, pp. 38-39, 121 y 141.

<sup>1982</sup> Arp se declaraba contrario a la idea del genio expresionista, tal y como apuntó Ball en su diario el 1 de mayo de 1916. *Ibid.*, p. 114.

<sup>1983</sup> Ball habla de sus poemas sonoros en su diario el 23 de junio de 1916, en *ibid.*, p. 144. La relación entre la liturgia y el poema fonético quedó respaldada por los dadaístas de Berlín cuando en el programa dadaísta *¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?* (firmado por Huelsenbeck y Hausmann en 1919) demandaron la celebración de recitales de poesía bruitista y simultaneísta en las iglesias. En HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada, op. cit.*, p. 60.

<sup>1984</sup> *Ibid.*, p. 146, ocasión para la cual Ball se vistió con un traje tubular que, según su diario, él mismo diseñó. Antes de comenzar el recital leyó unas notas explicativas acerca de la “poesía fonética”.

<sup>1985</sup> SANOUILLET, Michel, « Origines du Dadaïsme : Zurich et New York », en WALDBERG, Patrick, SANOUILLET, Michel et LEBEL, Robert, *Dada. Surréalisme*, Rive Gauche, Paris, 1981, p.p. 73-74; y ARP, Jean, *Jours Effeillés...*, *op. cit.*, p. 432, donde afirma que durante la época Dada estuvo preocupado por el lenguaje-objeto.

<sup>1986</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921, op. cit.*, pp. 136-137 y 154.

<sup>1987</sup> *Ibid.*, pp. 47 y 65. Hay que tener en cuenta que en 1912 se celebró en la galería *Der Sturm*, dirigida por Herwarth Walden (con quien entabló amistad Hugo Ball antes de 1916, y quien nutrió con obras de arte el Cabaret Voltaire y la galería Dada), una primera exposición de los futuristas italianos. Huelsenbeck afirma que en el momento de la fundación del dadaísmo, todos los participantes conocían las teorías de

su materialización sobre todo en el teatro<sup>1988</sup>-, así como otros conceptos puramente futuristas como el bruitismo y el simultaneísmo. En la revista *Cabaret Voltaire* (mayo, 1916), Hugo Ball incluyó poemas de Marinetti y Cangiullo (pp. 22-23 y 30)<sup>1989</sup>, cuyas poesías fueron recitadas en el cabaret y sus obras expuestas en las paredes del local junto con las de otros futuristas. Estos juegos tipográficos también fueron adoptados en la revista *Dada* de Tristan Tzara, fundada en julio de 1917, sobre todo a partir del tercer número de diciembre 1918, coincidiendo por otra parte con las páginas de *391* de Picabia. A este precedente futurista Ball añadió la capacidad provocativa del teatro expresionista de Frank Wedekind<sup>1990</sup> y Oskar Kokoschka, a quienes conoció cuando estuvo vinculado con las revistas *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst* y *Die Revolution* durante los primeros años de la década de 1910.

Ball, con su poesía de sonidos, tuvo la intención de arrebatar el lenguaje que el periodismo, según su opinión -la misma que la de Mallarmé-, había corrompido. Las revistas dadaístas y el mismo Ball recurrieron a las diferencias tipográficas a la hora de transcribir estos poemas aunque, al ser duplicados en las revistas y puestos a disposición de la lectura de cualquiera, emularon los medios “democráticos” del periodismo facilitados por los mecanismos de reproducción, así como Arp no dudó en hacer uso de la guillotina para cortar los fragmentos de los collages. El objetivo era desvelar los intermediarios que se interponían entre el hombre y la realidad, desfuncionalizar sus mecanismos, entre los que se incluía la pintura representativa, considerada de igual modo una máquina de calcular inapropiada para el siglo mecanizado<sup>1991</sup>. La disposición antiartística del dadaísmo en sus orígenes se desprendía de la crítica dirigida a todas las formas mediáticas que, en un momento álgido de la decrepitud de la civilización, tomaban valor en sí mismas, haciendo que el individuo olvidase los verdaderos fines. Sólo desde esta perspectiva podemos entender de manera unitaria las manifestaciones de Zurich, los *ready-mades* de Duchamp y los fotomontajes berlineses, en los que la máquina se ponía a disposición, no ya de una funcionalidad que a fin de cuentas era falsa y de la que la Gran Guerra era tan sólo el último gran eslabón desastroso consecuente, sino de la manifestación de las formas y de las imágenes<sup>1992</sup>.

---

Boccioni, en HUELSENBECK, Richard, En *Avant Dada...*, *op. cit.*, p. 30, aunque, paradójicamente, Janco asegura que cuando realizó en 1917 sus esculturas constructivas no conocía, al menos, el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*. En NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>1988</sup> Ball no dudó en identificar “la vida, las gentes, la civilización y la moral” con el teatro (*ibíd.*, p. 27), midiéndolo su importancia a la inversa de la moral de la época. Citado en GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1989</sup> En la edición facsímil *Dada Zurich Paris*, Jean-Michel Place, *op. cit.*, pp. 38-39 y 46.

<sup>1990</sup> El 6 de febrero se leyeron poemas de Wedekind, Kandinsky y Else Lasker. En BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, *op. cit.*, pp. 27 y 112. .

<sup>1991</sup> *ibíd.*, p. 103. Así se entienden las cifras, dibujos lineales, relojes, instrumentos y aparatos de medición, que aparecen en muchas de las obras dadaístas de Hausmann, Picabia, Max Ernst, Grosz, etc., en lo que la influencia de la pintura metafísica de De Chirico posiblemente fue fundamental.

<sup>1992</sup> Respecto a la iconografía de los collages de la dadaísta berlinesa Hannah Höch, Eberhard Roters subraya que las contradicciones no pertenecen a la máquina misma, sino al hombre que la inventa y la

A la poesía fonética de Hugo Ball se sumaron las actuaciones de Richard Huelsenbeck y Tristan Tzara. Éste último, procedente de los círculos simbolistas rumanos como los hermanos Janco -el pintor Marcel, el escritor Georges y el músico Jules-, participó en 1912 en la revista *Simbolul*, donde escribieron los poetas Poldi Chapier, Ion Vinea, Al. Stamatiad, N. Davidescu, Emil Isac, Adrian Maniu y Barbu Solacolu. En este ambiente Marcel Janco llegó a colaborar con Iosif Isler, el primer pintor rumano en tomar posiciones anti-naturalistas. Este círculo simbolista rumano llegó a consolidarse con cierta independencia respecto a París, debido a la lejanía y a las peculiaridades de sus lenguajes. Contó entre sus filas con escritores tan singulares como Urmuz (seudónimo de Denetru Dametrescu-Bazau), cuya literatura ha sido comparada en varias ocasiones con el absurdo de Jarry, Carroll, Kafka o Lautréamont, y cuya poética ilógica dejó una enorme huella en Tzara por su dialéctica entre significantes y significados, sus combinaciones aleatorias, contrasentidos, ruptura de los lazos sintácticos, todo enfocado hacia la destrucción del lenguaje<sup>1993</sup>. Además, *Simbolul* fue el órgano encargado de informar de las novedades poéticas y artísticas de la vanguardia a pesar de su adhesión al simbolismo, por lo que Tzara pudo conocer enseguida el futurismo junto con otras corrientes europeas<sup>1994</sup>. Mismamente, el también rumano Arthur Segal<sup>1995</sup> adoptó algunas de las innovaciones futuristas y, en el momento en que contactó con Hugo Ball, la pintura de Marcel Janco se desarrollaba en un estilo cercano al cubo-futurismo aunque con una iconografía muy primitivista, tal y como demuestra su famosa tela *Cabaret Voltaire* de 1916. Tzara disponía de los medios suficientes para producir un estallido cultural: el absurdo de Urmuz y las “palabras en libertad” de Marinetti. Pero esta revuelta no se desencadenó hasta la llegada de Tzara a Zurich, momento en que se reunió con sus camaradas rumanos -los hermanos Janco más Segal-, e intercambió sus ideas con el misticismo de Ball, el azar de Arp y los conocimientos psicológicos de Huelsenbeck, dado que cualquier intento revolucionario de oposición al pasado hubiera fracasado en su país de origen, debido a la poca difusión de la lengua de una nación joven que

---

usa, identificada con la mano ejecutora del collage, lo masculino e inorgánico, cuya meta es lo orgánico y femenino. En ROTERS, Eberhard, “Simbolismo icónico en la obra de Hannah Höch”, en *Collages. Hannah Höch 1889-1978*, Artegraf, Madrid, 1990, incluido en *Collages. Hannah Höch 1889-1978*, Goethe-Institut Barcelona/ Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1991, p. 47 (catálogo de exposición)

<sup>1993</sup> Tal y como se ha señalado en múltiples ocasiones. Véase por ejemplo la edición presentada por Darie Nováceanu de TZARA, Tristan, *Los primeros poemas (Poemas rumanos)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002, pp. 25-27.

<sup>1994</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>1995</sup> Véase VLASIU, Ioana, « Le futurisme en Roumanie avant la Première Guerre Mondiale », *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24, *op. cit.*, p. 176. El primer manifiesto futurista de Marinetti ya se tradujo al rumano el 20 de febrero de 1909 en la revista *Democratia* de Craiova. Además, las revistas *Tara noastra*, *Biblioteca moderna*, *Rampa*, *Viarta noua*, *Versuri si poza*, *Flacara*, *Viata romaneasca* y *Universal Literar*, informaron periódicamente sobre este movimiento.

no supuso entonces un centro cultural destacable<sup>1996</sup>. Tzara recitó el mismo día de la inauguración del Cabaret Voltaire antiguos versos que fue extrayendo de sus bolsillos al azar<sup>1997</sup>, lo que anunciaba ya su famoso procedimiento poético consistente en sacar letras de un sombrero para yuxtaponerlas en los versos<sup>1998</sup>.

El siguiente paso significativo fue el poema simultáneo propiamente dadaísta, consistente en un recital con varias voces a la vez y a poder ser en diferentes idiomas. De esta manera la palabra perdía su poder comunicativo y ganaba en capacidad evocadora en tanto que sonido<sup>1999</sup>, un procedimiento cercano al collage con el que Tristan Tzara no sólo ponía en relación la poesía con la plástica gracias al simultaneísmo, sino también el *poème bruitiste* que perfiló junto con Huelsenbeck, con el *poème statique* y el *poème mouvementiste*. El poema bruitista consistía -como los precedentes musicales futuristas de Russolo- en la introducción de sonidos reales, lo que Tzara comparaba con los *papiers-collés* cubistas, los cuales eran superados al llevarlos a un espectáculo total que se desarrollaba en un tiempo y un espacio sintetizados<sup>2000</sup>. El *poème statique* -concebido como una “reforma” del dinamismo tan extendido en toda la poesía moderna (a la que el dadaísmo se opuso por su carácter escolástico)- se basaba en un equilibrio de fuerzas y partía de la certitud de que el tiempo es inherente al espacio, para lo que Tzara proponía la lectura simultánea del mismo poema desde diversos lugares del escenario, y la combinación poética de personajes uniformados portando carteles con letras<sup>2001</sup>. Este “poema estático” se distinguía del *poème mouvementiste*, el cual añadía al recital movimientos primitivos, de los cuales Huelsenbeck fue un auténtico especialista. A estas dos variantes se sumó el muy rimbaudiano “concierto de vocales”, el cual remplazaba los ruidos de Russolo por la nitidez de las palabras, el “esqueleto” del lenguaje, el elemento más primitivo y

---

<sup>1996</sup> Tal y como señala Darie Nováceanu en TZARA, Tristan, *Los primeros poemas (Poemas rumanos)*, op. cit., pp. 12-13. Ver también Pop, Ion, “Dada en Roumanie: échos et prémisses”, en BÉHAR, Henri et DUFOUR, Catherine (coords), *Dada, circuit total*, op. cit., p. 83.

<sup>1997</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 112.

<sup>1998</sup> TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, op. cit., pp. 50-51. Aunque expuso este procedimiento poético en *Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, nunca lo llevó a la práctica de manera estricta.

<sup>1999</sup> Véase BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 122. El primer ejemplo, *L’amiral cherche une maison à louer*, lo realizó junto con Marcel Jaco y Richard Huelsenbeck, y lo publicó en *Cabaret Voltaire* (pp. 6-7). En *Dada Zurich Paris*, Jean-Michel Place, op. cit., pp. 22-23.

<sup>2000</sup> Erik Satie en París y Edgar Vàrese en Nueva York, introdujeron ruidos en sus piezas musicales. Mientras que el primero estuvo libre de las influencias futuristas e incluso dadaístas, el segundo criticó el bruitismo de Russolo por haberse limitado a la reproducción mimética de los ruidos cotidianos.

Ribemont-Dessaignes emuló el procedimiento azaroso de Tzara de producción poética, sacando de una caja negra las notas de una escala musical, y el propio Tzara buscó trabajar la palabra en tanto que materia, tal y como proceden los músicos con las notas y los pintores con sus materiales. Véase BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., pp. 126, 132 y 139.

<sup>2001</sup> Georges Hugnet informa de otra materialización del *poema estático*: sillas con letras escritas en pancartas que se desplazan para cambiar el orden de las combinaciones una vez bajado el telón. Citado en HUGNET, Georges, *La aventura dada*, op. cit., p. 35 (hay que tener en cuenta que estas informaciones eran recibidas oralmente por Hugnet de algunos de los protagonistas dadaístas)



el contraste entre abstracción y realidad<sup>2002</sup> que, como ya hemos visto, suponía el meollo de la estética dadaísta en Zurich y no la mera abstracción como expresión del interior, más propio del expresionismo abstracto de Kandinsky<sup>2003</sup>. De estas prácticas poéticas participaba en la plasticidad de las palabras (tal y como supone Hausmann<sup>2004</sup>, posiblemente los dadaístas conocían vía Kandinsky el lenguaje *zaum* de los cubo-futuristas rusos<sup>2005</sup>) el concepto de collage –y ya no como una práctica artística aislada-, junto con el elementalismo ya procesado por Arp, medios con los que el dadaísmo, lejos de cualquier posibilidad de análisis lingüístico y semiótico que no especulase con la opacidad lingüística, se propuso, gracias a la sorpresa, la destrucción del lenguaje y de los idiomas contrarios a sus pretensiones internacionalistas y antinacionalistas<sup>2006</sup>. El lenguaje universal se materializó en las onomatopeyas empleadas por Huelsenbeck<sup>2007</sup> y en los bailes que éste ejecutó en compañía de Tzara durante sus recitales, haciendo intervenir objetos y atuendos de todo tipo en un baile que denominaron *noir cacadou*, en consonancia con el interés por el arte primitivo y prehistórico que profesaron los artistas plásticos dadaístas, cuyas manifestaciones culturales mostraron cómo aquellos hombres “primitivos” trascendieron la mera visión física de la realidad, -en la actualidad dominada primero por el valor de uso y luego por el valor de cambio del capitalismo-, en un matrimonio entre la visión interior y la exterior<sup>2008</sup>, interés que prologó la dialéctica constante del dadaísmo que aspiraba a igualar sus contrarios, tal y como hemos analizado el pensamiento crítico de Tzara: objeto-sujeto, interior-exterior, estático-móvil y, sobre todo, abstracción-concreción objetual<sup>2009</sup>. Lo que animó a estas prácticas poéticas, para las que Tzara, Huelsenbeck y Serner crearon poco después de la fundación del dadaísmo una “sociedad anónima para la exploración del vocabulario Dada”<sup>2010</sup>, fue lo mismo que intrigó de la plástica dadaísta: el azar y lo inaprensible de la realidad. Se rechazó cualquier jerarquía posible de los materiales y, por extensión, de cualquier realidad. Lo mismo daba que el material escogido fuese orgánico o inorgánico, abstracto u objetual<sup>2011</sup>, dado que según Tzara todos suponían para el collage una nueva profundidad sustituta de la perspectiva y de la significación, una interacción entre lo

---

<sup>2002</sup> TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924*, op. cit., pp. 551-552.

<sup>2003</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>2004</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, op. cit., pp. 203-204.

<sup>2005</sup> BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., p. 140.

<sup>2006</sup> RENZO MORTEO, Gian e SIMONIS, Hipólito (ed.), *Teatro Dada*, Barral, Barcelona, 1971, pp. 12-13. Como el *zaum* de Khlebnikov, el dadaísmo buscó crear mediante la abstracción un lenguaje universal comprensible para todo el mundo. En NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 26, 33 y 53.

<sup>2007</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 127.

<sup>2008</sup> Véase por ejemplo ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, op. cit., pp. 419 y 436, y NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p.33.

<sup>2009</sup> Sobre la contradicción dadaísta, concretamente en el pensamiento de Ribemont-Dessaignes, véase Roxana Jubert, *Dire blanc et noir, en deux mots*”, *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, op. cit., pp. 93-99.

<sup>2010</sup> BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., p. 109

<sup>2011</sup> Ver *ibid.*, p. 123.

visual y lo táctil, una oposición que, mediante la yuxtaposición azarosa de las palabras, alcanzaba el nivel intelectual a diferencia de su precedente inmediato: la simultaneidad futurista restringida a la plástica, aunque su aplicación se extendiese a la fabricación de todo tipo de objetos en artistas como Balla o Depero. Tzara deseaba abrir una nueva profundidad en la opacidad de los objetos, poniendo constantemente en juego el principio de identidad<sup>2012</sup>.

Richard Huelsenbeck estableció los tres pilares esenciales del dadaísmo: el simultaneísmo, el bruitismo y los nuevos materiales<sup>2013</sup>. Si bien estos tres principios básicos los encontramos ya en el futurismo, ahora es el azar lo que los sustenta, el mismo que queda detrás de toda cuestión, de toda realidad, y cuyo orden, siempre irracional, debe ser desvelado. Incluso se esconde tras el dinamismo contemporáneo que impulsó toda la estética futurista y que Dada, tal y como procedía con cualquier otra cuestión, no desechó, sino que lo enfrentó con su trasfondo banal. El dadaísmo renegaba de todas las demás vanguardias por constituir escuelas restringidas a las artes, dado que el dadaísmo aspiraba a tomar como objeto cualquier realidad. Este punto constituye su dualidad destructiva-constructiva: Dada desvela la banalidad que encierra cualquier cuestión, destruye el falso contenido ideológico imperante y, a partir de esa nada -el “no sentido” de Arp-, construye una realidad nueva. Por ello tomó el collage como su principal lenguaje y constituyó un momento crucial en la historia del arte contemporáneo. Como ejercicio era capaz de mostrar las contradicciones existentes y, tras desenmascarar su banalidad, igualarlas en una nueva construcción. Éste era el mejor medio de manipular el conjunto de la realidad y no limitarse a las cuestiones meramente plásticas y formales, y en este último punto Dada se enfrentó, negando la posibilidad de un solo estilo, con el carácter escolástico de las anteriores corrientes y con el mismo concepto de vanguardia, -la misma que se opuso a la falsa idea de modernidad del simbolismo y de las apariencias impresionistas-, cuando, paradójicamente, con el dadaísmo ésta alcanzó su punto más álgido. Debía ser sacrificada para que su poder de actuación se abriese a la infinitud, contradicción que prologó el surrealismo a pesar de la sistematización que éste ejerció sobre el automatismo dadaísta. La oposición a la idea de vanguardia y a lo moderno permitió a este movimiento constituirse como una filosofía llamada a disolverse en la realidad, despreocupada por el buen hacer de las letras y de la plástica.

No importaban los materiales empleados, porque detrás quedaba la misma actitud de indiferencia destructora, la misma banalidad y el mismo espíritu poético basado en la contradicción. Tanto el bruitismo como la utilización de nuevos materiales conducían a la simultaneidad, la cual permitía la toma de conciencia del sincronismo de los acontecimientos que, por azar, se dan a la vez, irrumpiendo uno en otro a pesar de no tener nada que ver

---

<sup>2012</sup> Ver *ibíd.*, pp. 130 y 171.

<sup>2013</sup> HUELSENBECK, Richard, *Avant Dada...*, *op. cit.*, p. 51.

racionalmente<sup>2014</sup>. Así, el dadaísmo contraponía la expresión individual a su opuesto exterior, tanto la materialización de la idea en la voz, como los ruidos simultáneos que casualmente coinciden, definen y enturbian la comprensión de la idea a un mismo tiempo, por lo que el bruitismo, el simultaneísmo y los nuevos materiales -totalmente imbricados en prácticas como el collage- contraponen la idea al azar y la abstracción a lo material, lo que diferencia sustancialmente al dadaísmo de la plástica futurista, pues la trasciende hasta alcanzar todas las realidades posibles y atender profundamente, por primera vez en Occidente, el problema de la materialización de la expresión y de la forma. En los espectáculos todo participa, desde los recitales y los movimientos danzantes y gestuales de los actores, hasta las obras expuestas en las paredes, quedando como intermedios las marionetas de Emmy Hennings<sup>2015</sup> y de Sophie Taeuber<sup>2016</sup>, -las de esta última mucho más mecánicas-, hasta actuaciones donde participaban objetos, como aquella en que Walter Serner colocó frente a un maniquí un ramo de flores<sup>2017</sup>. Estos espectáculos híbridos y heterogéneos se extendieron más allá del Cabaret Voltaire. Uno de los primeros ejemplos de este capítulo, al poco de ser fundado el dadaísmo, consistió en la irrupción del pintor Auguste Giacometti en los bares del Limmatquai: abría en silencio la puerta para aumentar la sorpresa entre los asistentes al grito de “¡viva Dada!”<sup>2018</sup>. Este tipo de comportamientos se estableció como un hábito, por ejemplo con los paseos de George Grosz por la ciudad de Berlín en 1918 disfrazado de “Muerte Dada” con la ayuda de una máscara, o las acciones públicas de Philippe Soupault en las calles París<sup>2019</sup>.

El más entregado del grupo de Zurich a la elaboración de los atuendos de los espectáculos fue Marcel Janco (1895-1984). Incluso afirmaba haber sido él el que realizó el traje tubular con el que Ball presentó su primer poema fonético en una de las últimas veladas del Cabaret Voltaire, antes de cerrar en verano por problemas económicos y por las restricciones horarias impuestas a los establecimientos por el gobierno suizo<sup>2020</sup>. El 24 de mayo Ball describió en su diario cómo el pintor y escultor rumano se presentó en el Cabaret con unas máscaras confeccionadas por él mismo<sup>2021</sup> con papeles, cartones, guaches, pasteles y cuerdas, las cuales solidificaban en una sola pieza distintos estados de expresión bajo el simultaneísmo propio de

---

<sup>2014</sup> *Ibid.*, pp. 48-49. Los dadaístas adoptaron el concepto de simultaneísmo de Sebastián Voirol, Henri-Martin Barzun y Fernand Divoire concretamente, colaboradores de la revista francesa *Poème et drame* que componían poemas basados en la superposición sincronizada de distintas voces. BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., p. 114; BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 122.

<sup>2015</sup> Ejemplos de estas marionetas ilustraron la página 20 del *Cabaret Voltaire*, re-editado en *Dada Zurich Paris*, Jean-Michel Place, op. cit., p. 36.

<sup>2016</sup> Una de esta marionetas mecánicas podemos verla fotografiada en la revista *Der Zeltweg* (noviembre de 1919), en *Dada Zurich Paris*, Jean-Michel Place, op. cit., p. 83.

<sup>2017</sup> Según cuenta HUGNET, Georges, *La aventura dada*, op. cit., p. 35.

<sup>2018</sup> Narrado por ARP, Jean, “Dadaland” (1948), recogido en ARP, Jean, *Jours Effeillés...*, op. cit., p. 310.

<sup>2019</sup> Hugnet ofrece algunos ejemplos en HUGNET, Georges, *La aventura dada*, op. cit., pp. 138-140.

<sup>2020</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 49-51.

<sup>2021</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., p. 133.

sus obras de estilo cubo-futuristas, aunque con un alto contenido fantástico e irracional<sup>2022</sup>. Estas máscaras enseguida impusieron el atuendo completo, y no sólo eso, sino que, según Ball, también dictaban al actor una determinada manera de actuar y moverse<sup>2023</sup>, una especie de automatismo nacido de la dominación del objeto sobre el intérprete<sup>2024</sup>, creando unas distancias semejantes a las existentes entre las ideas y las palabras, o entre éstas y la voz que las pronuncia. Para estas esculturas Janco se inspiró en el arte popular, primitivo y folklórico<sup>2025</sup>, lo que participaba de la voluntad dadaísta por abrir el concepto cerrado del arte dada la funcionalidad de estas máscaras en el espectáculo. Según Henri Béhar demuestran el carácter ritual del dadaísmo al adquirir en los espectáculos un papel intermediario casi fetichista entre los actores y los espectadores, una toma de conciencia del objeto “en sí” frente a sus papeles representativos<sup>2026</sup>. Respecto al arte paleolítico, Giedion atribuía a la máscara un papel doble entre la magia y el materialismo<sup>2027</sup>. Para Cirlot ocultan las transformaciones y favorecen el transcurso de cualquier persona u objeto a lo que desea ser. Por eso es ante todo una imagen<sup>2028</sup>, y es así como deben ser entendidas tanto las obras de Arp como las de Janco: constituyen la solidificación de un perpetuo fluido definido por la metamorfosis constante, que oculta y desvela al mismo tiempo el gesto transformador de la materia. Este concepto artístico fue contextualizado históricamente por Huelsenbeck, al presentar el *Almanaque Dada* con una cita de *Más allá del bien y del mal* de Nietzsche: “(...) nosotros somos la primera era estudiada en cuanto a ‘disfraces’, me refiero a las morales, los artículos de fe, gustos artísticos, religiones, estamos preparados, como no lo estuvo ninguna época, para la gran mascarada (...)”<sup>2029</sup>. Se trataba sin duda de desvelar lo humano que queda en los objetos transformados en mercancía, enmascarados por el valor de cambio, por lo que reculan junto con el hombre contemporáneo y toda su radical modernidad, hasta el estadio más salvaje y primigenio. El objeto, en tanto que máscara, refleja desde la prehistoria las relaciones fenomenológicas existente entre la voluntad y la realidad, el interior y el exterior, el ensueño y la materialidad<sup>2030</sup>. Nos advierte del peligro de las apariencias mientras teje la suya propia, según Octavio Paz otra equivalente por la que el sujeto acaba por confundirse con lo inerte que le rodea<sup>2031</sup>.

---

<sup>2022</sup> Janco defiende que estas pinturas no son una asimilación del simultaneísmo cubista francés, sino una libre interpretación de formas y colores inspirada en el movimiento de la danza, lo que anuncia la estética de sus relieves y circunscribe su arte al pensamiento arpiano. En NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., pp. 47-48.

<sup>2023</sup> BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, op. cit., pp. 133-134. Según cuenta Ball, los dadaístas acabaron esa noche del 24 de mayo con trajes cubiertos de objetos incongruentes.

<sup>2024</sup> BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., pp. 115-116.

<sup>2025</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 45.

<sup>2026</sup> Véase BEHAR, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 50.

<sup>2027</sup> GIEDION, Sigfried, *El presente eterno...*, op. cit., p. 569.

<sup>2028</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 299.

<sup>2029</sup> HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá*, op. cit., p. 5.

<sup>2030</sup> ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, op. cit., p. 445.

<sup>2031</sup> PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 180. Tzara, en relación a las realizadas por el norteamericano Hiler (Hilaire) con diversos materiales, creía que las máscaras esconden el instinto

Con esta toma de conciencia los esfuerzos debían ir dirigidos a la defensa del individuo frente a los fenómenos exteriores que confieren a los objetos el aura benjaminiana. En cambio, al sintetizar y materializar simultáneamente una fracción de tiempo y espacio, ya está contenida en esta aura el shock que la destruye. Marcel Janco, llegado con sus hermanos a la ciudad suiza en 1915 para iniciar sus estudios de arquitectura, y no para huir de la guerra como tantos otros dadaístas, profundamente marcado por las habilidades musicales de su madre y de su hermano Jules, entendía por obra artística -como Arp<sup>2032</sup> y Taeuber- la solidificación de un proceso creativo oculto<sup>2033</sup>, tal y como se presentan los objetos en la vida diaria (faceta destructiva del dadaísmo), pero capaz de ser desvelado por una contemplación silenciosa y elemental por participar de la génesis de todas las formas de una naturaleza que, desde el dadaísmo, incluye el mundo artificial construido por la mano del hombre (faceta constructiva del dadaísmo)<sup>2034</sup>. Dada concebía todas sus producciones como objetos<sup>2035</sup>, y esta lucha contra la mudez de toda realidad objetual, coincidía con su oposición a la pintura y a su papel imitativo. Por esta razón Janco también acogía todo tipo de materiales, opción que Arp defendía por el poder del arte de manifestarse con cualquier objeto liberado de su funcionalidad. El arte no era destruido sino disuelto en la totalidad por ser ante todo un medio de conocimiento, proceso que comenzó a acercarse con el cubismo y el futurismo, y que culminó con el dadaísmo de Zurich y el proceso creativo de Duchamp. El arte fue entonces destinado a liberar al objeto del valor de cambio<sup>2036</sup>.

El flujo creativo petrificado en la obra conforma un lenguaje sin significación a partir de un sistema de oposiciones que para Arp, Taeuber y Janco constituyen la escritura misma, por lo que sus contrarios deben ser igualados en la materialidad de la obra o en la boca que emite las palabras<sup>2037</sup>. El resultado es un ritmo<sup>2038</sup> paralelo al musical<sup>2039</sup>: nota-silencio, formal-amorfo, el damero y la intersección de la infinitud vertical con la horizontalidad material, la bicromía en la

---

dominador del hombre y lo presentan como un ser superior frente a la naturaleza. TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924, op. cit.*, pp. 607.

<sup>2032</sup> En 1963 Arp dedicó un poema a Janco: “Janco peint concret/ avec un chapeau abstrait/ Janco peint abstrait/ avec un chapeau concret” [Janco pinta concreto/ con un sombrero abstracto/ Janco pinta abstracto/ con un sombrero concreto], en ARP, Jean, *Jours Effeuillés..., op. cit.*, p. 560.

<sup>2033</sup> Sobre la petrificación en la creación artística, véase *ibíd.*, p. 447.

<sup>2034</sup> Como Duchamp y su “belleza de la indiferencia”, Arp creía que el hombre debe guardar cierta distancia con la realidad. *Ibid.*, p. 381.

<sup>2035</sup> Respecto a Janco, Tzara afirmaba que la obra de arte debe constituir una realidad en sí, en TZARA, Tristan, “Marcel Janco et la peinture non figurative”, recogido en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924, op. cit.*, pp. 555-556. Arp se interesó por los objetos sobre todo entre 1920 y 1930. ARP, Jean, *Jours Effeuillés..., op. cit.*, p. 309 y 451.

<sup>2036</sup> Véase ARP, Jean, *ibíd.*, p. 356.

<sup>2037</sup> “El pensamiento se crea en la boca”, en TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada, op. cit.*, p. 45.

<sup>2038</sup> El ritmo constituyó un interés compartido por artistas como Arp, Ball, Klee -quien expuso sus obras en el Cabaret Voltaire y en la Galería Dada- y Schwitters, tal y como apunta BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery, op. cit.*, p. 120.

<sup>2039</sup> Respecto a las pinturas de la Edad de Piedra, Arp afirmaba que la confluencia del interior del artista con la objetividad del dibujo rompe la opacidad de éste, dejando el ritmo y las pulsiones interiores libres en la armonía exterior. En ARP, Jean, *Jours Effeuillés..., op. cit.*, p. 436.

obra de Taeuber<sup>2040</sup>, etc., lo que de alguna manera reproduce las dialécticas fundamentales entre realidad-ensueño y sujeto-objeto, ofreciendo la unión forma y contenido que hace de la obra un objeto en sí.

Un año después de la fundación del Cabaret Voltaire, Marcel Janco inició una serie de esculturas-objetos de formas no reconocibles pero con espejos, alambres, metales, yeso, maderas y otros materiales concretos (enumeró todas estas piezas bajo el título *Construcción*), de tal manera que sustituía la ficción de sus anteriores naturalezas muertas desarrolladas en un estilo pictórico vanguardista, por la creación de objetos reales<sup>2041</sup>, extendiéndose a auténticos collages, en ocasiones con letras pintadas, y relieves en yeso desnudo (por ejemplo *Blanco sobre blanco*, 1917) o policromados (*Arquitectura*, 1917), donde sus conocimientos sobre arquitectura se confabulaban con los musicales<sup>2042</sup>. A esta producción diversa se sumaron cuadros realizados sobre arpilleras y sacos, aplicando pintura y yeso, éste último material como si fuese un pigmento más para destacar la belleza de las rugosidades, así como en ocasiones dejaba la tela sin pintar<sup>2043</sup> tal y como procedía Picabia por esos mismos años. Estos relieves respondieron a una idea que Janco tanteaba desde los años dadaístas de Zurich: la integración de la pintura y la escultura en la arquitectura a modo de mural, aunque no pudo llevar a cabo este cometido hasta encontrarse en Rumania en los años veinte trabajando junto con el escultor Milita Patrascu, integrante del grupo *Contimporanul* del que Janco fue fundador. La función mural de estos relieves fue descrita por Tzara como una realidad en sí<sup>2044</sup>.

En sus obras se conservan agregados objetos encontrados, como la roseta que culmina la escultura *Construcción 3* (1917). Por otro lado, algunas de sus figuras abstractas se basaron en formas naturales. Por ejemplo, el relieve en yeso *Blanco sobre blanco* sugiere un ramo de flores<sup>2045</sup>, y los alambres en la parte superior de sus esculturas recrean constelaciones celestes que coronan la materialidad de la obra<sup>2046</sup>, lo que constituye, -junto con la inspiración de Arp en nubes, vegetales, animales, etc.-, un estilo orgánico llamado a convivir a lo largo del siglo XX con otro maquinista, pues ya hemos visto cómo la máquina busca el organicismo natural, y una de las vías posibles para ello es la poesía, la misma que permite traspasar la superficie de los objetos y desvelar su proceso de metamorfosis constante. Tanto es así que Marcel Janco basó su primer relieve, *Arquitectura* (1917), en piezas de máquinas<sup>2047</sup>, y sus ensamblajes fueron interpretados por Tzara como estructuras orgánicas dispuestas a ser adheridas sobre el muro y

---

<sup>2040</sup> Para Arp, el negro y el blanco constituye la escritura. *Ibíd.*, p. 432.

<sup>2041</sup> Véase el texto de Michel Seuphor en el catálogo *Janco*, Galleria Schwartz, Milano, 1961 [sin páginar]

<sup>2042</sup> En su juventud Janco practicó el piano, como él mismo cuenta a NAUMANN Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 12.

<sup>2043</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>2044</sup> TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924*, op. cit., pp. 555-556.

<sup>2045</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 38.

<sup>2046</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>2047</sup> *Ibíd.*, p. 39.

contribuir así al desarrollo constructivo de la arquitectura<sup>2048</sup>. Además, el pintor suizo Augusto Giacometti, tío del escultor Alberto Giacometti y creador de una pintura abstracta precursora de la informalista, inventó una máquina en 1917, quizás inspirado por los dibujos de Picabia que los dadaístas conocían bien gracias a la revista *291*<sup>2049</sup>. Ésta consistió en unas piezas mecánicas de reloj que pintó y puso en movimiento para comprobar las transformaciones formales y cromáticas. Aunque fue destruido, se conoce por las descripciones ofrecidas por Giacometti, Richter<sup>2050</sup> y Arp<sup>2051</sup>, y su importancia radica en que fue el primer objeto cinético después de la rueda de Duchamp, y una obra fundamental en la historia del dadaísmo porque, tras visitar Zurich en enero de 1919, Picabia adoptó las piezas de relojes en sus obras<sup>2052</sup>, y no es de extrañar esta nueva adopción de una máquina como motivo creativo, dado que el reloj siempre fue tema fundamental en la poética de Arp y, si para Giacometti servía para metamorfosear colores y formas en sus movimientos, el reloj para el artista alsaciano mostraba con sus manillas los objetos de su iconografía. Con ello el reloj perdía su antigua utilidad para asumir la principal, la manifestante, y a partir de entonces el tiempo se midió con los encuentros azarosos de los objetos<sup>2053</sup>.

Una vez finalizada la guerra y conforme los protagonistas del dadaísmo se trasladaron a sus lugares de origen, los que quedaron en Suiza fundaron en 1918 en la ciudad de Bâle -al margen de la actividad dadaísta de Tristan Tzara, Otto Flake, Walter Serner y el recién llegado Francis Picabia- una asociación efímera, aunque llegó a exponer conjuntamente en Zurich, Berna y Bâle: *El Grupo de los Artistas Radicales*, entre los que se encontraban Marcel Janco y los abstractos suizos y antiguos expositores con el grupo dadaísta, Augusto Giacometti, Sophie Taeuber, Oskar Luethy, J. W. von Tcharner, Otto Morach y Fritz Baumann. En particular, el último citado destacó por sus relieves, los cuales continuaron las abstracciones de Janco<sup>2054</sup>.

A estas producciones de Janco y de Arp se añadieron los ensamblajes de Christian Schad (1894-1982), quien en Zurich adoptó un estilo cercano a estos pioneros en el proceder plástico dadaísta. Este artista de Baviera llegó a Zurich en 1915, año en que inició su extensa producción de grabados para la revista *Sirius*, dirigida por él mismo junto con Walter Serner. Al año siguiente contactó con el pintor polaco Marcel Slodki, quien le presentó el grupo que daría origen al dadaísmo: Hugo Ball, Emma Hennings, Hans Arp y Leonhard Frank. También fue entonces cuando dio comienzo su amistad con el austriaco Walter Serner, escritor especializado

---

<sup>2048</sup> TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924, op. cit.*, pp. 555-556.

<sup>2049</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada, op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>2050</sup> RICHTER, Hans, *Dada. Art and anti-art, op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>2051</sup> ARP, Jean, *Jours Effeuillés..., op. cit.*, p. 310.

<sup>2052</sup> Ver RUBIN, William S., *Dada, Surrealism, and their Heritage*, Harry N. Abrams INC., Publishers, New York, 1968, p. 39.

<sup>2053</sup> Véase ARP, Jean, *Jours Effeuillés..., op. cit.*, pp. 451-452.

<sup>2054</sup> Véase NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada, op. cit.*, pp. 55-56.

posteriormente en novelas policíacas y que influyó decisivamente en la adopción de Schad en los primeros años veinte de un estilo próximo a la nueva objetividad. Antes, durante la eclosión dadaísta de Zurich, Schad abordó una pintura bicromática entre el blanco y el negro que complementaba bien su faceta como ilustrador de xilografías, y en las que la descomposición de cierto facetado muy anguloso que Jill Lloyd no duda en calificar de cubo-futurista<sup>2055</sup>, era compartida con las pinturas de Janco de esos mismos años. Schad se mantuvo al margen de los espectáculos dadaístas, y sólo se acercó a este movimiento de la mano de Serner. Tanto es así que en 1917 se trasladó a Ginebra, siguiéndole en 1919 este escritor y doctor en derecho dadaísta. Ahí contactó con Picabia -quien se había trasladado a Suiza en febrero de 1918-, con el escultor Archipenko y el ilustrador de grabados Frans Masereel, y a partir de 1919 desarrolló en esta ciudad sus relieves en madera policromada en la línea de Arp, a los que añadió objetos encontrados. Sin embargo y aunque se aproximen a las creaciones abstractas dadaístas, debían su estilo a Archipenko<sup>2056</sup>, quien le instigó a desarrollar sus formas al margen de toda psicología con el fin de alejarse del expresionismo, si bien este estilo impersonal, junto con el tema del objeto encontrado, lo desarrolló en sus experimentos fotográficos de 1918, seguramente instigado por su actividad como grabador. Bautizadas por Tristan Tzara con el nombre de *schadografías* -un juego entre su apellido y “shadow” (sombra)<sup>2057</sup>-, realizó estas fotografías sin experiencia alguna y con el procedimiento de los *rayogramas* que Man Ray comenzó a realizar algo más tarde, concretamente en 1922: la colocación directa sobre papel sensible de objetos encontrados, papeles u otros materiales, los cuales dejan impreso su negativo al incidir la luz natural<sup>2058</sup>, aunque en realidad esta técnica ya tenía sus precedentes en el siglo XIX, desde los primeros experimentos de Thomas Wedgwood hasta los “dibujos fotogénicos” de William Henry Fox Talbot, siendo que se empleó sobre todo para fines científicos como la botánica<sup>2059</sup> -

---

<sup>2055</sup> LLOYD, Jill, “Christian Shad, réalité et illusion”, en *Christian Schad*, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris, 2002, p. 15 (catálogo de exposición)

<sup>2056</sup> Las escultopinturas de Archipenko fueron expuestas en la Galería Dada de Zurich, y esta modalidad fue conocida sobre todo por su obra, pues los ensamblajes de Picasso apenas salieron de su taller. De este modo Archipenko se convirtió en un referente fundamental en la plástica dadaísta.

<sup>2057</sup> BAJAC, Quentin, “Christian Schad. Schadografías”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 866. Este término apareció por primera vez en el nº 7 de la revista *Dada* (marzo, 1920) bajo la ilustración de una de estas fotografías. En *Dada Zurich Paris*, *op. cit.*, p. 211. Tzara pudo hablar a Man Ray sobre estos experimentos de Schad una vez instalados los dos en París y teniendo Tzara en su posesión las *schadografías* en vistas a esta publicación, dado que Man Ray ya había mostrado en otros registros expresivos su interés por la luz y las sombras.

<sup>2058</sup> Véase acerca de los fotogramas NATKIN, Marcel, *Los trucos en fotografía*, Omega, Barcelona, 1950, p. 11.

<sup>2059</sup> Todavía, dos años después de las “*schadografías*”, en 1920 se publicó en la revista de divulgación científica *Photograsphische Bibliothek* de Berlín, una obra calificada como *photographie ohne kamera* (fotografía sin cámara) del profesor Paul Lindner, aún en el marco de los estudios biológicos y sin afectar al dominio del arte, aunque los fotogramas de plantas sin cámaras fotográficas, ya fueron experimentadas por el poeta Christian Morgenstern -precedente del collage- y por August Strinberg, a pesar de haber pasado desapercibidos ambos por los pioneros en el fotograma Schad, Man Ray y Moholy-Nagy. Véase NEUSÜSS, M. et HEYNE, Renate, « De Berlin à Chicago. Réflexions historiques et techniques à propos des



de este modo Schad hizo de la creación artística un medio de conocimiento y no un fin en sí mismo- bajo diversas denominaciones, por ejemplo “fotocalco” o “foto directa”<sup>2060</sup>, pues prescinde del uso de la máquina fotográfica, lo que permitió a Schad no sólo atacar el arte mayúsculo utilizando un medio que ofrece la reproducción exacta e infinita de sus resultados - un procedimiento automático como otros tantos dadaístas-, y la posibilidad de introducir detritus, recortes con tipografías y objetos de la vida diaria sublimados con la intervención de la luz que continua la bicromía de sus pinturas dadaístas y de sus grabados, sino además negar el instrumento intermediario de la fotografía y utilizar ésta en su forma más primitiva posible, lo que le condujo a otorgar en sus siguientes relieves un aura artística a los fragmentos y desechos elegidos en sus composiciones, en un juego dialéctico entre singularidad y reproductibilidad mecánica<sup>2061</sup> que tuvo su continuación en sus dibujos de 1920 realizados con máquina de escribir -auténticos poemas visuales que no dudó en añadir a su serie de retratos (por ejemplo, *Retrato de Walter Serner*, 1920)-, en sus grabados realizados a partir de collages, compenetrados con unas pocas muestras de collages de Serner<sup>2062</sup>, y en las composiciones con tipografía bicromática (negro con rojo o azul) de los carteles diseñados para exposiciones y salones Dadas de 1920 (*Salon Néri* o *Grand bal dada*).

Esta dualidad entre singularidad y reproducción mecánica tuvo continuidad en las primeras películas abstractas del berlinés Hans Richter (1888-1976) y del pintor sueco Vicking Eggeling (1880-1925). Walter Benjamin ya señaló que el dadaísmo hizo uso de los medio cinematográficos para producir un arte basado en el shock<sup>2063</sup>, además de constituir un medio automático sin intervención física de la mano del autor, basado en la máquina, la cual fue un tema predilecto en los dadaístas<sup>2064</sup>, por ejemplo el reloj en la iconografía de Arp. El cine mismo podía ser, por su filmación documentalista, -al igual que la interpretación de la fotografía de Rolsalind Krauss-, una perfecta materialización de la poética del *flâneur* definida por Benjamin<sup>2065</sup> y, por lo tanto, del collage, con el que se emparenta a partir de la

---

photogrammes de László Moholy-Nagy », en *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 13 (catálogo de exposición)

<sup>2060</sup> Un año antes, en 1917, tuvo lugar en Inglaterra la exposición de las “vortografías” del pintor y fotógrafo Alvin Langdon Coburn, cercano a los vorticistas Wyndham Lewis y Ezra Pound. En 1913 ya comenzó a investigar en ellas para aplicar en la fotografía la misma manipulación de la perspectiva que los cubistas habían ejercido en pintura, lo que consiguió con resultados casi abstractos, mediante un complejo prismático de espejos que denominó “vortoscopio”. Véase SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, *op. cit.*, pp. 290-292 y 318.

<sup>2061</sup> En sus relieves Schad utilizó piezas metálicas de fabricación seriada e industrial que confieren a la obra un aspecto mecánico general. Véase HOCKENSMITH, Amanda L., “Christian Schad. Miesbach (Allemagne), 1894 – Stuttgart (Allemagne), 1982”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 864.

<sup>2062</sup> Se ha especulado a menudo sobre la posibilidad de que la idea de las *schadografías* fuese transmitida por Serner a Schad. Ver BAJAC, Quentin, “Christian Schad. Schadografías”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 866.

<sup>2063</sup> Véase BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, *op. cit.*, pp. 309-310.

<sup>2064</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>2065</sup> ELSAESSER, Thomas, “Dada/ Cinema”, en KUENZLI, Rudolf E., *Dada and Surrealism Film*, Willies Locker & Owens, New York, 1987, pp. 16-17.

fragmentación<sup>2066</sup>. Al fin y al cabo el cine es una máquina que manifiesta ilusoriamente formas por efecto de la luz, y su único fin es la manifestación tal y como se entendieron las máquinas dadaístas, sólo que debe ser alejado de su función meramente visual y apelar al intelecto<sup>2067</sup>, en lo que trabajaron dadaístas como Man Ray, Picabia, y Marcel Duchamp.

Hans Richter compartió con Eggeling y otros dadaístas (Janco, Schwitters, Man Ray, etc.) el interés por la música desde muy joven, y esta generalización no es de extrañar, pues las especulaciones acerca de las posibles relaciones entre pintura y música fueron una constante del simbolismo y del expresionismo alemán. Fue en 1912 cuando Richter entró en contacto con los círculos expresionistas, sobre todo con la galería *Der Sturm* de Berlín, y se dispuso a pintar en este estilo propiamente alemán, con cuya impronta además de las influencias cubistas, alcanzó un lenguaje abstracto basado en la música tal y como muestran algunos de sus títulos de 1915, por ejemplo *Orquesta*<sup>2068</sup>. Un año después, en el catálogo a su primera exposición individual, expresó sus ideas, coincidentes con las dadaístas acerca de la abstracción y la liberación de la expresión respecto a los medios empleados<sup>2069</sup>. Cuando llegó a Zurich en septiembre de 1917<sup>2070</sup>, una vez clausurado el Cabaret Voltaire, asumió lo que él llamaba “las técnicas de libre asociación”, “las formas fragmentarias del pensamiento” y “la yuxtaposición insospechada de palabras y sonidos” propias del dadaísmo<sup>2071</sup>, expresado todo ello encolando vidrios y trozos de tela en relieves y cuadros abstractos de los que no se conserva ninguno<sup>2072</sup>, mientras realizaba una serie de “retratos imaginarios” que debemos poner en relación con la función manifestante de las cabezas en madera de Taeuber, y que muestran la interacción entre el objeto a representar y la visión interior del artista. Sí se conserva la fotografía de un regalo dirigido a Serner dentro de esta línea, un ensamblaje titulado *Justitia minor*, compuesto de un brazo de una muñeca encontrada por la calle y una barra de metal con una bola decorativa de navidad colgando de una cuerda. Coincidió con Arp en la voluntad de desvelar “la estructura real de las cosas, lo esencial, el esqueleto”<sup>2073</sup>, lo que conllevaba rastrear en las apariencias sus procedencias, el encuentro con ellas, una reunión simultánea de tiempo y espacio contenido en la desaparecida máquina cinética de Augusto Giacometti, por ejemplo. Richter consiguió la solución definitiva para ello cuando conoció ese mismo año a Vicking Eggeling por mediación de Tzara, quien desde 1914 en París -donde contactó por primera vez con Arp- venía investigando el medio de poner en movimiento la plástica, quizás inspirado por las primeras tentativas del pintor ruso-

---

<sup>2066</sup> Por ejemplo, Fernand Léger descubrió con el cine el plano detalle y el fragmento. Citado por RICHTER, Hans, “A history fo the Avantgarde”, en STAUFFACHER, Frank (ed.), *Art in Cinema*, Arno Press, New York, 1968, p. 11.

<sup>2067</sup> Véase al respecto ELSAESSER, Thomas, “Dada/ Cinema”, *op. cit.*, p. 23.

<sup>2068</sup> RICHTER, Hans, *Hans Richter*, Éditions du Griffon, Neuchatel, 1965, p. 12.

<sup>2069</sup> Vert *ibid.*, p. 16.

<sup>2070</sup> RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-Art*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>2071</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>2072</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>2073</sup> RICHTER, Hans, *Hans Richter*, *op. cit.*, pp. 20-21.

finés Léopold Survage<sup>2074</sup>. Ya en Zurich esta idea de interaccionar espacio y movimiento se había convertido en una obsesión tanto en la poesía como en la plástica, la misma que Eggeling contagió a Richter<sup>2075</sup> cuando trabajaba entre 1921 y 1924 en su película abstracta *Sinfonía Diagonal* -estrenada el 9 de mayo de 1925 en Berlín, pocos días antes de morir-, con la que se inauguró un nuevo género cinematográfico que él denominó *eydodynamik*, consistente en la creación de movimiento por sucesión de las variaciones de un mismo dibujo, cuya bicromía (blanco y negro) reproduce la bipolaridad de las formas (horizontalidad y verticalidad) equilibrada en la diagonal. De esta forma canalizaba las energías vitales desveladas ante el espectador, buscando el organicismo de las relaciones a pesar del carácter pulsado de la sucesión de los fotogramas que, más que crear una sintaxis nueva, descubría el verdadero lenguaje de la metamorfosis de las formas.

A partir de estas inquietudes materializadas en unas ilustraciones abstractas en negro, e inspirados por la escritura ideográfica extremo-oriental, Richter comenzó a colaborar con Eggeling en la creación de sucesiones horizontales de formas geométricas, lo que derivó en rollos de papel que mostraban una evolución en blanco y negro, dualidad que se añadía a la verticalidad y la horizontalidad (como *Medida horizontal-vertical* de Eggeling) y basada fundamentalmente en la superficie y la línea, soportes de toda investigación pictórica integradora del movimiento. Con ello consiguieron crear un lenguaje universal tal y como desearon los dadaístas de Zurich, y a partir de estas experiencias, Richter lo aplicó a películas abstractas desde 1921 (*Rhythmus 21*, 1921; *Rhythmus 23*, 1923, *Rhythmus 25*, 1925, y *Film Studie*, 1926), mediante nuevos métodos que, frente al de Eggeling, permitían ahorrar mucho tiempo y reducir al mínimo los problemas de la forma cinematográfica<sup>2076</sup>: si bien *Rhythmus 21* se basaba en los rollos de papel, en *Rhythmus 23* recurrió a un sistema de correderas con plantillas geométricas recortadas sobre las que incidía la luz, y cuyas formas resultantes eran luego fotografiadas por Charles Métain. Esta solución tuvo su consecución en una tela constituida por cuadrados y rectángulos en vertical (*Orchestration de couleurs*) que sirvió de base compositiva a la película *Rhythmus 25*<sup>2077</sup>. Estos procedimientos concretaban aún más el predominio en la obra de Eggeling del rectángulo sobre la línea, lo que determinaba un cine no basado tanto en la plástica sino en los contrastes creados entre el blanco y el negro -en ocasiones enfatizado mediante fragmentos de negativos-, los cuales culminaban todo este alarde de simultaneidad: la aparición y la desaparición de las formas, la inversión de fondo y figura y, en definitiva, el

---

<sup>2074</sup> Ver MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, pp. 29 y 93.

<sup>2075</sup> Janco cuenta cómo, al poco de conocerle, Eggeling le enseñó una libreta a la luz de una lámpara con dibujos abstractos, los cuales se ponían en movimiento al pasar las páginas rápidamente. En NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, op. cit., p. 32.

<sup>2076</sup> RICHTER, Hans, *Hans Richter*, op. cit., p. 34.

<sup>2077</sup> Véase MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, op. cit., p. 106.

espacio y el tiempo<sup>2078</sup>. Ésta fue la base compositiva musical para la primera introducción de figuración fotográfica en el cine de Richter con *Film Studie*, cuyo *leit motiv* era un ojo duplicado y puesto en movimiento. Esta figuración ilógica dominó en sus películas posteriores, como *Vormittagsspuk* (1927-1928), en la que unos sombreros voladores ofrecen una magnífica sensación de collage que vivifica los objetos. El mismo Richter advirtió del error que supone considerar abstracto sólo aquello que no contiene figuración reconocible, pues estas imágenes fotográficas se someten a una misma interacción espacio-temporal y a un mismo lenguaje geométrico y universal<sup>2079</sup>, apunte muy importante para entender, por ejemplo, el concepto de abstracción en la obra de Schwitters, a menudo figurativa. Otro alemán, Walter Ruttmann, siguió una evolución similar, al comenzar en 1922 una serie de películas abstractas tituladas simplemente *Opus*, las cuales supusieron el paso previo a la apropiación de la figuración en *Berlín. Sinfonía de una ciudad* (1927), donde las tomas documentalistas de esta capital alemana se someten a un ritmo constante que define el movimiento metropolitano.

Sobre la sucesión de las formas de los rollos de papel, Richter no tardó en integrar cualquier cosa y adquirir cualquier modalidad, como los homenajes rendidos a Stalingrado (1943-1944) y a París (1945-1946) con motivo de la ocupación alemana que sufrieron durante la Segunda Guerra Mundial. Para ellos elaboró rollos geométricos con recortes de periódicos pegados conteniendo noticias de los acontecimientos bélicos más importantes. En los años sesenta la madera sirvió de soporte a nuevas sucesiones de formas realizadas en relieve, e incluso aplicó esta continuidad horizontal al diseño de mosaicos<sup>2080</sup> murales (Mosaico de Legnano en la Fondazione Pagani, 1963), tal y como Janco concibió arquitectónicamente sus relieves.

Estos modelos cinematográficos evitaban la intromisión del artista en la elaboración de las formas, tal y como entendieron Duchamp y los dadaísta neoyorquinos la “pintura de precisión”, pues aunque cuando los dos grupos comenzaron a intercambiar sus publicaciones en 1916 y a entrar en contacto en 1918 por mediación de Picabia y Tzara, eran muchas las diferencias que los separaban, como la aparente falta de compromiso político de los americanos frente a la conciencia anti-bélica de los de Zurich, o el estilo maquinista de los primeros frente a los modelos orgánicos de los segundos<sup>2081</sup>, coincidían en una postura abierta al azar, capaz de mantener la distancia del sujeto frente al objeto. Esta era la ironía, la cual hundía sus raíces en la tradición romántica alemana, sobre todo en el pensamiento estético de Jean Paul Richter<sup>2082</sup>. El

---

<sup>2078</sup> Véase ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 105, y MICHAUD, Philippe-Alain, “La chasse au sujet. Sur le cinéma dada”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>2079</sup> Véase RICHTER, Hans, *Hans Richter*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>2080</sup> Modalidad plástica que inspiró las composiciones en damero de Arp. Véase ARP, Jean, *Jours Effeuillés...*, *op. cit.*, pp. 408-413 y 431.

<sup>2081</sup> NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>2082</sup> RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la estética*, *op. cit.*, pp. 93 y 101.

humor dadaísta fue otro medio mecánico de evitar la falsa elaboración física del artista. Constituía toda una actitud ante la realidad, la cual también estuvo integrada, aparte de los collages de Schwitters<sup>2083</sup>, en la pintura de precisión por excelencia: el fotomontaje berlinés. La diferencia fundamental con la ironía romántica, radicaba en que ahora la infinitud pertenecía a la realidad cotidiana dispuesta a ser apropiada, y no al idealismo de la conciencia en ninguna de sus formas.

### *Collages y fotomontajes dadaístas en Berlín*

Para cuando Richard Huelsenbeck volvió a Berlín en enero de 1917 dispuesto a organizar un grupo dadaísta, ya se habían conformado una serie de círculos dispuestos ideológicamente a acogerlo. Sin embargo, la situación era bien distinta a la de Zurich por las consecuencias de una guerra concluida con la derrota alemana y por las convulsiones revolucionarias espartaquistas que estallaron entre diciembre de 1918 y enero de 1919 siguiendo el modelo soviético. Los futuros protagonistas del dadaísmo berlinés no duraron en comprometerse en sus obras y publicaciones con esta revolución, desechando para ello todo el lenguaje abstracto que caracterizó a los artistas de Zurich. Esta nueva tendencia inscrita históricamente dentro del dadaísmo, empezó a fraguarse años antes de la proclamación oficial del movimiento en la ciudad, incluso en el seno de algunas fracciones expresionistas, pues muchos de los alemanes que participaron de las actividades dadaístas de Zurich, Colonia y Hannover, también procedían de estos ámbitos. Este compromiso revolucionario implicaba la manipulación figurativa, frente a lo que Huelsenbeck, al aprobar los tres medios fundamentales del dadaísmo de Zurich -el bruitismo, el simultaneísmo y los nuevos materiales-, y denunciar al mismo tiempo la abstracción separada de la realidad<sup>2084</sup>, propuso como alternativa la acción como superación efectiva del arte<sup>2085</sup>, traducido todo ello en la figuración de los fotomontajes. Con estos argumentos Huelsenbeck se opuso tanto al expresionismo individualista como al dadaísmo de Zurich, cuyas actividades plásticas definió en función de su lenguaje abstracto como un nuevo “arte por el arte”<sup>2086</sup>.

La simultaneidad dadaísta en Berlín se manifestó plásticamente en la interacción de la tipografía dispar y de las imágenes compuestas mediante fotomontaje, creando ilustraciones que

---

<sup>2083</sup> GOHR, Siegfried, “The Stature of the Artist. Kurt Schwitters”, en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, Amsterdam/ NAI Publisher, Rotterdam, 2000, pp. 26-27 (catálogo de exposición). Entre los apodos que Huelsenbeck otorgó despectivamente a Schwitters, uno fue el de “incorregible romántico alemán a lo Jean Paul”. Citado en BERGIUS, Hanne, “Kurt Schwitters ‘Créer du nouveau à partir de débris’ », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 41.

<sup>2084</sup> Véase HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada*, op. cit., p. 29.

<sup>2085</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>2086</sup> *Ibid.*, pp. 56-58.

demandaban al espectador la conexión de lo puramente visual con la lectura intelectual, encaminada a la dispersión de la atención en contra de la unidireccionalidad de la lectura. Por sus incongruencias formales, este cometido nació en realidad de la reacción del fotomontaje dadaísta contra el uso publicitario del cartel, pues la composición con fotografías era un recurso destinado a la promoción desde finales del siglo XIX, exactamente con el fotógrafo sueco O. G. Rejlander, pionero en el medio desde 1857 con una primera composición fotográfica de grandes dimensiones titulada *Los dos caminos de la vida*. Sus fines fueron alegóricos y de influencia romántica, propia de la época, así como los de su continuador en la materia, H. P. Robinson, quien desde la década de 1860 designó con “fotografía artística” a sus montajes, dada su costumbre de disimular con retoques pictóricos los contornos que unían unos negativos con otros; incluso elaboró previamente fotomontajes para luego fotografiarlos<sup>2087</sup>. El fotomontaje también fue aplicado en los fotogramas del cine durante los primeros años del siglo XX por pioneros como Georges Méliès y Ferdinand Zecca, formando parte de lo que estos cineastas consideraban “trucaje” cinematográfico. Por todo ello, para cuando los dadaístas adoptaron el fotomontaje, éste ya pertenecía al mundo de la publicidad, de la propaganda, de la prensa y de los medios de comunicación, pero fue con las experiencias vanguardistas que el principio rector del fotomontaje -la yuxtaposición de imágenes- se enfrentó con todos los ámbitos posibles. De hecho, la adopción del fotomontaje -llamado así desde que fue practicado a partir de las inquietudes dadaístas- respondió a la necesidad de romper el aislamiento del arte y dirigirse a las masas a través de un medio universalmente comprensible: la fotografía.

Este procedimiento fue aplicado pronto al reportaje y la propaganda, tal y como demuestran algunas noticias de prensa que informaban sobre los fusilamientos acontecidos durante los sucesos de la Comuna de París de 1871<sup>2088</sup>, o fotomontajes militares que abundaban durante la Primera Guerra Mundial, en los que se retrataban en su cuartel soldados sobre unos mismos uniformes. Un ejemplo de estos retratos inspiró a Raoul Hausmann y Hannah Höch en el verano de 1918, concretamente una litografía en color de un granadero con un cuartel en el fondo, sobre el que habían adherido un retrato fotográfico para personalizarlo<sup>2089</sup>. Sin embargo, los dadaístas de Berlín tampoco fueron los primeros en utilizar imágenes fotográficas en la pintura. Por ejemplo Carrà y Malevich ya habían hecho uso de ellas, aunque no llegaron a suprimir la pintura, sino que los recortes se agregaron a ella. Por el contrario, los dadaístas sí quisieron remplazar por medios mecánicos el empleo tradicional del arte, la pintura de

---

<sup>2087</sup> Datos tomados de WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., pp. 19-21.

<sup>2088</sup> *Ibíd.*, p. 21-22.

<sup>2089</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, op. cit., p. 44, por lo que los orígenes inmediatos de los fotomontajes realizados por artistas fueron populares, y posiblemente ocurra lo mismo con la poesía sonora de Raoul Hausmann y Johannes Baader, según PHILLIPS, Christopher, “En la caótica cueva de la boca”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, p. 80.

caballete<sup>2090</sup>, del que denunciaban su ilusionismo y falsedad que alejaba al espectador de la realidad, lo que acabó tomando un cáliz reivindicativo. Ellos mismos no se consideraban ni pintores ni fotógrafos<sup>2091</sup>, sino ejecutores de un nuevo género expresivo emparentado con el trabajo industrial, dado que a pesar de los precedentes profesionales de esta técnica, fue en este momento cuando muchos dadaístas (Raoul Hausmann, el arquitecto Johannes Baader<sup>2092</sup>, Hannah Höch, George Grosz y John Heartfield), confiados en la exactitud figurativa de la máquina fotográfica, decidieron bautizarlo por primera vez en la historia con el término fotomontaje (a diferencia de la “fotografía artística” de H. P. Robinson), haciendo hincapié en el acto de “montar sus trabajos”<sup>2093</sup> en consonancia con las cadenas de montaje y el trabajo colectivo y anónimo<sup>2094</sup>, concebido recientemente en la industria y que nada tenían que ver con las habilidades de los fotógrafos profesionales. De hecho, su máximo representante, John Heartfield (seudónimo de Helmut Herzfeld, 1891-1968), se le conocía como “Monteur-Dada” por su costumbre de vestir con un mono de obrero<sup>2095</sup>, a pesar de que cuando descubrió esta técnica entre 1915 y 1916 con una serie de experimentos emparentados, según su hermano y escritor dadaísta Wieland Herzfelde, George Grosz le propuso llamarla “fotomontaje”, mientras que él se aferraba al término “fotocollage”<sup>2096</sup>. Esta última preferencia sitúa de inmediato esta práctica fotográfica en el contexto del collage, tal y como señala Dawn Ades, aunque en verdad palpitaba en su adopción cierta oposición al formalismo cubista y a la abstracción de los

---

<sup>2090</sup> Ver EVANS, David y GOHL, Sylvia, “El fotomontaje: un arma política”, en *Los años 30 en las colecciones del IVAM*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, p. 46 (catálogo de exposición)

<sup>2091</sup> Véase HAUSMANN, Raoul, “Nosotros no somos fotógrafos” (1921), recogido en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, pp. 235-236 (catálogo de exposición). Heartfield, por ejemplo, no apreciaba mucho a los fotógrafos. Véase EVANS, David, “John Heartfield. Fotomontajes 1930-1938” (texto del libro EVANS, David, *John Heartfield. AIZ/ VII1930-1938*, Kent Fine Art, New York, 1992), en *John Heartfield en la colección del IVAM*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 34 (catálogo de exposición). John Willet comenta la dificultad de catalogar la profesión de Heartfield, dado que no encaja ni en el patrón de artista ni como fotógrafo. Véase WILLET, John, *Heartfield contre Hitler*, Hazan, París, 1997, p. 8.

<sup>2092</sup> Baader realizó como arquitecto proyectos que muestran cierta predisposición dadaísta, como un Templo Mundial que presentó en 1906 en Dresde en calidad de médium de Jesús de Nazaret, el cual debía ser regido por unas leyes interreligiosas e internacionales; o un zoológico sin jaulas ni rejas en Hamburgo (1907), que después se tradujo en las parcelas diseñadas para una sección del Jardin d’Acclimatation de París -también sin rejas- destinada a los dadaístas franceses y alemanes, y presentada con motivo de la feria *Dada-Messe*, celebrada en 1920 en Berlín.

<sup>2093</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courier Dada*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>2094</sup> Este tipo de actividad es la que defiende Grosz en aquellos años. En GROSZ, George, “Dibujos realizados a punta de navaja” (1924), recogido en *Los años 30 en las colecciones del IVAM*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>2095</sup> EVANS, David, “John Heartfield. Fotomontajes 1930-1938”, en *John Heartfield en la colección del IVAM*, *op. cit.*, p. 13. El deseo de emparentarse con el trabajo industrial impulsó a Heartfield y a Grosz a firmar con “Groszfield, Hearthausy Georgemann” el nº 3 de la revista *Der Dada* -órgano difusor del dadaísmo en Berlín-, ante las pretensiones de Hausmann por presentarse como el primero en haber realizado fotomontajes (véase RICHTER, Hans, *Dada. Art and anti-art*, *op. cit.*, p. 116, y HAUSMANN, Raoul, *Courier Dada*, *op. cit.*, pp. 44-45)

<sup>2096</sup> HERZFELDE, Wieland, *Los fotomontajes de John Heartfield sobre historia contemporánea* (1973), recogido en *John Heartfield en la colección del IVAM*, *op. cit.*, pp. 124-126.

dadaístas de Zurich<sup>2097</sup>. Algunos historiadores de la fotografía como Christian Bouqueret, han distinguido el fotocollage -collage con fragmentos fotográficos- del fotomontaje, el cual es un collage realizado en el negativo antes de ser revelado, y cuyo resultado podría denominarse “positivado combinado”<sup>2098</sup>. En cambio, esta distinción no se corresponde con el origen histórico del fotomontaje en el contexto del dadaísmo berlinés, ya que el término “collage” no fue adoptado por Grosz por ser más cercano a la pintura y al cubismo. Además, hay que tener en cuenta que los fotomontajes de Heartfield realizados en la década de 1930 para la revista *AIZ*, quizás los más paradigmáticos, fueron realizados aplicando directamente fotografías recortadas sobre bocetos en dibujo y, sin embargo, destinados únicamente a su reproducción por procedimientos de grabado en cada uno de los ejemplares de la revista. Así, sus originales carecían de valor en sí mismos más allá de su condición de meras maquetas previas, porque no había un solo ejemplar de la creación sino múltiples posibles.

El fotomontaje fue adoptado por Heartfield y Grosz siendo ambos soldados (se conocieron en verano de 1915 en Berlín<sup>2099</sup>). Se intercambiaron en el frente correspondencia con recortes de prensa, fotografías, tarjetas postales, etiquetas e ilustraciones publicitarias. Greil Marcus pone en relación las máscaras de Janco y los collages dadaístas, sobre todo los de Hannah Höch por sus figuras informes, con una serie de fotografías de heridos de guerra por misteriosas armas químicas que producían supuestamente deformaciones muy parecidas a las resultantes del primer collage, pues estas fotografías posiblemente fuesen trucajes fotográficos<sup>2100</sup>. De todas formas, presidía en la adopción de estos medios por parte de los dadaístas una clara voluntad antiartística por romper el cerco sublime del arte. Parece ser que si bien la Guerra no fue un factor determinante en la disolución del arte en busca de aspiraciones más elevadas -conformadas en el contexto de la Revolución Industrial-, sí ayudó con su clima de incertidumbre y confusión al llevar a cabo los cometidos dadaístas de desorientación y apología del misterio de la vida cotidiana, tan bien figurados por los primeros fotomontajes dadaístas. En este sentido, Grosz y Heartfield ofrecieron un primer avance en la temprana fecha de junio de 1917 -antes de afiliarse al dadaísmo importado por Huelsenbeck- en *Neue Jugend*, revista de alto compromiso revolucionario que adelantaba las primeras muestras públicas de fotomontajes de las ediciones dadaístas, por su estética cercana al collage que tan bien

---

<sup>2097</sup> ADES, Dawn, *Fotomontaje, op. cit.*, p. 8.

<sup>2098</sup> BOUQUERET, Christian, *Histoire de la photographie en images*, Marval, Paris, 2001, p. 79. Citado en SOUGEZ, Marie-Loup, « El fotomontaje: su desarrollo histórico y su lugar en la obra de Lekuona », en *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de Vanguardia*, ARTIUM, Victoria, 2004, p. 760 (catálogo de exposición)

<sup>2099</sup> Heartfield y Grosz se conocieron en una reunión en casa del pintor Ludwid Meidner en Wilmersdorf, Berlín. Véase JENTSCH, Ralph, *George Grosz. Los años de Berlín*, Electa, Valencia, 1997, pp. 38 y 56.

<sup>2100</sup> MARCUS, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 239-241.



respondían a los poemas de Grosz<sup>2101</sup>, incluso a sus dibujos caricaturescos, tal y como demuestra la revista satírica semanal *Der Blutige Ernst* (1919). El mismo compromiso revolucionario compartió la editorial *Der Malik*, fundada en la primavera de 1917 por Heartfield y su hermano Herzfelde. Heartfield realizó sus primeros fotomontajes para sus cubiertas, composiciones con tipografías y logotipos combinados con imágenes, lo que conllevaba la adopción del simultaneísmo futurista.

El simultaneísmo del fotomontaje permite representar un mismo objeto desde diversos puntos de vista a la vez, con un medio -el fotográfico- que el espectador reconoce al instante con toda la exactitud de la reproducción mecánica<sup>2102</sup>, además de aunar la lectura de la tipografía con la visualización de las ilustraciones. De esta manera el fotomontaje, y con él los dadaístas de Berlín, acogió los principios fundamentales del dadaísmo -simultaneísmo, nuevos materiales y bruitismo, gracias a las onomatopeyas expresadas por la tipografía-, pero renunciando al mismo tiempo a la abstracción que ellos consideraban un apego trasnochado a lo artístico y a la condición física del resultado en tanto que objeto autónomo, carencia que en el fondo también padeció el arte surrealista histórico por hacer de la imagen su principal herramienta. Con el fotomontaje los dadaístas pudieron comprometer la realidad misma en sus principios creativos y desvelar las verdaderas contradicciones sociales del momento, una facultad que se acoplaba muy bien al pensamiento marxista y al materialismo científico, dada la objetividad de sus medios de representación. De hecho, podemos considerar el fotomontaje como el primer paso firme hacia la “nueva objetividad” alemana de mediados de la década de 1920, tal y como confirman algunas de las muestras de futuros representantes de esta tendencia, como por ejemplo Otto Dix, Rudolf Schlichter (quien corrigió obras maestras mediante el collage, y fue él quien, junto con Heartfield, preparó el maniquí vestido de militar con cabeza de cerdo que colgó del techo de la sala de la feria internacional *Dada-Messe* en junio 1920<sup>2103</sup>), Zabotin (pintor ruso del Grupo Ri y del November Groupe), Paul Fuhrmann (vinculado a la Unión de Artistas Revolucionarios de Alemania) o el mismo George Grosz (1893-1959). Estos adelantos técnicos dadaístas generalizaron las prótesis de los heridos de guerra como tema visual de la “nueva objetividad”. Paradójica o evidentemente, en un primer momento -cuando la fotografía todavía compartía el espacio con la pintura- éstas eran presentadas con fotomontajes, mientras que las

---

<sup>2101</sup> Jan Tschichold cita, en su tratado *La nueva tipografía*, la revista *Neue Jugend* como una de las pioneras de lo que él llama “nueva tipografía”. En TSCHICHOLD, Jan, *La nueva tipografía*, op. cit., pp. 56-58.

<sup>2102</sup> George Grosz afirmó en 1924 que siempre quiso hacerse comprensible a todas las personas, en GROSZ, George, “Dibujos realizados a punta de navaja” (1924), *Los años 30 en las colecciones del IVAM*, op. cit., p. 59.

<sup>2103</sup> HUGNET, Georges, *La aventura dada*, op. cit., p. 257. A causa de este maniquí, Baader, Schlichter, Herzfelde y el propietario de la sala, el doctor Burchard, fueron acusados y llevados a juicio a principios de 1921 por verter calumnias contra el ejército alemán.

Junto a la disparidad de los medios empleados, un hermano de R. Schlichter presentó en *Dada-Messe* un trabajo de alta cocina, acompañado de otras muestras totalmente ajenas a cualquier ámbito artístico profesional, como dibujos de un adolescente de catorce años y de un bachiller.

partes orgánicas de los inválidos retratados, la parte natural, eran perfiladas con la pintura y el dibujo. Por esta razón ni la guerra ni la ortopedia constituyeron un tema en sí, sino el mito de la máquina o el utensilio como prolongación del hombre que ahora, como en los *ready-mades*, alcanzaba un protagonismo absoluto y una realidad más exacta -la fotográfica- que los sujetos retratados pictóricamente y bajo un estilo que debía bastante al futurismo y a la pintura metafísica de De Chirico y Carrà<sup>2104</sup>. Con él consiguieron plasmar estos temas bajo estructuras maquinistas contrastadas con el realismo fotográfico de los aparatos ortopédicos, continuadores de la máscara dadaísta al contraponer arte y anti-arte. Este mecanismo fue el mismo adoptado en la creación (el principio de montaje ya lo conllevaba, además de la fotografía), pues permitía mediante su automatismo un contacto directo con la realidad, el verdadero cometido del dadaísmo, y aún más del berlinés<sup>2105</sup>. De hecho, en muchas de las obras de Hausmann, Höch y Heartfield, realizadas ya enteramente mediante el procedimiento del fotomontaje, observamos ruedas, rodamientos, máquinas giratorias entre el caos de imágenes que integran los conjuntos montados, y es que son estas piezas las encargadas de soldar la disparidad de los “modelos naturales”. Imperaba en todo ello cierta confianza en el poder automático de la máquina para acercarse a la realidad frente a los procedimientos racionales burgueses, tal y como demuestra la manifestación pública de Grosz y Heartfield en favor de Tatlin y del arte de la máquina en 1920 con motivo del *Dada-Messe*<sup>2106</sup>, al tiempo que ofrecía una concepción de sí misma según el sentido onánico que ostentan muchos de los *ready-mades* de Duchamp. Su movimiento giratorio que parte del sujeto hacia la realidad circundante para retornar de nuevo a él, tiene su correspondencia con la gran cantidad de retratos realizados entre los colegas dadaístas<sup>2107</sup> con la técnica del fotomontaje. Incluso en un autorretrato de Hausmann realizado con esta técnica,

---

<sup>2104</sup> Véase al respecto SPIES, Werner, « El gabinete de lo feo. George Grosz y la fisonomía alemana », *Kalías*, año VII, nº 13, Semestre I 1995, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 36-43. Sobre la influencia de De Chirico en Grosz, que se extiende a las prótesis, los maniqués y los androides, ver por ejemplo WALDBERG, Patrick, “Influence de la Métaphysique sur le Surréalisme: son rayonnement”, en WALDBERG, Patrick, SANOUILLET, Michel y LEBEL, Robert, *Dada. Surréalisme*, Rive-Gauche, Paris, 1981, p. 53.

<sup>2105</sup> BEHAR, Henri y CARRASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, op. cit., p. 45.

<sup>2106</sup> Ambos conocían el arte de Tatlin a partir de un artículo de Konstantin Umansky titulado “El tatlinismo o el Arte Mecánico”, publicado en enero de 1920 en la revista simpatizante con el dadaísmo *Der Ararat*. Véase LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 229. Heartfield presentó en *Dada-Messe* un montaje objetual subtítulo *Escultura electromagnética de Tatlin*.

<sup>2107</sup> Uno de los objetos presentados en la exposición *Dada-Messe*, consistía en un espejo con las palabras “Vuestro retrato, observadores”, lo que pudo inspirar a Philippe Soupault para colocar otro espejo en el *Salón Dada* de París en junio de 1921, con las palabras “Retrato de un imbécil” (Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., pp. 288-289), experimentos éstos que quisieron anular claramente el tema de la ventana mediante el reflejo del espejo abierto al espectador, y que aún tuvo su continuación en otro espejo con las leyenda “visitantes, vuestro retrato”, presentado por Karel Teige en *El Bazar del Arte Moderno*, exposición organizada en Praga por el grupo checoslovaco Devetsil entre noviembre y diciembre de 1923 (Bazar moderního umení). Véase SRP, Karel, “Karel Teige in the Twenties: The Moment of Sweet Ejaculation”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav, (ed.), *Karel Teige. L’Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1999, pp. 26 y 45.

apodado entonces “Dadasofo” (*ABCD*, 1923-1924)<sup>2108</sup>, su monóculo ha sido sustituido por una rueda, y no es de extrañar encontrar figuras humanas en sus collages cuyas cabezas han sido remplazadas por la forma circular de aparatos de medición, mientras el interior anatómico de sus cuerpos queda visible. En otros casos el collage con fotografías y recortes de periódicos (tanto Hausmann como Johannes Baader, 1875-1955, también conocido como “Superdada”, mezclaban la tipografía con las imágenes fotográficas) adoptaban formas antropomórficas en una clara identificación del objeto contemporáneo con el sujeto, tal y como comprobamos claramente en el ensamblaje de Hausmann *Cabeza mecánica (El espíritu de nuestro tiempo)* de 1919<sup>2109</sup>, sobre la que adherió diversos elementos referentes a la mecánica y la medición, además de confeccionar una serie de caras y retratos con collages, por ejemplo del filósofo Mynona, (1919), a los que hay que sumar los realizados por Hannah Höch a lo largo de toda su carrera.

Y es que las máquinas en estos collages y fotomontajes no constituyen una cuestión iconográfica sesgada, sino que reinciden en el mecanismo de elaboración de la obra misma, el gesto automático que queda plasmado en el resultado final, teniendo en cuenta además que las disposiciones de los recortes muchas veces se deben al azar, fuerza extraña al sujeto y que sin embargo es capaz de retratarle en estas creaciones. Existen otros ejemplos en los que los fotomontajistas mismos o ciertos artistas por los que sentían afinidad, se muestran como clásicos pintores: *Tatlin at Home* (1920) y *Un cerebro de precisión burgués provoca una revolución mundial (¡Dada vence!)* (1920), los dos de Hausmann, o la sustitución del Aduanero Rousseau por su figura en *Autorretrato corregido* (1920) de Grosz y Heartfield, y otro retrato suyo en *El neumático da la vuelta al mundo* (1920) -donde Heartfield puso en relación el movimiento circular de la rueda con su modo peculiar de recitar poemas fonéticos-, además de sus propios autorretratos, confeccionados con las tipografías que conforman la composición caótica, recortadas de periódicos aunque aparentemente pronunciadas por el poeta dadaísta. Las máquinas muestran el proceso de creación que une la forma con el contenido, pues el fotomontaje, a diferencia de la mera fotografía, se propone como un trabajo de construcción, tal y como muestran los collages y fotomontajes que el dadaísta holandés Paul Citroën realizó desde el final de la guerra (él y su hermano Hans Citroën fueron los únicos representantes holandeses dadaístas afines al grupo de Huelsenbeck), instigado por el fotógrafo y simpatizante

---

<sup>2108</sup> En este fotomontaje aparece Hausmann con la boca abierta haciendo además de emitir un grito, produciendo los mismos resultados que los expresionistas pero con medios automáticos u objetivos. Véase PHILLIPS, Christopher, “En la boca caótica de la boca”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, p. 86.

<sup>2109</sup> Bartomeu Marí habla de esta obra como de un autorretrato, modalidad artística tremendamente importante en toda la producción de Hausmann. En MARÍ, Bartomeu, “No utopía. Retrato aproximado del Dadásofo”, en *Ibid.*, p. 190. La trascendencia del “yo” en la obra de Hausmann como “medida de todas las cosas”, es comentada por ROGNIAT, Evelyne, “Photomontages de Raoul Hausmann: Coprésence et déconstruction dans l’expression Dada”, *Coprésences, Les séminaires du GRIMA* n° 2, Université Lumière-Lyon 2, Lyon, 2001, p. 55

del dadaísmo Blumfield (seudónimo de Edwin Blumenfeld, 1897-1969), quien también realizó fotomontajes además de otros experimentos fotográficos. Ambos fueron inspirados por la ciudad, adoptada como tema principal de sus collages bajo la precisión fotográfica que al mismo tiempo otorga la irrealidad, por estar compuesta de fragmentos de varias ciudades en composiciones inauditas. Llegarían incluso a resultar irracionales a no ser por las insospechadas capacidades de la construcción contemporánea, de la que extrajeron su poder para aunar las formas arquitectónicas con los caracteres de los carteles luminosos, creando así una nueva poesía cotidiana que no necesitaba ser emulada ni representada, y en la que los distintos fragmentos respondían a diferentes captaciones de la memoria, tal y como apreciamos en uno de los precedentes del collage fotográfico, los recuerdos de viajes que el escritor danés Hans-Christian Andersen encoló sobre un biombo. Por otra parte, son varias las alusiones al cerebro humano y a la lectura mental en la obra de Hausmann, cuyos caracteres crean una poesía visual que debe ser leída con el intelecto. Citroën jugó en sus fotomontajes con diversas facturas fotográficas, principalmente matices de coloración logrados por el contraste de las tarjetas postales y de las ilustraciones recortadas, lo que crea una sintaxis formal que, frente a la opinión de Wescher<sup>2110</sup>, es abierta. Sus fotomontajes constituyen en sí mismos fragmentos de vistas metropolitanas, pues siempre cabe la posibilidad de ampliar en todas sus dimensiones sus composiciones en damero, -coincidentes curiosamente con el lenguaje abstracto de De Stijl<sup>2111</sup>-, a pesar del realismo de las mínimas referencias a la lógica paisajística, como la ubicación de un vacío celeste en la parte superior donde se pierden en profundidad los edificios. Estas básicas referencias espaciales otorgan la coherencia necesaria para trasladar la disparidad a la inexistencia de tales ciudades, aunque esta disposición predecible no desprecia ciertas disposiciones ilógicas en pro siempre de la construcción, tal y como demostró su posterior participación en la Bauhaus y la influencia que legaron sus montajes urbanos en los fotomontajes del polaco Kazimierz Podsadecki y en el *Panel de los horrores* del italiano Pietro Maria Bardì, así como en los escenarios de *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) y de *Berlín. Sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann (1927). Estos cineastas utilizaron el fotomontaje como bocetos de decorados y como material publicitario, aunque sus composiciones sustituyen el enrejado de Citroën por la diagonal, debido a la fuerte pervivencia expresionista en la Alemania de los años veinte y no a la incidencia de las corrientes constructivas procedentes del Este. Tal aplicación al cine respalda la definición de fotomontaje ofrecida por Hausmann en 1931: “la utilización simultánea de fotografía y texto en una especie de film estático”<sup>2112</sup>.

---

<sup>2110</sup> WESCHER Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 118.

<sup>2111</sup> Según Dawn Ades, Citroën anticipa el *Broadway Boggie* de Mondrian con esta composición en damero y con este tema metropolitano. ADES, Dawn, *Fotomontaje*, op. cit., p. 19. Citroën continuará realizando fotomontajes con el tema de la ciudad a lo largo de toda la década de 1920.

<sup>2112</sup> HAUSMANN, Raoul, “Fotomontaje” (*A bis Z* nº2, mayo 1931, Colonia, pp. 61-62), recogido en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., p. 256.

A pesar de la relación existente entre el materialismo dialéctico y el fotomontaje, el marxismo no fue predominante en la creación dadaísta de Berlín. Tan sólo Heartfield aplicó sus principios al fotomontaje, pues él, Grosz y Herzfelde se afiliaron al partido comunista alemán (KPD) el último día del año 1918, y conformaron, junto con Walter Mehring, lo que Henri Béhar y Michel Carrasou han denominado el bloque comunista del dadaísmo, frente a las ideas y conductas anarquistas de Raoul Hausmann (1886-1971)<sup>2113</sup>, Huelsenbeck y Baader<sup>2114</sup>. Incluso Grosz renunció finalmente del comunismo tras su desilusionada visita a la URSS en 1922, lo que conllevó su ruptura definitiva con Heartfield y Herzfelde y la reafirmación de su talante anarco-individualista más propio del dadaísmo<sup>2115</sup>. En cambio, Heartfield acabó aplicando el método dialéctico del marxismo, alejándose de esta manera del fotomontaje desorientador dadaísta, lo que fue fundamental para esta técnica, dado que por primera vez en su historia las imágenes eran las que producían los contrastes dialécticos y no las formas. Sin embargo, el collage dadaísta de Berlín ya conjugó escalas enormes con pequeños detalles e imágenes diminutas con el fin de romper la lógica dimensional, además de aglutinar tipologías dispares y fracturar las relaciones tradicionales entre los ejes cartesianos. A pesar de estas distorsiones “objetivas”, las cuales Hanna Hoch (1889-1978) exageró al máximo, Heartfield llegó a crear un lenguaje universalmente comprensible<sup>2116</sup>, muy influenciado por las ideas sobre el montaje teatral de Bertolt Brecht<sup>2117</sup> y Erwin Piscator, con los que compartió el principio de alienación (*verfremdungseffekt*) a partir de cinco fundamentos establecidos por el historiador David Evans:

---

<sup>2113</sup> Hausmann da a conocer su inclinación anarquista de tipo libertario en HAUSMANN, Raoul, “Por el comunismo y la anarquía” (1919), en *Raoul Hausmann, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit.*, pp. 226-228.

<sup>2114</sup> « Le mot DADA symbolise la relation la plus primitive avec la réalité environnante; avec le Dadaïsme une nouvelle réalité prend possession de ses droits » [La palabra DADA simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante; con el Dadaísmo una nueva realidad toma posesión de sus derechos]. HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada, op. cit.*, p. 31, por lo que es la realidad objetiva la primera en liberarse antes que el sujeto, y evidentemente lo hace respecto al mercado y al capitalismo que la apresa, a pesar de que el primer foco dadaísta berlinés tuvo como cometido crear una nueva psicología revolucionaria, a partir de las tesis psicoanalíticas revisionistas de Otto Gross. Véase *ibid.*, pp. 29 y 33, donde data esta primera psicología en 1916.

<sup>2115</sup> Véase al respecto JENTSCH, Ralph, *George Grosz. Los años de Berlín, op. cit.*, p. 105.

<sup>2116</sup> El entendimiento universal del fotomontaje por su calidad fotográfica fue destacado por RENAU, Josep, “Homenaje a John Heartfield”, en *Los años 30 en las colecciones del IVAM, op. cit.*, p. 56. Lo mismo en RENAU, Josep, *Función social del cartel*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 48. Antes, Hausmann ya subrayó la importancia de la fidelidad objetiva de la fotografía en su panfleto “El cine sintético de la pintura” (1918), añadiendo el movimiento del cine en su artículo “Nosotros no somos fotógrafos” (1921), recogidos ambos en *Raoul Hausmann, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit.*, pp. 220 y 236.

<sup>2117</sup> Véase el texto de Bertolt Brecht sobre Heartfield en *Los fotomontajes de John Heartfield sobre historia contemporánea* (1973), recogido en *John Heartfield en la colección del IVAM, op. cit.*, p. 121, donde explica cómo el fotomontaje, al reconstruir los hechos reales, coloca la fotografía al servicio de la realidad, cuando en un principio fue concebida contra ella. Sobre el principio del montaje en Piscator, véase LORANG, Jeanne, « Montage et fonctionnement du montage chez Piscator. Vers une nouvelle dramaturgie », en BABLET, Denis (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, op. cit.*, pp. 242-263, y sobre el uso objetivo de la fotografía, PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, Hiru, Hondarribia, 2001, pp. 281-284.

La metamorfosis de las formas o mezcla de elementos normalmente incompatibles, la hibridación -sobre todo en las cabezas de animales que adoptan figuras políticas y militares continuando la tradición de la máscara dadaísta, aunque ahora recurrida para desvelar las actitudes despóticas y ridículas de una forma efectiva-, las metáforas de escala -que establecen las jerarquías entre los personajes y lo que simbolizan, por ejemplo la sumisión del autoritarismo y del militarismo a los intereses económicos del capital-, y la interacción entre la palabra y la imagen<sup>2118</sup>. Parece claro que en manos de Heartfield, una vez que entró a cooperar con sus fotomontajes en la revista de filiación comunista *AIZ* en los años treinta del siglo XX, los procedimientos ilógicos del dadaísmo acabaron conformando un lenguaje a partir de los recursos metafóricos del montaje, siendo que el dadaísmo quiso disolver el imperante<sup>2119</sup>. El mismo camino recorrió el fotomontaje en la URSS<sup>2120</sup> hasta consolidarse finalmente como un lenguaje de comprensión inmediata y simultánea<sup>2121</sup>, pues ambos casos, el soviético y el de Heartfield, terminaron por convertirse en una de las vertientes del realismo socialista de la década de los treinta del siglo XX, con sus defensores como Louis Aragon<sup>2122</sup> y sus detractores como George Lukács y su teoría estética del “reflejo”, quien rechazó todo lo fotográfico y aún más las técnicas heredadas de la vanguardia por fragmentar la realidad orgánica y, por tanto, por ser subjetivas y abstractas<sup>2123</sup>. Ya en los años dadaístas trabajando con Grosz, Heartfield estableció su preferencia material por los recortes de revistas norteamericanas, debido sin duda a la fascinación que ambos sintieron por la vida moderna de las ciudades más relevantes de los Estados Unidos, y porque su conocimiento se debía a la información recibida de uno de los países enemigos de Alemania en la Gran Guerra.

---

<sup>2118</sup> En *John Heartfield en la colección del IVAM*, op. cit., pp. 23-33.

<sup>2119</sup> Los dadaístas como Hausmann y Baader quisieron acabar con un lenguaje burgués, incapaz de expresar lo deseado. Ver PHILLIPS, Christopher, “En la caótica cueva de la boca”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., p. 80.

<sup>2120</sup> Heartfield colaboró con el grupo soviético Octubre fundado por el productivista Arvatov en 1928. Citado en EVANS, David y GOHL, Sylvia, “El fotomontaje: un arma política”, *Los años 30 en las colecciones del IVAM*, op. cit., p. 48.

<sup>2121</sup> Christina Lodder opina que el fotomontaje condujo al constructivismo hacia una nueva orientación figurativa enmarcada dentro del triunfo del realismo socialista. En LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., pp. 181-200.

<sup>2122</sup> Aragon, en realidad, cuando ensalza los fotomontajes de Heartfield, aún no se ha liberado de sus antecedentes dadaístas y surrealistas a pesar de haber acogido en 1932 el realismo socialista. Valora en estos fotomontajes la capacidad combativa que adquiere al apropiarse de la realidad mediante la exactitud fotográfica y en contra el subjetivismo artístico. Véase ARAGON, Louis, “John Heartfield y la belleza revolucionaria” (conferencia impartida en la Casa de la Cultura de París el 2 de mayo de 1935), recogido en *Los colages*, op. cit., pp. 61-69.

<sup>2123</sup> EVANS, David, “John Heatfield. Fotomontajes 1930-1938”, *John Heartfield en la colección del IVAM*, op. cit., pp. 49-50. Lukács desaprobaba el teatro de Brecht basado en el montaje, por tomar la alienación como una tendencia fundamental a la que no se puede hacer frente, en LUKACS, George, “Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?” (entrevista con N. J. Liehm, diciembre de 1963, Checoslovaquia), en LUKACS, George y otros, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Barcelona, España, 1982, p. 22. Acerca de la fotografía y Lukács, ver además LUKACS, Georg, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1966, p. 52.

La disposición de Heartfield favorable a la configuración de un lenguaje visual, frente a la participación del azar en las producciones de sus compañeros dadaístas, requirió bocetos previos hechos a lápiz (a menudo puestos en común con su hermano Herzfelde) para guiar la búsqueda de las fotos necesarias. Conforme fue perfeccionando este procedimiento, Heartfield encargó fotografías a profesionales para positivizarlas a la escala requerida<sup>2124</sup>. Así, a partir de la superación dadaísta de las preocupaciones plásticas del cubismo para crear composiciones caóticas y azarasas con la ayuda de los medios de reproducción mecánica, Heartfield evolucionó hacia los contrastes entre las imágenes y sus significados, con el fin de disimular los nexos - como la poética de Max Ernst aunque con fines totalmente distintos-, creando mensajes nuevos que desvelaban las desavenencias de su época y la lucha de clases, cuya dualidad entre dominantes y dominados ya aplicó Grosz a sus dibujos con la ayuda de viñetas verticales<sup>2125</sup>. El resultado, cuya materialización fue deudora de la idea originaria<sup>2126</sup>, se imprimía con la técnica del huecograbado en cobre por su enorme definición de detalles. De este modo, el resultado podía ser duplicado tantas veces se quisiese, participando de los medios de reproducción mecánica democráticos definidos por Walter Benjamin por esos mismos años<sup>2127</sup>. A pesar de la perfección lograda y de su lenguaje cada vez más hermético (no hay más que comparar los textos dadaístas y los introducidos al final del proceso de elaboración de los fotomontajes de Heartfield: los primeros trataban de desorientar como los títulos de las demás obras dadaístas, mientras que los de Heartfield esclarecían la disparidad de las imágenes<sup>2128</sup>), Heartfield pensó que este lenguaje creado por él mismo podía ser aplicado por cualquiera, tan sólo debía responder a fines revolucionarios<sup>2129</sup>. En un principio el fotomontaje rompió con la distinción entre arte y arte aplicado y, sin embargo, se apartó del dominio poético del collage con las ilustraciones de Heartfield para *AIZ*, para constituirse como un lenguaje en cuya semántica el collage no podía participar, según su discípulo valenciano Josep Renau<sup>2130</sup>.

---

<sup>2124</sup> De hecho, conocemos el procedimiento habitual de Heartfield gracias a las descripciones ofrecidas por su colaborador el fotógrafo húngaro Wolf Reiss. Véase EVANS, David, "John Heartfield. Fotomontajes 1930-1938", en *John Heartfield en la colección del IVAM*, op. cit., p. 34.

<sup>2125</sup> Véase GROSZ, George, *El rostro de la clase dominante & ¿Ajustaremos cuentas!*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 33, 36, 72, 73 y 102, y GROSZ, George, *Die Welf ist ein Lunapark*, Pinkus-Genossenschaft, Zurich, 1977, pp. 64, 65, 121, 125 y 131.

<sup>2126</sup> Ver GABNER, Hubertus, "Aspectos del fotomontaje", en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 195 (catálogo de exposición)

<sup>2127</sup> Relación establecida en EVANS, David y GOHL, Sylvia, "El fotomontaje: un arma política", en *Los años 30 en las colecciones del IVAM*, op. cit., p. 48.

<sup>2128</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>2129</sup> Véase *ibid.*, p. 48. Heartfield comentó a Tagirov que el fotomontaje no cuenta con un único pionero, sino que nació de la correspondencia que los soldados se enviaban durante la I Guerra Mundial. Por lo tanto su origen es popular. En "Sobre el trabajo del Instituto LIYa de la Academia Comunista. El fotomontaje como nuevo problema del arte propagandístico" (Ponencia del 8-octubre-1931, publicado en *Literatura y Arte. Revista marxista crítica y metodológica*, órgano del LIYa, KOMAKADEMII, Instituto de Literatura, Arte y Lengua, Academia Comunista, nº 9-10, Moscú, 1931, pp. 96-99), recogido en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., p. 322.

<sup>2130</sup> RENAU, Josep, "Homenaje a John Heartfield", en *ibid.*, p. 57.

Por todo lo comentado y salvo casos puntuales, resulta difícil identificar el dadaísmo con el ideario marxista. Incluso podríamos afirmar<sup>2131</sup> en el caso de Heartfield, que esta influencia fue en aumento desde su adhesión al partido comunista a finales de 1918. Las bases filosóficas, incluso antes de que Huelsenbeck crease en 1918 el Club Dada de Berlín ayudado por Franz Jung y Raoul Hausmann, ya estaban bien establecidas (Grosz no llegó a participar en el Club aunque su nombre conste entre los miembros). Existieron, además de unos preliminares estéticos que ya hemos analizado (el fotomontaje y la tipografía), un pensamiento fuertemente establecido y dirigido a conformar una psicología liberadora que no desechó la importancia de lo objetivo. Las primeras bases parecen referirse al egocentrismo de Max Stirner y Nietzsche<sup>2132</sup> y al erotismo de Whitman<sup>2133</sup>. Este individualismo dejó una huella considerable en el filósofo Salomo Friedlaender<sup>2134</sup>, quien junto con las influencias de Ernst Marcus, legó a su vez cierto neokantianismo en sus amigos Johannes Baader, Raoul Hausmann y Hannah Höch<sup>2135</sup>. La filosofía kantiana de Friedlaender enfatizaba el papel creativo del yo en la sociedad mientras incidía en la optofonética como superación estética, basándose para ello en Goethe, quien había identificado el origen del color con las confluencias de la luz y la oscuridad en la percepción subjetiva, en oposición a las incidencias de los rayos sobre los cuerpos prismáticos de Newton<sup>2136</sup>. Salomo Friedlaender concluyó su libro *Indiferencia creadora* en 1914, deudor de sus estudios previos sobre la lógica, la psicología y la obra de Jean Paul y Shopenhauer, de quien estudió en su tesis doctoral sus influencias kantianas. Fragmentos de esta investigación fueron publicados en revistas como *Der Sturm* o *Die Aktion*, y Friedlaender puso en práctica sus conclusiones bajo el seudónimo Mynona y la forma literaria de “juguetes cómicos”<sup>2137</sup>.

Su subjetivismo parte de la base de que todo ideal se localiza en el interior del ser humano, cuya “debilidad” consiste en la aplicación de este idealismo sobre cualquier definición

---

<sup>2131</sup> HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, op. cit., p. 75.

<sup>2132</sup> La lectura de Stirner y Nietzsche fue una constante en los círculos dadaístas de Berlín y coincide con Picabia y Duchamp. Sobre el conocimiento de Stirner por Hausmann, véase por ejemplo HAUSMANN, Raoul, *Hourra! hourra! hourra!*, Allia, Paris, 2004, p. 53.

<sup>2133</sup> Ver ZÜCHMER, Eva, “Las fuentes de la revuelta”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., pp. 12 y 14.

<sup>2134</sup> Friedlaender comenzó la carrera de medicina antes de estudiar filosofía en Berlín y Gena, obteniendo el título de doctor en 1902.

<sup>2135</sup> Johannes Baader, Raoul Hausmann y Hannah Höc proyectaron en 1918 un periódico mundial.

<sup>2136</sup> Ver por ejemplo GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Celeste Ediciones, Madrid, 1999, pp. 65, 69-74 y 343. Al retomar el color como fruto de la dialéctica establecida entre la luz y la oscuridad, y no como la incidencia de la luz sobre los cuerpos en tanto que energía, Friedlaender dio de nuevo prioridad a la percepción intelectual frente a la sensorial.

<sup>2137</sup> A pesar de este bagaje filosófico y teórico legado por Friedlaender, el dadaísmo mantuvo en la materialización de sus acciones su singularidad, dada la aversión de los dadaístas berlineses hacia el romanticismo alemán y Goethe, quien entonces ya constituía una figura de orgullo nacional (véase HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada*, op. cit., p. 83 y 106). Además, el neokantianismo de Friedlaender no impide a Marchán Fiz relacionar la postura antiartística de la exposición *Dada-Messe* con la muerte del arte, promulgada un siglo antes por Hegel bajo el signo de la supremacía de la poesía. MARCHÁN FIZ, Simón, “Dada-Raum, una ‘instalación’ de época”, *Arte y Parte* n° 53, octubre-noviembre 2004, Madrid, pp. 34-35 y 41. Antes, debemos advertir que este historiador no comenta las influencias de Friedlaender ni las de Otto Gross.



y no en su necesidad. La resolución a este idealismo está contenida en la *Indiferencia creadora* (*Schöpferische Indifferenz*): el idealismo necesita de una toma de conciencia del lugar central que ocupa el yo en el mundo, un yo “sin extensión” identificado con la nada y con la categoría divina en tanto que potencial creativo. De esta manera preserva, sin intromisiones ni enmascaramientos históricos, espirituales o éticos, la autonomía de una realidad “para sí”<sup>2138</sup> y del yo en tanto que sujeto, y recupera la tradición subjetivista de Kant y la egocéntrica de Stirner, salvaguardando la dialéctica fundamental de la fenomenología mientras relega a la pura virtualidad la separación entre el sujeto y el objeto, de tal manera que, en la creación de sus “juguetes cómicos”, Friedlaender adopta un papel de observador pasivo e indiferente, expresado en el seudónimo Mynona (“anonym” invertido), propio del collage y del fotomontaje en todas sus vertientes y aplicaciones posibles<sup>2139</sup>, pues toda realidad necesita de una conciencia que la perciba y la ordene. La separación entre el mundo y el ego producida desde el nacimiento de este último, es mera virtualidad desprendida de la necesidad de autodefinición, de lo que se deduce la infinita escisión de la realidad en categorías que, para ser comprendidas, necesitan de sus contrarios. Estas conclusiones respaldaban la identificación de los antagonismos que definían frente a toda moral la “indiferencia dadaísta”, capaz de disolver las identidades en sus negaciones. La filosofía de Friedlaender cobraba tintes terapéuticos respecto a la situación del sujeto en la realidad<sup>2140</sup>, lo mismo que el collage, el fotomontaje y las restantes prácticas dadaístas, al insistir en una constante destrucción de la realidad con el fin de construir un orden nuevo, del que el yo era el principal centro neurálgico, aplicando las leyes cromáticas y formales confesadas por Hannah Höch<sup>2141</sup>. Ya no podemos considerar los collages de esta autora grotescos en sí, sino que fueron fruto de una confluencia pasada entre su actividad y una realidad esperpéntica *a priori* a causa de la percepción innata que segrega a la conciencia. Esta realidad es ante todo primitiva, inmaculada respecto a la acción del yo, dado que encontramos en la obra de Höch la convergencia de un medio contemporáneo -el fotomontaje- con la utilización iconográfica del arte negro, consistente en los enmascaramientos de los personajes propios del primitivismo. En este encuentro entre lo primitivo y lo moderno se manifestaban las

---

<sup>2138</sup> Lo que constituye el materialismo dadaísta promulgado por HAUSMANN, Raoul, “Reflexión objetiva sobre el cometido del dadaísmo” (1920), en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 233.

<sup>2139</sup> ZÜCHMER, Eva, “Las fuentes de la revuelta”, en *ibíd.*, pp. 13-14. Estos “juguetes cómicos” de Friedlaender, destinados al aprendizaje de teoremas filosóficos, tienen su materialización en sus *Grotescos* (publicados periódicamente en *Der Sturm* durante la década de 1910) y en una filosofía de Kant “para niños” que publicó en 1924. Estos trabajos respaldaron el concepto que Friedlaender tenía sobre sí mismo, “una mezcla de Kant y clown (Chaplin)”. Citado en Ralf Burmeister, “El fiel a las diferencias: Hannah Höch y Salomo Friedlaender/ Mynona”, en *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, Madrid, 2004, p. 77 (catálogo de exposición)

<sup>2140</sup> Lo que hace del artista un esquizofrénico así como la sociedad burguesa en general, en opinión de HAUSMANN, Raoul, “El exceso de elaboración en las artes” (1931), en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 261.

<sup>2141</sup> BURMEISTER, Ralf, “El fiel a las diferencias: Hannah Höch y Salomo Friedlaender/ Mynona”, *ibíd.*, p. 84.

contradicciones propias de Mynona (partes animales y humanas bajo una misma silueta, diferencias de escalas, disparidades formales en la figuración, la reunión incongruente de motivos en una misma composición, partes orgánicas con piezas de maquinarias, iconografía primitivista con imágenes de la cultura occidental, etc.), para las cuales fueron fundamentales los trabajos del tan admirado por los dadaístas Carl Einstein<sup>2142</sup>, tanto de cara a la comprensión de los objetos de las culturas africanas en su *Negerplastik*, a partir de sus funciones rituales y fetichistas (anuladas por Höch en beneficio del shock<sup>2143</sup>, al someter estos objetos a la reproducción mecánica de la fotografía<sup>2144</sup>), como en las relaciones fenomenológicas narradas en su novela *Bébuquin*, destinadas a la conformación de un concepto del “yo” en tanto que función y no como una sustancia metafísica<sup>2145</sup>. También lo fueron las tesis neokantianas de Ernst Marcus sobre la física espacio-temporal de una realidad percibida por el sujeto, y que tanto influyeron en Einstein, en Friedlaender y en el “presentismo” de Hausmann (hecho público en forma de manifiesto en la revista *De Stijl* año 4, nº 9, septiembre 1921). Con este concepto Hausmann expresó sus primeras inquietudes acerca de la interacción de los sentidos en la transformación de la realidad, en lo que la electricidad adquiriría un papel relevante en la toma de conciencia de tal posibilidad<sup>2146</sup>.

Todo parecía dirigirse a salvar la escisión existente entre el individuo y el mundo, así como la recuperación de la posesión por parte del yo de sí mismo, lo que entronca perfectamente con el nuevo psicoanálisis formulado por Otto Gross, quien a diferencia de su maestro Freud, quiso dirigir su método de exploración del subconsciente hacia un cambio revolucionario total, lo que vino a aliarse con el peculiar anarquismo de Franz Jung, amigo de Otto Gross<sup>2147</sup> y miembro fundador del Club Dada de Berlín<sup>2148</sup>. Ambos, Jung y Gross, a pesar

---

<sup>2142</sup> Ver al respecto MAKHOLM, Kristin, “Ultraprimitivo y ultramoderno. *De un museo etnográfico*, de Hannah Höch”, en *ibíd.*, p. 67.

<sup>2143</sup> Coincidiendo con Walter Benjamin, George Grosz comenta cómo la exposición *Dada-Messe*, por sus collages y fotomontajes, produjo un shock en los asistentes. En GROSZ, George, *Un sí menor y un No mayor*, Anaya, Madrid, 1991, p. 163.

<sup>2144</sup> Hausmann estableció dos posturas posibles frente a la creatividad: la toma de lo primitivo del objeto dependiente de las equivalencias simbólicas otorgadas según las predisposiciones éticas, o interpretar la creatividad como representaciones del interior orgánico. Estas dos posibilidades se añan en la práctica lúdica, pues ésta se acerca a la realidad motivada por el instinto creativo, dirección que une lo orgánico con lo inorgánico del hombre, así como los objetos de la vida actual con el primitivismo. HAUSMANN, Raoul, “El proletario y el arte” (1918), recogido en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 219.

<sup>2145</sup> Véase la carta de Carl Einstein destinada a Daniel-Henri Kahnweiler (abril 1923), y el estudio de Sabine Wolf, incluidos ambos en EINSTEIN, Carl, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, *op. cit.*, pp. 94-95 y 115.

<sup>2146</sup> El manifiesto del “presentismo” está recogido en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, pp. 245-248. Sobre la conjunción del tiempo y del espacio promulgada por Hausmann en una nueva técnica que supere la realidad, la música y la pintura, véase HAUSMANN, Raoul, “Optophonétique” (artículo publicado en la revista húngara *MA* año 8, nº 8, mayo 1922, Viena), recogido en HAUSMANN, Raoul, *Sensorialité excentrique/ Eccentric Sensoriality*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2002, pp. 9-17.

<sup>2147</sup> Véase sobre Otto Gross la autobiografía de JUNG, Franz, *Le scarabée-torpille*, Ludd, Paris, 1993, pp. 89-91. Otto Gross informó en “Cómo superar la crisis cultural” (*Die Aktion* 3 nº 14, 2-abril-1913, Berlín),

de sus vinculaciones con los principales círculos expresionistas del momento, sus pensamientos revolucionarios y sociales trascendieron el espiritualismo expresionista predominante, al establecer una relación crucial entre el conflicto del *ello* y el *super-ego*, con el existente entre el individuo y la moral burguesa. Introdujeron el “complejo de Edipo” en la crítica social para relacionar el sistema burgués con el padre y el patriarcado, haciendo del subconsciente una fuerza liberadora en la que confiaban plenamente a partir del “instinto de la ayuda mutua” de Kropotkin<sup>2149</sup>. Con ello ofrecían un importante apoyo a los dadaístas alemanes (incluidos los de Colonia) así como a muchos de los intelectuales alemanes de esta generación. Es lo que podríamos denominar un primer “psicoanálisis de la liberación” destinado a la revolución<sup>2150</sup>, antecedente de las tesis de Wilhelm Reich y Hebert Marcuse pese a haber sido eclipsado Gross por sus discrepancias con las limitaciones médicas del psicoanálisis oficial de Freud<sup>2151</sup>. Esta superación del freudismo consistía en trasladar el conflicto entre el *ello* y el *super-ego* a lo “propio” y lo “ajeno”, pues de la misma manera que el subconsciente había sido escindido de la conciencia, el sujeto había sido separado de la realidad objetiva exterior, dominada por el sistema patriarcal burgués y cuyo fin último era el establecimiento de la familia como unidad básica de producción de mano de obra. Este primer psicoanálisis “de la liberación” recuperó la fuerza del inconsciente desde la experiencia empírica, alcance que abrió la posibilidad a la superación del estado de las cosas a partir de la emancipación del individuo, objeto principal de todas las investigaciones de Gross<sup>2152</sup>.

Quizás su impronta más evidente en las creaciones dadaístas<sup>2153</sup>, fue la dimensión sexual de su psicoanálisis y las relaciones de género, pues establecía el conflicto interno entre la libido y su rechazo por una voluntad oprimida, por lo que remontaba el deseo sexual, identificado con el subconsciente, hasta la infancia, cuando el individuo aún no había recibido las consecuencias desastrosas de la moral. El deseo sexual constituye una fuerza de aproximación al objeto capaz de otorgar un valor a la realidad a poseer por estar dirigida originariamente a la madre, y por tanto, en relación con la plástica dadaísta, con el material preexistente de los collages y objetos, identificados de alguna manera con lo materno, lo originario. De no poseer esta identificación de antemano, como en el caso de la cantidad de

---

de su voluntad de publicar junto con Franz Jung artículos difusores del psicoanálisis. En GROSS, Otto, *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*, Alikornio, Barcelona, 2003, p. 25.

<sup>2148</sup> Franz Jung siempre mantuvo que sus relaciones con el dadaísmo fueron muy distantes. Véase sobre este tema, JUNG, Franz, *Le scarabée-torpille*, *op. cit.*, pp. 137-143.

<sup>2149</sup> Expresado claramente en GROSS, Otto, *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>2150</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>2151</sup> GROSS, Otto, “El ‘psicoanálisis’ de Ludwig Rubiner” (1913), en *ibid.*, p. 39.

<sup>2152</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>2153</sup> El mismo Gross sentenció en 1913 que “un arte que no se atreva a adentrarse en las preguntas últimas de la psicología del inconsciente ha dejado de ser arte”, en *ibid.*, p. 40 (traducción e introducción de Horst Rosenberger)

símbolos de la civilización burguesa presentes en collages y fotomontajes, éstos debían ser reconducidos hasta posibilitar el estado primigenio del objeto definido por su feminidad, explotar su situación de incompreensión frente al sujeto eliminando los añadidos ideológicos opresores<sup>2154</sup>.

Por ello la mujer adquiriría en el proyecto revolucionario de Gross un papel principal. Debía ser liberada<sup>2155</sup> como los objetos, presos en la acumulación del mercado, para poder recuperar el estado comunista-matriarcal primigenio<sup>2156</sup> definido incluso por el *Génesis* de la Biblia: si el castigo impuesto por comer el fruto del Árbol de la Ciencia fue el trabajo, el parto con dolor y el dominio del hombre sobre la mujer, es porque en el Paraíso la situación era a la inversa, constatado por el hecho de que fue Eva y no Adán la que tomó la iniciativa de pecar<sup>2157</sup> y porque, además de la literatura religiosa y mitológica coincidente en este punto, la antropología moderna reincide en la generalización del matriarcado en las sociedades prehistóricas<sup>2158</sup>.

Naturalmente, el primer estadio natural del niño, desde la conjunción de su interior con el exterior mediante el conocimiento, el deseo y los restantes medios de acercamiento, es la bisexualidad, rota desde que el principio de posesión monogámico, desprendido de la propiedad privada y del dominio masculino<sup>2159</sup>, es introducido en la familia, lo que se traduce en una identificación del contacto sexual con la destrucción de un estado virgen del objeto para poder duplicarlo mediante la procreación y la fecundación<sup>2160</sup>, teniendo su clara materialización en la constante dualidad destrucción-construcción de la práctica dadaísta, la cual buscaba un lenguaje de comprensión universal con el fin de evitar la separación, muy bien expuesta por Gross mediante la metáfora de la Torre de Babel al final de su artículo “El psicoanálisis o nosotros los

---

<sup>2154</sup> La situación de los objetos en el mercado son definidos según Engels por el azar, el mismo curiosamente recurrido en los collages y fotomontajes dadaístas. Hegel opone a la necesidad lo utilitario (ENGELS, Federico, *El origen de la familia. Sobre la propiedad privada y el estado*, op. cit., p. 218), mientras que para los dadaístas esta necesidad constituye la unión del objeto con el sujeto, tal y como señala TAYLOR, Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, op. cit., p. 140.

<sup>2155</sup> GROSS, Otto, *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*, op. cit., pp. 40 y 63. Resulta curioso que, siendo que Gross -a diferencia de la luchas de clases del comunismo marxista- establece el conflicto entre el individuo y la presión que ejercen las instituciones existentes (expuesto en su “El psicoanálisis o nosotros los facultativos”, 1913, en *ibíd.*, pp. 40-41), recogiendo la tradición individualista de Stirner, reclame un retorno al matriarcado, mientras que Federico Engels hable en *El origen de la familia* de una resolución comunista de la historia en la que tanto el estado matriarcal prehistórico como el patriarcal definido por la explotación, finalicen en una forma social superior a modo de síntesis dialéctica.

<sup>2156</sup> Véase GROSS, Otto, “La concepción fundamentalmente comunista de la simbólica del paraíso”, en *ibíd.*, p. 83.

<sup>2157</sup> Véase *ibíd.*, pp. 86-87.

<sup>2158</sup> GROSS, Otto, “La simbólica de la destrucción” (1914), en GROSS, Otto, *Más allá del diván...*, *ibíd.*, p. 63.

<sup>2159</sup> Este dominio patriarcal tiene como consecuencia, por ejemplo, los celos del padre frente al hijo. En GROSS, Otto, “Observaciones sobre una nueva ética” (1913), en *ibíd.*, p. 46.

<sup>2160</sup> Este sentido de violación y destrucción, relativo al acto sexual, se desprende del pasaje de la expulsión del Paraíso del *Génesis* como la “primera violación universal”. En GROSS, Otto, “La simbólica de la destrucción” (1914), en *ibíd.*, pp. 52 y 64.

facultativos” (1913)<sup>2161</sup>. Hay que decir que, pese a las múltiples hipótesis establecidas acerca de la estancia de Marcel Duchamp en Munich entre junio y octubre de 1912, nunca se ha señalado la coincidencia de este artista en la ciudad con la de Otto Gross. Aunque no sirva de causa inmediata para razonar este viaje, existe una clara coincidencia con el tema de la feminidad, pues en esos meses Duchamp realizó las dos versiones de la *Vierge*, *Le Passage de la Vierge à la Mariée* y *La Mariée*, mientras que entre 1911 y 1912 Otto Gross anduvo entre Berlín y Munich, la ciudad donde conoció a Franz Jung, instalándose definitivamente en Berlín a principios del año siguiente. Ahí redactó sus principales artículos de *Die Aktion*. Antes de 1912, Gross ya había publicado *Sobre las inferioridades psicopáticas* (1909) y, aún más importante para este tema que aquí nos atañe, *Violencia paterna* (1908), donde ya expuso su confianza en el subconsciente y las nefastas consecuencias de la unidad familiar patriarcal. Aunque Duchamp conociese mal el alemán, no deja de ser sospechosa esta casualidad entre estas inquietudes de Gross (las cuales debieron estar muy generalizadas en la Alemania de entonces, puesto que este psicólogo ejerció una importante influencia en su generación<sup>2162</sup>) y la obra que ahí realizó Duchamp, teniendo en cuenta las constantes referencias de este autor a lo largo de toda su producción y en relación al anverso y el reverso de un mismo objeto, al hermafroditismo como síntesis de los dos sexos.

Los argumentos de Gross acerca del matriarcado fueron claramente asumidos en la teoría revolucionaria de Hausmann, como demuestran sus artículos “Por la revolución mundial” (1919) y “El concepto de posesión en la familia y el derecho sobre el cuerpo propio” (1919)<sup>2163</sup>, donde reclamaba la abolición directa del matrimonio burgués y donde expuso la necesidad de superación de un código moral imperante, el mismo que atacaba Dada en “Ajuste de cuentas Dadaísta” (1919)<sup>2164</sup>. Así ocurría con la necesidad de un cambio de concepción de las relaciones sexuales, tal y como demandaba la declaración colectiva *¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?* (firmado por Huelsenbeck y Hausmann en representación del Grupo Alemán Dadaísta, 1919), el cual incluso programó la instauración de una “central sexual dadaísta”<sup>2165</sup>.

Evidentemente, todas estas inquietudes fueron plasmadas en los collages y fotomontajes, tanto en sus imágenes y títulos (por ejemplo *Madre. De un museo etnográfico* de Höch, hacia 1925-1926) como en sus propios procederes, en la acción sobre los objetos preexistentes de la modernidad que dan como resultado la materialización del gesto en un nuevo objeto bisexual, procedimiento mediante el cual éste reconstruye el yo creador tal y como

---

<sup>2161</sup> En GROSS, Otto, “El psicoanálisis o nosotros los facultativos”, en *ibíd.*, p. 43.

<sup>2162</sup> ZÜCHMER, Eva, “Las fuentes de la revuelta”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p.18.

<sup>2163</sup> Recogido en *Raoul Hausmann*, *ibíd.*, pp. 224-225 y 229-230.

<sup>2164</sup> En *ibíd.*, p. 225-226.

<sup>2165</sup> HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada*, *op. cit.*, p. 60. En “¿Qué quiere el dadaísmo en Europa?”, Hausmann cita la sexualidad como uno de los terrenos que participan de la simultaneidad dadaísta. En *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 233.

demuestran la cantidad de retratos y autorretratos realizados mediante estas técnicas. Tanto es así que en 1967 Hausmann definirá el arte por ser fantástico, y lo identificará con la “capacidad para relacionar cosas que no tienen un vínculo natural y usual”<sup>2166</sup>. En esta concepción artística ya reside la actividad sexual en tanto que unión de dos géneros distintos y, mediante esta puesta en relación de los objetos, conseguía abrir sus opacidades sin interpretarlos, sino creando una nueva profundidad. La obra de su exmujer Hannah Höch es la que muestra más claramente esta conjunción, al adoptar una iconografía remitente a lo femenino y a la maternidad, construida mediante máscaras primitivas que añaden la actividad masculina, alcanzando de este modo las dualidades paralelas entre primitivo-moderno, masculino-femenino<sup>2167</sup> y objeto-sujeto<sup>2168</sup>.

A partir de esta concepción artística de Hausmann, se entiende perfectamente cómo el principio de collage no sólo atañía a los collages propiamente dichos, sino que se extendió a todo tipo de creación y cosmovisión. Hannah Höch llevó su estética, surgida del encuentro de los fragmentos dispares, a óleos realizados entre 1925 y 1926 tras las convulsiones dadaístas. Antes, el belga Otto Schamalhauser (cuñado de Grosz y conocido como “Dadaoz”, quien incluso pensó en ofrecerse como profesor de collages dadaístas<sup>2169</sup>) utilizó el yeso blanco junto con diversos materiales, como un bigote extraído de un cepillo para crear su *Mascarilla de Beethoveen* expuesta en la feria Dada de 1920 e ilustrada en la portada del *Almanaque Dada*, siendo que antes ya elaboró obras próximas al collage con fines propagandísticos y bélicos antes de declararse la I Guerra Mundial. Contamos además con el artista de origen ruso Jesim Golischev (1897-1970), quien inició su carrera plástica realizando grabados de madera con Hausmann, dibujos maquinistas y collages con ilustraciones de Gustave Doré y reproducciones de pinturas a color con elementos de actualidad (principalmente documentos bélicos y noticias sobre el paro laboral), para abordar posteriormente construcciones con materiales insospechados, incluyendo animales tanto vivos como muertos, por ejemplo pájaros con las alas recortadas y coloreadas. Hasta colocó un huevo iluminado con bombillas eléctricas, lo que le confería una aureola lumínica a modo de pantalla, acompañada de una inscripción que informaba sobre la finalización de la incubación<sup>2170</sup>. Estos son ejemplos de una multitud de objetos insólitos, algunos expuestos en 1919, y cuya concepción Golischev extendió a composiciones musicales dadaístas como *Anti-sinfonía en tres partes (Guillotina circular musical)* o *La cavidad vocal caótica*<sup>2171</sup>.

---

<sup>2166</sup> Citado por MICHAUD, Yves, “Hausmann, el pintor y el fotomontador”, en *ibíd.*, p. 170.

<sup>2167</sup> Véase MAKHOLM, Kristin, “Ultraprimitivo y ultramoderno. *De un museo etnográfico*, de Hannah Höch”, en *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, *op. cit.*, p. 66.

<sup>2168</sup> BURMEISTER, Ralf, “El fiel a las diferencias: Hannah Höch y Salomo Friedlaender/ Mynona”, *ibíd.*, p. 87.

<sup>2169</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>2170</sup> Datos tomados de *ibíd.*, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>2171</sup> Véase HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, *op. cit.*, pp. 47, 82, 178-179 y 214 y 215.

Incluso Heartfield, aun siendo el más entregado de los berlineses en la conformación de un lenguaje nuevo mediante el fotomontaje, organizador de la exposición *Dada-Messe* de 1920 en la galería del Doctor Otto Buchar, realizó objetos diversos con materiales encontrados en la vía pública<sup>2172</sup>, con la intención –tal y como señaló en el catálogo su hermano Herzfelde, donde expresó además la intención de los dadaístas de tomar directamente los objetos antes representados en la pintura-, no ya de integrar nuevos materiales encontrados, sino de intervenir directamente en los sucesos contemporáneos<sup>2173</sup>, para lo que fue necesario hacer apología contra la profesionalidad del artista y llamar a participar a todos los dadaístas internacionales, fuesen artistas o no.

No obstante, el camino que desembocó en una apertura de los medios expresivos propia del dadaísmo, fue la interacción entre la letra y la imagen surgida del collage, visible en uno de los primeros de Hausmann de 1918, donde aunó los recortes de periódicos con óleos de vivos colores. En esto trabajaron juntos Hausmann y Baader<sup>2174</sup>, lo que hizo evolucionar considerablemente el poema fonético y la tipografía dadaísta, al poner en relación los caracteres con su pronunciación y declamación. Si a la poesía de Ball sólo le interesaban para formar nuevas palabras, este dúo de Berlín trabajaban las letras en sí<sup>2175</sup>, siendo que incorporaron por primera vez sus sonidos en la misma elaboración de collages y fotomontajes. De esta manera no sólo obviaron las distancias entre la tipografía y la entonación del recital aún presentes en las poesías de Ball, sino también la “poesía estática” de Tzara (aunque éste no negó el dinamismo, sino que distinguió la “poesía dinámica” de este otro tipo de poemas), pues con Hausmann y Baader la poesía fonética aspiraba a ser un organismo vivo, lo que delimitaba ya el camino que tomaría la obra de arte durante la década de 1920 en tanto que máquina.

Ambos se conocían desde 1905 y compartieron las mismas aficiones y proyectos, incluso antes de la fundación del Club Dada de Berlín en 1918. Los dos juntos descubrieron la poesía fonética en el verano de ese mismo año al comprar en una librería unos libros que de inmediato se pusieron a leer en la calle, derivando poco a poco en una verdadera declamación

---

<sup>2172</sup> Véase HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, op. cit., p. 82.

<sup>2173</sup> Citado en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, p. 116.

<sup>2174</sup> Johannes Baader fue conocido por el alto concepto que tenía de sí mismo y por sus acciones públicas, algunas anteriores al nacimiento de Dada en Berlín en 1918, y que deben ser consideradas como una extensión de la creatividad a todo los terrenos posibles. Siempre se creyó un nuevo mesías, padeció crisis místicas (lo que sería aprovechado por Hausmann para promover el dadaísmo en Alemania), se presentó a las elecciones como candidato libre al Reichstag en Saarbruck (1917), en Berlín I (1918), no dudó en proclamarse “Presidente del Globo Terrestre” en 1919 y, junto con Hans Haessler, se proclamó Presidente de los Estados Unidos del Mundo (1922); finalmente predijo su muerte y la hizo pública en 1919. Todas estas “acciones” parecen estar encaminadas a despojar la propaganda de sus mensajes y reconducirla hacia la exaltación del yo, cometido de los dadaístas más individualistas y de sus collages, entre los que se encuentra Baader y su costumbre, según cuenta Hausmann, de arrancar carteles de la vía pública para integrarlas en sus creaciones (difícil de determinar dado que son pocas las producciones conservadas de Baader). Sobre las relaciones entre estas acciones públicas con el collage y el ensamblaje, véase NAKOV, Andrei, “Dada es una disposición espiritual”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., pp. 33 y 36.

<sup>2175</sup> Véase HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, op. cit., pp. 56-60.

mecánica y fonética de una poesía que Hausmann consideraba “prefabricada” por ser encontrada en libros adquiridos casi al azar<sup>2176</sup>. Habiendo descubierto el fotomontaje ese mismo año, enseguida comenzó a introducir caracteres, modelo adoptado por Baader al año siguiente<sup>2177</sup>. Este último, con un sexto sentido para inspirarse en la vía pública, recogía todo lo que encontraba, incluso arrancaba carteles de las paredes para llevarlos a su casa y clasificarlos minuciosamente, según nos cuenta Hausmann<sup>2178</sup> y nos confirma Herta Wescher (ambos mantuvieron correspondencia durante los años previos a la publicación de la *Historia del collage*<sup>2179</sup> de esta historiadora). Sin embargo, debemos advertir cierto oportunismo en esta información ofrecida por Hausmann en *Courrier Dada*, pues siendo publicado este libro suyo en 1958, los nuevos realistas franceses ya habían expuesto sus carteles arrancados desde 1949, los cuales fueron conocidos como *décollages*. De ser cierta la información de Hausmann, Baader se hubiera adelantado a esta práctica, algo desmentido por Jacques Villeglé por no considerar sus aportaciones dentro de la misma naturaleza<sup>2180</sup>. Hausmann manifestó de este modo su rechazo a los nuevos realistas franceses surgidos de los círculos letristas, y cuyas producciones las consideraba impropias de un verdadero letrista, lo que le llevó a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, a contactar con el detractor del letrismo oficial Guy Debord, ya que tampoco dudó en considerar la poesía fonética que practicó con Baader durante los años dadaístas, como “letrista” por partir de la letra<sup>2181</sup>.

En cualquier caso, el collage surgió del encuentro con las letras de los libros, con documentos y carteles de la vía pública, y respondió así al principio dadaísta de Berlín consistente en integrar en sus producciones los acontecimientos de su época. Ya no únicamente los objetos, pues a éstos se sumaron las letras que, introducidas en los collages, sugerían la declamación, tal y como ocurre en ciertos fotomontajes donde aparece Hausmann rodeado de caracteres y con la boca abierta en posición de gritar. Todas las producciones de Baader fueron consideradas por Hausmann como “collage-literatura” o “collage-poesía”, y estas actividades marcaron los primeros pasos hacia una optofonética captada por la simultaneidad de los acontecimientos que supera los conceptos de espacio y tiempo preestablecidos, con la intención de dirigirse en último término hacia una nueva impresión sensorial de la realidad<sup>2182</sup>. La producción de Baader es conocida sobre todo por sus collages tipográficos, aunque éstos se extendieron a sus compendios de collages titulados *Hado (Manual del Super-Dada)* y

---

<sup>2176</sup> Véase *ibíd.*, p. 76. Hausmann y Baader adquirieron libros de Gottfried Sëller por ser el día de su centésimo aniversario.

<sup>2177</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>2178</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>2179</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>2180</sup> Véase VILLEGLE, Jacques, “Baader”, en VILLEGLE, Jacques, *Urbi & Orbi*, Éditions W, Mâcon, 1986, p. 133.

<sup>2181</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>2182</sup> HAUSMANN, Raoul, “Optofonética”, en *Raoul Hausmann, ibíd.*, pp. 250-252, y HAUSMANN, Raoul, *Sensorialité excentrique...*, *op. cit.*, pp. 9-17.



confeccionados con todo tipo de materiales entre 1919 y 1920. Adaptó este mismo principio de disparidad a toda una columna autorretratística de cinco pisos<sup>2183</sup>, presentada en *Dada-Messe (Plasto-Dio-Dada-Drama*, no conservada), y erigida por acumulación de todo tipo de objetos bajo las pretensiones propias de una arquitectura monumental (la construcción de objetos y letras en una misma simultaneidad), sobre la que Baader incorporó carteles y tipografías por tratarse también de objetos encontrados. En esta misma exposición rindió homenaje a la letra, aunque en realidad éste consistía en una *Conmemoración de Guttenberg*. Baader trataba de crear, como los *zaumistas* rusos, un código nuevo aplicable a todo, que prescindiese de sus significaciones y proporcionase valores estilísticos nuevos. Este lenguaje, frente a la iconografía comprometida de Grosz y Heartfield, tendió hacia un arte autónomo, aunque esto no significaba que se destinase a su desarrollo en ámbitos meramente artísticos, sino todo lo contrario, en todo caso autónomo de la razón por surgir del inconsciente, el cual lo constituía como un lenguaje sintético y no expresionista, al tiempo que lo abría a todo tipo de materiales y medios de expresión.

### *La obra total de Kurt Schwitters*

Lo mismo se puede decir del artista de Hannover que cooperó con Hausmann una vez que Baader se distanció de las actividades dadaístas: Kurt Schwitters (1887-1948). Ambos se conocieron en Berlín en octubre de 1918, aunque debamos advertir que poco antes, en esta misma ciudad, se encontró por primera vez con Arp, con quien mantuvo en adelante una estrecha amistad. Quizás fuese con el dadaísmo de Zurich con el que Schwitters tuvo más afinidad en relación a la toma de materiales y al concepto creativo, pues declaró en diversas ocasiones su autenticidad contra los de Berlín<sup>2184</sup>. La cuestión es que, tras comunicar a Hausmann en el momento de conocerse su interés por ser aceptado en el Club Dada, fue rechazado por Huelsenbeck por considerarlo excesivamente artista al formar parte del círculo de

---

<sup>2183</sup> Precedente del *Merzbau* de Schwitters, esta columna de Baader no alcanzó la consideración arquitectónica al no contener espacio interior, objetivo que sí logró Schwitters aunque bajo fines diferentes. Sin embargo, esta acumulación de objetos aspiraba a constituirse como una máquina orgánica conformada a partir de los encuentros de Baader con los objetos ensamblados y rescatados de los desechos de la sociedad alemana, tal y como señalaba su subtítulo *Grandeza o decadencia de Alemania o la fantástica biografía del Dada-Supremo*, siendo éste último el mismo Baader.

<sup>2184</sup> Él distinguió entre los que llamaba “hülsedadaístas” (hülse significa en alemán piel de un fruto), seguidores de Huelsenbeck y su concepción política de Dada -aunque en realidad no tuvo un gran seguimiento, tal y como afirma Hausmann en *Courrier Dada*, *op. cit.*, pp. 69-70-, de los “kerndadaístas” (“kern” significa hueso o núcleo del fruto), término con que identifica a los dadaístas de Zurich y a él mismo, caracterizados por practicar la abstracción. Ver SCHWITTERS, Kurt, « Merz » (1920) y « Dada complet n° 2 » (1924), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 57-58 y 125. Así, Schwitters no se declaraba hostil al dadaísmo, y la calificación de Merz como Anti-Dada no suponía más que una apología de los contrarios dadaístas de Tzara al que siguió y apoyó, tal y como expresa con la máxima “Dada es la crítica de la crítica”, en SCHWITTERS, Kurt, “Tran 35. dada est une hypothèse” (1923), en *ibíd.*, p. 96.

la Galería *Sturm* de Herwarth Walden (ahí presentó por primera vez en julio de 1919 sus collages realizados desde finales del año anterior), y lo peor, sin interés político<sup>2185</sup> o funcionalista alguno<sup>2186</sup>. Éstas fueron las diferencias fundamentales de Schwitters con los dadaístas Grosz, Heartfield, Herzfelde, Mering y Huelsenbeck, así que se afilió al mayor pluralismo de los planteamientos de Hausmann y Höch. Con ellos colaboró en la consecución de Dada una vez disuelto el movimiento en Berlín en 1920 tras *Dada-Messe*, Schwitters como representante de *Merz* y Hausmann del “presentismo”, definido en dos artículos donde este último expresó sus ideas sobre optofonética y el cambio de las percepciones sensoriales, uno de 1921 y el otro de 1929.

La respuesta definitiva de Schwitters al dadaísmo político de Berlín fue su *Manifiesto del Arte Proletario* (*Merz* n°2, abril 1923), para el que consiguió las firmas de Théo van Doesburg, Hans Arp, Tristan Tzara y Christof Spengemann. En él expuso sus ideas acerca de un “arte total”, no sesgado ni sometido a las condiciones espacio-temporales, y aún menos a una finalidad supuestamente proletaria, dado que su misma parcelación de clase estaría contaminada por el arte burgués y su concepto de profesionalidad, mientras que un arte verdaderamente universal, preservando su autonomía, serviría a la superación de la división de clases, lo que lo situaría al margen de cualquier arte publicitario, ya fuese el dadaísmo o al servicio de la “dictadura comunista”<sup>2187</sup>. Lo curioso es que, al integrar los carteles publicitarios junto con todo lo posible en sus obras, ya nos está ofreciendo en este manifiesto las claves de su creación artística, entendida como la metamorfosis de los elementos prestados, despojados de cualquier sentido con el fin de hacerlos participar en la construcción.

Al no haber sido aceptado oficialmente en el dadaísmo, buscó en 1918 una forma propia de expresión que le identificase, encontrando “merz” en julio de 1919 en la palabra “Commerzbank”<sup>2188</sup>, para designar en principio sus primeras creaciones de collages, ensamblajes de objetos, materias encontradas, relieves de maderas policromadas y esculturas de bulto redondo<sup>2189</sup> realizadas con objetos ensamblados, aunque enseguida, en ese mismo año<sup>2190</sup>,

---

<sup>2185</sup> Schwitters intentó contactar con Grosz en compañía de Arp, pero el líder dadaísta de Berlín no quiso recibirle (RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-Art*, op. cit., p. 145, y BERGIUS, Hanne, « Kurt Schwitters. Créer du nouveau à partir de débris », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, op. cit., pp. 41-42). Tampoco fue llamado a participar en *Dada-Messe*. Véanse las opiniones de Grosz sobre Schwitters en GROSZ, George, *Un sí menor y un No mayor*, op. cit., p. 160.

<sup>2186</sup> Ver SCHWITTERS, Kurt, “Les tableaux merz” (1932), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, op. cit., pp. 178-179.

<sup>2187</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Manifeste Art prolétarien” (1923), en *ibíd.*, p. 108.

<sup>2188</sup> Según RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art*, op. cit., p. 150. Hanne Bergius incide en la importancia de la publicidad y de los carteles públicos en la elección de los términos “Dada” y “merz”, en « Kurt Schwitters. Créer du nouveau à partir de débris », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, op. cit., p. 41.

<sup>2189</sup> Ver SCHWITTERS, Kurt, “Merz” (1920), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>2190</sup> SCHWITTERS, Kurt, « Déclaration pour exiger un théâtre Merz » (1919) y « Le théâtre Merz », ambos en *ibíd.*, pp. 39-42.

adaptó *merz* al teatro y de ahí a la poesía, a la tipografía<sup>2191</sup>, a una revista *Merz* publicada entre 1923 y 1932, y a todo tipo de creación, incluso a su obra más faraónica, el *Merzbau*<sup>2192</sup>, el cual comenzó siendo en 1919 el diseño de su taller, aunque nunca pudo finalizarlo en ninguna de las ciudades donde residió a lo largo de su vida: Hannover, Lysaker (Noruega) y un *Merzbarn* o “granero-merz” en Elterwater (Inglaterra). Estas construcciones eran erigidas por acumulación paulatina de materiales, objetos, collages y caracteres, pues tan sólo proyectaba las salas y los espacios interiores, para lo que encontró su primer modelo en la columna *Plasto-Dio-Dada-Drama* de Baader que pudo observar en *Dada-Messe*, dado que todo este proyecto vital y megalómano derivó de la *Columna Merz*<sup>2193</sup>, la cual finalizó con seguridad en 1923<sup>2194</sup>. Sin embargo y a diferencia de su modelo, el *Merzbau* fue concebido como la construcción de un espacio interior, lo que hacía de él una arquitectura propiamente dicha, mientras que la columna de Baader se limitaba a lo monumental y escultórico. De hecho, Schwitters tomó de éste último y de Hausmann (quien le enseñó sus “carteles-poemas”, tal y como él mismo los llamó en 1918 nada más conocerle<sup>2195</sup>) la inserción de caracteres en sus obras *merz* para interaccionar poesía y collage como sus compañeros de Berlín. Este conjunto le animó a experimentar con poesía sonora bajo los principios de Hausmann, aunque pronto derivó hacia una poesía concreta paralela al arte plástico de Arp, desde *Anna Blume* (1919) y *Cigarren* (1921) hasta *Ursonate* (1932), siendo ésta una variante de la poesía “dinámica” de Baader y Hausmann en función de la alternancia de distintos modos de entonación y de las posturas propias de la declamación.

Todas estas manifestaciones partieron de un mismo concepto creativo, aquel expresado precisamente con “merz”, que era, como hemos visto, una palabra encontrada. Todas estas producciones compartían una misma proyección retratística<sup>2196</sup>, pero no por la naturaleza de los objetos. Siendo considerado *Merz* un conjunto de obras abstractas<sup>2197</sup>, no importaba el material

---

<sup>2191</sup> SCHWITTERS, Kurt, « Thèses sur la typographie » (1925), en *ibíd.*, pp. 137-139.

<sup>2192</sup> Schwitters comienza a concebir el *Merzbau* en 1919 bajo el principio del collage a partir de unas esculturas y ensamblajes dadaístas que realizó en su taller. Véase ELGER, Dietmar, “L’oeuvre d’une vie: les *Merzbau*”, en Kurt Schwitters, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 141.

<sup>2193</sup> Según Elizabeth Burns Gamard, esta columna está relacionada con el mito del Génesis y así con la creación, constante en muchas mitologías orientales. Ver BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>2194</sup> Según Kurt Schwitters esta columna le llevó siete años terminarla, en SCHWITTERS, Kurt, “Cathédrale de la Misère érotique. K de e E : Kathedrale des erotischen Elends » (1931), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz.*, p. 177. Antes, realizó desde 1919 una serie de columnas, una de las cuales llamó “Merzsaule”, que bien pudiera recordar a los “litfsaule” sobre los que se solían encolar los carteles publicitarios en las calles de Berlín según Hausmann, lo que entronca todo el *Merzbau* con los carteles y la poesía fonética, dado que Schwitters, de hecho, pegó carteles y collages sobre las estructuras del *Merzbau*. Citado en VILLEGLE, Jacques, *Urbi & Orbi*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>2195</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>2196</sup> Tanto es así que en 1920 Schwitters escribió para la revista *Der Ararat* un texto autobiográfico a modo de currículo bajo el título “Merz”. En SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 53-62.

<sup>2197</sup> FUCHS, Rudi, “Conflicts with Modernism or the Absence of Kurt Schwitters”, en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, *op. cit.*, p. 11. Este artículo tiene traducción española en FUCHS, Rudi, “Conflictos con el modernismo o la ausencia de Kurt Schwitters”, *Kalías* año VI nº 12,

escogido para su elaboración<sup>2198</sup>, ya fuesen objetos, recortes, palabras, sonidos, etc., incluso el estilo de algunas corrientes o las obras de otros artistas<sup>2199</sup>, dado que todas caían en una misma categoría capaz de romper con toda jerarquía<sup>2200</sup> al anular sus identidades (por la función, la calidad de los materiales, su consideración tradicional, etc.)<sup>2201</sup>, al trasladarse el acto creador y por lo tanto retratístico -solidificado en la obra-, a la forma otorgada a los materiales en la construcción, tanto de la poesía concreta y sonora como de los cuadros *Merz* o del *Merzbau*. De este modo su poesía partía, como en el caso de Baader y Hausmann, de la letra y no de la palabra, por lo que también era abstracta<sup>2202</sup>. Pero no por esta razón realmente, sino por tomar el elemento prestado bajo el principio arpiano del “no sentido”<sup>2203</sup> -la base de su arte puro en tanto que banalidad, lo que producía una obra cerrada en sí misma por constituir un artefacto<sup>2204</sup>-, por su falta de contenidos y de relaciones sintácticas, por lo que la razón de su escoger estribaba en asuntos meramente formales que integraban el sonido con la plasticidad de la tipografía, y partía del objeto tal y como lo encontramos en el contexto del mercado y de la metrópolis. Esta conformación tenía tres fases expresadas por el mismo Schwitters: la elección del material, la disposición y la deformación<sup>2205</sup>, en lo que participaba la construcción (Schwitters estudió arquitectura en la Universidad Técnica de Hannover durante dos semestres en 1918), consistente para él en “poner en relación todas las cosas del mundo”<sup>2206</sup>, la configuración constructiva del exterior a partir de la acción de uno mismo.

---

Semestre II-1994, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 24-31. Ver además SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, pp. 267-268.

<sup>2198</sup> SCHWITTERS, Kurt, “i (un manifeste)” (1922), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, p. 71 (acerca de la serie de collages i confeccionados entre 1920 y 1932)

<sup>2199</sup> Schwitters no durará en introducir en sus collages obras maestras y de otros artistas al igual que Arp con los fragmentos de obras de Taeuber, con el fin de integrarlos en la creación, la cual quiere equipararse a la naturaleza aunque sin desechar la representación. Véase GOHR, Siegfried, “The Stature of the Artist. Kurt Schwitters”, en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, *op. cit.*, p. 24, y EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters, Meister von i”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, p. 78.

<sup>2200</sup> Ver SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, p. 56.

<sup>2201</sup> EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters, Meister von i”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, p. 72. Esta autora pone en relación esta pérdida de identidad con la desmaterialización.

<sup>2202</sup> SCHWITTERS, Kurt, « Poésie conséquence » (1924), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, pp. 90-92, donde establece las relaciones entre el collage y su poesía sonora.

<sup>2203</sup> ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters, op. cit.*, p. 35. Para Isabelle Ewig se trata de dar preeminencia a la forma frente al sentido por acción del azar, en EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters, Meister von i”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, p. 72.

<sup>2204</sup> Véase *ibid.*, p. 75.

<sup>2205</sup> SCHWITTERS, Kurt, “La peinture Merz” (1919), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, p. 45.

<sup>2206</sup> BERGIUS, Hanne, « Kurt Schwitters. Créer du nouveau à partir de débris », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 39. Según esta autora Schwitters, al poner en relación la obra con la realidad exterior, sustituyendo los medios tradicionales de aproximación, reconcilia todos los opuestos, lo que es contrario al espíritu dadaísta. No creemos que este método difiera considerablemente de la abstracción dadaísta de Zurich, aunque sí relativamente del dadaísmo de Berlín, más materialista y dialéctico.

En esta última fase pervivía la influencia cubista<sup>2207</sup>, por la que los materiales eran fragmentados y alterados en beneficio de la construcción -su acto creativo principal<sup>2208</sup>- (evidentemente, el formalismo de Greenberg valoró la obra de Schwitters dentro de la tradición cubista<sup>2209</sup>, lo que dejó de lado el aspecto gestual y la metamorfosis que sufren los materiales en su adopción), mientras que la creación por elección nos remite abiertamente al método dadaísta que transgredía cualquier límite artístico y otorgaba a la materialización del gesto una finalidad poética, a pesar de que *Merz* -a diferencia de Dada- se apegaba a un arte puro<sup>2210</sup> concebido como acción solidificada. Si Dada negó cualquier posibilidad de estilo, Schwitters lo identificó consigo mismo. Sólo el ego podía constituir uno, y así se sumó a la recuperación estilística que llevaron a cabo sus compañeros de De Stijl (sobre todo Theo van Doesburg y Vilmos Huszár) aunque bajo sus propias concepciones<sup>2211</sup>, basadas en la superposición -la oposición en ciertos collages de la opacidad de los objetos con la apertura del óleo, abundando los azules que recuerdan al arte del icono primitivo en tanto que especialidad infinita, y la perspectiva albertiniana, dado que integró una ventana en el *Merzbau*-, y la yuxtaposición que pasó a ser su principal medio de composición (o mejor dicho, de construcción, aunque en sus obras *merz* ésta es limitada a las dimensiones del soporte) en función de la conjunción “y” que tanta importancia otorgó en sus escritos<sup>2212</sup>.

Schwitters se apropiaba de todo lo que veía, incluso de los estilos de su tiempo, del color expresionista, del concepto de obra total de los arquitectos expresionistas<sup>2213</sup>, del enrejado cubista, de la construcción de De Stijl y de El Lissitsky, etc., todo con el fin de hacerlo suyo. No

---

<sup>2207</sup> Schwitters mantiene en sus composiciones el enrejado cubista, lo que permite a Elderfield identificarlo con el cubismo sintético (no analítico), en ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters, op. cit.*, pp. 82-84, y DIETRICH, Dorotea, “Absences/ Presences. Kurt Schwitters’ Late Collages”, en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, *op. cit.*, p. 59. El propio Schwitters definió la representación de la naturaleza como la transposición de un cuerpo tridimensional a un soporte bidimensional (SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, p. 53), base fundamental del cubismo y que él solucionó ensamblando directamente los objetos sobre la superficie. A pesar de esta evidencia, hay que tener en cuenta el influjo dadaísta de Arp con sus composiciones en damero, y la costumbre de Schwitters por apropiarse de algunos aspectos de ciertas corrientes pictóricas, como prolongación de su concepto creativo basado en el collage. De todas formas, incluso en 1944 reconoció la fuerte influencia que Picasso ejerció sobre él desde su juventud (en *ibid.*, p. 269)

<sup>2208</sup> Ver FUCHS, Rudi, “Conflicts with Modernism or the Absence of Kurt Schwitters”, en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, *op. cit.*, p. 11.

<sup>2209</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>2210</sup> Ver SCHWITTERS, Kurt, « Peinture (peinture pure) » (1940), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, pp. 235-237; aunque Arp y los dadaístas de Zurich se aproximaron a este concepto puro del arte que desembocará finalmente en el arte concreto, pues tanto ellos como Schwitters lo extendieron más allá de la práctica artística.

<sup>2211</sup> EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters, Meister von i”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, p. 76.

<sup>2212</sup> SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, pp. 56 y 135-136.

<sup>2213</sup> Respecto a la relación del *Merzbau* con la arquitectura expresionista alemana, en la que estaba contenida la idea de catedral como construcción ideal, véase ELGER, Dietmar, “L’oeuvre d’une vie: les *Merzbau*”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 145, y ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters, op. cit.*, p. 114.

así de Dada, pues según él no conformó un estilo y, frente a este no-estilo dadaísta<sup>2214</sup>, él contrapuso el yo como estilo, consistente en la desamortización dadaísta de los diversos elementos encontrados, -con gran intervención del azar según Tzara-, para reducirlos a esta fortuna y hacer confluír todo en el mismo punto de convergencia: el ego. Por esta razón era capaz, como pensaba Tzara, de sintetizar todas las fases del collage, desde el materialismo y la plasticidad cubista hasta el collage de imágenes de Max Ernst, pasando previamente por el anti-ilusionismo de Arp y Otto van Rees, y el principio de elección como acto creativo de Duchamp<sup>2215</sup>. Lo cierto es que para él el arte seguía siendo la imitación de la naturaleza y, sin embargo, cuantificaba el valor de la obra en tanto que imitación y objeto desde una postura muy próxima a Tzara, por lo que el encolado de recortes y objetos era el máximo desarrollo de estos dos valores, concibiendo la escultura cercana a la naturaleza por esta razón<sup>2216</sup>, y quizás por ello consideró el *Merzbau* su máxima creación, y la arquitectura el mayor desarrollo del arte, como muchos de los constructivistas que conoció. Por la necesidad de integrar la naturaleza, ya no en la temática que debía cesar, sino en los propios mecanismos creativos, sus collages no procedían de un proceso de descontextualización como el de Max Ernst, sino de eliminar lo accidental de los contextos para decantar lo esencial de la naturaleza: el ritmo, expresado mediante la construcción de la obra<sup>2217</sup> y limitada por ello en la pintura a los marcos de la superficie. Este hecho ha permitido a Isabelle Ewig establecer un paralelismo entre su obra y el “encuadrar” de la fotografía, tal y como Rosalind Krauss relacionó la elección de los materiales propia del collage con el acto de fotografiar<sup>2218</sup>.

Ahora bien, las transformaciones que sufrían estos elementos eran múltiples y considerables, pues tenían como fin igualar concepto y obra de arte<sup>2219</sup>. Todo era reducido a la categoría del material para ser integrado en la creación<sup>2220</sup>, consistente en la construcción de la

---

<sup>2214</sup> Para Schwitters, Dada constituía ante todo la banalidad del arte puro, dado que él, negando todo tema literario en la creación, afirmaba que el *Merzbau* tiene un contenido dadaísta. En SCHWITTERS, Kurt, “Cathédrale de la Misère érotique. K de e E : Kathedrale des erotischen Elends » (1931), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, p. 177.

<sup>2215</sup> TZARA, Tristan, “Le roman de la révolution allemande” (c. 1923) y “Kurt Schwitters” (1952), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, pp. 307-308 y 314-317. Las diferencias con Duchamp son claras, la intervención en los *ready-mades* es puramente nominal, mientras que la nominación de Schwitters consiste en la construcción que da forma a las partes. De cualquier manera, Schwitters compartió con el “anartista” la importancia de la intención del creador, al negar la calidad artística de una locomotora, por ejemplo, por no haber sido creada con intención artística (SCHWITTERS, Kurt, “Le grand Groupe et la Caverne d’or”, 1933, en *ibíd.*, p. 182). La verdadera diferencia estriba en que para Duchamp todos los objetos son obras de arte “en potencia”, concepción imposible para Schwitters, puesto que esta cuestión depende de la forma aplicada mediante la acción constructiva del sujeto.

<sup>2216</sup> SCHWITTERS, Kurt, « L’art : Traité à l’usage des grands critiques », en *ibíd.*, p. 49.

<sup>2217</sup> SCHWITTERS, Kurt, « Le rythme dans l’oeuvre d’art » (1926), en *ibíd.*, p. 147.

<sup>2218</sup> Véase EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters, Meister von i”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 88, *op. cit.*, p. 75.

<sup>2219</sup> SCHWITTERS, Kurt, “i (un manifeste)” (1922), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, p. 71.

<sup>2220</sup> En « A mon sujet par moi-même » (1929), Schwitters afirma que ama todas las cosas por igual porque para él sólo constituyen medios de expresión. *Ibid.*, p. 166.

obra como materialización del ego y desmaterialización de los objetos simultáneamente<sup>2221</sup>, ya que iba a contener todas sus condiciones principales, ante todo la eternidad, pues estos materiales accidentales –siempre los más efímeros con el fin de enfatizar esta delimitación<sup>2222</sup>– pasaban a ser eternos, tal y como Schwitters entendía Dada<sup>2223</sup>, pues al consistir en la confluencia de contrarios –principalmente el sujeto y el objeto–, el punto, a modo de Kandinsky, ocupaba el grado cero infinito de la estabilidad pura<sup>2224</sup>, dado que era producto de la máxima tensión dialéctica. Para ello, estos materiales tenían que perder toda connotación, incluidas las filosóficas<sup>2225</sup>, pues es difícil hablar de una influencia inmediata en Schwitters que no sea la ironía del romanticismo alemán<sup>2226</sup> (su poesía sonora era destinada a producir la risa como fuerza liberadora<sup>2227</sup>), a través del cual conoció el fervor religioso de las catedrales medievales, dado que para él una obra de arte era un ente puro sin contaminaciones de ningún tipo. En todo caso adquiriría un aura emparentada con la religión, comprobable ya en una de sus primeras incursiones en el collage de 1919, consistente en la yuxtaposición automática de distintas impresiones de un sello de tinta, combinados con recortes pegados (collage titulado *Mit roter 4*), lo que demuestra que esta práctica, que tomaba productos de fabricación en serie (como los periódicos), mediante el recorte y la construcción devolvía a éstos la singularidad áurica perdida, además de integrarlos en la creación que, mediante el azar de la elección, quería hacer partícipe a la naturaleza y con ello a los medios automáticos de la máquina, la cual no era condenada como ya hemos advertido en el caso del dadaísmo de Zurich, sino que aspiraba a igualarse con la naturaleza, la actividad del pincel y las prácticas artísticas más primitivas<sup>2228</sup>, posiblemente con el fin de despojarla de todo contenido añadido susceptible de generar ideología, como cualquier otro sentido (hay que tener en cuenta que conoció a Arp en 1918, justo cuando comenzó sus primeros collages<sup>2229</sup>). Por todo ello, en su obra no apreciamos el

---

<sup>2221</sup> Concretamente, se trata de desmaterializar y dar forma al objeto, según BERGIUS, Hanne, « Kurt Schwitters. Créer du nouveau à partir de débris », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 41.

<sup>2222</sup> Según Hausmann, Schwitters se paseaba habitualmente por Berlín con los ojos bajos. HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 109. Véase además LASCAULT, Gilbert, “Schwitters: *Merz*”, *Le collage*, *Artstudio* n° 23, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2223</sup> SCHWITTERS, Kurt, « Dada complet n° 2 » (1924), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, p. 125, donde también define a Dada como un momento capaz de purificar el arte de toda “putrefacción”.

<sup>2224</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Editorial de Nasci” (1924), en *ibíd.*, p. 131.

<sup>2225</sup> Schwitters afirma que su obra no es ni una filosofía ni un sistema de conocimiento. En *ibíd.*, p. 131. Esto no impide a Elizabeth Burns Gamard relacionar su proceso creativo con la “sublimación” de Hegel, en BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>2226</sup> Sobre la indiferencia irónica de Schwitters ver NOBIS, Beatrix, « Mettre en relation toutes les choches du monde », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 20.

<sup>2227</sup> Ver LACH, Friedhelm, « Les écrits de Kurt Schwitters », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 58.

<sup>2228</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Editorial de Nasci” (1924), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, p. 130, y “L’art d’aujourd’hui est une chose bizarre...” (1929), en *Merz*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>2229</sup> Sobre la relación de Schwitters y Arp, léase MAHN, Gabriele, “Kurt Schwitters et Jean Arp”, en *ibíd.*, pp. 66-71.

contenido de las imágenes que vemos, sino la forma otorgada por la construcción al material que sea, porque por ejemplo el pegamento, -fabricado por él mismo con agua y harina-, adquiriría el máximo protagonismo icónico en su obra a pesar de ser el medio y no estar representado sobre la superficie, sino oculto y solidificado<sup>2230</sup>.

Este sentido religioso y constructivo al mismo tiempo, queda expresado en el título alternativo que dio a su *Merzbau: La Catedral de la Miseria erótica* (abreviado *K d e E*)<sup>2231</sup>, quizás por sugerencia del otro dadaísta de Hannover, el escritor y editor Christof Spengemann, quien en un artículo en *Zweemann* definió la “casa Merz” como una catedral debido al espiritualismo de su arte puro<sup>2232</sup>, teniendo en cuenta que para los arquitectos expresionistas alemanes del momento, la catedral era el cumbre de la creación arquitectónica. Este arte puro nada tenía que ver con la manera en que lo entendieron los artistas más reduccionistas de la generación de los años sesenta del siglo XX. Consistía, en cambio, en una depuración de todo lo externo para participar de la naturaleza misma pues, a pesar de que sus cuadros se mantienen dentro de los formatos, sus esculturas con objetos y la concepción del *Merzbau* rompen una concepción clásica de la obra limitada, ya sea por la superficie física de la obra misma o por las instituciones. Y siendo que *Merzbau* era una obra que crecía con la vida del artista, por naturaleza debía ser inacabada, por ser la materialización constante de un gesto creador<sup>2233</sup>, lo realmente importante, aún más que cualquier resultado<sup>2234</sup>. El procedimiento consistente en integrar la creación automática con la naturaleza, aplicado al material adherente fabricado por él mismo con agua y harina<sup>2235</sup>, estribaba en entresacar el ritmo natural<sup>2236</sup>, la desmaterialización de los objetos humildes. De ahí la catedral y la miseria de unos objetos que han sido violados y abandonados funcionalmente por los sujetos<sup>2237</sup>, y por ello mostró, como muchos de los artistas

---

<sup>2230</sup> FALGUIERES, Patricia, “Désoeuvrement de Kurt Schwitters”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 155. ARP, Jean, « Kurt Schwitters » (1948) y ARP, Jean, « Le Printemps filiforme de Franz Müller » (1956), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 330-334.

<sup>2231</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Cathédrale de la Misère érotique. K de e E : Kathedrale des erotischen Elends » (1931), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 176-177.

<sup>2232</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Merz” (1920), en *ibíd.*, p. 59.

<sup>2233</sup> El artista abstracto Vordemberge-Gildewart afirmaba que el *Merzbau* queda siempre sin terminar “por principio”, en VORDEMBERGE-GILDEWART, Friedel, “Kurt Schwitters” (1948), en *ibíd.*, p. 350. A este respecto, ver LASCAULT, Gilbert, “Schwitters: Merz”, *Le collage*, *Artstudio* n° 23, *op. cit.*, p. 54.

<sup>2234</sup> « Arte es crear sin cesar », dice Schwitters en SCHWITTERS, Kurt, « Le rythme dans l’oeuvre d’art » (1926), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>2235</sup> Hay que tener en cuenta las consideraciones de Lambert respecto al collage. Según él, el acto de recortar y los utensilios utilizados para ello, todos cortantes, son principalmente masculinos, mientras que por su poder de adhesión y reconciliación, el pegamento es femenino, lo que lo entronca con el principio maternal de la naturaleza según sus principios materialistas e imaginistas continuadores de los de Bachelard. En LAMBERT, Jean-Clarence, “Adolf Hoffmeister: el collage, el bricolage”, en LAMBERT, Jean-Clarence, *El reino imaginal. Vol 2, La imaginación material*, Polígrafa, Barcelona, 1993, p. 161. A esta condición femenina del pegamento, podemos añadir por paralelismo la feminidad del objeto desconocido y por tanto deseado.

<sup>2236</sup> Véase SCHWITTERS, Kurt, « Peinture (peinture pure) » (1940), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 235-237.

<sup>2237</sup> Véase ELGER, Dietmar, “L’oeuvre d’une vie: les Merzbau”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 150.



de su generación, un gran interés por establecer paralelismos entre música y pintura<sup>2238</sup> con el fin de anular la distancia entre la intuición y la visualización del concepto estético, tal y como declaró él mismo en el manifiesto editado a propósito de una serie de collages titulada sugestivamente *i*<sup>2239</sup> (iniciada en 1920) y realizada con papeles desechados por las imprentas<sup>2240</sup>. Este manifiesto *merz* adquiere la primera persona para sustituir al propio Schwitters, desvelando la verdadera naturaleza de su arte, mientras “El arte: Tratado al uso de los grandes críticos” (*Der Zweemann* n° 6, abril 1920, Hannover)<sup>2241</sup> convierte la cuestión material de la creación artística en una búsqueda del mejor vestido para el artista, su armadura, el mismo concepto que aplicó al *Merzbau* en 1931<sup>2242</sup>. Esto simplifica al máximo la relación entre sujeto y objeto: el sujeto elige sus objetos para transustanciarlos en un nuevo conjunto y adoptarlos como máscara que lo identifique y recoja el gesto artístico que lo retrata. La relación establecida entre el objeto elegido y el que lo elige es erótica, como bien indica el mismo título del *Merzbau*, mientras que el resultado final, como en los dadaístas, constituye el híbrido eterno bisexual<sup>2243</sup>, materializado en el retrato de Raoul Hausmann como Mona Lisa<sup>2244</sup>, con modelo en *LHOOQ* de Duchamp que posiblemente conoció gracias a la revista *391*. Hausmann pudo transmitirle el interés por las ideas de Otto Gross. Ya advierte Andrei Nakov que los símbolos empleados por Hausmann en sus collages son extremadamente complejos<sup>2245</sup> y, tratándose de una simbología con trasfondo autobiográfico, como ocurre con todos los actos de Baader, pudo contagiar esta inquietud de corte fenomenológico a Schwitters.

Esta acción masculina sobre un objeto femenino<sup>2246</sup> (una de las grutas concebidas para el *Merzbau* llevaba por nombre *Bordell*, animada con un fotomontaje que mostraba una mujer con tres piernas) es lo que en verdad convertía a Schwitters en un dadaísta que hizo pervivir las inquietudes de este movimiento hasta su muerte<sup>2247</sup>. La misma connotación comparte “erótico” con “catedral”, ya que ambos establecen, uno por fenomenología y la otra por constituir una

<sup>2238</sup> SCHWITTERS, Kurt, « Connaissances élémentaires en peinture. Comparaison avec la musique », en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 154-162. Véase además BAUDIN, Katia, « Kurt Schwitters et la musique », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 224-226.

<sup>2239</sup> En SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>2240</sup> Ver EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters, Meister von i”, en *DADA, Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 88, *op. cit.*, pp. 71-79.

<sup>2241</sup> En SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 49-51.

<sup>2242</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Cathédrale de la Misère érotique. K de e E: Kathedrale des erotischen Elends » (1931), en *ibíd.*, p. 177.

<sup>2243</sup> Éste es uno de los argumentos de Elizabeth Burns para relacionar el proceso creativo de Schwitters con la alquimia. Véase BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, *op. cit.*, pp. 68-70 y 99, donde la autora afirma que el erotismo del *Merzbau* también alude a la maternidad y por tanto al mismo acto creativo.

<sup>2244</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>2245</sup> NAKOV, Andrei, “Dada es una disposición espiritual”, en *Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>2246</sup> Sobre el collage de Schwitters como una alianza sexual, ver ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>2247</sup> Lascault califica la lógica de Schwitters de erótica, propia de la tergiversación. En LASCAULT, Gilbert, “Schwitters: *Merz*”, *Le collage*, *Artstudio* n° 23, *op. cit.*, p. 50.

arquitectura, una dialéctica entre el interior y el exterior, sujeto y objeto (representada en *Collage-espejo*, 1920-1922, que toma un espejo de mano por soporte para identificar al sujeto con las basuras agregadas), cuyo contacto, siempre místico, poético en último término, fue solidificado por ejemplo en las estancias y cavernas de su “obra total” *Merzbau* (que es abierta frente a la obra total operística y simbólica<sup>2248</sup>), las cuales creaban espacios interiores para interactuar con los exteriores -el sentido reversible constante de esta faraónica construcción sin fin, a diferencia de la columna de Baader que sirvió de precedente-, la misma dialéctica establecida entre el aura (los objetos del *Merzbau* son depositados en nichos a modo de reliquias) y el shock, el arte y el no arte (elementos no artísticos en un contenedor artístico, incluso pictórico)<sup>2249</sup>, entre la reproductibilidad de los objetos prefabricados y la singularidad que adquieren en las construcciones artísticas<sup>2250</sup> que, a su vez, son consecuencias de un constante acto de elección, deseo<sup>2251</sup> y colocación de los objetos encontrados, siendo el *Merzbau* en su conjunto una muestra cinematográfica de los recuerdos captados a partir de tales encuentros. Esta especie de álbum de fotos debía ir siempre pareja al propio transcurso vital<sup>2252</sup>, desde el *Merzbau* hasta las extensas series de collages enumerados<sup>2253</sup>. La reconciliación de estos contrarios, expresada mediante la arquitectura, encontró su sublimación en la misma catedral que fue el *Merzbau* y, paradójicamente, desembocó en una nueva dualidad que también quiso ser reconciliada: el recuerdo y el olvido. Si los objetos de procedencia azarosa son transmutados por la desmaterialización y lo informe -lo que llamaba Schwitters “dar un sentido nuevo al cadáver del objeto”<sup>2254</sup>-, el recuerdo al sublimarse se pierde. De hecho, las cosas encontradas por las calles ya son fruto de un desprecio o de un olvido, y esto cobraba sentido en la lógica laberíntica<sup>2255</sup> del *Merzbau* que hacía de él, según Falguières<sup>2256</sup>, una “máquina del

<sup>2248</sup> Acerca del concepto de “obra total” de Schwitters en comparación con Richard Wagner e incluso con Hugo Ball, ver SZEEMANN, Harald, “L’immortalité n’est pas l’affaire de tout le monde. Propos sur l’oeuvre d’art totale de Kurt Schwitters”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 370-375; y en relación a Kandinsky ver ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>2249</sup> ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, *op. cit.*, pp. 31 y 67-68.

<sup>2250</sup> Hanne habla de una fetichización que otorga un aura nueva a los objetos integrados en la obra, en BERGIUS, Hanne, « Kurt Schwitters. Créer du nouveau à partir de débris », en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 40. Sobre la relación de las obras de Kurt Schwitters y las teorías de Walter Benjamin, ver ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>2251</sup> Sobre Schwitters y el deseo, ver DIETRICH, Dorothea, “Absences/ Presences. Kurt Schwitters”, *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>2252</sup> Según Hans Richter, Schwitters estuvo entregado al arte las veinticuatro horas del día. En RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>2253</sup> Sobre Schwitters y los materiales de la cultura de masas y el cine, ver DIETRICH, Dorothea, “Absences/ Presences. Kurt Schwitters”, *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, *op. cit.*, pp. 68-69. El ritmo en las construcciones de Schwitters es la yuxtaposición de los recuerdos en la memoria, palpable en las estancias y cavernas del *Merzbau* dedicadas a amigos suyos y personas que fueron significativas en su vida. Schwitters identificó todos ellos con objetos alusivos a modo de reliquias religiosas.

<sup>2254</sup> Según la información ofrecida por Vordemberge-Gildewart en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>2255</sup> ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, *op. cit.*, p. 118, y BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, *op. cit.*, p. 144.

olvido”, donde los visitantes enseguida perdían las referencias de las estancias y reliquias visualizadas, y más aún cuando lo redescubrían con el paso de los años, ocasión que aprovechaban para asombrarse ante los cambios que Schwitters infundía sin descanso a este “su hábitat”. De esta manera, Schwitters consiguió un conjunto orgánico con vida propia, invirtiendo la pureza inerte de la catedral expresionista mediante la construcción constante a partir de materiales encontrados.

Su arte fue puro porque fue banal<sup>2257</sup>, pero nada tenía que ver con la pureza al margen de lo exterior al arte, pues rompió contundentemente con la institucionalización y depuró la actividad de cualquier contaminación. Aunque conservó la pulcritud de la actividad constructiva, interaccionó este interior artístico con el exterior objetual. Son muchos los críticos que han considerado a Schwitters un artista híbrido e impuro<sup>2258</sup>, porque su arte abstracto ha sido entendido por su autonomía en tanto que objeto y, de hecho, no tardó en adoptar frente a la abstracción el término “arte concreto”, acuñado por sus amigos Théo van Doesburg y Hans Arp<sup>2259</sup>. Por ello, su obra siempre fue opaca y densa<sup>2260</sup>, porque en el gesto creador se encuentra la transparencia, dado que en la superficie no encontramos a Schwitters por ninguna parte. Por el contrario, sí observamos a Picasso como minotauro ocupando el centro del collage realizado para la revista *Minotaure* en 1933, mientras que la ausencia del autor en la obra de Schwitters, que nosotros identificamos con la solidificación muda del gesto creativo, ha conducido paradójicamente a Dorotea Dietrich a relacionar sus collages con la “muerte del autor” de Barthes<sup>2261</sup>, lo que ubica su obra en la dialéctica entre el gesto que el artista conoce, y la opacidad con que se muestra solidificado en tanto que imagen y materia.

### *Max Ernst y el collage en Colonia*

El siguiente gran paso del collage fue abordado por Max Ernst (Colonia 1891-París 1976) con la introducción de la imagen figurativa en su juego electivo y compositivo, hasta el punto de que para muchos, sobre todo para los surrealistas, él es la personificación del

---

<sup>2256</sup> FALGUIÈRES, Patricia, “Désoeuvrement de Kurt Schwitters”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 152-153. Esta autora considera el *Merzbau* como un monumento dedicado a los objetos olvidados.

<sup>2257</sup> Esta pureza permite a Siegfried Gohr relacionar a Schwitters con la máxima de Wittgenstein “Style is the very person himself”, en GOHR, Siegfried, “The Stature of the artist”, en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>2258</sup> Por ejemplo, Rudi Fuchs considera a Schwitters un «mago poético» relacionado con el “amateurismo”, lo que lo sitúa en una paradójica posición. En FUCHS, Rudi, “Conflicts with Modernism or the Absence of Kurt Schwitters”, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>2259</sup> SCHWITTERS, Kurt, “Mon art et ma vie” (1944), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>2260</sup> FUCHS, Rudi, “Conflicts with Modernism or the Absence of Kurt Schwitters”, y DIETRICH, Dorothea, “Absences/ Presences. Kurt Schwitters”, ambos en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, *op. cit.*, pp. 13-15 y 59.

<sup>2261</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

nacimiento del collage propiamente dicho<sup>2262</sup>, lo que ya conlleva una particular y restrictiva concepción del medio. La razón fundamental de esta convicción es su entrega total a la función poética al margen de las cuestiones plásticas, pues tomó la composición de las imágenes resultantes de las ilustraciones recortadas así como los detalles figurativos, mientras que la acción del collagista era simplificada en la elección y estructuración poética. Para Spies la distinción con los collages cubistas es clara: mientras para Picasso un papel recortado sustituía a la pintura en tanto que material no artístico que pasa a ser artístico de inmediato, Max Ernst partía de una significación original de una imagen fotográfica o xilográfica para tergiversarla y poder reproducirla por impresión cuantas veces deseara, siempre en beneficio del shock y en detrimento del aura<sup>2263</sup>. Esta apropiación de la significación de las imágenes es ya apreciable en los fotomontajes dadaístas de Berlín. Sin embargo, estos últimos utilizaron la disparidad de formas, la incoherencia de las disposiciones y escalas de las figuras, para llevar a cabo una apropiación crítica de la realidad dominante, siendo que Max Ernst eliminaba toda realidad del cuadro utilizando tan sólo el tema de la representación de las ilustraciones robadas, con el fin de sustituir la realidad por la imagen poética<sup>2264</sup>.

Aunque según cuenta él mismo en *Más allá de la pintura* (1937) -texto escrito bajo el ideario surrealista una vez que lo asumió plenamente-, había descubierto el collage en 1919 en un catálogo ilustrado con “elementos de figuración tan dispares que la misma absurdidad del conjunto provocó en mí [Max Ernst] una intensificación súbita de las facultades visionarias e hizo nacer una sucesión de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan los recuerdos amorosos y las visiones de duermevela”<sup>2265</sup>, lo cierto es que la conquista de su procedimiento fue un proceso bastante más complejo<sup>2266</sup>, a pesar de que esta declaración suya ya nos identifica el

---

<sup>2262</sup> Por ejemplo, Louis Aragon distingue los collages de ilustraciones y fotografías de Max Ernst de los *papiers collés* cubistas y del collage dadaísta y constructivista, y atribuye al artista de Colonia su descubrimiento. En ARAGON, Louis, *El desafío a la pintura*, recogido en ARAGON, Louis, *Los collages*, op. cit., pp. 50-51. Véase además HUGNET, Georges, *Collages*, op. cit., p. 11, y JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 76-77, donde vierte las opiniones del surrealista belga E. L. T. Mesens -gran realizador de collages- acerca de las diferencias del collage de Max Ernst con las primeras tentativas cubistas (en el catálogo de la exposición de Max Ernst en Knokke-le-Zoute, 1953), ya que los *papiers-collés* tan sólo sustituyeron la pintura por los materiales prestados. Si bien es cierto que en el collage se utiliza el humor, sobre todo en el terreno publicitario, Max Ernst hizo uso del humor negro y objetivo con fines poéticos (entendido a la manera de Breton). Ver el texto de BRUNIUS, Jacques para E. L. T. Mesens. *125 collages & objets*, Salle La Réserve, Knokke-Le-Zoute, 1963, p. 7 [sin paginar] (catálogo de exposición); y GEURTS-KRAUSS, Christiane, E. L. T. Mesens. *L'Alchimiste méconnu du surréalisme*, Labor, Bruxelles, 1998, p. 151. Werner Spies establece la diferencia de los collages de Ernst con los cubistas, en el hecho de que los suyos son meramente iconográficos y parten de la representación prestada de las ilustraciones decimonónicas, SPIES, Werner, “Les lois du hasard”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., p. 15. Consultar también ADAMOWICZ, Elza, *Surrealist Collage in text and image, Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, p. 5.

<sup>2263</sup> Ver SPIES Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 16-17 y 30.

<sup>2264</sup> Ver *ibíd.*, p. 71.

<sup>2265</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 203 (traducción de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal)

<sup>2266</sup> Así opina SPIES Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 30.

collage con el conocimiento, al referir a un catálogo con imágenes de antropología, microscópicas, psicología, mineralogía y paleontología que encontró a orillas del Rin<sup>2267</sup>, lo que ya supone al mismo tiempo, la primera alusión al azar y al encuentro fortuito. Esta relación con las ciencias fue compartida con los orígenes de los fotogramas (la botánica) tal y como hemos visto, mientras localiza el fin de la expresión en el conocimiento y no en las cuestiones meramente artísticas. Con Max Ernst lo formal es apartado totalmente de la creación frente a los collages cubistas y futuristas, incluso los de Schwitters, ya que se basó en las disparidades figurativas de los dadaístas berlineses -cuyas producciones conocía bien-, para centrarse, eliminando los desajustes de escala y composición, en el poder de la imagen, pues la composición de los collages era tomada de las ilustraciones clásicas decimonónicas bajo el lenguaje de los emblemas y de la heráldica en un primer momento, dado que su única preocupación fue poética (Duchamp ya sustituyó sus referencias artísticas por otras literarias). Es evidente que Max Ernst utilizó imágenes de los medios culturales de difusión popular, y que los títulos robaban las palabras siguiendo el mismo procedimiento del collage, bajo un alarde de la “alquimia del verbo” de Rimbaud y del *flâneur* de Baudelaire. Sin embargo, debemos ser cautos a la hora de establecer relaciones intertextuales, eludiendo en su función poética cualquier intento de conformar un nuevo lenguaje que no esté al servicio del extrañamiento, a diferencia por ejemplo de las aspiraciones universales del *zaum* de Khlebnikov, pues Ernst siempre mantuvo las referencias figurativas de las imágenes robadas. Más bien deseaba liberar la poesía de toda constricción expresiva posible según la lógica hegeliana, hasta alcanzar el propio conocimiento en un cuestionamiento constante de las identidades<sup>2268</sup>. Werner Spies niega que el azar sea un medio de conocimiento, sino una “táctica” para oponerse al determinismo social y a los modos tradicionales de trabajo<sup>2269</sup>. Podría encontrar muchas citas para respaldar esta idea y, sin embargo, no alcanza a identificar el trabajo con lo lúdico, pues el trabajo fue uno de los blancos principales de los surrealistas, sobre todo durante los años de *La Révolution Surrealiste* (1924-1930).

El collage de Max Ernst nació del dadaísmo de Colonia, desarrollado durante la posguerra y dentro de un ambiente revolucionario similar al de Berlín. Él y su amigo Johannes Theodor Baargeld (seudónimo de un hijo de millonario, Alfred Gruenwald, 1892-1927) editaron, con la ayuda del secretario del Partido Socialista de Colonia Joseph Smeets, seis números de la revista *Der Ventilador* a partir de febrero de 1919, cuyo anonimato protegía su compromiso político de las posibles represalias de las fuerzas inglesas de ocupación. En sus

---

<sup>2267</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 203

<sup>2268</sup> Tal y como afirma Breton en el prefacio de la exposición de Max Ernst de 1921, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 76.

<sup>2269</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 51, y HOFMANN, Werner, « Max Ernst et le XIX siècle », *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., p. 13.

páginas participaron los futuros miembros de Stupid Franz Seiwert, Heinrich y Angelika Hoerle, además de Otto Freundlich, Johannes Theodor Kühlemann y Hans Hansen, y sus comentarios absurdos y satíricos acerca de la política y del arte anunciaban ya la conformación de un grupo dadaísta en la ciudad<sup>2270</sup>. Tras su prohibición por su tendencia socialista, Max Ernst y Baargeld publicaron otra de inmediato, *Die Schammade* (abril 1920), al tiempo que el resto de los componentes se agruparon bajo la identidad Stupid junto con Anton Räderscheidt, Wilhelm Fick y Marta Hegemann. Antes, estos tres últimos se adhirieron a los principios de Baargeld, Max Ernst y su entonces esposa Luise Straus, organizados en la central W/3, luego llamada el grupo D en noviembre de 1919 a partir de la exposición de la Asociación de los Artistas de Colonia, para la que publicaron el *Boletín D*, catálogo que mostraba los primeros collages de Max Ernst y a partir del cual su descubrimiento del collage ha sido datado en otoño de 1919<sup>2271</sup>. A este grupo se agregó Arp en su visita a Colonia antes de viajar a París, dado que ya conocía a Ernst desde 1914, precisamente cuando el alsaciano comenzó a realizar sus collages abstractos y de los que sin duda Ernst tuvo conocimiento. Sin embargo, ciertas divergencias existentes entre Stupid y W/3, o Grupo D, culminaron con las retiradas de las obras de los artistas de Stupid de la exposición de la Asociación de los Artistas de Colonia, por encontrar burgueses los planteamientos dadaístas de sus compañeros. En definitiva, Stupid tendió hacia un mayor compromiso político que rechazaba las tendencias poéticas de W/3, pues Räderscheidt ya reclamó antes de la escisión que Dada suponía la destrucción de la antigua imagen para la búsqueda de un nuevo arte<sup>2272</sup>, mientras que Baargeld y Ernst basaban sus collages en las imágenes preexistentes. Los miembros de Stupid acogieron finalmente ideas constructivistas foráneas y afines a sus compromisos revolucionarios. En noviembre de 1920 establecieron una editorial Stupid que publicó portafolios creados por sus representantes, y recopiló con fines didácticos ilustraciones de formas simples y geométricas, dada su intención de crear un arte destinado al proletariado. Esta función pedagógica fue patente ya en los primeros collages de Max Ernst, sólo que en su caso servían al único fin posible, el poético, en lo que el conocimiento de la realidad se revelaba esencial. Desde el principio, Max Ernst vivió la convicción anticipadora al surrealismo de que la poesía es parte esencial en la revolución<sup>2273</sup>.

---

<sup>2270</sup> Datos tomados de HAGE, Emily, “Der Ventilador”, en *Dada*, Centre George Pompidou, *op. cit.*, p. 974.

<sup>2271</sup> Tal y como asegura SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>2272</sup> Citado en BERNARD, Sophie, “Stupid”, en *ibíd.*, p. 916.

<sup>2273</sup> Tal y como declaró Max Ernst a Robert Lebel en 1969. En MAX ERNST, *Escrituras*, *op. cit.*, p. 365. Max Ernst comenta el carácter revolucionario de la poesía y del amor surrealistas, de los que afirma pertenecer a todos tergiversando la frase de Lautréamont: “L’amour doit être fait par tous, et non par un” [El amor debe ser hecho por todos, y no por uno], en MAX ERNST, “Danger et pollution”, *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 3, décembre 1931, Paris, pp. 22-25. Ed. facsímil Jean-Michel Place, *op. cit.*

Él fue, junto con Schwitters, el primer artista que articuló toda su obra (pintura y collage, posteriormente el *frottage* y la escultura) en torno al principio de collage<sup>2274</sup>. No obstante, hay un par de datos esenciales para entender el origen de este concepto en su obra. En la exposición de la Asociación de los Artistas de Colonia de noviembre de 1919, él y Baargeld conocieron a Katherine Dreier, quien en ese momento recorría Europa en busca de obras de arte para la colección de la futura Sociedad Anónima. Ella les informó acerca de las actividades de Marcel Duchamp y, en la exposición de abril de 1920 en la cervecería Winter, expusieron obras de Arp -quien ya trabajaba al menos con Max Ernst en la serie de collages *Fatagaga* (*Fabrication de Tableaux Garantis Gazométriques*, aunque su participación posiblemente se restringió a los textos añadidos<sup>2275</sup>)- y de Picabia, por lo que tuvieron un contacto directo con el azar zuriquense y el maquinismo norteamericano, esencial para entender las primeras obras dadaístas con las que Ernst dejó atrás su anterior etapa expresionista iniciada en 1911 tras los pasos de su amigo August Macke y del grupo *Der Blaue Reiter*. A estas influencias plásticas se añadieron las literarias y filosóficas, aún mayores dado que comenzó a formarse como profesor de filosofía entre 1909 y 1911 en la Universidad de Bonn (carrera que finalmente abandonó): Rimbaud y su *Alquimia del verbo*<sup>2276</sup>, y Nietzsche, sobre todo su libro *La Gaya Ciencia* y su peculiar carácter enciclopédico que Ernst recogió en la alquimia contenida en sus collages de ilustraciones decimonónicas, muchas de ellas con funciones pedagógicas<sup>2277</sup>. Además, hay que nombrar el romanticismo alemán, sobre todo el de Novalis y Jean-Paul -como en el caso de Schwitters-, y el individualismo de Stirner, el diletantismo de Carl Einstein<sup>2278</sup> y las fuentes que inspiraron por igual a los dadaístas de Berlín (Otto Gross, Franz Jung, Friedlander, Wedekind, Materlink, etc.) Estas influencias también son palpables en uno de los fotomontajes de Baargeld

<sup>2274</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>2275</sup> Esta es la opinión de Spies. La supuesta participación de los del Grupo D en esta serie de collages, a modo de precedente del *cadáver exquisito* surrealista, fue plantada por Michel Sanouillet (ver SANOUILLET, Michel, “Rayonnement de dada: Paris et l’Allemagne”, en WALDBERG, Patrick, SANOUILLET, Michel et LEBEL, Robert, *Dada. Surréalisme, op. cit.*, p. 108). La confusión acerca de la serie *Fatagaga* comenzó a partir de la exposición de Max Ernst en París en 1921, cuando se expusieron algunos de estos collages bajo la firma de Arp y Ernst. La participación de Baargeld es dudosa, posiblemente había abandonado ya la actividad dadaísta, y los títulos o leyendas parecen deberse más bien a Arp, mientras que la estética del collage se corresponde totalmente con la de Ernst. Véase SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, pp. 65-67. Siendo obras anónimas, más bien podría pensarse que “Fatagaga” es un seudónimo de Ernst, así como más tarde adoptará la personalidad de Loplop. La experiencia de la colaboración de Max Ernst con Arp sirvió de precedente a las posteriores colaboraciones de Ernst con Paul Éluard.

<sup>2276</sup> MAX ERNST, *Escrituras, op. cit.*, p. 198. Véase además SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>2277</sup> El repertorio zoológico de sus collages -sobre todo de su serie novelada *Una semana de bondad o los siete elementos capitales-*, así como la serie de *frottages* de 1925 *Histoire naturelle*, ofrecen un bestiario casi museístico. Ver TAILLANDER, Yvon, “La faune du paradis retrouvé”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 119.

<sup>2278</sup> El subtítulo de la revista *Die Schammade* rezaba “Diletantes, revolucionaros”, lo que remite directamente a la novela de Carl Einstein *Bébuquin o el milagro de los diletantes*, dado que el diletantismo es una de las expresiones más apropiadas para referirse a la heterogeneidad de materiales y recursos del collage. Hugo Ball ya quiso relacionar su proyecto de “teatro de artistas” con el diletantismo de Einstein. Ver SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages inventaire et contradictions, op. cit.*, p. 39.

de 1920 -realizados antes de abandonar toda actividad artística debido a las represalias oficiales ante la exposición de Winter-, realizado con un retrato fotográfico suyo superpuesto al torso de la Venus de Milo, divinizando así su yo -según el modelo individualista de Stirner y Friedlaender- mediante el modelo bisexual, para lo que se pudo inspirar en *LHOOQ*, cuya versión realizada por Picabia pudo conocer a través de *391*. Los dibujos de Baargeld de ese mismo año adoptaron la temática mecanicista y sexual de Picabia, remitentes a un concepto creativo basado en cierto automatismo propio de Arp. La sexualidad también fue un tema constantemente recurrido por Max Ernst, y alusivo a la propia confección de sus collages. Sobre todo durante su adhesión al surrealismo, el erotismo debe ser puesto en relación con el automatismo implícito del collage, con el encuentro de los materiales y con la combinación de los mismos.

Tal y como hemos transcrito, el collage quiso presentarse a Max Ernst en 1919 como una revelación. “Alucinación” es la palabra que según él mejor define al collage<sup>2279</sup>, y siempre debía ser ésta una de las características implícitas tanto en su elaboración como en su resultado final. En cambio, este descubrimiento -distinto al atrevimiento de Braque y Picasso- fue fruto de la confluencia de diversos factores, comenzando por sus estudios en historia del arte inscritos en la carrera de filosofía que comenzó en Bonn, donde pudo interaccionar la estética con la pedagogía y el conocimiento, así como la disposición taxonómica del conjunto de imágenes que ilustran una historia. Esta acumulación de imágenes, deseosa de ser dispuesta según el orden que el sujeto elige, ya fue apreciada por la pintura de Giorgio de Chirico, por sus citas mitológicas, paralelas a las de Apollinaire, representadas por la estatuaria clásica y sus divinidades que aparecen en algunas de sus telas como *La inquietud del poeta* (1913), *El paseo del Filósofo* (1914), *Autorretrato* (1913) o *Plaza de Italia (Melancolía de Otoño)* (1915)<sup>2280</sup>. En estas pinturas De Chirico ha sabido entresacar la esencia de la historia del arte, la definición dialéctica de la imagen entre la representación y su autonomía espacio-temporal, constante en las producciones de Max Ernst (desde las evidentes ilustraciones de *Fiat Modes* de 1919, influenciadas por el italiano metafísico), así como la disposición acumulativa (representada paradigmáticamente por la tela de De Chirico *El Gran Metafísico*, 1916), donde las estatuas y después los maniqués -adoptados a instancias de su hermano Alberto Savinio, consiguiendo igualar así la antigüedad clásica con los objetos contemporáneos no artísticos-, adquieren la doble naturaleza espectral y objetiva (sólida) que define la imagen como la unión de lo visual e

---

<sup>2279</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 198.

<sup>2280</sup> Además, la acumulación de objetos inconexos en algunas de sus pinturas como *El Gran Metafísico* (1916), recuerda al grabado de Durero *Melancolía I*. Según Lugli, De Chirico conocía bien la producción grabada de Durero, en LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, op. cit., p. 44.



imaginario<sup>2281</sup>, instigado por la naturaleza que adquiere la mercancía tras las vitrinas de los establecimientos comerciales, responsables de la quietud a estas imágenes aisladas, suspendidas y mudas que devuelven al hombre la percepción infantil<sup>2282</sup>. De hecho, el propio De Chirico hizo un homenaje a la percepción inocente de la realidad de los niños. Antes, alcanzó la imagen pura como objeto del conocimiento, definida por el aislamiento, la descontextualización, tal y como se muestran los objetos tras los escaparates. De Chirico se pregunta por qué las obras clásicas son contenidas en los museos cuando en su época amueblaron todo cuanto pudieron<sup>2283</sup>, alegato sin duda de una extensión de las imágenes a la realidad misma, bien representado por sus pinturas metafísicas de la década de 1910.

Todo esto corresponde a la condición de la imagen ofrecida por Laurent Lavaud. Ella debe estar recortada, puesta entre paréntesis, descontextualizada, en concordancia con el shock de Benjamin, un “fenómeno” o “una apariencia a nuestra mirada”<sup>2284</sup>. Una vez alcanzada esta condición que tan bien nos propone el mercado, el objeto vuelve a aparecerse en su virginidad, en su mudez tal y como reclamaba De Chirico de cara a la creación, pues esto significa la continuación del antes y del después de la creación del mundo, la cual Dios realizó en silencio<sup>2285</sup>, dado que el ruido apareció con el hombre, afirmación que puede ser relacionada con las interpretaciones racionales aplicadas sobre el mundo objetivo<sup>2286</sup>. Aunque la denominación “metafísica” de su pintura la hace sospechosa de platonismo, nada más lejos de ser cierto. El retorno a esta situación primigenia se produce en el modernismo, promulgado según De Chirico por el poeta Rimbaud (de quien ya hemos tratado su relación con la mercancía urbana y la nueva situación del objeto) y por las filosofía de Schopenhauer y Nietzsche<sup>2287</sup>. En concreto, acerca de este último podríamos entender el vacío de los objetos desde la muerte de Dios que derrumba toda argumentación posible de las cosas huecas como si fuesen meras imágenes, y que crea una nueva belleza, porque la imagen llega a ser imagen a partir del lenguaje mismo,

---

<sup>2281</sup> Según las tesis de Lambert, propias de Gaston Bachelard, en LAMBERT, Jean-Clarence, *El reino imaginal*, vol. 2, *La imaginación material*, op. cit., p. 9.

<sup>2282</sup> Véase WALDBERG, Patrick, “Giorgio De Chirico: naissance de la Métaphysique » e « Influence de la Métaphysique sur le surréalisme : son rayonnement », en WALDBERG, Patrick, SANOUILLET, Michel et LEBEL, Robert, *Dada. Surréalisme*, op. cit., pp. 30-35 y 40-42. En el poema *Los cantos de la Media-Muerte* (1914), Savinio incluye muchas de las imágenes que luego serán apropiadas por De Chirico para sus pinturas.

<sup>2283</sup> Ver DE CHIRICO Giorgio, “Estatua, muebles y generales” (*Bulletin de l’Effort Moderne* n° 38, octubre 1927), en DE CHIRICO Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, Murica, 1990, pp. 119-123.

<sup>2284</sup> LAVAUD, Laurente (ed.), *L’image*, op. cit., p. 13. Consultar además el apartado « Ernst and the Linguistic Concept of the Image » del texto de POLING, Clark V., « Concept and Practice of Surrealist Drawing », escrito para el catálogo *Surrealist vision & technique. Drawings and collages from the Pompidou Center and the Picasso Museum, Paris*, Michael C. Carlos Museum/ Emory University, Atlanta, 1996, pp. 18-21.

<sup>2285</sup> DE CHIRICO Giorgio, “Sobre el silencio” (c. 1924, publicado en *Minotaure* n° 5, 1934), en DE CHIRICO Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, op. cit., pp. 11 y 113.

<sup>2286</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>2287</sup> DE CHIRICO Giorgio, “Nosotros los metafísicos” (*Cronache di Attualità*, febrero 1919), en *ibid.*, pp. 30-31.

una vez que éste ha perdido su referente en tanto que signo, es decir, desde su apariencia, desde el momento en que carecen de solidez<sup>2288</sup>, y a esto mismo se refería Max Ernst cuando definía el collage como “el milagro de la transfiguración total de los seres y objetos con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico”<sup>2289</sup>. Siguiendo todas estas condiciones de los objetos visibles en las pinturas de De Chirico, Max Ernst atacó, como es propio de la vanguardia de su tiempo, las tres unidades aristotélicas de la narración: espacio, tiempo y causa-efecto, fijando su atención en esta última especialmente, mientras que las otras dos eran relegadas a las imágenes prestadas y recortadas, sobre todo en los collages novelados y en la cubierta diseñada en 1937 para su número especial de *Cahiers d'art*, un autorretrato reconstruido por el procedimiento del collage y alusivo a Edipo, una constante en su obra dadas las pésimas relaciones que mantuvo con su padre<sup>2290</sup>. Este autorretrato consiste en el recorte de la cabeza de un león (la esfinge) y su adhesión a un cuerpo de perfil masculino dotado de un pecho femenino, referencia a la condición andrógina del collage, la comunión del acto masculino creador con la feminidad de los materiales encontrados. Sobre este ejemplo y sus constantes alusiones a Edipo (sobre todo en su tela *Oedipus Rex*, 1922), pues desde muy pronto mostró su interés por el reciente descubrimiento del psicoanálisis que codificó el complejo de Edipo, se han escrito gran cantidad de elucubraciones psicológicas, pero nada acerca de la alusión de Aristóteles en su *Poética* a la obra literaria de Sófocles, *Edipo Rey*, como ejemplo de la verosimilitud, de la necesidad y, por tanto, de la mimesis narrativa<sup>2291</sup>. Este último collage citado, además de constituir todo un autorretrato (si lo comparamos con la tarjeta de invitación a su exposición de París de 1935, su retrato fotográfico fragmentado como si de un cristal se tratase), constituye un auténtico manifiesto de su proceder creativo, pues con él Max Ernst enfrentaba la fragmentación del collage con un paradigma clásico de la narración, con lo que conseguía alcanzar lo ilógico y lo maravilloso<sup>2292</sup>, relativo a cuando De Chirico exclamaba: “Nosotros los metafísicos hemos santificado la realidad”<sup>2293</sup>, encontrando la realidad apropiada para ello en las calles de ciudades como Londres o en las novelas de Julio Verne”<sup>2294</sup>. La persistencia de la perspectiva, agudizada por aquella adoptada por De Chirico entre 1919 y

---

<sup>2288</sup> Estas dos formas de alcanzar la imagen es paralela a las dos soledades de la obra de arte descritas por De Chirico: la soledad plástica y la soledad del signo lingüístico o metafísico. En DE CHIRICO Giorgio, “Sobre el arte metafísico”, en DE CHIRICO Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, op. cit., p. 42.

<sup>2289</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 198.

<sup>2290</sup> Ver por ejemplo SPIES, Werner, “Les lois du hazard”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., p. 14.

<sup>2291</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, op. cit., p. 71.

<sup>2292</sup> Según Max Ernst, la más noble conquista del collage es lo irracional. MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 208.

<sup>2293</sup> DE CHIRICO Giorgio, “Nosotros los metafísicos”, en DE CHIRICO Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, op. cit., p. 32 (traducción de Jordi Pinós)

<sup>2294</sup> DE CHIRICO Giorgio, “Sobre el arte metafísico”, en *ibíd.*, p. 38.

1920, mantenía la ventana albertiniana y la puesta en escena -en tanto que unidades espacio-temporales- para ser fracturadas por la acción del collage.

Ya no se percibía la realidad con solidez, sino con lo etéreo de la imagen, sólo que Max Ernst fue capaz de llevar esta premisa más allá del arte<sup>2295</sup> y no limitarse a la mera pintura, frente al retorno al oficio proclamado por De Chirico tras sus primeras experiencias próximas al vanguardismo<sup>2296</sup>. Esta conquista del arte como medio de conocimiento de una realidad presentada virgen de nuevo, fue el gran avance de Max Ernst hacia el primitivismo, el arte infantil, no profesional y, en definitiva, hacia todo aquello conocido desde la década de 1940 como “arte bruto”, y en el que la intervención de todo tipo de materiales resulta esencial por simple fenomenología<sup>2297</sup>.

Es así que la imagen vacía impone la visión sobre los otros cuatro sentidos y sobre la palabra por su rapidez<sup>2298</sup>. Max Ernst recogió esta supremacía alejándose de las investigaciones optofonéticas de los dadaístas<sup>2299</sup>, ya que su simultaneísmo estribó en dos imágenes inconexas expuestas sobre un mismo plano y no en las formas poéticas dispares. Los seres dotados de lenguaje tendemos a pensar con las palabras que, si bien han permitido un desarrollo intelectual más amplio, también han frenado el registro cerebral de las imágenes, órgano mucho más rápido y que acaba por imponer *a priori* sus propias imágenes, frutos del recuerdo y de la deformación de la fantasía, responsables por ejemplo de la tristeza por la ausencia del objeto deseado, o de la alegría por su presencia, es decir, es capaz de crear sus propios sentimientos<sup>2300</sup>. Lavaud ya advierte que la imagen no representa lo que está presente, sino lo que está ausente<sup>2301</sup>, ley que concuerda con la visión de Roland Barthes de la imagen cinematográfica como una ausencia<sup>2302</sup>. De hecho, el collage de Max Ernst tiene bastante de cinematográfico por principio de montaje poético, sobre todo en los collages novelados, y esta capacidad por asignar lo que no está

---

<sup>2295</sup> Recordemos cómo Aragon y Hugnet recalcan que el collage permite expresarse a todo el mundo sin importar sus habilidades manuales, y cómo Max Ernst definía el collage al margen de la técnica en MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., pp. 200-201.

<sup>2296</sup> DE CHIRICO Giorgio, “El regreso al oficio” (*Valori Plastici* n° XI-XII, noviembre-diciembre 1919), en *ibíd.*, pp. 47-56.

<sup>2297</sup> Lucienne Peiry considera a Max Ernst junto con los surrealistas en su manual PEIRY, Lucienne, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris, 1997, p. 32, por liberar el inconsciente, a lo que nosotros oponemos la percepción carente de sentido de una realidad apta para nuestra época. Sobre el arte bruto y los nuevos materiales, ver el capítulo “Esthétique du bricolage”, en THÉVOZ, Michel, *L'art brut*, Skira, Genève, 1975, pp. 70-71.

<sup>2298</sup> DE CHIRICO Giorgio, “Discurso sobre el mecanismo del pensamiento (Ensayo filosófico)” (*Documento*, mayo 1943), en DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, op. cit., pp. 131-132.

<sup>2299</sup> Max Ernst introdujo letras en sus collages con el único propósito de obtener imágenes desposeídas de su capacidad comunicativa, lo mismo que los títulos y leyendas yuxtapuestas a sus obras. Frente a los dos medios que propuso Ball como propios del dadaísmo, la palabra (recordemos la máxima de Tristan Tzara “el pensamiento se crea en la boca”, en su “Dada. Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes*. Tome 1, op. cit., p. 379) y la imagen, Ernst ataca sólo este último para deshacer el lenguaje visual imperante.

<sup>2300</sup> Véase DE CHIRICO Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, op. cit., pp. 129-130 y 133.

<sup>2301</sup> LAVAUD, Laurente (ed.), *L'image*, op. cit., p. 16.

<sup>2302</sup> BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 41.

presente, es compartida con la palabra, la misma que da esa impresión de léxico sintético a las imágenes utilizadas tanto por De Chirico como por Max Ernst, sobre todo por lo que éste último denominó “falostrada”, expresión aforística de un “collage verbal”<sup>2303</sup>. Sin embargo, el resultado poético de Max Ernst no conforma un nuevo lenguaje, en todo caso, por presentarse sus imágenes mudas y bajo el principio del shock, podrían equivaler a “la muerte del autor” promulgada por Barthes décadas después. La reivindicación de una naturaleza primigenia a los ojos del niño, hace imposible esta posibilidad, a pesar de la insistente intertextualidad ejercitada por el collage (Baader, Hausmann, Schwitters, Magritte, Mesens, etc.), y de los intentos historiográficos de aplicar los métodos semiológicos a su estudio. Todo apunta más bien a que, dentro del contexto de las décadas de 1910 y 1920, estas manifestaciones poéticas que hoy conforman ante todo un fenómeno histórico, deseaban entonces disolver el lenguaje imperante definido por las tres reglas aristotélicas, tal y como demuestra el *Edipo Rey* de Max Ernst y más tarde Merleau-Ponty. Quieren comprobar la evidencia de que la imagen, de doble vertiente - interior y exterior- es independiente y no sirve de duplicación de la realidad, sino que se compromete con ésta justo lo necesario para constituirse en una otra (para Merleau-Ponty una obra de arte), poseedora ante todo de un origen interior gracias a su carácter objetivo en tanto que existencia independiente<sup>2304</sup>. Si retomando a Rimbaud, Max Ernst definió el collage como “la alucinación simple”, Merleau-Ponty estudió la alucinación como una semirrealidad, lo que implica una naturaleza híbrida entre la realidad y la ilusión, que remonta al sujeto que la padece a un estado prelógico, tal y como hemos definido la situación del objeto en el arte de Max Ernst y en De Chirico, el encuentro de dos categorías que Merleau-Ponty no dudó en comparar con una chispa eléctrica<sup>2305</sup>, así como con la semirrealidad que proporciona los medios modernos de comunicación, por ejemplo el teléfono y la radio. Sin embargo, Merleau-Ponty contrapone estas vivencias intermedias a las interpretaciones objetivas (el empirismo y el intelectualismo) por ser incapaces de comprenderlas al abstenerse de experimentarlas, mientras que la imagen que reclaman De Chirico y Ernst quiere ser de doble vertiente, procedente de una fuerza automática interior que choca con la solidez de la objetividad. La diferencia estriba en que si Merleau-Ponty identifica sin cuestionamientos objetividad con empirismo y raciocinio, De Chirico cree en la muerte de estos dos medios de conocimientos, mientras Max Ernst simplemente cuestiona, junto con el dadaísmo y luego con el surrealismo, tal legitimidad objetiva. En cambio, lo objetivo consiste para ambos en una realidad vacía, dispuesta a enfrentarse con las deformaciones del interior, al tiempo que este interior del sujeto es tan mecánico como el funcionamiento de una máquina (la máquina de coser de Lautréamont que sirve de símil al collage en los escritos de

---

<sup>2303</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 206.

<sup>2304</sup> Ver MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 23-25.

<sup>2305</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985, pp. 347-348.

Max Ernst<sup>2306</sup>), muy acorde a los ejemplos ofrecidos por Merleau-Ponty: el alcohol, la mesalina y otros estupefacientes, además de la esquizofrenia y otras alteraciones psíquicas<sup>2307</sup>, por constituir todos ellos constantes automáticas en la manifestación. Y aunque este filósofo no ponga en duda la objetividad de la razón y de la experiencia, sí encuentra la alucinación en el choque del interior del sujeto con la realidad, lugar donde rivalizan por imponerse el uno al otro: la realidad descontextualizando al sujeto, y el sujeto imponiendo su proyección mediante el montaje de la realidad<sup>2308</sup>, cuya única fuerza posible es una “creencia primordial” o “fe” -la misma que defienden Ball, Schwitters o Duchamp-, tanto para la superación de la realidad como para el autoconocimiento (siempre ambiguo, entre lo subjetivo y lo objetivo), mientras que si en su transcurso del interior al exterior se atasca, el sujeto toma por reales las imágenes que ha creado de su propia cosecha<sup>2309</sup>.

Esta alucinación fue apreciada posiblemente por Max Ernst cuando descubrió el arte metafísico en septiembre de 1919 en el número especial de *Valori Plastici* consagrado a De Chirico<sup>2310</sup>, a lo que se une la atención prestada a pintores del romanticismo alemán como Gaspar David Friedrich, quien prefiere concentrar el subjetivismo en la contemplación de lo objetivo en lugar de utilizar para ello el toque de la pincelada<sup>2311</sup>. La metamorfosis que sufren los objetos para hacerse imágenes, así como las imágenes de la historia del arte, conforman lo que Wieland Schmied llama “mecanismo de la inspiración”<sup>2312</sup>, y éste fue el gran paso dado por Max Ernst con su pintura y sus collages, el mismo que le permitió abandonar y superar el expresionismo de imágenes inconexas próximo a Chagall<sup>2313</sup>. En 1917 realizó una serie de acuarelas y dibujos que recuerdan bastante al estilo de Picabia anterior a 1915, a pesar de no

---

<sup>2306</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 198.

<sup>2307</sup> Max Ernst se familiarizó con las enfermedades mentales en sus estudios de filosofía en Bonn. Citado en SPIES, Werner, *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, Dumont/ Centre Georges Pompidou, Paris, 1998, p. 19.

<sup>2308</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, op. cit., p. 353.

<sup>2309</sup> *Ibid.*, pp. 355-356.

<sup>2310</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collage, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 35. En la página 31 Spies resalta el hecho de que Max Ernst pintaba cuadros de imágenes inconexas antes de conocer la obra de De Chirico y, aunque en la Galería Dada se expusieron telas de este pintor, Ernst no tuvo noticias de las actividades de Zurich hasta después de la guerra en 1918, a pesar de haber participado en una de sus exposiciones en 1917 con obras anteriores a la declaración de la guerra de 1914 y que Arp poseía. En 1916 conoció en Berlín a Grosz y Herzfelde en la galería Sturm de Herwarth Walden, pero éstos todavía no habían desarrollado la técnica del fotomontaje.

<sup>2311</sup> Véase ROSENBLUM, Robert, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Hazan, Paris, 1996, pp. 172-176.

<sup>2312</sup> SCHMIED, Wieland, “Apprendre à ne plus être aveugle. Max Ernst et Giorgio de Chirico », en *Max Ernst. À l'intérieur de la vue*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1971, p. 23 (catálogo de exposición)

<sup>2313</sup> Marc Chagall (1889-1985) quizá sufra las influencias del alogismo ruso de Malevich y Puni en sus imágenes suspendidas y descontextualizadas y, aunque no se entregó al collage abiertamente, se conoce suyo realizado bajo la influencia suprematista de Malevich en 1921 durante su pertenencia a la Academia de Witebsk, con papeles monocromáticos, cartas e invitaciones teatrales. Ver WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 82.

conocer todavía su obra según Spies<sup>2314</sup>. En ellos iba surgiendo el tema de la rueda -tan querido por Picabia- bajo formas muy parecidas a los ejes de un reloj. En las *Meditaciones estéticas* de Apollinaire, Max Ernst descubrió *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, aunque no tuvo noticias de sus actividades hasta su encuentro con Katherine S. Dreier a finales de 1919. Por tanto, las vías hacia el mecanicismo debieron proceder más bien del cubismo y el futurismo, muy atendido en Zurich y en los que se inscribían las principales referencias existentes acerca de esta etapa de la pintura de Max Ernst. Sin embargo, existen analogías entre su obra y las teorías de uno de los colaboradores de *Der Blaue Reiter*, grupo con el que contactó Max Ernst a través de Auguste Macke. Éste es Paul Klee (1879-1940)<sup>2315</sup>, cuyas obras se expusieron periódicamente en Zurich. Este pintor encontraba cierta correlación entre las formas mecánicas y orgánicas coincidentes con las teorías elementaristas de Arp. Max Ernst lo visitó en su domicilio de Munich en septiembre de 1919<sup>2316</sup>, siendo que Arp ya lo conoció en 1912 en Berna<sup>2317</sup>. Ambos, Klee y Arp, compartieron la convicción de que el arte y la creación natural constituyen una misma cosa, aunque en este sentido Klee llegó incluso más lejos en dos sentidos: en la comparación del artista con Dios en tanto que creador, una vez que encuentra la naturaleza en su estado original<sup>2318</sup>, y la plena identificación entre las formas orgánicas y las máquinas fabricadas por el hombre<sup>2319</sup> que, con su constitución anatómica y psicológica, sirven de modelos e intermediarios entre lo orgánico y lo inorgánico, lo que determina la verdadera meta de las creaciones humanas: la construcción orgánica<sup>2320</sup>.

Esto suponía dos avances importantes en la creación. El primero consistía en una toma de conciencia irracional (por fe) del punto de partida artístico desde una reflexión muy stirniana: “Es Yo, lo declaro como la única realidad digna de fe en toda la empresa de la creación artística y yo declaro en otro que mi confianza en los otros no reposa más que en la parte que los dos Yo [yo y el otro] tienen en común”<sup>2321</sup>, objetivo del arte mediante el cual trasciende lo meramente óptico<sup>2322</sup>. Este partir del yo en toda actividad artística -que los dadaístas extendieron a todo

---

<sup>2314</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, p. 33.

<sup>2315</sup> Klee establece una estrecha amistad con Macke en 1914. En KLEE, Paul, *Journal*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1959, p. 268. Con él viajará a Tunes ese mismo año.

<sup>2316</sup> Véase *ibíd.*, pp. 33 y 35, y ALEXANDRIAN, Sarane, *Max Ernst, op. cit.*, p. 16.

<sup>2317</sup> KLEE, Paul, *Journal, op. cit.*, p. 260.

<sup>2318</sup> *Ibid.*, p. 54, 295 y 310-311.

<sup>2319</sup> Klee valoró positivamente las obras futuristas, sobre todo las de Carrà (quizá por su lenguaje “no objetivo”, tal y como llama Klee al arte abstracto). Los futuristas habían expuesto a finales de 1912 en la galería Thannhauser de Berlín (exhibición que también pudo ver Ernst). Ver *ibíd.*, pp. 262-263.

<sup>2320</sup> Ver KLEE, Paul, “Esquisses Pédagogiques” (1925) en KLEE, Paul, *Théorie de la peinture*, Gallimard, Paris, 1998, pp. 86-94, donde establece paralelismos entre las formas materiales naturales, vegetales y minerales, con el sistema cinético del cuerpo humano y la máquina, en concreto con un “martillo hidráulico” y un “molino de agua”. Todos se basan en el movimiento circular.

<sup>2321</sup> A partir de la traducción del alemán al francés realizada por Pierre Klossowski para KLEE, Paul, *Journal, op. cit.*, p. 304. Hay que señalar que Klee, frente a Stirner, distingue el yo egocéntrico del yo divino, el cual es la base de su filosofía particular.

<sup>2322</sup> Tal y como explica en su artículo “Diversas vías en el estudio de la naturaleza” (1923), recogido en KLEE, Paul, *Théorie de la peinture, op. cit.*, p. 45.

conocimiento<sup>2323</sup> - requería dar la espalda a todos los argumentos aplicados sobre los objetos antes del nacimiento del yo, con lo que se alcanzaba un nuevo estado de virginidad de la realidad<sup>2324</sup> y, con ello, la atención a las artes primitivas, de los niños y alienados, que desde entonces sirvieron de modelo para su pintura, más serios que “todas las pinacotecas” y una meta a alcanzar<sup>2325</sup>, pues todos ellos habían conseguido la facultad de ver<sup>2326</sup>.

Este Dios se caracterizaba por crear según el principio del amor: “introducir el amor en todas las cosas”<sup>2327</sup>, lo que equivale a la máxima de Breton “las palabras hacen el amor” (1922)<sup>2328</sup>. Esta disposición de Klee enseguida le condujo a pensar, en relación a la creación, en la posible distinción de género tan querida por los dadaístas: el génesis de las formas adquiere materialmente un sentido femenino, mientras que el dibujo del pintor adopta una función masculina fecundante con la que Klee se identificaba. Ambos debían ser reconciliados, no representando las imágenes femeninas de la naturaleza material, sino entresacando el movimiento de su metamorfosis, su mecanismo de génesis<sup>2329</sup>. Estas ideas ya fueron expuestas en “Aproximaciones al arte moderno” (publicado en *Die Alpen* n° 12, 1912)<sup>2330</sup>, relegando al impresionismo al pasado por basarse en el estatismo de la representación, como el dibujo de Ingres, aunque las teorías expuestas en sus principales artículos de la década de 1920, coincidían en gran medida con el concepto creativo del dadaísmo de Zurich y con la primera temática mecanicista de Max Ernst.

En 1920, poco después de esta visita de Ernst a Klee, éste publicó el “Credo del creador”<sup>2331</sup>, cuyo primer punto reza no reproducir lo visible sino hacer visible, ley que Max Ernst supo respetar sin adoptar la abstracción, tomando los motivos prestados sin representarlos, y reuniéndolos de manera dispar con el fin de estimular el inconsciente del espectador y, de esta manera, desvelarlo y liberarlo de su ocultamiento. Sin embargo, esta disposición dispar, aunque parta del encuentro azaroso con el material a pegar y de la elección de artista, ésta se entiende como un mecanismo dialéctico caracterizado por su automatismo, porque el conocimiento de Klee por parte de Arp y Ernst, les dio una ventaja considerable respecto al grupo surrealista de París conformado en 1924, de cara a la toma de un automatismo que ellos conocieron desde los

---

<sup>2323</sup> Recordemos el “no me interesan si existieron hombres antes que yo” de Tzara, en la portada de la revista *Dada* n° 3 (diciembre 1918). Aunque Klee se limite a la creación artística, en 1924 proclama en una conferencia la necesidad de acabar con la concepción goethiana del arte basada en el “crear y callar”. En KLEE, Paul, *Théorie de la peinture*, op. cit., p. 15. Estas ideas pudieron ser intercambiadas entre Max Ernst y Paul Klee en su encuentro de septiembre de 1919.

<sup>2324</sup> KLEE, Paul, *Journal*, op. cit., p. 305.

<sup>2325</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>2326</sup> Tal y como afirma Klee. Citado en PEIRY, Lucienne, *L'art brut*, op. cit., p. 30.

<sup>2327</sup> KLEE, Paul, *Journal*, op. cit., p. 55.

<sup>2328</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 128.

<sup>2329</sup> KLEE, Paul, *Journal*, op. cit., p. 298.

<sup>2330</sup> Recogido en KLEE, Paul, *Théorie de la peinture*, op. cit., pp. 9-14.

<sup>2331</sup> *Ibid.*, p. 34. En este artículo establece como pautas esenciales en la creación, el movimiento y las relaciones existentes entre las formas artísticas, las vegetales y las animales.

años dadaístas de Zurich y Colonia respectivamente<sup>2332</sup>, mientras que los surrealistas descubrieron a Klee en su primera exposición parisina en octubre de 1925<sup>2333</sup>, cuando el grupo todavía se debatía por encontrar una fórmula automática legítima y apta para una expresión plástica propia del surrealismo<sup>2334</sup>.

A pesar de que Klee no se interesó especialmente por el collage<sup>2335</sup>, dejó una importante impronta en Max Ernst acerca del mecanicismo y de las relaciones entre lo orgánico y lo inorgánico, a lo que este último añadió el poder de la reproducción mecánica, esencial en toda la historia del collage. Las primeras incursiones de Ernst en este dominio acontecieron entre finales de 1919 y 1920, con lo que él denominaba “clichés tipográficos” para distinguirlos de sus primeros collages, que por entonces llamababa “dibujos”<sup>2336</sup>. Los “clichés tipográficos”<sup>2337</sup> culminaron esta búsqueda de la confusión entre la originalidad y la copia. El propio nombre

---

<sup>2332</sup> Sobre el automatismo dadaísta y surrealista, este último como una sistematización de la confusión del primero, ver las opiniones de Richter vertidas en RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-Art*, op. cit., pp. 194-195, dado que, según él, los dadaístas ya veían en el azar una fuerza liberadora del inconsciente, en *ibíd.*, p.p. 54-55. Ver además BÉHAR, Henri y CARRASOU, Michel, *Dada. Historia de una subversión*, op. cit., pp. 197-200.

<sup>2333</sup> Los surrealistas admiraron en la pintura de Klee sobre todo el grafismo casi jeroglífico que determina su primitivismo e infantilismo, influido según Marcel Jean por el *graffiti*. En JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., pp. 146-149. Estos comentarios se basan sobre todo en dos artículos de René Crevel, uno de 1928 y el otro de 1930, donde directamente califica a Klee de surrealista y donde valora sus imágenes como “un museo completo de ensueño”, “el único sin polvo”. En CREVEL, René, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Pauvert, Paris, 1986, pp. 38-40 y 69-77.

En realidad, el tercer número de la *Révolution Surréaliste* (abril, 1925) ya contempló dos ilustraciones de Klee, adelantándose así a su exposición parisina de octubre. Sin embargo, Arp no ilustró esta revista con sus imágenes hasta el sexto número (marzo 1926), mientras que Max Ernst constó como uno de los colaboradores desde el primer número. Este hecho confirma que, en estos primeros momentos de su existencia, el surrealismo no pudo más que ofrecer una visión sesgada de los innovadores collages figurativos y *frottages* de Max Ernst, por desconocer sus orígenes automáticos anteriores (Klee y la espontaneidad dadaísta de Zurich)

<sup>2334</sup> Además, hay que tener en cuenta que la exposición de collages en la galería Goemans de marzo de 1930 organizada por los surrealistas, no contaba con ninguna mención a Schwitters, inexistente para el surrealismo hasta que Breton no hizo una referencia a él en su “Génesis de la perspectiva caballera” (1941), donde también cita a Klee para atribuirle un automatismo “parcial”. En BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., pp. 60 y 64.

<sup>2335</sup> Paul Klee tan sólo utilizó los recortes pegados ocasionalmente en la década de 1930 y sin intención de practicar collages, tan sólo para experimentar con nuevos materiales, sobre todo durante su actividad didáctica en la Academia de Arte de Dusseldorf (entre 1930 y 1933) y luego en Berna. Estos collages respondieron a su interés por la heterogeneidad técnica de la pintura y no del collage, y abarcó con ellos desde la acuarela y el óleo, mezclados entre sí y encerados, hasta el empleo de creta y yeso con el fin de producir relieves, a lo que se añade la infinitud de soportes (seda y otros textiles, damasco, etc.), empleados para resaltar los colores con medios alternativos. Ver WESCHED, Herta, *Historia del collage*, op. cit., p. 203.

<sup>2336</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 41.

<sup>2337</sup> Fue LIPPARD, Lucy R. la primera en utilizar el término collage para referirse a estos “clichés” desde un punto de vista lingüístico que le permite alcanzar la libertad creativa de Max Ernst respecto a otras posibles técnicas (LIPPARD, Lucy R., “Entre le mot et l’image”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., p. 101), porque hay que tener en cuenta que, a pesar de que Max Ernst asumió la responsabilidad de haber sido el descubridor de la práctica propia del collage, -argumento éste de Louis Aragon-, nunca pensó que fuese él quien hubo apadrinado del término “collage”. En MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 201.



“cliché” así lo demuestra, pues con estas obras adoptó como modelo las pinturas mecánicas de Picabia elaboradas desde 1915, además de la creación impersonal de Duchamp que eliminaba cualquier posibilidad de intervención física del artista aunque, en comparación con los *readymades*, Max Ernst no se apropiaba del objeto sin alteración, sino de una representación del objeto, ya fuese por fotografía o por xilografía. Sin embargo, dado que los collages son frutos de un encuentro con el artista, no por ello escapaban a su control y participaban de lo fortuito, es decir, aquello que Max Ernst cribaba, combinaba y metamorfoseaba hasta crear un lenguaje poético. También pudieron servir como precedentes la propia tradición expresionista y dadaísta en el grabado que permite la reproducción de la expresión, y las letras impresas que aparecen en algunas de las obras de los futuristas. Con los “clichés” hacía intervenir a la máquina de impresión en la representación de máquinas, creando la unión forma-contenido requerida mediante la yuxtaposición de pruebas de impresión de partes mecánicas soldadas con el dibujo lineal de compás y cartabón, junto con la impresión de los sellos de caucho cada vez más frecuentes. Ya vimos cómo en uno de sus primeros collages, Schwitters recurría a este tipo de sellos para superponer las impresiones, logrando mediante la composición dar singularidad a una expresión mecánica. Max Ernst jugaba con esta dualidad, la cual acabó imponiendo el disimulo de los recortes y las fracturas físicas entre unas figuras y otras, con el fin de aumentar la sensación de extrañamiento en el espectador. Estas máquinas fueron fabricadas y montadas según las leyes de la memoria, estableciendo la relación pertinente (en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica*, Walter Benjamin ya señaló que los dadaístas quisieron provocar el impacto del cine en el espectador): la máquina, producto del hombre, reproduce el mecanismo de su pensamiento, pues hay que considerar la relación de estos “clichés” con los diseños tipográficos de las revistas dadaístas, dado que algunos de estos trabajos gráficos de Max Ernst sirvieron por ejemplo para ilustrar *Die Schammade*. La relación imagen-texto es palpable en los títulos, los cuales otorgan funciones e idiosincrasias impropias de estas máquinas como el antropomorfismo, visible también en la disposición de las figuras, tal y como muestran sus primeros collages, por ejemplo *Es el sombrero el que hace al hombre*, (1920), *Me hace mear* (1919), *Los mugidos de los soldados feroces* (1919), *Trofeo hipertrófico* (1919-1920), *Mujer bella y mujer de pie* (1919) o *Pequeña máquina construida por Mínimax en persona* (1919-1920), algunos de ellos con connotaciones eróticas que reinciden en la libido hasta estimular el propio proceso de elaboración. Tanto es así que toda imagen de Max Ernst remite a una palabra, dada la relevancia que dio a los títulos, muchos de ellos auténticos textos poéticos alimentados de todo tipo de documentación científica, de “palabras encontradas” en los tratados de anatomía, botánica, zoología, mecánica, química, etc.

Las denominaciones que dio Max Ernst a sus obras con motivo de su exposición en París en la librería Au Sans Pareil en 1921, alimentaban aún más si cabe, las confusiones entre la labor original y la reproducción. Por otra parte, denominó “dibujos mecano-plásticos” a sus

“clichés” y, de esta manera, los distinguió de las “peintopeintures”, un conjunto de obras que comprendían el collage coloreado y pinturas mixtas. Y mientras que estos primeros clichés tipográficos sí tuvieron, a partir de los grabados en madera empleados, un valor en sí, los siguientes collages, sobre todo los novelados realizados a partir de 1929, fueron destinados a la reproducción mediante la imprenta (como buena parte de los fotomontajes berlineses, sobre todo los realizados por Heartfield para la revista *AIZ*), objetivo anunciado con sus primeras obras mecanomórficas (en 1919 fotografió un ensamblaje de objetos para titularlo *Armada von Duldgedalzen*), pues así lo demuestra su técnica, consistente constantemente en disimular las fisuras. Esto determinaba todo el proceso de elaboración, desde el material original hasta la reproducción, definido por la primera iconografía utilizada: dibujos técnicos y nítidos, exactos, pero en disposiciones dispares bajo un fin meramente poético o, lo que es lo mismo, sin finalidad alguna.

Los materiales iniciales, a diferencia de los *Merz* de Schwitters, además de consistir en reproducciones y no en objetos, no admitían todo lo que Max Ernst encontraba por azar. Proceden de una selección económica en pro de la verosimilitud formal, racional y empírica, para resquebrajar las relaciones compositivas, puestas al servicio de una combinatoria<sup>2338</sup> aplicada desde sus primeras obras dadaístas, y firmada mediante números, caracteres y referencias sígnicas de sus collages que intentan acercarse cognitivamente a las disparidades poéticas, lo que define su “personalidad de elección” frente al resto de los dadaístas que realizan collages, ensamblajes y objetos prefabricados. Sus collages son susceptibles de ser manipulados sintácticamente, aunque sin llegar a conformar un lenguaje como tal por carecer de cualquier información intencionada (son signos sin referencia, como las formas abstractas de Arp), pues estos caracteres nada tienen de valor poético, y menos aún fonético a diferencia de las inquietudes dadaístas, ya que se subordinan a un conjunto dispar. Tampoco deshacen por completo los contenidos previos de los fragmentos recuperados, e insistimos en que esta interacción con el lenguaje no busca establecer uno nuevo, sino implicarlo mediante las letras que forman parte de las composiciones de los clichés tipográficos y de los primeros *frottages* de 1919 y 1920, quizás con la intención de tomar los títulos junto con la imagen como una unidad indisoluble, a pesar del aparente absurdo de sus relaciones, pues los títulos están conformados a partir del mismo principio del collage (método que ya aplicó a sus telas expresionistas anteriores), sin ir más lejos *La Femme 100 têtes* (título de su primera serie de collages novelados, 1929), el cual, en una distinción entre la escritura y el entendimiento de su lectura - como *LHOOQ* de Duchamp-, adquiere un doble sentido -“La Femme sans tête”-, dado que fue en 1926 cuando conoció la obra de Raymond Roussel<sup>2339</sup>. Su diferencia con la abstracción

---

<sup>2338</sup> Spies califica esta combinatoria como un “azar controlado”. En SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, p. 53.

<sup>2339</sup> SPIES, Werner, « Les lois du hasard », *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 18.

alogista rusa, el *zaum* y el dadaísmo de Zurich, radica en que sus figuras son reconocibles y pertenecen a una realidad cercana, en ocasiones hasta popular, con lo que establecía una oposición entre esta figuración y su disposición irracional que el espectador debe apreciar para poder disfrutarlas, sobre todo con el humor del extrañamiento que facilita el resultado último. Este tipo de collage, tan diferente al de los restantes dadaístas, ni tan siquiera fue seguido por sus compañeros de Colonia. Luise Strauss realizó un collage influida por los dadaístas Berlín, y los de Baargeld todavía acusan una disparidad formal entre las figuras yuxtapuestas sin haber alcanzado, antes de abandonar toda actividad artística, ni la lógica formal de Max Ernst ni su ilógica disposición narrativa.

Entre 1919 y 1920 Max Ernst realizó una serie de ensamblajes, quizás influenciado por Arp aunque sean muy distintos a los suyos. Frente a sus figuras naturales, Max Ernst escogía elementos geométricos para ser ensamblados, posiblemente siguiendo el modelo de Archipenko, dado que los ensamblajes de Picasso apenas eran conocidos por entonces. Este linealismo cubista también pudo influir en los clichés tipográficos y en las tramas de las ilustraciones xilográficas empleadas en las composiciones de sus collages. Werner Spies encuentra en los relieves de Max Ernst los dos polos de sus primeras obras gráficas: el maquinismo y el erotismo, sugeridos por unas piezas ensambladas que aparentan ser piezas de máquinas rotas y averiadas, sobre las que añadía caracteres y elementos decorativos pintados, consistentes en líneas paralelas que también revelan su interés por las tramas visibles en sus posteriores collages, *frottages* (si comparamos por ejemplo la serie de *frottages Histoire naturelle* de 1925 con los collages novelados que realiza a partir de 1929) y decalcomanías (que otorgan unos escurridos de pintura similares a las tramas que Pieyre de Mandriargues denominaba “manera rocosa”<sup>2340</sup>). Algunos de estos relieves también fueron acompañados por títulos sugerentes que nada tienen que ver con la morfología del relieve, quizás el más significativo *Fruto de una larga experiencia* (1919), por aludir al encuentro con los objetos ensamblados y con el proceso de elaboración en relación a la memoria y al empirismo. La convergencia entre los collages y los ensamblajes resulta clara y queda patente en los collages realizados a partir de ensamblajes montados en su estudio para crear un mayor impacto por sus composiciones disparatadas de objetos reales<sup>2341</sup>, lo que constituye un verdadero precedente, junto con los primeros objetos de

---

<sup>2340</sup> PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Deuxième Belvédère*, Bernard Grasset, Paris, 1958, p. 150.

<sup>2341</sup> Véase SPIES, Werner, *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages, op. cit.*, p. 28-29, donde ilustra el ensamblaje *eins lustgreis vor gewher schützt die museale frühlingstoilette vor dadaistischen eingriffen (l'état c'est MOI!)*, presentado en la exposición de la cervecería Winter en 1920, donde fue motivo de escándalo por su anti-militarismo declarado. Este ensamblaje que Max Ernst conservó fotográficamente, sirvió de modelo para el collage de 1970 *ein lustgreis vor gewehr*. El ensamblaje consistía en una acumulación vertical de sombreros, maletas y un plato que, adquiriendo el conjunto forma antropomórfica, ocupaba la parte del sexo. Sobre él Max Ernst vertió una pintura roja que contrastaba con la forma fálica del fusil, todo ello complementado con la reproducción del grabado de *Adán y Eva* de Durero que, a pesar de la indignación por las referencias sexuales, adquiría, como las columnas de Baader y de Schwitters, connotaciones creativas primigenias acerca del génesis del conocimiento humano como

Man Ray, del poema-objeto surrealista, en relación a su vez con las acumulaciones de objetos pintados en las telas metafísicas de De Chirico, por lo que su verdadero cometido es saltar por encima de los géneros expresivos y, siendo la poesía su cometido, liberarla incluso del registro oral y escrito (comprometiendo así al lenguaje) contra cualquier posible interpretación lingüística. De esta manera, Max Ernst pudo sustituir en la exposición de 1921 en París estos relieves por el collage, cuyo éxito le animará a centrarse en esta faceta además de la pintura que retoma en 1922 -la cual estará conformada a partir del principio de extrañamiento del collage, incluso a partir de recortes que reproduce fielmente-, y abandonar por el momento su producción escultórica, si así pueden ser considerados sus primeros relieves. Antes de este suspenso temporal (retomó el relieve en 1930 bajo la personalidad de Loplop, con objetos heterogéneos similares a los empleados por Miró en sus ensamblajes), el famoso ensamblaje *Deux enfants sont menacés par un rossignol* (1924) sintetizó la iconicidad del collage y de la pintura con la plasticidad del relieve en un auténtico manifiesto antitécnico<sup>2342</sup>, consistente en una superación de las limitaciones materiales por parte de la poesía en un sentido hegeliano<sup>2343</sup>. Por ello, su obra no puede ser restringida a un análisis lingüístico, dado que esta opción supone limitarlo a las estructuras del lenguaje.

Los collages de Max Ernst comparten el poder de destruir el aura de la realidad y el arte, aunque en verdad ésta ya es negada por las fotografías y xilografías recortadas y encoladas en sus trabajos. Las apreciaciones de Aragon y Breton<sup>2344</sup> coinciden en este punto. Los dos adivinaron en él con esperanza el fin de la realización del arte individual y único, con la valorización de la fotografía, el cine, y a su vez del poder alucinatorio de la realidad misma reproducida mecánicamente<sup>2345</sup>, base esencial para comprender que, a pesar de la reiteradamente citada oposición del surrealismo a la máquina, sus máximos responsables apreciaban el poder de su objetividad para desvelar lo oculto real o la surrealidad, evidencia constatada en el predominio de las ilustraciones fotográficas en la revista *Revolution Surréaliste*, las cuales -

---

manifestación de sí, en lo que quizás las ideas de Arp fueron cruciales, pues las cabezas en madera de Taeuber compartieron este mismo fin.

<sup>2342</sup> Ver CASSOU, Jean, "Le génie de Max Ernst", *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 50.

<sup>2343</sup> Como André Breton y Louis Aragon (ver POLING, Clark V., « Concept and Practice of Surrealist Drawing », en *Surrealist vision & technique...*, *op. cit.*, pp. 18-19), Ribemont-Dessaignes también consideraba a Max Ernst un poeta ante todo. RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, "Max Ernst" (*Les Cahiers du Sud*, n° spécial *la Poésie et la critique*, décembre, 1929), Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques, op. cit.* pp. 362-363.

<sup>2344</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos, op. cit.*, p. 73; y ARAGON, Louis, "Max Ernst, pintor de ilusiones" (texto inédito de 1923), donde Max Ernst, en esta relación estupefaciente con una realidad definida por el shock, es calificado por Aragon como un primitivo. Recogido en ARAGON, Louis, *Los colages, op. cit.*, pp. 25-31.

<sup>2345</sup> LASCAUT Gilbert, en "Pièges et mensonges dans l'oeuvre de Max Ernst", *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 112, al hacerse eco de las palabras de Breton y de su "belleza convulsiva", establece que la duplicidad de las imágenes atentan contra el racionalismo y la prudencia, cuestionando el principio de identidad.

según Rosalind Krauss- constituyen la primera y verdadera manifestación artística del surrealismo. Esta toma del objeto, no desde su aura sino desde su reproducción mecánica y automática, determinará toda la producción de Ernst, dado que es el medio empleado para el deseado extrañamiento de la realidad<sup>2346</sup>. Entre 1919 y 1920 trabajó con ilustraciones de grabados coloreadas con guache, y con fotografías casi de forma indistinta, la mayoría referentes al mundo científico y técnico<sup>2347</sup>. Sin embargo, mientras seguía ejercitando el collage en sus colaboraciones con Paul Éluard, aplicando además sus resultados en la pintura al óleo, lo que hace de este registro otro medio de reproducción mecánica (*L'éléphant Célibes*, 1921, o *Oedipus-Rex*, 1922<sup>2348</sup>, con motivos reproducidos fielmente de ilustraciones de publicaciones, posiblemente sean los ejemplos más evidentes), abandonó la fotografía en 1921 para recuperarla sólo en ejemplos esporádicos de 1929.

Lo cierto es que los originales de los collages de Max Ernst no tienen calidad artística, sino que son maquetas para ser impresas. Las publicaciones sí son las obras definitivas por ser en ellas donde todo se reduce a la calidad de imagen, y donde se camuflan los nexos entre los recortes agregados, primero con el guache en 1920, y luego con la simple reproducción que uniforma las tonalidades y las tramas de las imágenes grabadas empleadas, lo que permite la repetición de una misma imagen y su inclusión en distintas composiciones. Con ello investigó múltiples variantes poéticas de un mismo motivo. Además, la ausencia de las firmas y de las leyendas en los collages originales, las mismas que a su vez hacen de títulos en sus publicaciones, así lo confirma. Ya en los collages de 1920 son las duplicaciones coloreadas -acto áurico de precisión sobre la copia- las que están firmadas (por ejemplo, *un peu malade le chaval patte pelu la fleur blonde qui tourmente les tourterons*, 1920<sup>2349</sup>). Y lo que tienen de común los clichés tipográficos, los collages, las pinturas, las *decalcomanías* y los *frottages*, ya sean reproducidos o no, es el automatismo que Max Ernst y el surrealismo adoptó del dadaísmo<sup>2350</sup>, aunque, a diferencia de los casos revisados anteriormente, Max Ernst partía de una base técnica, visible en los motivos matemáticos y científicos constantes en su producción -lo

---

<sup>2346</sup> Breton pone en relación el collage de Max Ernst con el automatismo, cuyo primer representante sería Lautréamont. Breton califica la escritura automática de “fotografía del pensamiento”. En BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 75, aunque por necesitar el collage de un proceso minucioso de elaboración, al margen de los efectos alucinatorios en el espectador, es calificada por Schneede como “semi-automática” junto con las demás técnicas practicadas por Max Ernst (*frottage*, *grattage*, *decalcomanía*, *dripping*, etc.). Véase SCHNEEDE, Uwe M, “Les rapports avec le surréalisme”, y SPIES, Werner, « Les lois du hasard », en *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., pp. 14-27.

<sup>2347</sup> Esta tendencia de Max Ernst por el inventario es lo que define, según Spies, la “personalidad de la elección”. En SPIES, Wener, *Max-Ernst-Loplop*, Gallimard, Paris, 1997, p. 83.

<sup>2348</sup> Pintura que según Pieyre de Mandiargues es el punto de conjunción del dadaísmo, de la metafísica y del surrealismo. PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Deuxième Belvédère*, op. cit., p. 145.

<sup>2349</sup> Ver las ilustraciones de Max Ernst en SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collage, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 139.

<sup>2350</sup> Paul Éluard afirmó que en las obras poéticas de Max Ernst “no aparece la mano humana”, en ÉLUARD, Paul, “Max Ernst. Lo que todo el mundo sabe” (*Les feuilles libres* n° 28, agosto-septiembre 1922), en ÉLUARD, Paul, *El poeta y su sombra*, Icaria, Barcelona, 1981, p. 41.

que aparentemente acerca sus producciones a la escritura -, así como la temática enciclopédica y taxonómica, dada la misión de este aspecto lingüístico sospechoso de información y, en cambio, totalmente desorientador. Con este proceder, al margen de toda inquietud plástica o formal, y gracias a la reproducción mecánica, Max Ernst se adelantó al surrealismo y estableció sus primeros pilares. La reproducción era utilizada de dos formas diferentes pero al mismo tiempo absolutamente englobadas, como manera de disimular el collage -su gran novedad frente al collage anterior, tanto en lo material como en lo formal y figurativo-, y como parte integrante del mismo<sup>2351</sup>. La producción de Max Ernst, aún más que la de los dadaístas de Berlín, debe ser leída y no vista, y así consigue construir estructuras de apariencia alegórica o emblemática que invierten los valores ideales del clasicismo en pro del shock, según la interpretación de la imagen de vanguardia ofrecida por Walter Benjamin, Th. W. Adorno y, posteriormente, por Peter Bürger. Por ejemplo, el collage *La puberté proche...* (1921, también titulado *Les Pléiades*) constituye la alegoría de un signo cósmico según Werner Spies<sup>2352</sup>, y estas construcciones de tipo alegórico y emblemático, propio de la blasonería, caracterizan los collages realizados para *Les Malheurs des immortels* (1922), escrito en colaboración con Paul Éluard<sup>2353</sup>, a diferencia de los collages escénicos o cinematográficos<sup>2354</sup> conocidos como “collages novelados”<sup>2355</sup>: *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) y *Une semaine de bonté* (1934), aunque no hay una gran diferencia entre estos supuestos “collages novelados” (carentes de cualquier intención narrativa) y, por ejemplo, el sentido poético que adquieren los dos collages escenográficos incluidos en *À l'intérieur de la vue. 8 poèmes visibles* (1931-1932).

---

<sup>2351</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collage, inventaire et contradictions, op. cit.*, p. 72. Ver las fotografías y el fotomontaje, de alto contenido sexual, que publicó Max Ernst en el número especial dedicado al surrealismo *Variétés* (el director de la revista fue P.-G. Hecke, *Le Surréalisme en 1929, Variétés* Numéro hors série, Juin 1929, Bruxelles, ilustraciones en pp. 6-7). Con ellos retomó el uso de la fotografía además de los diecinueve fotogramas realizados en 1931 y que ilustran *Mr. Knife Miss Fork* de René Crevel.

<sup>2352</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>2353</sup> *Ibid.*, pp. 107 y 111-113, y ÉLUARD, Paul, *Poésies 1913-1926*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 127-169. *Les Malheurs des immortels* fue escrito partiendo de las imágenes resultantes de los collages de grabados de Max Ernst. Otorgaron un título a cada una de ellas, y de él derivó automáticamente un texto poético (aun estando algunos en prosa), elaborado entre Éluard y Max Ernst siguiendo un procedimiento cercano a *Los campos magnéticos* de Breton y Soupault (1919), libro éste que supuestamente dio comienzo a la escritura automática propia del surrealismo, aunque Max Ernst y Éluard se basaron más explícitamente en el principio del collage. Un año antes ya habían elaborado el libro *Répétitions* y, sin embargo, en esta ocasión los collages fueron realizados por Max Ernst con anterioridad y sin fin alguno. De todos ellos seleccionaron algunos para esta edición. Incluso algunas de las reproducciones de estos collages destinados luego a tales publicaciones, fueron coloreados en 1922 con guache y firmados para otorgar una sucesiva singularidad a la copia. Es el caso de *La parole*, *Les moutons*, de la portada misma de *Répétitions*, *Le fagot harmonieux* o de *Arrivé des voyageurs*.

<sup>2354</sup> En 1921 Breton denominó a los collages de Max Ernst “la película más cautivadora del mundo”, utilizando el símil de la luz de la proyección que, en el caso de Max Ernst, ilumina el interior. En BRETON, André, *Los pasos perdidos, op. cit.*, p. 77. El método analítico de nuestra investigación teórica, localiza esta profundidad en las fisuras de los collages.

<sup>2355</sup> Estos collages novelados dominan en general la segunda época de producción de collages de Max Ernst, es decir, a partir de 1928. En SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, p. 79.

Sin embargo y al margen de las imágenes construidas, los collages de Max Ernst no pierden su condición de objetos en sí, sobre todo de objetos prefabricados en sentido duchampiano al estar elaborados con imágenes robadas mediante las tijeras y el pegamento, lo que crea una pugna entre la capacidad ilusionista del collage icónico y su mudez en tanto que objeto, entre la opacidad y la transparencia de la ventana albertiniana, propia del predominio en las imágenes de Max Ernst de las perspectivas acusadas y de las cajas escenográficas tomadas de De Chirico, mientras que las tramas de las xilografías, quizás una sistematización irónica de los trazos reproducidos en los grabados de los expresionistas alemanes, recuerdan que lo que se está visualizando es una mera ilusión. En estas tramas podemos rastrear la tensión dialéctica y poética del collage, aunque a su vez ellas mismas permiten ocultar en la reproducción las fisuras de los recortes y ofrecer un aparente dominio de la línea y del dibujo, entre lo artístico y la reproducción mecánica<sup>2356</sup>. Aun ocultas, las fisuras conforman la disparidad, lugar donde reside el valor poético -ya no plástico- del collage, dado que es en ellas donde queda materializado y reproducido el gesto creador de Ernst, una brecha que rompe la opacidad de la bidimensionalidad hacia una profundidad temporal. De ahí la condición cinematográfica de estos collages que respalda la concepción de Hausmann del fotomontaje como un “film estático”. Claro que, para poder descubrir la profundidad gestual, debemos presentarnos ante la imagen desde cero, es decir, desde la mayor ingenuidad posible, porque cualquier interpretación estará destinada al fracaso.

El primer ejemplo evidente de este mecanismo de reproducción y composición destinado a la edición, lo encontramos en el collage *La préparation de la colle d'os* (1921) que ilustra *Dada au grand air*<sup>2357</sup> de Tzara. Como este texto pero desde la plástica, esta imagen constituye un manifiesto del procedimiento del collage y toda una imagen-objeto, cuyo título -verdadero manifiesto del collage- alude a un interior invisible, como el *ready-made* de Duchamp *À bruit secret*, o los collages de Man Ray. Los tubos del mecanismo de la imagen -reiteración del procedimiento del collage- intentan alcanzar el interior de la figura femenina recostada, así como el collage mismo intenta ir más allá de la opacidad de las imágenes a través de sus fisuras, lugar donde reside toda la carga poética. Además, este proceder adquiere un sentido histórico importante. La restricción material a partir de 1921 a grabados en madera reproducidos fotográficamente en las publicaciones que Max Ernst recortaba (fundamentalmente de novelas ilustradas y periódicos dominicales<sup>2358</sup>, además de catálogos y

---

<sup>2356</sup> La trama es un recurso de la fotografía artística, cuyo fin es imitar el grabado y dar a la foto una mayor agilidad, meta alcanzada mediante la inserción de las tramas entre el negativo y el papel sensible. Ver NATKIN, Marcel, *Los trucos en fotografía*, op. cit., p. 21. Por esta razón, Breton opina que lo único que comparten *La femme de 100 têtes* de Max Ernst con los demás libros ilustrados, son las tramas de tinta. BRETON, André, “Avis au lecteur pour *La femme 100 têtes* de Max Ernst” (1929), en BRETON, André, *Point du jour*, op. cit., p. 63.

<sup>2357</sup> En *Dada* nº 8, 1921, en *Dada Zurich Paris*, Jean-Michel Place, op. cit., p. 219.

<sup>2358</sup> SPIES, Werner, « Les lois du hasard », *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., p. 17.

tratados técnicos y científicos<sup>2359</sup>), le ayudaba a codificar un repertorio de imágenes, apropiándose de la representación ilusoria de los objetos y escenas para crear un código finito, por tomar estas imágenes como el tamiz de la infinitud real y, con ello, la dimensión enciclopedista de Diderot, además de la gravedad de grabadores clásicos como Doré, Gigoux, Grandville, Daumier, Bertall o Menzel, lo que le permitía adoptar una única postura ante el romanticismo de unos y el realismo de otros, definida por la tergiversación que aplicó sobre ellos en una dirección poética basada en el mero automatismo que desvela los verdaderos mecanismos de percepción en el espectador, al margen de los obstáculos racionales y empíricos, ahora derrotados ante la disparidad y el absurdo, frutos de la disposición de Ernst ante estas imágenes propias del *flâneur*. Este callejear ya no era una fuente de inspiración iconográfica, sino el mecanismo de producción. No se situaba al margen de lo social como en Baudelaire<sup>2360</sup>, sino que era propuesto como un medio de conocimiento, adoptando frente al simbolismo motivos de la vida cotidiana, de la técnica, la publicidad y el comercio<sup>2361</sup>, sustituyendo -tal y como decía Breton- lo misterioso simbolista por lo maravilloso surrealista<sup>2362</sup>. Con esta idea se aclaraba la reacción hacia lo taxonómico, el realismo y el costumbrismo, al tiempo que el pesimismo del romanticismo perdía gravedad. La crítica no era proporcionada por ningún mensaje, esto habría supuesto escindir forma-contenido, sino por el propio proceder. Por esta razón toda interpretación de las imágenes de este tipo de collages, -frente a lo abordado en muchas ocasiones-, nunca debe perder como referencia la propia elaboración. Esto no implica desechar el análisis iconográfico, sino respetar la unidad forma-contenido que Philippe Sers atribuye a todo lenguaje de vanguardia. En los collages no se representa nada que quede al margen de la propia elaboración del collage, quedando como vértice principal la conciencia (o subconsciencia) que corta los fragmentos y los adhiere sobre un soporte. El collage tiende entonces a representarse a sí mismo, que es lo mismo que afirmar que el collage se presenta sin significado alguno, tomando como modelo los modos de reproducción mecánica que, en su evolución, tienden a abandonar la imitación de las formas hechas por el hombre (tal y como hemos ido subrayando a lo largo de esta investigación) y crear las suyas propias, es decir, aquéllas emanadas de la manifestación de sí. Spies, al aceptar estos argumentos propios de Marc Le Bot<sup>2363</sup>, atribuye esta resolución del collage al clásico argumento de una aparente preferencia

---

<sup>2359</sup> Para una información detallada de las fuentes utilizadas por Max Ernst en sus collages, ver SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 415-416.

<sup>2360</sup> Pieyre de Mandiargues relacionó el arte de Max Ernst con la poesía de Baudelaire, por contraponer ambos dos polos opuestos de modo alquímico: la naturaleza y el artificio. Esta dualidad se remonta a Novalis y al romanticismo alemán de finales del siglo XVIII. PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Deuxième Belvédère*, op. cit., pp. 141.142.

<sup>2361</sup> SPIES, Werner, « Les lois du hasard », *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, op. cit., p. 16.

<sup>2362</sup> BRETON, André, «Le merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme», *Minotaure* n° 9, octubre 1936, Paris, pp. 25-31. Ed. facsímil de Skira, op. cit., donde propone como salida al misterio simbolista el abandonarse a lo maravilloso.

<sup>2363</sup> En SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 106, citando a su vez el libro de LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, op. cit., p. 89.



dadaísta por la máquina que no funciona. Tal justificación implica afirmar dos supuestas consecuencias difíciles de aceptar:

1. Que los dadaístas, enemigos de toda separación, sesgaban el conjunto de las máquinas estableciendo sus inclinaciones por unas determinadas.
2. Una oposición dadaísta abierta a las tendencias constructivistas que se desarrollaron sobre todo en el este y centro de Europa, siendo que muchos de ellos (Arp, Tzara, Schwitters, Richter, etc.) participaron en el Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas celebrado en Düsseldorf en 1922, junto con artistas como El Lissitzky. Moholy-Nagy, Théo van Doesburg, Cornelis van Esteren, etc.)

Tal y como llevamos demostrando hasta este momento, el dadaísmo no condenó la máquina ni su funcionalismo. Tan sólo creía falsa y arcaica las funciones impuestas a la máquina en una sociedad burguesa, mientras que por su propia evolución, debido a su automatismo intrínseco, ella tendía inminentemente a desvelar su función auténtica: crear sus propias formas, meta que lograría una vez que hubiese conseguido la esencia de la naturaleza viva, el organicismo<sup>2364</sup>, la misma tarea planteada por la plástica -lo que concuerda con la sustitución de las primeras máquinas de Max Ernst por animales y vegetales en los collages de la década de 1930-, por lo que ésta debía acercarse a la máquina y adoptarla como modelo natural (en sustitución del cuerpo humano, pues al fin y al cabo se desprende de su memoria. Por eso resultaba básico alcanzar una lectura intelectual de la imagen y no meramente óptica) si quería alcanzarla, y abandonar así los viejos métodos de la representación junto con la subjetividad<sup>2365</sup>. El mejor medio no era representarla, sino apropiarse de su automatismo -fuerza destacada por el surrealismo, tal y como muestra su inclinación por la fotografía frente a la pintura en la década de 1920-, pues éste permite mostrar la realidad incluyendo el shock de su condición moderna. *El espíritu de nuestro tiempo* de Hausmann así lo demuestra, como las cabezas de madera de Taeuber, incluso las figuras orgánicas de Arp. Todos ellos tienen como objetivo la propia manifestación de las formas y de sí mismos, lográndolo al negar las

---

<sup>2364</sup> Por ejemplo, Kurt Schwitters creía no existir diferencia alguna entre la construcción de una máquina, el crecimiento de una planta o de un cristal, o la vida de las estrellas, aproximándose así a las ideas monistas de Arp. En *Cercle et Carré* n° 1, 15-mars-1930, Paris, p. 6 [sin paginar]. Edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1977. p. 19. En esta misma página podemos comparar la declaración de Schwitters con la de Georges Vantongerloo -artista de De Stijl entregado a las esculturas constructivas-, donde afirma que una máquina no puede ser artísticamente bella por estar construida según una plástica mecánica y no estética. Esta es la diferencia entre, por ejemplo, el constructivismo implícito en el dadaísmo con el de De Stijl, pues mientras este último hace apología de la sustitución total de la realidad precedente por una nueva, según los cánones impuestos por la percepción concreta del ser humano, el dadaísmo integra la realidad en sus construcciones sin miramientos, acepta la realidad como material para el gesto creador, incluido el azar. Los collages que realizó Théo van Doesburg en época Dada durante su colaboración con Schwitters bajo el pseudónimo I. K. Bonset, acogieron el dadaísmo al introducir la realidad, no en sus manifestaciones paralelas como miembro de De Stijl, aunque Van Doesburg se percató pronto de las coincidencias entre ambos movimientos acerca de la construcción.

<sup>2365</sup> Argan puntualiza sobre el pasado dadaísta de Max Ernst, la desmitificación que éste ejerce sobre la pintura. ARGAN, Giulio Carlo, "Le technicien du rêve", *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 80.

referencias racionales y relegando a la percepción una tabula rasa necesaria que permite al individuo retornar a un estadio primitivo y reconciliarse con una realidad industrial que se muestra opaca y desconocida<sup>2366</sup>. Max Ernst, asumiendo los medios de reproducción mecánica, culminó este proceso<sup>2367</sup>, entregó el poder de la revelación al arte<sup>2368</sup>, para lo que debió sacrificar sus limitaciones estéticas en busca de una alternativa a la razón y la experiencia, los mismos que debían ser definitivamente sustituidos por el primer impulso cognitivo: el deseo<sup>2369</sup>. Mediante estos medios de reproducción, Max Ernst identificó automatismo con mecanismo, y el interior del sujeto con la objetividad<sup>2370</sup>.

Esta confusión historiográfica acerca del maquinismo, procede de una fácil identificación del dadaísmo con el surrealismo, debido sobre todo a los malentendidos instaurados por Breton que, por su rivalidad personal con Tzara, siempre presentó al surrealismo en 1924 como la superación a un estancamiento dadaísta a pesar de haber defendido su evolución autónoma desde 1919, mientras que, tal y como señala Marc Dachy, el dadaísmo parece responder de manera más lógica, a modo de etapa de desintegración de las preocupaciones formales anteriores, a la actitud constructivista que, en su origen en Rusia, partió de la disolución del futurismo, el cual tomó para su lenguaje *zaum* las palabras mudas de significados. En cambio, el surrealismo constituyó la sistematización de los medios propios del dadaísmo -conocidos de manera sesgada en París-, con el fin de sustituir al individuo, -objeto de la liberación dadaísta<sup>2371</sup>-, por la “humanidad”<sup>2372</sup>.

---

<sup>2366</sup> Una bella metáfora poética de Julien Levy contempla la inquietud de Max Ernst por el primitivismo de la mercancía: “A child will break a clock to discover how it ticks” [Un niño romperá un reloj para descubrir cómo hace tictac]. En *Max Ernst. Two Eras*, World House Galleries, New York, 1961, p. 5 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>2367</sup> Giulio Carlo Argan encuentra que en las obras de Max Ernst, más importante que el contenido conceptual es la manera de exponerlo. ARGAN, Giulio Carlo, “Le technicien du rêve”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 80.

<sup>2368</sup> La predilección de Max Ernst por las escenas nocturnas, lugar de revelación según Novalis, así lo confirma. Ver TAILLANDER, Yvon, “La faune du paradis retrouvé”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, p. 120; y NOVALIS, *Himnos de la noche. Cánticos espirituales, seguido de Fragmentos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, pp. 24-57.

<sup>2369</sup> LASCAUT, Gilbert, “Pièges et mensonges dans l’oeuvre de Max Ernst”, *Hommage à Max Ernst, XX siècle, op. cit.*, pp. 110 y 112. Según este historiador, gracias a este cuestionamiento de la identidad que en los años surrealistas acogerá el principio bretoniano de la “belleza convulsiva”, las palabras y las imágenes devienen intercambiables según la combinatoria aplicada y el azar del encuentro con el material.

“Belleza convulsiva” es un término que Max Ernst acoge para sus collages en *Más allá de la pintura* (1937). En MAX ERNST, *Escrituras, op. cit.*, p. 213.

<sup>2370</sup> Jacques Viot opina que el arte de Max Ernst es altamente objetivo. En *Max Ernst. Oeuvres de 1919 à 1936, Cahiers d’Art* n° 6-7, *op. cit.*, p. 70.

<sup>2371</sup> El llamado « Proceso Barrès », organizado por André Breton y los futuros surrealistas en mayo de 1921, debe ser entendido como el intento por parte del líder del grupo de *Littérature* por acabar con el individualismo dadaísta, utilizando para ello como símbolo a Barrès, autor de *Culte du moi*.

<sup>2372</sup> Sobre el dadaísmo y el surrealismo en torno a Max Ernst, véase RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, “Max Ernst” (*Les Cahiers du Sud*, n° spécial *la Poésie et la critique*, décembre, 1929), en RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada...*, *op. cit.* pp. 362-363, donde afirma que este artista de Colonia fue quien estableció los pilares esenciales de la pintura surrealista, incomprensibles a su vez sin el contexto dadaísta. Como ejemplo historiográfico de esta delicada ubicación de Max Ernst, CAMFIELD, William A.,

## Recepción del collage dadaísta en París

Cuando Max Ernst expuso en París entre mayo y junio de 1921 y se instaló en la ciudad al año siguiente con la ayuda de Paul Éluard, la pintura dadaísta propiamente dicha era escasa y nutrida de aquéllos llegados desde el exterior. El mecanismo poético de Picabia, asentado de nuevo en París desde el 10 de marzo de 1919, dejó una impronta considerable en los dibujos y pinturas de Georges Ribemont-Dessaignes<sup>2373</sup>, y en la obra de principios de la década de 1920 del pintor ruso Serge Charchoune, autor en 1922 de una serie de caricaturas esquematizadas con inserción de caracteres a modo de Zayas, y con un estilo que procedía del maquinismo tal y como muestra por ejemplo su dibujo de *Bibi*, c. 1921, el cual recoge la espiral ascendente y constante en el dadaísmo neoyorquino<sup>2374</sup>. De hecho, Charchoune ya había coincidido con Picabia en Barcelona durante la contienda mundial. Este maquinismo tan característico del dadaísmo de la revista *391*, también marcó al dadaísta natural de Amberes Christian (seudónimo de Georges Herbiet, 1895-1969), unido a Picabia hasta 1928, a Pierre de Massot (Picabia introdujo su libro de crítica literaria *De Mallarmé à 391*), Jean Crotti y Suzanne Duchamp. Christian fue poeta, crítico literario y fundador de la librería *Au bel exemplaire* en Saint-Raphaël. Entre 1923 y 1925 realizó, al tiempo que se dedicaba a la pintura figurativa, una serie sobre papel cuadriculado de poemas visuales “avant la lettre”, basados en estudios científicos elaborados con cifras que conforman diagramas, y cuyos títulos refieren a su estudio de estética global titulado *Tratado de Armonía*<sup>2375</sup>.

También en París, Jean Crotti (a su regreso a París en 1916) y Suzanne Duchamp - casados en 1919-, propusieron su particular alternativa al dadaísmo: Tabu Dada. Antes, Suzanne se había instalado en esta ciudad a principios de la I Guerra Mundial tras divorciarse de su

---

*Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism*, Prestel-Verlag, Munich-Houston, 1993, pp. 77-78, adopta la teoría generalizadora de que el surrealismo en su origen constituyó la versión dadaísta de París. Esta posibilidad deja de lado la idiosincrasia creativa de Duchamp, Man Ray (la película *Anemic Cinema* difícilmente pueda ser considerada surrealista en ninguna de sus lecturas posibles), Picabia, Ribemont-Dessaignes y sus individualismos, Charchoune, la poesía de Celine Arnould, la de Pierre de Massot y todo un largo etcétera.

<sup>2373</sup> Ribemont-Dessaignes ilustró el libro de Picabia *Jesús-Christ Rastaquouère* (Au Sans Pareil, Paris, 1920) con tres dibujos maquinistas y esquemáticos acompañados de palabras y títulos que identifican desorientando la energía que activa estos conjuntos al más puro estilo de Picabia. PICABIA, Francis, *Jesus-Christ Rastaquouère*, *op. cit.*, pp. 14, 34 y 63. La carrera de Ribemont-Dessaignes como pintor comenzó en estilo cubista debido a sus contactos con la Section d'Or.

<sup>2374</sup> Ver JIMÉNEZ BURILLO, Pablo, “Serge Charchoune, entre Dadá y la abstracción”, en *Serge Charchoune. Entre Dada y la abstracción*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2004, p. 33 (catálogo de exposición)

<sup>2375</sup> Datos contemplados en ERNOULT, Natalie, “Christian (Anvers, 1895-Paris, 1969)”, *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 216-217.

primer marido, un farmacéutico<sup>2376</sup>, con el fin de ayudar en la contienda ejerciendo de ayudante de enfermera. Durante esta prestación realizó bocetos y dibujos de los cuales no se ha conservado ninguno. La relación espistolar con su hermano, residente en Nueva York, y la llegada de Jean Crotti de esta ciudad norteamericana en 1916 influido por este último tras haber compartido ambos el estudio, supuso el arranque de lo que constituirá el arte dadaísta parisino, fortalecido por las publicaciones de Picabia y su entrada triunfal en la capital francesa en 1919, aunque las manifestaciones plásticas, en comparación con las del resto de los focos dadaístas, fue bastante escasa, debido sin duda a que se trataba de un movimiento parisino nuevo pero que tomó conciencia como tal a partir del núcleo literario de la revista *Littérature*. Por otra parte, muchos de los colaboradores de *391* y los dadás próximos a Picabia, eran ajenos a las artes plásticas.

Aun así, antes de la fundación de *Littérature*, Suzanne Duchamp (1889-1963) y Jean Crotti desarrollaron las ideas aportadas por Marcel Duchamp desde Nueva York. Suzanne comenzó a pintar de nuevo en 1916, quizás impulsada por Jean Crotti, con *Un et une menacés*, obra que recoge el dualismo sexual propio de la obra de su hermano, al tiempo que añade sobre un dibujo mecánico (realizó dibujos de este tipo desde ese año, algunos de los cuales con aspecto antropomórfico, aunque más que por la forma, por el título agregado, por ejemplo *Blason-Tête*) ejes de reloj unidos por una cuerda real de la que pende un perdigón de plomo. Éste fue el precedente inmediato de su obra más ambiciosa de las concebidas bajo las influencias de su hermano y su marido, *Multiplication brisée et rétablie*, realizada entre 1916 y 1919 en distintas fases, aunque su materialización date entre 1918 y 1919, siendo expuesta en el Salón de los Independientes en 1920 junto con las pinturas de Picabia, Ribemont-Dessaignes y Crotti, quienes conformaron el primer núcleo dadaísta de París propiamente dicho. Sobre esta pieza añadió, junto con los materiales conocidos hasta este momento, por ejemplo el plomo -ahora en forma de barras pequeñas para hacer de vectores, como los dibujados en las máquinas de Picabia y Ribemont-Dessaignes-, perlas, piedras diminutas y papel de aluminio, acompañados de expresiones con diversos caracteres, aludiendo a la temática astral que tomaron sus dibujos y los de su marido en adelante, dado que *Multiplication brisée et rétablie* muestra la evolución desde el maquinismo de 1916 hacia una mayor abstracción de formas circulares geométricas de tipo celeste, aunque bien pudiera tratarse de un carácter antropomórfico adquirido, tal y como indican ciertos títulos, -por ejemplo *Scottish Espagnole*, 1920-, según la pintura de su hermano Marcel, interpretativa de la cuarta dimensión como nueva naturaleza pictórica. Esta temática aparece ya en *Ariette d'oubli de la chapelle étourdie* (1920), un auténtico anticipo a la proclamación de *Tabu*, pues bajo las letras "Ariette" aparece el perfil de Crotti dotado de un potente ojo de porcelana, parecido a los que ya eran habituales en la obra de

---

<sup>2376</sup> Lo que ha generado una considerable cantidad de especulaciones acerca de su relación con su hermano Marcel, dado el título del paisaje ligeramente alterado por éste en 1914: *Pharmacie*.

su marido y ubicado en un paisaje estelar que determina las composiciones dadaístas geométricas que desarrolló durante los años siguientes.

Esta evolución de Suzanne hacia formas más geométricas y abstractas, fue compartida por Jean Crotti. Juntos expusieron sus obras en abril de 1921 en la galería Montaigne, momento en que hicieron público su *Tabu*, conformado a partir de una experiencia mística que Crotti tuvo en Viena, y en cuya difusión participó la exposición de sus obras, dado que en el Salón de Otoño de ese mismo año, donde mostró su primera obra tabú importante -*Mystère acatène*-, aprovechó la ocasión para distribuir un panfleto anunciando el nacimiento del nuevo movimiento ideado por ellos mismos<sup>2377</sup>, además de exhibir su *Explicatif. Manifeste Tabu* (1921), pintura presentada al año siguiente en el Salón de los Independientes junto con *Vision Tabu*, y cuyo fondo estaba constituido por un conjunto de líneas logradas mediante *frottage* de barras e impresiones de hilos untados de pintura, además de un texto impreso con “poemas tabú”<sup>2378</sup>. Fue en este salón donde declaró su ruptura con Dada debido a circunstancias más bien accidentales, sobre todo por su disconformidad con el “Proceso Barrès” celebrado en mayo de 1921<sup>2379</sup>, y por su apoyo incondicional a Picabia en sus disputas con Tzara. Otra de las manifestaciones de *Dada-Tabu* fue ofrecida en el único número de la revista *La pomme de pins* (25 febrero 1922; la otra manifestación de este año fue el artículo de Jean Crotti “Tabu”, publicado en primavera en *The Little Review*), editado con el fin de apoyar la iniciativa de Breton en la preparación del Congreso de París frente a la oposición de Tristan Tzara, antes de que Francis Picabia se retirase del proyecto.

*Tabu*, en cierto sentido, fue la radicalización de las ideas dadaístas parisinas tamizadas por las de Duchamp. Ante el aumento del compromiso de los de *Littérature*, revista que pronto abandonó la esencia misma de Dada, Crotti quiso encontrar el nudo filosófico del movimiento sobre el que construir una superación y aplicar sus experiencias místicas, no tan diferentes del catolicismo de Hugo Ball, del egocentrismo divinizado de Baader, del monismo peculiar de Arp, de la vuelta al génesis matriarcal promulgado por Otto Grosz seguido de Hausmann, la alquimia declarada por Max Ernst y su aplicación a la poética mediante el collage<sup>2380</sup>, y la

---

<sup>2377</sup> HOCKENSMITH, Amanda L., « Jean Crotti. Bulle (Suisse), 1878-Paris, 1958 », en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 298-301 ; y el estudio de Sanouillet en SANOUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, Centre du XX siècle, *op. cit.* Tome II, p. 145.

<sup>2378</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, *op. cit.*, pp. 130-131.

<sup>2379</sup> En una de las manifestaciones *Tabu*, en el número especial de 391 *Le Pilhaou-Thibaou* de junio de 1921, Jean Crotti negó la condición dadaísta a aquéllos que han participado en el Proceso Barrès. En CROTTI, Jean, “Sous-Entendu”, *Le Pilhaou-Thibaou*, 391, 10 juillet 1921, Paris. Edición facsímil en SANOUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, Centre du XX siècle, vol. I, *op. cit.*, p. 99.

<sup>2380</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, *op. cit.*, p. 198, donde define el collage como “algo parecido a la alquimia visual”, sin duda influenciado por el interés de André Breton por esta ciencia medieval así como por la videncia, así como por las reflexiones vertidas por Louis Aragon en “El desafío a la pintura”. En ARAGON, Louis, *Los colages*, *op. cit.*, p. 39, este escritor afirma que el collage tiene más que ver con la magia que con la pintura. Sobre el creciente interés por las ciencias ocultas en el surrealismo hacia 1929, ver SPIES, Werner, *Max-Ernst-Loplop*, *op. cit.*, p. 130. Incluso, en el título de la serie de collages

religiosidad casi romántica de Schwitters, la cual hacía de su *Merzbau* una “catedral de miseria erótica”. Crotti reaccionó contra las actividades comprometidas de los dadaístas de París recordando, según la máxima de Tzara, que lo único que definía a Dada era su capacidad de no significar nada<sup>2381</sup> -afirmación fuertemente criticada por Huelsenbeck como paso previo para promulgar una nueva toma de conciencia con la realidad<sup>2382</sup>-, o mejor dicho, un misterio que no debía ser revelado sino expresado<sup>2383</sup>. En este punto confluía el dadaísmo de Tzara y de Zurich con las ideas de Picabia y Duchamp, pues éste último incluso confesó en 1968 tomar el azar como un elemento casi religioso<sup>2384</sup> que sustituye el “saber” por el “creer”<sup>2385</sup>. De este modo comprobamos cómo *Tabu* no fue en realidad una oposición al dadaísmo, sino su afirmación más pura, e incluso su superación al enfatizar el papel de la creencia irracional como principal medio de conocimiento y expresión: según el propio Crotti, su movimiento podía llamarse tanto “Tabu-Dada” como “Dada-Tabu”, indistintamente<sup>2386</sup>. Él y Suzanne Duchamp llevaron este principio hasta el extremo, estableciendo una fe, contraria incluso al creer<sup>2387</sup>, acerca del misterio dadaísta, el cual conformó una unidad con su dimensión filosófica, artística y, sobre todo, religiosa por sustentarse sobre un misterio<sup>2388</sup>, gracias al vacío de la creencia que no condiciona ningún ideario (paralelo al interior de *À bruit secret* de Duchamp). Partiendo del misterio, *Tabu* alejó al individuo de los límites materiales (el azul en sus pinturas, como el blanco en Malevich), evitando el dominio de la razón y de los órganos sensoriales<sup>2389</sup>, creando la nada que adopta enseguida un aspecto proyectivo. Se trata del interior de uno mismo dada la

---

novelados *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, debemos apreciar una alusión a los elementos naturales empleados en la alquimia.

<sup>2381</sup> “Dada no significa nada”, máxima destacada en letras capitales en su *Manifiesto Dada 1918*. En Tristan Tzara, *Siete manifiestos Dada*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2382</sup> HUELSENBECK, Richard, *Avant Dada*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>2383</sup> El panfleto repartido en el Salón de Otoño de 1921 rezaba así: “Nous voulons exprimer/ Le Mystère /Ce qui ne se peut voir/ Ce qui ne se peut toucher” [Queremos expresar/ el misterio/ que no se puede ver/ que no se puede tocar], recogido en SANUILLET, Michel, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 303.

<sup>2384</sup> “Entretien pour la BBC avec Marcel Duchamp” (por Joan Bakewell, 5-junio-1968), en NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L’Art à l’ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 303.

<sup>2385</sup> PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>2386</sup> CROTTI, Jean, “Sous-Entendu”, *Le Pillaou-Thibaou*, 391, 10 juillet 1921, Paris. Edición facsímil en SANUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, Centre du XX siècle, Tome I, *op. cit.*, p. 99.

<sup>2387</sup> En *Le pomme de pins* Jean Crotti establece el esquema de sus obras, la conjunción de luces frías y cálidas en la energía que hace posible el movimiento en el ámbito duchampiano de la indiferencia, y que desemboca en el misterio incognoscible (la cuarta dimensión para Marcel Duchamp, por responder a un esquema muy similar a *Tu m’...*). Edición facsímil en SANUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, *op. cit.*, Tome II, p. 222. En esta misma página, Jean Crotti escribió: « La croyance vient de l’Education/ Elle rencontre sa perte dans le raisonnement/ Mais la foi ne se trouve que dans le Mystère » [La creencia viene de la Educación/ Ella reencuentra su pérdida en el razonamiento/ Pero la fe no se encuentra más que en el Misterio]

<sup>2388</sup> Según Crotti, se trata de una religión sin ética, tal y como la expuso en el artículo de *The Little Review*. Citado en GOSSART, Séverine, “Tabu Dada”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 920-923.

<sup>2389</sup> “Le nez est l’organe qui gêne les hommes pour comprendre » [La nariz es el órgano que molesta a los hombres para comprender], escribe Crotti en *Le pomme de pins*. Edición facsímil en SANUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, *op. cit.*, Tome II, p. 223.

constante identificación de Crotti con el movimiento que enarbola<sup>2390</sup>, la fe que constituye el punto de apoyo de toda certitud<sup>2391</sup>. *Tabu* prolongó la obsesión por el ojo, órgano que conformó su logotipo en el cartel de la exposición de la Galería Montaigne, por ser el sujeto el creador y vértice de todo el entramado cósmico, si bien en las obras de Nueva York Crotti confundía sujeto con objeto al otorgar al objeto-cuadro el poder de la mirada representado con ojos ensamblados, tal y como procedieron otros dadaístas con espejos enmarcados en *Dada-Messe* y en el Salón Dada de París. Ahora Crotti se identifica con el misterio de toda su creación; despreocupado de todo accidente puede entregarse a la mera manifestación. Este tema del ojo, a parte del sentido retiniano que adquiere en Duchamp, también fue compartido por Ribemont-Dessaignes, quien ya quiso publicar un conjunto de poemas realizados durante los años dadaístas bajo el título *L'Oeil et son oeil*<sup>2392</sup>, adoptando una dimensión metonímica muy profunda en su función autorretráistica, y un dadaísmo presentado como medio de conocimiento<sup>2393</sup>.

Al apoyarse *Tabu* en un misterio<sup>2394</sup>, como la cuarta dimensión de Duchamp, la manifestación artística quedaba libre de cualquier compromiso accidental y de cualquier condicionamiento material, lo que no implicaba una pureza técnica pictórica sino todo lo contrario: el *Tabu* podía expresarse con cualquier material<sup>2395</sup>, precisamente por estar libre de las sujeciones sensoriales sustituidas por la fe. Quizás por esta independencia y en consonancia con su figuración abstracta cósmica inspirada en la luz, Crotti restringió su producción progresivamente, desde la desaparición de Dada, hasta el cristal como soporte material conocido desde su estancia en Nueva York, mientras que Suzanne Duchamp abandonó esta fase experimental para practicar una figuración de estilo *naïf*.

---

<sup>2390</sup> *Ibid.*, p. 224 ; y SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 303.

<sup>2391</sup> Suzanne Duchamp escribió en *Le pomme de pins*: « La valeur intrinsèque a une densité plus grande que la valeur relative » [El valor intrínseco tiene una densidad mayor que el valor relativo] Edición facsímil en SANOUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, *op. cit.*, Tome II, p. 223.

<sup>2392</sup> RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada...*, *op. cit.*, pp. 602-603. Ver además en esta antología « L'oeil couchant » (1923), *ibid.*, pp. 266-269, donde incide en su obsesión por un ojo no retiniano volcado hacia el interior. Este tema también es tratado por Max Ernst en la portada de *Répétitions* (1922), donde un ojo es atravesado por un hilo en una especie de operación quirúrgica (ver SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, *op. cit.*, p. 115). Este collage anuncia el comienzo de *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí, siendo que el ojo además fue leit motiv en la película de Hans Richter *Filmstudie* (1926)

<sup>2393</sup> De la metáfora del ojo también se hizo eco Paul Dermée: « Dada est une attitude foncièrement areligieuse, analogue à celle du savant l'oeil collé au microscope » [Dada es una actitud profundamente arreligiosa, análoga a aquélla del ojo sabio pegado al microscopio]. DERMÉE, Paul, « Qu'est-ce que Dada », *Z*, nº 1, Mars 1920, p. 1 [sin paginar]. Edición facsímil Centre du XX Siècle, Nice, 1977.

<sup>2394</sup> Ver CROTTI, Jean, « Course à pied », *Mécano* nº1 febrero 1922, Leyden/ Paris, reproducido en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 678.

<sup>2395</sup> Tal y como expresa Crotti en su artículo de 1922 en *The Little Review*. Citado en HOCKENSMITH, Amanda L., « Jean Crotti. Bulle (Suisse), 1878-Paris, 1958 », en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 298-301.

Picabia, por su parte, tras haber provocado con la publicación de su versión de *LHOOQ* en la portada del nº 12 de *391* (marzo 1920, París), con lo que daba a conocer en Europa las ideas de Duchamp, continuó sus atentados contra la pintura, lo que determinaría su posterior expansión en la técnica del collage. El primer ataque al arte lo encontramos al volver la página de la ilustración de la Mona Lisa con bigotes en este número de *391*, un complemento al *ready-made* duchampiano, *La Sainte Vierge*<sup>2396</sup>, consistente en una mancha de pintura imposible de ser reproducida manualmente y por cuyo título, tal y como ocurre con sus obras maquinistas, alude a una ruptura de la virginidad del soporte blanco, prosiguiendo esa identificación de la obra con lo femenino y de la acción creativa con lo masculino, compartida desde años antes con Duchamp, el sacrilegio a lo sagrado del concepto de obra de arte<sup>2397</sup>.

Siendo inimitable, *La Sainte Vierge* fue reproducida a modo de panfleto, y repartida con la intención de proclamar una anti-religión en la entrada de la Sesión dadaísta celebrada en la Maison de l'Oeuvre el 27 de marzo de 1920, por lo que esta ilustración venía a demostrar la incapacidad imitativa del ser humano frente a los medios de reproducción mecánica. En este mismo acto, prometió presentar una obra viva, pensando concretamente en un primate. Al no poder encontrarlo, colocó uno de peluche con las inscripciones “Naturaleza muerta”, “Retrato de Rembrandt”, “Retrato de Cézanne” y “Retrato de Renoir”<sup>2398</sup>, manifestándose así abiertamente contra el concepto sagrado e inerte de la pintura, a lo que se añadió su propuesta para el decorado de los actos programados (entre ellos la anti-música de Ribemont Dessaignes y el anti-teatro de Tzara y Breton), una rueda de bicicleta suspendida en el centro frente al escenario<sup>2399</sup>, posiblemente aludiendo a Alfred Jarry. Antes, en la presentación pública de la revista *Littérature* el 23 de enero de 1920 en el Palais des Fêtes, Picabia ya proclamó su abierta oposición a la pintura, prestando una obra sobre pizarra *-Riz au nez-* para que fuese borrada por Breton ante el público<sup>2400</sup>.

Quizá, su provocación antipictórica más famosa fue la obra presentada en el Salón de Otoño de 1921, *L'oeil cacodylate* (1921), un enorme óleo sobre papel y tela presidido por un ojo que mira al espectador, como en las obras *Tabu* y la literatura de Ribemont-Dessaignes. El contenido iconográfico de esta pintura es un cúmulo de firmas realizadas por sus amigos y compañeros dadaístas, abordando una extremada complicación del “acto de firmar”

---

<sup>2396</sup> Re-ed. Centre du XX siècle, *op. cit.* Tome I, pp. 79 y 81.

<sup>2397</sup> PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia...*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>2398</sup> HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>2399</sup> BORRAS, María Lluïsa, *Picabia*, *op. cit.*, pp. 202-203. Esta “naturaleza muerta” fue ilustrada en *Cannibale* nº 1, 25 avril 1920, París, p. 11. Edición facsímil en SANUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, *op. cit.*, Tome II, p. 191.

<sup>2400</sup> Esta representación de la “muerte de la pintura” fue citada por Louis Aragon en *El desafío a la pintura*. ARAGON, Louis, *Los colages*, *op. cit.*, p. 55.



duchampiano<sup>2401</sup>. Con este enorme cuadro retomó un tema que le obsesionaba desde años antes: el espacio immaculado del soporte.

Estas manifestaciones plásticas de la muerte de la pintura, culminaron en su exposición en la Galería Dalmau de Barcelona entre noviembre y diciembre de 1922. El grueso de esta exposición lo constituyeron retratos de modelos españolas, para los que eligió una tosca imitación del clasicismo idealista de Ingres<sup>2402</sup>, basado en el dibujo y la temática romántica. Ante la perplejidad de su acostumbrado público ante esta nueva adopción del clasicismo, respondió a Gleizes: “son falsas”<sup>2403</sup>. Con estos retratos femeninos, los cuales debemos relacionar con las máquinas presentadas en esta exposición, Picabia se apropió de la promulgada vuelta al orden, tan sonada en su época, bajo un nuevo clasicismo y un maestro de los cubistas por haber promulgado la primacía de la línea: Jean Auguste Dominique Ingres. Este grupo de obras se acompañó de otras como *La Nuit espagnole* (1922), donde una silueta femenina con dos dianas era víctima de agujeros de disparos. Con ello insistía en la necesidad de matar la pintura por su concepción estática y sagrada<sup>2404</sup>, dado que las dianas -motivo del cartel de la exposición y protagonista en otras obras junto con el desnudo femenino, como las dos versiones de *Optophone*- son la proyección bidimensional sobre un soporte pictórico de un modelo ausente y, a su vez, el blanco de la mirada, identificando de este modo el mirar con el disparar. También abordó este tema dos años después en su guión cinematográfico *Entr'Acte*, llevado al cine por René Clair<sup>2405</sup>. En 1924 proclamó el movimiento perpetuo del instantaneísmo, capaz de producir el “ser excepcional”<sup>2406</sup> como superación del dadaísmo y en oposición a los futuros surrealistas, ideas derivadas de este ataque a lo estático de la pintura, identificadas por Picabia con la muerte, -tal y como demostró en su *Retrato a Cézanne/ Naturaleza muerta* de 1920-, por tratarse de la tercera dimensión que debe ser añadida a la bidimensionalidad de la obra, el movimiento vital (las dianas) que a su vez está relacionado con el “operador giratorio del cine” en tanto que máquina<sup>2407</sup>. Porque Picabia no condenó la máquina sino todo lo contrario, el arte y la falsedad estática en general<sup>2408</sup>.

---

<sup>2401</sup> Léanse las explicaciones de Picabia sobre este cuadro publicadas en *Comoedia* el 29 de noviembre de 1921, en SANUILLET, Michel, *Dada à Paris*, op. cit., pp. 306-307.

<sup>2402</sup> Ya en el número 14 de *391* de noviembre de 1920, Picabia firmó como “Francis Ingres” la reproducción de una carta de Ingres. Edición facsímil en SANUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, op. cit., Tome I, p. 89.

<sup>2403</sup> Citado en PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia...*, op. cit., p. 165.

<sup>2404</sup> *Ibid.*, pp. 181 y 183.

<sup>2405</sup> Esta película supuso un punto de inflexión en la carrera de Picabia, coincidente con sus collages dado que, posiblemente, se interesó por el cine para huir de la pintura.

<sup>2406</sup> Ver *391* n° 19, octubre 1924, Paris. Edición facsímil en SANUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391*, op. cit., Tome I, p. 127.

<sup>2407</sup> PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia...*, op. cit., pp. 178, 193 y 203, y PICABIA, Francis, “Marihuana” (*Comoedia*, 21 diciembre 1921), en PICABIA, Francis, *Escritos en Prosa*, op. cit., p. 206.

<sup>2408</sup> Ver CAMFIELD, William, “L’art de Picabia”, en *Francis Picabia*, Galeria Schwarz, Milano, 1972, op. cit., pp. 14-16.

Con este espíritu anti-artístico abordó extensamente la técnica del collage entre 1923 y 1928. El collage le permitió seguir asesinando al arte sin dejar de producir (como poco más tarde hizo Joan Miró), sin abandonar realmente ni la pintura ni Dada<sup>2409</sup>, aunque se distanciase públicamente de este movimiento en 1921. Esta voluntad antiartística es visible en la combinación de estas pinturas con fragmentos reales de objetos fracturados y desechos -pobres y en composiciones simples, frente al valor de la obra de arte-, hurgando entre la ficción y la ilusión en un constante juego de identidades, donde la composición a partir de estos objetos crea nuevas formas pero reconocibles, por ejemplo *Plumes* (c. 1923-1927) o *La peinture* (c. 1924-1925), incluso figuras antropomórficas y retratísticas en *Portrait de Poincaré* (c. 1924-1926). Todas estas obras son de difícil datación aunque se sabe que, durante estos años, realizó una serie conocida como “pinturas monstruosas”, basadas en imágenes cinematográficas, pinturas clásicas y tarjetas postales, cuyas imágenes han sido deformadas por la pintura superpuesta de manera transparente, con lo que Picabia desprestigiaba de nuevo al arte y otorgaba la singularidad a las reproducciones mediante la fealdad de la pintura, ocultando lo bello reproducible tras ella<sup>2410</sup> y abordando otra vez los medios de reproducción mecánica. Estas obras son monstruosas a causa de la incapacidad mimética de la pintura por no alcanzar el automatismo necesario.

La opacidad de estas dos series, los collages y las pinturas “monstruosas”, fue contrarrestada con la serie posterior, las llamadas “transparencias”, jugando con las dos vertientes del arte: la opacidad objetual del soporte y la profundidad de la ilusión pictórica que, a su vez, es la condición del objeto aislado contemporáneo, ofrecido bajo el principio del shock y capaz al mismo tiempo de portar solidificado el proceso de su producción. Estos procedimientos, a pesar de su clasicismo (sobre todo con sus “españolas”), no suponen un retorno a la pintura, sino una prolongación de su agonía mediante juegos irónicos de inversión de procedimientos técnicos y de ocultación de la ficción al tiempo que desvelan<sup>2411</sup>. Picabia adoptó en 1922 el trazo de Ingres en el silueteado con el fin de enfrentarlo con el dibujo de la fotografía, para lo cual utilizó la alternancia del blanco y el negro de las dianas, de las figuras y de los fondos de bandas verticales. Se trata de la misma correspondencia que estableció Man

---

<sup>2409</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>2410</sup> Picabia retomó la reproducción pictórica de ilustraciones fotográficas a principios de la década de 1940, con imágenes eróticas y utilizando un estilo realista y exacto. La pintura, entonces, reproduce la fotografía invirtiendo así sus papeles respectivos.

<sup>2411</sup> Esta es la opinión de Arnauld Pierre (PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia...*, *op. cit.*, pp. 207), compartida por nosotros y opuesta a las muchas acusaciones que Picabia ha recibido por esta supuesta vuelta al orden siguiendo a los de su generación. Ver por ejemplo BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, *op. cit.*, pp. 55-67. Jean-Jacques Lebel cree que ciertas obras expuestas en Barcelona como *Optophone*, son precedentes de las “transparencias”. En LEBEL, Jean-Jacques, “Picabia, 1922, ready-made empêché”, en *Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 28 (catálogo de exposición)

Ray al adoptar a Ingres como maestro de su fotografía, homenaje manifestado sobre todo en la fotografía retocada con lapicero *Le violon d'Ingres* de 1924.

A la entrada de Picabia en París y a la exposición de Max Ernst, se sumó la presencia de este gran pintor norteamericano desde el mes de julio de 1921, el otro gran activador del arte dadaísta en la capital gala por sus constantes experimentos, cada vez más centrados en la fotografía, por lo que desembocaron en una serie de fotos experimentales y retratos de protagonismo objetual, inspirados por el enigmático Eugène Atget, fotógrafo parisino de temática urbana y objetual, prácticamente descubierto por Man Ray<sup>2412</sup>. Entre los experimentos de este pintor norteamericano constaron desde 1922 los “rayogramas”, puestos en movimiento por yuxtaposición (con modelo en el mecanismo de la memoria) en *Le retour à la raison* (1923), película que siguió cuestionando los procedimientos creativos mediante la división de la continuidad cinematográfica en fotogramas imposibles para la retina, disparidad ya anunciada en los ejes dentados que presiden su vidrio<sup>2413</sup> *Danger/ Dancer* (1920)<sup>2414</sup>. Picabia, Duchamp, Max Ernst y Man Ray, junto con la posterior presencia de Jean Arp, constituyeron la referencia fundamental para la formación de un arte surrealista, aunque hasta 1930, una vez publicado *Le Surréalisme et la Peinture* de Breton y celebrada la exposición de collages en la Galería Goemans, los surrealistas no asimilaron completamente sus aportaciones, si bien este proceso consistió siempre en una apropiación sesgada por los intereses ideológicos del grupo.

Por lo demás, el dadaísmo en París atacó la mimesis, la dogmática y la descripción, pero todo ello localizado sobre todo en la literatura por la tremenda influencia que ejerció *Littérature* en marzo de 1919 y su famosa encuesta “¿por qué escribe usted?”. Esta revista dirigida por Breton, Aragon y Soupault, pronto se convirtió en uno de los órganos principales de difusión del dadaísmo y las noticias procedentes de Suiza, sobre todo a partir de la llegada de Tzara a París al finalizar el año 1919, porque durante los meses anteriores *Littérature* anduvo sumergido bajo el influjo de Pierre Reverdy (en su revista *Nord-Sud* colaboraron los tres fundadores de *Littérature*) y de un simbolismo tardío inspirado en Valéry, Mallarmé, Rimbaud y Lautréamont, de quien los futuros surrealistas se consideraron sus redescubridores.

En la conjunción entre literatura y plástica, el dadaísmo, junto con su principio anti-artístico expresado mediante la fragmentación, propio del collage, no sólo se extendió a las presentaciones de las revistas dadaístas y sus diseños tipográficos, los cuales unían el mensaje

---

<sup>2412</sup> Sobre Atget véase BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía” (1931), en BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 38-40.

<sup>2413</sup> Ana Puyol Loscertales pone en relación los movimientos giratorios tautológicos y duchampianos con Man Ray. PUYOL LOSCERTALES, Ana, *L'Érotisme comme le possible. La machine, ce qui rend possible. Man Ray, une possibilité*, op. cit., p. 32.

<sup>2414</sup> PUYOL LOSCERTALES, Ana, ... *Directeur du mauvais movies?...*, trabajo de investigación inédito dirigido por Agustín Sánchez Vidal y presentado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001, p. 18.

con la forma mientras que los contenidos perdían relevancia -algo de lo que *Littérature*, por su oposición a la vanguardia, a lo moderno y a lo que sus colaboradores consideraban snobismos formalistas, no se hizo eco, optando por una presentación clásica de sus páginas-, sino también a todos los registros posibles, incluso mediante excursiones y visitas escogiendo destinos rurales al azar y por su banalidad, en concreto a Saint Julien le Pauvre el 14 de abril de 1921<sup>2415</sup> (precedente inmediato de las derivas situacionistas), divertimento que se extendió a las acciones poéticas de Philippe Soupault en la vía pública, y con cierto un paralelismo con otras actividades similares llevadas a cabo por los dadaístas de Berlín, como los paseos por la ciudad de George Grosz disfrazado de “Muerte-Dada”<sup>2416</sup>, lo que debe ser considerado, desde lo que aquí nos concierne, como una extensión del principio de heterogeneidad del collage, destinado a romper todas las definiciones y delimitaciones impuestas a la expresión, así como la idea de monumentalidad y la necesidad de permanencia en el tiempo que subyuga a la creatividad, aunque esta conexión con el collage no sea manifiesta, dada la poca disponibilidad del dadaísmo para la definición de sus medios de creación en pro de la vivencia única, al tiempo que la obra de arte perdía su aura con el empleo medios de reproducción mecánica.

El principio poético de Reverdy acerca de la sugerencia de dos imágenes dispares, comenzó a hacerse visible en las primeras novelas de Louis Aragon, así como el “encuentro fortuito” de Lautréamont inspiró la supuesta primera muestra de escritura automática, *Los campos magnéticos*<sup>2417</sup>, cuyos tres primeros capítulos fueron publicados en *Littérature* entre octubre y diciembre de 1919, e íntegramente al año siguiente por la editorial Au Sans Pareil, a pesar de que esta obra fuese redactada durante el mes de mayo. Existió un precedente de esta colaboración, la *Constricción molecular* escrito por Picabia y Tzara en enero de 1919 en Zurich<sup>2418</sup>. Si el lema de Tzara era “el pensamiento se crea en la boca”, Breton anotó en el primer capítulo de *Los campos magnéticos* “Ni siquiera podemos pensar. Las palabras escapan de nuestras bocas torcidas...”<sup>2419</sup>, por lo que el principio del automatismo en estos primeros años dadaístas consistía en la velocidad de las palabras, mayor que la del pensamiento<sup>2420</sup>, aunque, si estas máximas fueron lanzadas entonces, luego fueron sustituidas paulatinamente por aquélla que según Soupault determinó la idea del automatismo psicológico promulgado por el doctor Pierre Janet, conocido por Breton dado su interés desde joven por la psicología, incluso

---

<sup>2415</sup> HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, op. cit., pp. 141 y 287.

<sup>2416</sup> GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, op. cit., p. 69.

<sup>2417</sup> Según Soupault, la experiencia colectiva de la escritura automática fue la que les animó a fundar *Littérature*. SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, op. cit., p. 84. La publicación del primer número de la revista y la redacción de *Los campos magnéticos* coincidieron el mes de marzo de 1919.

<sup>2418</sup> BORRÀS Maria Lluïsa, *Picabia*, op. cit., p. 199.

<sup>2419</sup> BRETON, André y SOUPAULT, Philippe, *Los campos magnéticos*, Tusquets, Barcelona, 1976, p. 13.

<sup>2420</sup> Ver DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard, *André Breton. La escritura surrealista*, Guadarrama, Madrid, 1976, p. 85.

antes de que Freud fuese traducido por primera vez al francés<sup>2421</sup>. La dimensión psicológica fue cada vez más explotada por el futuro líder surrealista<sup>2422</sup> para defender desde 1922 la conformación de un movimiento independiente del dadaísmo y ocultar las innegables deudas que con él tenían, a partir de este método de exploración del subconsciente y la gran influencia anti-artística que Jacques Vaché, suicidado a principios de 1919 antes de la fundación de *Littérature*, ejerció sobre Breton y sus amigos. No obstante, la escritura automática conllevaba el mismo respeto a la objetividad que ya venían demostrando Tzara, Arp y los de Zurich, sobre todo al azar, adoptado por ser el principal enemigo de todas las posibles corrientes y doctrinas del pensamiento<sup>2423</sup>, y gracias al cual Breton se entregó al misterio simbolista para encontrar en él lo maravilloso. El concepto de automatismo ofrecido por Soupault y Breton en *Los campos magnéticos*, deja entrever las influencias de la época, del caligrama, del dadaísmo y de la imagen poética de Pierre Reverdy, definido todo ello por un respeto a la objetividad determinada por el azar. Sin embargo, la definición ofrecida en el *Manifiesto del Surrealismo* (1924) subraya la procedencia interior de la expresión escrita bajo determinantes psíquicos, es decir, con origen en un subconsciente identificado, a los ojos de la conciencia, con lo objetivo y mecánico que define el “funcionamiento real del pensamiento”<sup>2424</sup>. En este sentido, Breton buscó desde *Los campos magnéticos* un equilibrio entre el sujeto y el objeto, materializado en la “palabra-pensamiento”, alcanzable siempre y cuando prescindamos de los contenidos para apreciar el significante<sup>2425</sup>; y es ahí donde reside todo su materialismo y su interés alquímico<sup>2426</sup>, incapaz de discernir valor poético de conocimiento<sup>2427</sup>. En este sentido, Breton abrió una salida a la postura antiartística de Jacques Vaché, la cual culminaría con el nacimiento oficial del surrealismo en octubre de 1924. Pues bien, fue este “pensamiento hablado”<sup>2428</sup> el que, coincidiendo con las ideas de Ball -determinado por su misticismo católico-, otorgó la supremacía a la imagen. Todo proyecto revolucionario debía pasar a través de ella<sup>2429</sup>. De esta manera, todavía en el marco dadaísta parisino hubo una apología absoluta de lo objetivo en

<sup>2421</sup> SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, op. cit., p. 71. Según Soupault, este ejercicio automático empleado en *Los campos magnéticos*, condujo a él y a Breton a escribir en colaboración pequeñas piezas teatrales publicadas en *Littérature*. En *Ibid.*, p. 106.

<sup>2422</sup> BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, op. cit., pp. 59-60.

<sup>2423</sup> PANSAERS, Clément, “Dada et Moi” (*Dada, sa naissance, sa vie, sa mort*, número spécial *Ça Ira !*, novembre 1921, Anvers), en PANSAERS, Clément, *Bar Nicanor et autres textes Dada*, Champ Livre, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1986, p. 199.

<sup>2424</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 44.

<sup>2425</sup> DUROZOI Gérard y LECHERBONNIER, Bernard, *André Breton. La escritura surrealista*, op. cit., pp. 10-12.

<sup>2426</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>2427</sup> En general, el dadaísmo, al oponerse a toda práctica artística, vislumbró en la poética un medio cognitivo alternativo a los imperantes, falseadores u ocultadores del misterio. Por ejemplo, ARNAULD, Céline definió su revista *Projecteur* como “una linterna para ciegos”. En ARNAULD, Céline, “Prospectus *Projecteur*”, *Projecteur*, número único, 21 mayo 1920, Paris, p. 1 [sin paginar]

<sup>2428</sup> DE MASSOT, Pierre, *André Breton le Septembriseur*, Eric Losfeld, Le Terrain Vague, Paris, 1967, pp. 17 y 22 [sin paginar]

<sup>2429</sup> Se trata de la guerra de imágenes de la que nos habla BEDOUIN, Jean-Louis, *André Breton*, Pierre Seghers, Paris, 1967, p. 36.

tanto que desconocido, la cual se prologará en el surrealismo<sup>2430</sup> bajo una nueva sistematización de orden psicológico e inspirado en el psicoanálisis. En esta voluntad de objetivación participó la filosofía del collage y una serie de fórmulas literarias basadas en esta objetivación y en la fragmentación, en la reducción y cierto elementalismo que Arp desarrolló tanto en su plástica como en su poesía. Por otra parte podemos citar las disposiciones tipográficas, constantes en las publicaciones dadaístas y de las que hicieron un uso especial los belgas Clément Pansaers y Paul van Ostaïjen, ambos conocedores de los círculos dadaístas y expresionistas de Berlín a diferencia de los franceses, también de la filosofía de Mynona. Van Ostaïjen logró crear auténticos poemas visuales bajo la influencia de Cendrars<sup>2431</sup>, con la ayuda de las diferentes tipografías y las referencias reiteradas a la pronunciación del poema y su declamación, por ejemplo con el verbo “aullar”<sup>2432</sup>.

Todas estas prácticas formales del lenguaje, emparentadas con el collage, implicaban un alejamiento del yo de su propia producción, pues de este modo éste trabajaba únicamente con los significantes encontrados, dispuestos y yuxtapuestos de diferentes maneras y materializados en caracteres dispares, siendo el propio Clément Pansaers, por ejemplo, el que reincidió en el individualismo indiferente a la realidad<sup>2433</sup>, tal y como demostró en 1917 con su *Apología de la pereza* antes de entrar en contacto con el dadaísmo, donde más que reclamar el derecho de Paul Lafargue, exaltó un individualismo próximo al diletantismo de Carl Einstein<sup>2434</sup> y desentendido de toda profesionalidad y actividad específica, dado que los dadaístas belgas gozaron de una situación intermedia entre París y Berlín, por lo que sus conocimientos de las fuentes dadaístas eran bastante más completas que la de sus homólogos alemanes y franceses, además de partir del ya tradicional expresionismo nórdico, importante para comprender los juegos tipográficos de Pansaers porque, en un principio, se dedicó a la práctica del grabado sobre madera -además de la escultura-, lo que posteriormente le condujo a los trabajos destinados a la imprenta, pues fueron sus grabados los que ilustraron sus propios poemas y escritos<sup>2435</sup>.

Indudablemente, en estas prácticas dadaístas, en parte continuadoras de la desmembración de la expresión iniciada sobre todo por Cendrars, el acto creador residía en el corte y pegado aunque de manera figurada, y tuvo continuación en la sistematización surrealista al servicio de unos objetivos mucho más específicos, a pesar de mantener la posición aislada del

---

<sup>2430</sup> Según Bédouin, el surrealismo introdujo una voluntad de objetivación “sin precedentes”. *Ibid.*, p. 23.

<sup>2431</sup> Ver VAN OSTAÏEJN, Paul, *Le Dada pour Cochons*, Textuel, Paris, 2003, pp. 57-60 y 105.

<sup>2432</sup> *Ibid.*, pp. 29-31.

<sup>2433</sup> Al final de su poema *Je* (1921), Pansaers se despide de sí mismo. En PAENSERS, Clément, *Bar Nicanor et autres textes Dada*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>2434</sup> Ver PANSASERS, Clément, *L'apologie de la Paresse*, Allia, Paris, 1996, pp. 58-63.

<sup>2435</sup> A través de Carl Einstein, con quien contactó en Berlín en 1919, Pansaers conoció el dadaísmo y el expresionismo en profundidad, lo que determinó el devenir el dadaísmo belga, mucho más condicionado por la tradición nórdica expresionista. En 1919 Paensers mantuvo correspondencia con Tzara y, ya en París, intimó con el dadaísmo participando sobre todo en el círculo de 391. Ver al respecto TOUSSAINT, Françoise, *Le surréalisme belge*, Labor, Bruxelles, 1997, pp. 10-11.

creador y la objetividad, una nueva situación de exilio que preserva el valor de lo exterior al margen de cualquier subjetivismo, sustituido por la discontinuidad de los fragmentos que conforma la frontera de los dos polos de la dialéctica, tal y como define Maurice Blanchot, en relación a René Char, la situación del poeta que escribe poemas “fracturados”<sup>2436</sup>.

El principio del collage aplicado a la literatura por Tristan Tzara, es conocido no sólo por el método poético propuesto, consistente en sacar letras de un sombrero (y que nunca aplicó directamente), también por las citas a Hamlet en su *Pañuelo de nubes* (1924)<sup>2437</sup>, aunque la fórmula dadaísta literaria por excelencia fueron las propuestas por Paul Éluard, los “proverbios”, anunciados con el artículo de Jean Paulhan “Syntaxe” en el primer número de la revista dirigida por Éluard *Proverbe* (nº 1, 1 février 1920, Paris, pp. 1-2, sin paginar)<sup>2438</sup>, donde defiende la sumisión de la sintaxis, no a unas leyes externas, sino al mecanismo del pensamiento de sus autores, en concreto de Reverdy y Breton. La modalidad de Éluard quedó anunciada en el artículo de Tristan Tzara “Proverbe dada”, donde su autor definió esta fórmula literaria elemental como una concentración cristalizada de palabras con modelo en el género popular, aunque diferente por carecer de sentido. Por esta razón, el proverbio de Éluard se centraba en el lenguaje como objeto, en su sonoridad y en la espontaneidad<sup>2439</sup>, sustentadas en la voluntad de regeneración del lenguaje tras un proceso destructivo previo de las palabras<sup>2440</sup>, sin duda marcado por la influencia que sobre él ejercieron los collages de Max Ernst<sup>2441</sup>, lo que condicionó sus primeros libros de poemas dadaístas y su afición por el coleccionismo de tarjetas postales. El collage ersntiano era próximo a las transformaciones que Éluard ejercía sobre el proverbio, con una fuerte inspiración dadaísta visible en la apología que hacía del anonimato (implícita en la toma del proverbio como género, y paralela a la procedencia misteriosa de los *ready-mades* utilizados en ensamblajes y collages), de la simplicidad<sup>2442</sup> (coincidente con el elementalismo y el anonimato de Arp) y de la sintaxis, definida por el uso y no por las leyes gramaticales<sup>2443</sup>.

---

<sup>2436</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 451-453.

<sup>2437</sup> Ver ARAGON, Louis, “Breve nota sobre los colages en Tristan Tzara y lo que conllevan”, en ARAGON, Louis, *Los colages*, op. cit., pp. 117-124.

<sup>2438</sup> *Proverbe*, nº 1-6, 1920-1921, Paris. Edición facsímil de Centre du XX siècle, Nice, 1978.

<sup>2439</sup> *L'Invention et Proverbe* nº 6, 1 juillet 1921, Paris, p. 3 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit.

<sup>2440</sup> El número tres de la revista, del 1 avril 1920, Paris, p. 1 [sin paginar], reza: “bas les mots!” [¡abajo las palabras!]

<sup>2441</sup> Sobre la literatura de Paul Éluard y el collage, véase BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, op. cit., pp. 187-188. Sobre la influencia de Max Ernst en Éluard, ver PARROT, Louis y MARCENAC, Jean, *Paul Éluard*, Júcar, Madrid, 1973, pp. 21-22.

<sup>2442</sup> “La simplicité s'appelle Dada” [La simplicidad se llama Dada], reza la primera página del nº 5 de *Proverbe*, 1 mayo 1920, Paris, op. cit. Pierre de Massot creía que el primitivismo de Éluard lo distinguía del dadaísmo, incluso lo hace incompatible con la dialéctica hegeliana del surrealismo posterior. En DE MASSOT Pierre, “Marcel Duchamp. Propos et Souvenirs”, en *Marcel Duchamp, Étant donné* nº 2, op. cit., p. 159.

<sup>2443</sup> HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, op. cit., p. 130.

Los escritores dadaístas, no autoconsiderados como tales, no sólo aplicaron el principio del collage a sus nuevas fórmulas literarias en busca de un nuevo lenguaje, en parte continuando el legado de Apollinaire. También tantearon el collage con recortes de imágenes. Tal es el caso de Éluard, Aragon y Breton<sup>2444</sup>, inspirados por el propio Jacques Vaché, quien sin conocer el medio realizó collages en 1916 con trozos de tela y tarjetas postales para venderlos en Nantes<sup>2445</sup>. A esto se añadió el descubrimiento de los collages de imágenes de Max Ernst en 1921, como nuevo procedimiento poético para el que no se requería ningún tipo de destreza manual. Un collage totalmente distinto fue el que propuso Pierre de Massot (1900, Lyon - 1969, París) con un libro cuyo título no anuncia ninguna resolución plástica o poética: *Essai de Critique Théâtrale* (mayo 1922), perteneciente a una serie de libros de limitada tirada y no editados por ninguna editorial, sino por él mismo, fuera de comercio y destinados a sus amistades. A esta pequeña publicación le siguió *The Wonderful Book. Reflections on Rose Sélavy* (escrito en febrero de 1924)<sup>2446</sup>, cuyas páginas, encabezadas con los nombres de los meses anuales, aparecían -para sorpresa del lector- absolutamente en blanco en un alarde de negación absoluta<sup>2447</sup>, dada la apología que De Massot hizo de un dadaísmo nacido del creciente aburrimiento, la uniformidad y la costumbre.<sup>2448</sup> Este vacío fue precedido dos años antes por una “crítica teatral” limitada a la objetividad y consistente en recortes de imágenes dispuestas de modo amórfico en las páginas de *Essai de Critique Théâtrale*, negando así cualquier crítica posible que no supusiese la distancia de la objetividad del collage, lo que aportó una enorme contribución al diseño del libro dadaísta -caracterizado como las publicaciones futuristas por el concepto de libro-objeto<sup>2449</sup>, de tirada muy limitada-, junto con las colaboraciones de Max Ernst y Paul Éluard -las cuales prefiguraron en cierta manera los “collages novelados” de Ernst-, las ediciones de Iliaszd, los juegos tipográficos de Pansaers, y las posteriores recopilaciones de la obra de Duchamp en facsímiles, pues estos collages de Pierre de Massot fueron reproducidos en imprenta, destinados al poder de la imagen en la ocultación del original y del gesto de la

<sup>2444</sup> En concreto, André Breton se definió como collagista ya en verano de 1918 en su poema *Para Lafcadio*. Leer SEBBAG, Georges, “André Breton, collagiste”, en VV. AA., *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, p. 59.

<sup>2445</sup> La única referencia de la que disponemos, es el texto de Aragon escrito para la exposición de collages de 1929 en la Galería Goemans, en ARAGON, Louis, *Los collages*, op. cit., p. 47.

<sup>2446</sup> Ambos libros son reproducidos en facsímil en el dossier «Pierre de Massot», *Marcel Duchamp, Étant donné n° 2*, op. cit., pp. 97-120 y 125-143.

<sup>2447</sup> *Essai de Critique Théâtrale* se conformó a partir de un mínimo textual y un máximo de imágenes, tal y como señaló MCBRIDE, Henry, “L’Art Moderne” (*The Dial* vol. 73, n° 5, noviembre 1922), recogido en *ibíd.*, pp. 128-129. Son imágenes prestadas como las páginas en blanco de *The Wonderful Book*.

<sup>2448</sup> “Avant-propos” en DE MASSOT, Pierre, *Essai de Critique Théâtrale* (mayo 1922, París), reproducido en facsímil en *Marcel Duchamp, Étant donné n° 2*, *ibíd.*, p. 134.

<sup>2449</sup> La tesis doctoral de Gérard Pfister, nunca publicada, defendida en 1975 en la universidad Paris IV-Sorbonne, y titulada *Étude sur Pierre de Massot (1900-1969)*, puso en relación *The Wonderful Book* de Pierre de Massot con los *ready-mades* de Duchamp, por la consideración de las páginas blancas preexistentes y, además, reproducidas en serie. En los extractos de la misma recogidos en *ibíd.*, pp. 110-114. En esta misma publicación, Michel Vanpeene ve un precedente de este libro-objeto en el *Album Primo-Avrilesque* de Aphonse Allais. VANPEENE, Michel, “Merveilleuses Réflexions Blanchers [un Mode d’emploi fragmentaire]”, en *ibíd.*, p. 116.



construcción de las figuras que configuran un repertorio ilustrativo y con pretensiones enciclopédicas<sup>2450</sup>, tal y como procedió Max Ernst con sus collages de xilografías del siglo XIX. La consideración de la página en blanco como incapacidad del escritor por crear a partir de la nada -dilema alquímico por excelencia-, así como la reproducción mecánica<sup>2451</sup> tal y como advirtió Duchamp con sus *ready-mades*, ponía en cuestión el marco de la expresión a modo de ventana albertiana, lo que abría la polémica sobre los límites impuestos al arte y su propia definición, una constante en el movimiento Dada, manifestada en sus escandalosas actuaciones en público y en su propuesta como actitud frente a la vida, y que hace de Pierre de Massot partícipe del atentado del soporte virgen tantas veces abordado por su amigo y colaborador Picabia, sustentado precisamente en la bisexualidad de la creación. Esta dimensión erótica y reproductiva, adoptada con devoción por De Massot, fue fundamental en el pensamiento de Duchamp y en obras como *Fontaine* o *LHOOQ*<sup>2452</sup>.

Así, liberado totalmente de las limitaciones artísticas y plásticas, el collage llegó a convertirse en el pilar más importante del dadaísmo y de buena parte de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Junto con el anonimato, el diletantismo y la interdisciplinaridad, tuvo su apogeo en el *Salon Dada* celebrado en junio de 1921 en la galería Montaigne de París, todo un repertorio de obras objetuales, en la que participaron junto con artistas plásticos propiamente dichos (Man Ray, Joseph Stella, Hans Arp, Max Ernst y Charchoune), escritores como Theodore Fraenkel, Benjamin Péret, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara y Paul Éluard.

## Conclusiones

El dadaísmo culminó así un proceso de desintegración del formalismo anterior, un camino que en realidad comenzó con las aportaciones de Picasso, aunque el maestro del cubismo no llegó a desechar los medios propios de la plástica. Existió el caso de Schwitters, artista ante todo, que entendió la creatividad como el acto de dar forma a lo preexistente, aunque su concepto purista huía de las delimitaciones establecidas con anterioridad, según un nuevo concepto totalmente abierto de “obra total”, lo que le permitió servirse para sus fines de la

---

<sup>2450</sup> En estos collages figuran principalmente personajes relevantes del mundo del espectáculo. En “Marcel Duchamp. Propos et Souvenirs”, Pierre de Massot valoró de Duchamp su repertorio de imágenes, opuesto al “museo imaginario” de André Malraux por ilustrar su propia biografía. En *ibíd.*, p. 157.

<sup>2451</sup> En relación con el cine y la fotografía, Pierre de Massot encontró en las aportaciones de Duchamp y Man Ray alternativas a la expresión, en un artículo donde, además de calificar a Duchamp de Anti-Cristo, recogió la apreciación de las *Meditaciones estéticas* de Apollinaire acerca de la reconciliación “duchampiana” del arte con el pueblo. En DE MASSOT, Pierre, “Esquisse pour un portrait à venir de Marcel Duchamp” (*Journal des Poètes*, mars 1948, Bruxelles), en *ibíd.*, p. 150.

<sup>2452</sup> FRANKLIN, Paul B., « Portrait d’un poète en jeune homme bi : Pierre de Massot, Marcel Duchamp et l’héritage Dada », en *ibíd.*, p. 56-85.

pintura, la escultura, el relieve y la poesía fonética en un complejo como el *Merzbau*. La creatividad con Schwitters se simplificó en el acto constructivo y, de hecho, éste fue uno de los puntos de partida para levantar a partir de las ruinas dadaístas un nuevo lenguaje, pues esta simplicidad -incluso primitiva- le facilitó la adopción del arte elemental de Arp durante la década de 1920.

Este nuevo arte, que debía erigirse sobre la tabla rasa dadaísta, tuvo que convivir en adelante con los medios de reproducción técnica, de los que Dada ya había tomado conciencia. Éstos niegan la exclusividad creativa del artista y de los géneros tradicionales, lo que permitió al collage junto con el fotomontaje berlinés, sobre todo con Max Ernst, apropiarse definitivamente de la imagen al margen del material. Y fue con esta atención especial a la reproducción técnica que el dadaísmo reaccionó contra el expresionismo (las tramas rectas de los collages de Max Ernst frente a las expresivas de los grabados expresionistas, o los precedentes en el grabado expresionista de Pansaers transfigurados en los juegos sintéticos y tipográficos de muchos de sus poemas), movimiento que se acercó al grabado por un interés popular que el dadaísmo extendería a todo tipo de manifestación impresa, alcanzando la consideración de la artisticidad reproducible y sin aura en dos direcciones cruzadas: otorgando un nuevo aura a los materiales impresos mediante el acto de formar del yo creador (Schwitters sobre todo), y sometiendo a la reproducción mecánica la actividad supuestamente artística (Max Ernst por ejemplo, aunque en su producción, como en el caso de los fotomontajes y tipografías berlineses y en los libros diseñados por algunos de los dadaístas de París, confluyen ambas direcciones contrariadas), sustituyendo así, al igual que la descontextualización de los objetos encontrados y prestados, el aura por el shock, y fomentando la finalidad poética por encima de cualquier otra actividad, sobre todo del formalismo plástico, el cual quedó negado y olvidado sin apenas dar lugar a una posibilidad de recuperación posterior.

Con el dadaísmo ya no hubo vuelta atrás. Se aceptaba la nueva situación de la realidad gobernada por el mercado -el *ready-made*-, o por la abstracción que ofrece la mercancía por azar a los ojos del *flâneur*, por lo que los mecanismos cognitivos tradicionales, tales como el empirismo o la razón, se mostraban incompetentes, así como los medios subjetivos de expresión del pasado. El dadaísmo no destruyó nada, sino que obligó a aceptar la destrucción. Sólo de esta manera podía alcanzarse un nuevo medio de reconciliación entre la conciencia y la realidad, nuevos medios de conocimiento en los que el primitivismo se unía al maquinismo, recuperando las distinciones esenciales que los esquemas cerebrales llevan a cabo de manera automática y que tan bien resumen la fenomenología esencial, la dualidad entre géneros sexuales, entre los dos polos de la electricidad y entre el sujeto y el objeto, cuya religiosidad consiste en un encuentro único entre ambos. A pesar de la disparidad y heterogeneidad de sus representantes, todos los dadaísmos repartidos por sus principales capitales coincidieron en esta dualidad. Al

tomar conciencia de ella, debía nacer un arte nuevo que asumiese el principio del collage, lo que implicaba la anulación de la exclusividad de la obra de arte, la identificación del sujeto creador con la obra por medios mecánicos y no subjetivos, y la ruptura de los límites de la creación.

No obstante, aún fue más significativa la imposibilidad de retornar a la tabla rasa dadaísta por constituir ante todo un momento histórico de desintegración del formalismo, la psicología y la significación. No debemos más que observar con detenimiento el giro dado por aquellos dadaístas que nunca se adscribieron al surrealismo -la mayoría de ellos- para abrazar, en cambio, los principios constructivistas en sus dos versiones, la holandesa y la soviética, y así comenzar a construir a partir de los desechos abandonados por la experiencia dadaísta. Por otro lado, el aumento de compromiso social de la Nueva Objetividad alemana, hizo del dadaísmo un estado cultural necesario pero amoral, y a esta visión crítica se sumó la sistematización surrealista en pro de una posición ética, con la introducción de cierto psicologismo que desgajó la unidad del individuo en dos mitades, conciencia e inconciencia, aun en beneficio de la liberación del hombre. Las coincidencias históricas y los evidentes precedentes dadaístas en la filosofía bretoniana -aun negados por André Breton-, han facilitado a la historiografía la identificación de ambas corrientes, de tal manera que el alcance de Dada como “un estado de ánimo”, resulta imposible para las generaciones venideras. Según Pierre Restany y sus intentos por conectar el dadaísmo con el Nuevo Realismo que él mismo teorizó, Dada aún tuvo cierta continuidad en la segunda mitad de la década de 1920 con la revista *Orbes*, dirigida por Jacques Henry Lévesque a partir de 1928, con la intención de proseguir con las ideas dadaístas entre otras cosas, publicando una serie de monografías consagradas a personalidades casi ya míticas como Satie, Cendrars, Picabia, Duchamp, Reverdy, De Massot, Tzara, Arp, etc. En torno a esta revista se concentraron algunos artistas autoproclamados discípulos de Picabia y de Dada como Jan van Heeckeren y sus fotomontajes o Camille Bryen<sup>2453</sup>, quien desarrolló un automatismo independiente del surrealismo por prescindir de toda predeterminación y por relacionarse con lo objetual, mientras que en el surrealismo el artefacto servía de materialización del pensamiento<sup>2454</sup>, condición ésta que otorgaba al objeto surrealista la apariencia de una proyección tridimensional del collage. Este automatismo de Bryen fue representado por una recopilación de dibujos, collages, graffitis y poemas titulada *Expériences* (1932), y entre 1935 y 1937 él mismo lo aplicó a la fabricación de objetos y carteles destinados a lugares públicos -

---

<sup>2453</sup> RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'Art*, op. cit., p. 38. Restany añade a este grupo de *Orbes* la actividad aislada de Joseph Cornell, sobre todo sus cajas ensambladas, aunque este collagista americano, a pesar de negar su adhesión surrealista, la influencia de la modalidad novelada de Max Ernst es considerable en sus primeros collages de 1930 (ASHTON, Dore, *A Joseph Cornell Album*, Viking Press, New York, 1974, p. 5), y su conocimiento del surrealismo no implica su aprobación, pero sí su conciencia de la sistematización del proceso objetivo del collage y del ensamblaje.

El propio Bryen cuenta su filiación con el grupo de Lévesque, el cual considera neo-dadá, en una entrevista con Jean Grenier de 1963, recogida en Daniel Abadie, *Bryen Abhomme*, La Connaissance, Bruxelles, 1973, p. 156.

<sup>2454</sup> Sobre las divergencias del automatismo de Bryen con el surrealista, ver *ibíd.*, pp. 9-15.

además de *fumages* realizados con ceras y velas en 1935-, tras los que subyace el concepto de “apropiación” (tan importante para el posterior Nuevo realismo<sup>2455</sup>), por sufrir la proyección del sujeto *aposteriori* -con un gran trasfondo psicológico de orden freudiano-, que ya dista considerablemente de la mera manifestación objetiva de las creaciones dadaístas confundidas con el azar. De hecho, la evolución de Bryen se cruzó con la de Duchamp, pues comenzó como escritor interesado en los procedimientos automáticos y objetuales, para abrazar después la pintura en la década de 1940 con un estilo abstracto, lírico y tachista, lo que resume la recuperación de la tabla rasa dadaísta paralela al devenir de la historia de la pintura durante estas décadas del siglo XX. Para sus objetos de la década de 1930 contó con la colaboración del fotógrafo belga (luego escultor) Raoul Ubac, cuyas fotografías documentaron y reprodujeron estos objetos efímeros, destinados únicamente a la “liberación poética”. Y ésta no fue la única recuperación del dadaísmo por parte de Bryen, dado que sus objetos de “funcionamiento erótico” ya recogían el poder de la libido en la manifestación, sustituta de los procedimientos subjetivos, a pesar de que este objetivismo se manifestaba a partir de las proyecciones del sujeto, lo que mostró de manera evidente y en las tempranas fechas de los años treinta, cómo resulta imposible retroceder en la historia de la plástica y de la poesía, saltando por encima de la sistematización surrealista para abrazar el grado cero dadaísta, dado que la breve duración de este movimiento ofrece una prueba por sí sola de tal imposibilidad, heredada luego por el Nuevo Realismo de las décadas de 1950 y 1960. El dadaísmo y el collage constituyeron un momento histórico imposible de recuperar, y no un cuerpo teórico ni una técnica plástica determinada. Ante esta evidencia, sólo cabe la consecución de las experiencias y de las investigaciones, tal y como procedieron letristas y situacionistas desde mediados del siglo XX. Y nunca la imitación, dada la capacidad artística e institucional para recuperar el objetivismo dadaísta.

---

<sup>2455</sup> Ver RESTANY, Pierre, « Je peins pour ne pas écrire » (*Arts*, 1964, Paris), en *ibíd.*, pp. 139-140.



### 3.6. Expansión y muerte del collage: constructivismo y arte concreto

Tras el dadaísmo, en cuya dualidad destrucción-construcción también participó el grupo holandés *De Stijl*, se extendió una nueva conciencia de la necesidad de una construcción de nuevas formas de expresión que comulguen con la nueva realidad. Ya no se trataba de un constante ataque contra el arte imitativo, sino de la búsqueda de una coherencia de las formas expresivas y sus relaciones con el entorno<sup>2456</sup>, cometido para el que la realidad social adquirió progresivamente una mayor importancia. Todas las investigaciones plásticas, desde el comienzo de la década de 1920, se ciñeron a dos alternativas fundamentales: la función constructiva del artista emparentado ahora con el ingeniero, con la que se quería romper con el aislamiento del “arte por el arte”, aunque para ello esta función debía preservar la profesionalidad del artista de alguna manera; y el servicio prestado a la materialización plástica y literaria, al autoconocimiento y a la percepción de la realidad bajo la primacía hegeliana de la poesía, en lo que se empeñó fundamentalmente el surrealismo, opuesto al concepto de vanguardia<sup>2457</sup> así como otras voces procedentes de las corrientes más constructivas contrarias a la dispersión de las aportaciones y tendentes a la unificación de los intentos<sup>2458</sup>, aunque la discrepancias de las proposiciones de sus protagonistas hizo imposible alcanzar la unidad de acción deseada, además de que, paradójicamente, fue tras el dadaísmo cuando se alcanzó la máxima expansión de la intervención plástica en todos los ámbitos de la vida, y la ruptura con las limitaciones institucionales, precisamente por ubicarse este movimiento entre la cualidad objetual de la realidad y la imagen, la cual iba a imperar a partir de entonces.

#### *Permanencia del punto de inflexión: panfuturismo*

En la recién proclamada URSS, este proceso no partió del dadaísmo sino del futurismo y del suprematismo, dado que este último adquirió con las investigaciones de Malevich una aplicación en la vida diaria, sobre todo con sus proyectos de ciudades en suspensión de 1925. Este mismo punto de inflexión supuso el panfuturismo de Ucrania, ahí donde ya se conformó un

---

<sup>2456</sup> Véase por ejemplo las opiniones de la constructivista rusa STEPANOVA, Varvara, “Sobre la creación no objetiva en la pintura” (1919), donde niega la posibilidad de ofrecer bajo un solo “ismo” la capacidad global de la creación no objetiva, en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, Banco Central Hispano, Madrid, 1992, p. 195 (catálogo de exposición)

<sup>2457</sup> Ver NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>2458</sup> Así lo expresa por ejemplo el vanguardista maísta húngaro KASSÁK, Lajos, “Conclusion” (Népszava, 23 agosto, 1925, p. 12), en MARTIN, Marc (ed.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, *op. cit.*, pp. 282-283. Ver además BAJKAY, Éva, « L'avant-garde hongroise et ses relations avec la Belgique et les Pays-Bas/ De hongarse avant-garde en de relaties met België en Nederland van 1915 tot 1925 », en *Avant-Garde hongroise/ Hoongarse avant-garde*, BBL & Brepols Publishers, Bruxelles, 1999, pp. 41-42 (catálogo de exposición)

grupo futurista en 1913 por Pavlo Kovjoun, Mykhaïl Semenko y su hermano, el pintor Vasyl Semenko. El panfuturismo fundado por estos dos primeros citados en 1921, junto con la aportación literaria de Mark Terechtchenko, M. Irtchan, O. Slisarenko, I. Chpol, Geo Chkouroupii y I Strelchouk entre otros, próximo a los impulsos constructivistas italianos de Prampolini, Pannaggi y Paladini por la fuerte influencia que Marinetti ejerció en este grupo prolongada a lo largo de la década de 1920, aunque bajo el gran peso de los principios económicos de Marx acerca de la reconstrucción de la economía política partiendo del material bruto legado por la industria<sup>2459</sup>, asimiló la herencia futurista y las influencias constructivistas de Moscú, con lo que resolvió esta dualidad que aquí nos concierne entendiendo la destrucción y la construcción como una sucesión alterna, dirigida a la disolución de las facturas anteriores con el fin de sustituir la obra de arte por el objeto, puesto que concebían su movimiento como el resultado obtenido de la suma de la factura y de la ideología, dado que la factura, fundamento materialista en la vanguardia rusa por antonomasia, englobaba en su concepto el material, la forma y el contenido en una unidad perfecta, capaz de materializarse en las manifestaciones más acordes con la actualidad revolucionaria: la tipografía, el fotomontaje, la esculto-pintura y la poesía gráfica o “pintura-poesía” de Semenko, lo que, a pesar de las apariencias, situaba a la poesía en el fin último de toda expresión, al mezclar totalmente los registros y disolverlos en un nuevo ente abierto y superior. Este fin lo distanciaba significativamente del productivismo soviético y del funcionalismo checo y polaco, mientras que lo emparentaba con el grupo Devetsil de Praga, siguiendo y manteniendo una continuidad a lo largo de la década de 1920 que hizo de Ucrania el último reducto de la vanguardia del Este, conforme fue endureciéndose la presión de las posiciones más reaccionarias de las instituciones soviéticas culturales sobre los artistas moscovitas más avanzados. Concretamente, la vanguardia ucraniana se organizó en torno a la revista literaria *Nova Generatsiia* (1927-1930)<sup>2460</sup>, ahí donde se concentraron los mayores esfuerzos constructivistas del país, aunque bajo la influencia de los artículos que Malevich publicó en sus páginas al ser rechazados en Rusia.

---

<sup>2459</sup> El manifiesto del panfuturismo fue redactado entre 1921 y 1922 por Sesmenko y publicado en 1922 en *Semoafor ou maïboutn'e* (*Semáforo para el futuro*). Datos recogidos en MUDRAK, Myroslava M., “Le panfuturisme ou le constructivisme vu d’Ukraine”, *Constructivisme, Liegia* nº 5-6, pp. 116-123, donde se reproduce en facsímil este manifiesto.

<sup>2460</sup> La orientación constructivista del panfuturismo fue sostenida por organismos como el OSMOU (Asociación de Artistas Contemporáneos de Ucrania) de Taran, Petrytskyi, Ermilov, Pavlov, Kramarenko, o la OSAOU (Asociación de Arquitectos Contemporáneos de Ucrania) y, ya en oposición al panfuturismo, se encontraban los Dinamistas-Constructivos de Kharkiv, o los Espirialistas liderados por Polichtchouk y englobados en el grupo literario Vanguardia.

## *Las construcciones espaciales. Primera etapa del constructivismo*

Sin embargo, el paso decisivo se dio tempranamente en Rusia, y en concreto de la mano de Alexandre Rodchenko (1891-1956, natural de San Petesburgo) en el seno del grupo Zhivskulptarkh, fundado en 1919 con el fin de unir pintura, escultura y arquitectura en un proyecto común, y exponiendo sus primeros resultados en verano y otoño de 1920 en Moscú, incluyendo los bocetos arquitectónicos de Rodchenko<sup>2461</sup>. En 1918, siendo miembro del IZO (Departamento de Bellas Artes de la Comisaría de Instrucción) y una vez estallada la Revolución de Octubre, Rodchenko comenzó a realizar sus primeras construcciones en tres dimensiones tras colaborar con Yakulov, Tatlin y otros en el diseño para el Kafe Pittoresk. En esta ocasión pudo estudiar la proyección de la luz sobre diversos materiales, interés que adquirió inspirado en la obra de Tatlin, con quien expuso en *El Almacén* en la primavera de 1916. A esta influencia respondió de dos formas diferentes. La primera de ellas consistió en una serie de collages realizados con pedazos de papeles decorativos entre 1914 y 1915. Éstos mostraban su inclinación hacia lo material y hacia la interacción de las formas a pesar de estar inspirados en el cubismo, pues su finalidad eran las composiciones abstractas capaces de ofrecer los resultados deseados<sup>2462</sup>. Estos collages fueron prologados en 1918 por composiciones suprematistas en las que dominaba la diagonal del máximo del equilibrio de fuerzas que niega las condiciones naturales y definen la construcción humana, tal y como ocurre en ciertos collages de su compañera Varvara Stepanova (1894-1958), totalmente abstractos a pesar de la figuración contenida en las ilustraciones y tipografías, pues los recortes responden únicamente a los intereses compositivos compartidos con los collages que realizó Rodchenko (serie de *Billetes*, 1919). La otra dirección tomada la constituye una serie de obras geométricas iniciadas en 1915 y realizadas con los instrumentos propios del dibujo lineal. Estas dos vías de experimentación confluyeron en las construcciones tridimensionales de maderas, metales, cartones, alambres y cristales fundamentalmente. Tales obras prolongaron en cierta manera los relieves de Tatlin, Puni y Klyun, además de las obras de Lev Bruni, Tevel' Shapiro y Petr Miturich.

Tatlin no fue el único que ejerció su influencia sobre Rodchenko, ya que su detractor principal, Malevich, constituyó también una referencia fundamental en su carrera plástica. En 1918 y partiendo del suprematismo, presentó *Negro sobre negro*, una clara respuesta a *Blanco sobre negro*. Aunque Christina Lodder<sup>2463</sup> vea en esta monocromía una tabula rasa, no la podemos considerar todavía un cierre total de la profundidad ficticia de la pintura frente a la

---

<sup>2461</sup> Véase HAMMER, Martin y LODDER, Christina, "Un diálogo creativo: Gustav Klucis, Antoine Pevsner y Naum Gabo", en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 62 (catálogo de exposición)

<sup>2462</sup> Ver datos en LAVRENTIEV, A. N., "El laboratorio del futuro", en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, op. cit., 1992, p. 25.

<sup>2463</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 22. Sobre Rodchenko y Malevich consultar MARCADÉ, Jean-Claude, *L'avant-garde russe*, op. cit., pp. 24-247.



ventana infinita de Malevich, dado que las formas desarrolladas sobre el negro nos informan que estos primeros monocromos fueron para Rodchenko un punto de partida en la creación, el cual sustituyó la policromía por la *faktura* tal y como logró Malevich en la última fase del suprematismo con *Blanco sobre blanco* ese mismo año<sup>2464</sup>. De hecho, en 1919 Rodchenko redactó *Del manifiesto de los suprematistas y pintores no figurativos*, donde negó la existencia de los objetos en el arte para afirmar la creación espiritual abstracta global<sup>2465</sup> y, aunque estos trabajos bidimensionales den la impresión de haber constituido un camino paralelo a las primeras construcciones espaciales, ambas direcciones se complementaban, porque si la pintura perdía su especificidad, las construcciones ganaban autonomía, tal y como demostró la exhibición conjunta de *Negro sobre negro* y sus primeras construcciones tridimensionales en la *X Exposición Oficial, Creación No Objetiva y Suprematismo (Bespredmetnoe tvorchestvo i Suprematizm)* celebrada en Moscú en 1919.

Queda claro que, con la pérdida del objeto en la representación, el arte tendió hacia la creación de objetos concretos con valor en sí mismos, tanto en una sucesión de investigaciones como en una serie de declaraciones teóricas. A finales de la década de 1910, Rodchenko partió del estudio de la dinámica en la intersección de planos y de “concentraciones de colores y formas”<sup>2466</sup>, donde el protagonismo pertenecía totalmente a la luz y su incidencia sobre las figuras, dando el gran paso de los estudios bidimensionales a las tres dimensiones<sup>2467</sup>. A partir de la función de la línea en el plano, Rodchenko enseguida alcanzó el dinamismo de las formas geométricas puras, plasmadas en distintos materiales entre 1918 y 1921, mientras evolucionaban según una paulatina liberación del objeto creado respecto a las limitaciones espaciales. De esta forma, lograba un pleno desarrollo del movimiento autónomo<sup>2468</sup> del objeto en función de la unidad, y para ello comenzó por estudiar las relaciones existentes entre la *faktura*, la forma y el material empleado como paradigma del acto constructivo<sup>2469</sup>, también visible en las construcciones de Konstantin Medunetsky, Karl Ioganson y los hermanos Georgi y Vladimir Stenberg, basadas en el control matemático y universal que no deja nada al azar, a diferencia por ejemplo de las construcciones de Kurt Schwitters, planteadas como un enfrentamiento entre la acción creativa del artista y lo imprevisto del material. Rodchenko, en este sentido, se adelantó

---

<sup>2464</sup> LAVRENTIEV, A. N., “El laboratorio del futuro”, *op. cit.*, p. 26, donde el autor define el negro de Rodchenko como espacio y nuevo punto de arranque de la creatividad.

<sup>2465</sup> Citado en *ibíd.*, p. 26. Ver además STEPANOVA, Varvara, “Acerca de la creatividad no objetiva (en la pintura)” (1919), recogido en BOWLT, John E. y DRUTT, Matthew (eds.), *Amazonas de la vanguardia. Exter. Gontcharova. Popova. Rozanova. Stepanova. Udaltsova*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2000, pp. 333-335.

<sup>2466</sup> LAVRENTIEV, A. N., “El laboratorio del futuro”, en *ibíd.*, p. 26.

<sup>2467</sup> Selim O. Khan-Magomedov relaciona sus dibujos abstractos con las construcciones espaciales, en KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., “Alexander Rodchenko’s Spatial Constructions”, en *Rodchenko. Spatial Constructions*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 16 (catálogo de exposición)

<sup>2468</sup> STEPANOVA, Varvara, “On Spatial Constructions”, (1920), en *ibíd.*, p. 14.

<sup>2469</sup> Véase RODCHENKO, Aleksandr, “Everything is Experiment” (1920), texto íntegro en RODCHENKO, Aleksandr, *Experiments in the Future. Diaries, essays, letters and other writings*, MoMA, New York, 2005, pp. 108-111.

al diseño geométrico abstracto realizado con compás y cartabón, con el fin de eliminar lo accidental material y subjetivo de la creación en busca de las leyes universales de la construcción. De ahí que sus esculturas fuesen consideradas máquinas, dado que fueron producidas por medios totalmente mecánicos con el fin de reducir el gesto del ensamblaje y la división de las partes. Las medidas llegaron a ser totalmente estándares, regidas únicamente por la ley del número.

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

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

Estas construcciones todavía están determinadas por un soporte y una composición simétrica respecto a un eje central, sin poseer una unidad dinámica al basarse en el principio de ensamblaje de las distintas partes porque, al fin y al cabo, es la luz la responsable de esta unidad a través de su relación dialéctica con las sombras, a parte de de los diversos ángulos y perspectivas.

Rodchenko continuó su camino ya marcado por estas primeras construcciones, hacia un mayor organicismo que fuese capaz de dotarlas de autonomía respecto a las leyes naturales del movimiento, relegando de esta manera al olvido el término “escultura”. Rodchenko dio un paso decisivo con una segunda serie tridimensional llamada “construcciones según el principio de las Formas Iguales” o “Superficies que reflejan la luz”, con las que tendía a anular la disparidad de las diversas partes ensambladas a pesar del respeto que mantuvo su primera producción escultórica hacia las leyes matemáticas. Se trata de diseños en los que predomina el cartón en suspensión con alambre, y con los que logra la liberación de las leyes naturales mientras que, al

mismo tiempo, el movimiento es facilitado por la acción del viento, creando una unidad orgánica y viva, el principal objeto a seguir ya anunciado con sus composiciones sobre negro, en las que predomina el diseño geométrico circular, lineal y anguloso, así como una serie de estudios geométricos realizados en blanco y negro y determinados por su tendencia al organicismo. Para lograrlo no dudó en buscar sus modelos en la naturaleza misma, tal y como demuestran las estructuras de líneas concéntricas romboidales, hexagonales, ovales y circulares, haciendo derivar todas ellas de una misma unidad que ya no recurre a la disimetría extensible por todos sus lados como en sus primeras construcciones espaciales, sino al centro orgánico que dota de autonomía al conjunto hasta hacerlo indivisible, y recordando, como demuestra fotográficamente Alexander Lavrentiev, a los círculos concéntricos de los troncos de los árboles<sup>2470</sup>, sólo que ahora Rodchenko los libera de la materialidad lo más posible para conformar los cuerpos a partir del movimiento de las líneas únicamente, con el mismo resultado obtenido por la rueda de bicicleta de Duchamp, aunque prescindiendo absolutamente del objeto preexistente con el fin de producir uno nuevo e independiente de las leyes materiales. En estas estructuras resulta apreciable tanto la influencia de los *contrarrelieves* de Tatlin como del suprematismo de Malevich, coincidentes en la paulatina liberación de la materia, como ya hemos demostrado anteriormente, y tan sólo diferentes por las sendas tomadas, una empírica y universalista que hace de Tatlin paradigma del materialismo en tanto que lenguaje universal (como el *zaum* de Khlebnikov), y la otra teórica, espiritualista, negativa y, en definitiva, suprematista, ambas significativas por igual en la conformación de un constructivismo soviético.

Esta segunda serie fue presentada en la tercera exhibición del OBMOKhU (Sociedad de Pintores Jóvenes) en mayo de 1921 en Moscú. En ella recurrió a lámparas para enfatizar las distintas líneas de las estructuras y su constante dinamismo orgánico por estar inspirado en movimientos constantes de la naturaleza. Esta exposición constituyó el gran despliegue de construcciones que fueron adquiriendo la calidad de objetos autónomos, no sólo las de Rodchenko, sino también las de Karl Ioganson en madera y metal, o las de Konstantin Medunetski, consistentes en ensamblajes de piezas de distintos metales con el fin de conseguir una variedad cromática sin discernir color y material, todo bajo el mismo concepto de “construcción espacial”. También se presentaron obras de los hermanos Georgi y Vladimir Stenberg, en concreto estructuras tecnológicas cuyos pedestales formaban parte del conjunto de la obra, la cual debía responder con precisión tecnológica a lo accidental de los relieves de Tatlin, tal y como apuntó Ioganson en 1922 en el *Inkhuk*<sup>2471</sup>.

---

<sup>2470</sup> Ver LAVRENTIEV, Alexander, “Alexander Rodchenko. The Iconography of Space”, en *Rodchenko. Spatial Constructions*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2471</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 71.

La tercera serie de estas construcciones espaciales incrementaron el desarrollo de las formas estandarizadas. Las llamó “formas iguales” por ser libres de toda simetría y gobernantes del espacio circundante. Se dividen en dos grupos; el primero de ellos también fue mostrado en la tercera exposición del OBMOKhU, además de coincidir cronológicamente con las pinturas lineales de 1920, siendo las construcciones sus proyecciones en tres dimensiones. El segundo se sirvió de todas las posibilidades de las formas estandarizadas en madera, es decir, con *faktura* bruta, quizás inspiradas en el arte prehistórico dolménico<sup>2472</sup> por su simplicidad y naturaleza elemental (de nuevo el primitivismo y la tecnología). Se trata de aquéllas piezas no expuestas, quizás porque entendió que sus tres pinturas monocromas (rojo puro, amarillo puro y azul puro), mostradas en la exposición 5 X 5 = 25 (Moscú, 1921, junto con las obras de Alexandra Exter, Luibov Popova, Varvara Stepanova y Alexander Vesnin, presentando cinco de cada uno), supusieron el final no sólo de la pintura<sup>2473</sup>, sino también de toda actividad artística autónoma que no fuese destinada a la construcción de la nueva sociedad, pues sus monocromos cerraron definitivamente la ventana suprematista abierta al infinito de la nada, para hacer de la pintura un objeto que, a diferencia de los demás, fuese completamente inútil. Mientras, sus construcciones se encaminaron hacia el organicismo<sup>2474</sup> y hacia las estructuras obedientes a las leyes universales<sup>2475</sup>, las cuales Rodchenko trató de descubrir en una evolución que, en realidad, es paralela a la seguida por Malevich y Tatlin, quienes también suspendieron sus actividades plásticas a principios de la década de 1920 para dedicarse a proyectos más propios de la ingeniería, aunque nunca abandonaron la idea de un servicio artístico no funcional en un sentido material, sino dirigido a la percepción de la realidad<sup>2476</sup>. A partir de este organicismo, el constructivismo tomó conciencia de su capacidad para la construcción de un entorno socialista. Él y la tecnología caminaron de la mano y todos los artistas afines a 5 X 5 = 25 conformaron el

<sup>2472</sup> Ver LAVRENTIEV, Alexander, “Alexander Rodchenko. The Iconography of Space”, en *Rodchenko. Spatial Constructions, op. cit.*, p. 43.

<sup>2473</sup> Pocos días antes de esta exposición, el 20 de agosto de 1921, Tarabukin presentó una conferencia en el Inkhuk (Instituto de Cultura Artística de Moscú) titulada “El último cuadro ha sido pintado”. NAKOV, Andrei B., “Introducción” a TARABUKIN, Nikolai, *Del caballete a la máquina* (1923), en TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro, op. cit.*, p. 33.

<sup>2474</sup> Rodchenko entendió el constructivismo como lo contrario al estatismo del arte que rechaza la vida necesaria en toda producción. Así, la construcción fue destinada a la organización de la vida y del uso utilitario del material, tal y como afirmó él mismo en 1921 cuando se inclinó definitivamente por el productivismo. Ver *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento, op. cit.*, p. 178. Stepanova sólo concebía el uso del objeto en su estado de movimiento, en Varst (Varvara Stepanova), “Des travaux de la jeunesse constructiviste” (*LEF* n° 3, 1923, pp. 53-56), en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire, op. cit.*, p. 58.

<sup>2475</sup> Ver LAVRENTIEV, Alexander, “Alexander Rodchenko. The Iconography of Space”, en *Rodchenko. Spatial Constructions, op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>2476</sup> “El arte del futuro no será el agradable ornamento de las viviendas familiares. Será tan necesario como los rascacielos de cuarenta y ocho pisos, los puentes grandiosos, la telegrafía sin hilos, la aeronáutica, los submarinos, etc...”, texto en castellano en RODCHENKO, Alexander, “Todo es un experimento” (1920), *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento, op. cit.*, p. 175 (el traductor no consta). El “como” establece una comparación y no un servicio artístico de tipo aplicado. Sobre Rodchenko y el productivismo leer BRIK, Ossip, “À la production!” (*LEF* n° 1, 1923), en CONIO, Gérard, *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire, op. cit.*, pp. 43-44.

18 de marzo de 1921 el Primer Grupo de Constructivistas en Acción, respaldados teóricamente por el pionero del fotomontaje Aleksei Gan.

### *Hacia un constructivismo orgánico*

La evolución de Rodchenko hacia el organicismo desde el montaje implícito en las formas ensambladas, fue paralelo, además de la evolución de Tatlin y de la tecnología, al camino elegido por el menos conocido -aunque no menos importante- Petr Miturich (1887-1956). Él y Rodchenko coincidieron en partir del collage para abarcar las construcciones, a pesar de que Miturich normalmente no haya sido identificado por la historiografía con el constructivismo, quizás por haberse dedicado a la producción realista entre 1918 y 1922 al tiempo que desarrollaba sus construcciones tridimensionales. No obstante, el dinamismo de sus objetos creados a partir de las bases teóricas de Mikhail Matyushin, sí es englobado por Christina Lodder en lo que ella denomina “constructivismo orgánico”, vertiente presidida por Matyushin, Tatlin y sus *letatlin*. En 1923 Miturich se atribuyó el mérito de haber sido el primero en reivindicar el retorno a la naturaleza a partir de sus investigaciones de 1911 sobre el crecimiento de los árboles<sup>2477</sup>.

Miturich, inspirado profundamente en el *zaum* de Khlebnikov, denominó a sus primeras construcciones no utilitarias “gráficos espaciales” y “carteles espaciales”, por partir como Rodchenko de sus primeras investigaciones cubo-futuristas encaminadas a la búsqueda de las leyes del movimiento. El fundamento de este dinamismo fue la línea, enfatizada incluso en sus cuadros figurativos inspirados en el modelo principal de los futuristas rusos: las xilografías populares, obtenidas a partir de un bloque recortado que dejaba la línea impresa, suficiente para colorear los cuerpos figurados y crear así una plástica dispar. Éste también fue el modelo de sus incursiones en el collage en 1916, para el que empleó grapas, papel coloreado y piezas de maderas sobre un lienzo o un cartón de base, aunque estos experimentos tan sólo eran capaces, por el momento, de sustituir los medios tradicionales de la pintura tal y como procedió Burliuk con sus primeros collages cubofuturistas. De todas formas, estas producciones supusieron el punto de partida de sus “gráficos espaciales” junto con sus pinturas lineales dotadas de tipografías, trasladando así los resultados obtenidos sobre el soporte bidimensional a las tres dimensiones mediante el plegado de los soportes, queriendo enfatizar los ángulos que marcaban el acto del ensamblaje e intensificar así el dinamismo de los conjuntos realizados en cartón y papel, material efímero que determinó la decisión de Miturich de destruirlas, pues no fueron concebidas para perdurar y sí para ser conservadas fotográficamente. La finalidad de estas

---

<sup>2477</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., pp. 201-219.

piezas ha determinado el conocimiento de sus coloraciones por el blanco y negro fotográfico, lo que nos hace pensar que los colores empleados no debieron divergir demasiado de esta gama elemental.

El plegado de Miturich creaba formas angulosas irregulares que complementaban la coloración, buscando la síntesis de dos dimensiones: el material puesto en relieve y el color, obteniendo así unos resultados que luego trasladaría a estructuras de madera y alambre, despreocupadas de los materiales en sí para centrar el interés en la interacción dinámica de los elementos, a diferencia de las obras del resto de sus contemporáneos vanguardistas. Esta intención derivó en la década de 1920 en lo que Lodder denomina “constructivismo orgánico”<sup>2478</sup>, materializado en el “principio de la ondulación” que recogía los movimientos orgánicos de la naturaleza mediante un sexto sentido, desarrollado teóricamente por Miturich como *chuvstvo mira* (sentimiento hacia el mundo), el cual permitió valorar los fenómenos naturales desde un punto de vista artístico para luego aplicarlos a la tecnología, obteniendo de este modo aparatos sin motor para volar -ceranos a los *letatlin-*, proyectos de embarcaciones, vehículos oruga, etc., incluso nuevas dinámicas urbanísticas a partir de lo que Miturich llamó “técnica de ondulación”, con diseños de ciudades que participaban de las leyes del crecimiento universal, muy parecidas a las ciudades en suspensión de Malevich y de Anton Lavinski<sup>2479</sup>. Así, Miturich contribuyó al desarrollo social tal y como determinó el ideario productivista aunque, en el fondo, siempre respondió a un simple interés por el conocimiento de los fenómenos naturales con el fin de acercar el hombre a su entorno.

### *Constructivismo productivista soviético*

Esta progresiva aproximación al organicismo bajo el signo de la producción, desde el montaje de las primeras construcciones, todavía de marcado sesgo futurista, fue anunciada, además de los monocromos de Rodchenko, por las teorías del historiador y crítico Nikolai Tarabukin y del teórico del arte Boris Arvatov, quien publicó en 1930 *Sobre el arte de producción y propaganda*. Tarabukin pronunció una conferencia el 20 de agosto de 1920 en el Inkhuk de Moscú bajo el título “El último cuadro ha sido pintado”, base de su libro *Del caballete a la máquina* (1923), donde expuso los dilemas planteados ante la desaparición de las modalidades tradicionales del arte<sup>2480</sup>. Frente a esta supuesta crisis del arte, Tarabukin reclamó

---

<sup>2478</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>2479</sup> Respecto a la relación de las ciudades del futuro de Lavinski con el productivismo, véase ARVATOV, Boris, “L’utopie objectalisée” (*LEF* n° 1, 1923, pp. 61-64), en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire, op. cit.*, pp. 45-47.

<sup>2480</sup> A partir de la síntesis y superación futurista de los registros expresivos, lo que ayudó luego a la consideración objetual de todo lo construido. Acerca de esta síntesis y negación de los anteriores géneros

la construcción de objetos reales según la lógica de la evolución del constructivismo. Sin embargo, presentó la construcción como un objeto con un fin en sí mismo, superando en este sentido la inutilidad artística que aún profesaban por entonces artistas como Rodchenko. Estas afirmaciones plantearon una cuestión esencial: el papel de los artistas en la industria. Tarabukin no encontró más salida que la propaganda<sup>2481</sup> y, con ella, añadió a los problemas artísticos formulados por los constructivistas una dimensión social e ideológica<sup>2482</sup>.

Este historiador del arte complementó su teoría con la publicación *Por una teoría de la pintura* (1923), donde analizó con mayor detenimiento los elementos esenciales de este registro plástico, además de establecer la creación del objeto real a partir de la *faktura*, y oponer finalmente el antiguo hacer del arte al nuevo a partir de los términos “composición” y “construcción”, a los que antepuso la unidad del objeto real basado en la construcción técnica -contraria a la construcción artística-, y en el ritmo del movimiento orgánico frente al mecánico<sup>2483</sup>. Estos principios se aplicaban tanto a la producción de objetos como al conocimiento de los ya existentes, por lo que el proceso debía conquistar lo orgánico desde el modelo mecánico una vez alcanzados los principios constructivistas totalmente emancipados de lo artístico, siguiendo la propia evolución lógica de la máquina en su deseo por crear sus propias formas y no reproducir las fabricadas por la mano del hombre o por la naturaleza.

En 1922, dos años después de la primera conferencia de Tarabukin, Boris Arvatov impartió también en el Inkhuk de Moscú otra titulada “El arte desde el punto de vista de la organización”. Aunque esta última recogía una misma inquietud hacia el productivismo después de valorar positivamente las estructuras autónomas de los constructivistas, y a pesar de que deseaba aplicar los mismos principios ideológicos y sociales frente a lo meramente formal<sup>2484</sup>, difería sensiblemente de las tesis de Tarabukin respecto al papel del artista en la industria, pues establecía la urgencia de superar las dos formas de manifestación artística propia de una sociedad burguesa -la representación y el decorativismo-, y en salvar la distancia que separa la actividad artística del desarrollo técnico alcanzado por la sociedad<sup>2485</sup> -sinónimo de la unión arte

---

artísticos, véase el estudio de Conio en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques....*, op. cit., p. 14.

<sup>2481</sup> El arte aplicado en las fábricas compete con la mercantilización y no acaba con la inutilidad del arte. En TARABUKIN, Nikolai, “Del caballete a la máquina”, en TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, op. cit., pp. 51-56.

<sup>2482</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>2483</sup> TARABUKIN, Nikolai, *Por una teoría de la pintura* (1923), en *ibid.*, pp. 133-137.

<sup>2484</sup> Arvatov definió el utilitarismo como la correlación social entre la forma y la función, en ARVATOV, B., “Utilitarismo y estética”, en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., p. 162, e identificó la unión entre arte y desarrollo tecnológico con la victoria económica del comunismo, y el constructivismo con la construcción de la sociedad comunista. En ARVATOV, Boris, “Utopie ou science?” (*LEF* n° 4, 1924, p. 16-21), en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire*, op. cit., p. 63.

<sup>2485</sup> Lo que permite a Stefan Morawski compararlo con algunos representantes del dadaísmo occidental, en MORAWSKI, Stefan, “Conception de l’Art de Production’ et conception du monde chez Boris Arvatov”, *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, op. cit., pp. 70-71.

y vida a su entender-, por lo que creía necesario sintetizar ambas actividades en lo que ha venido a llamarse el “monismo socio-técnico” de Arvatov<sup>2486</sup>, a veces comparado con el taylorismo a pesar de la disparidad de las fuentes que los formaron, en el caso de Arvatov la “Cultura Proletaria” de Alexandr Bodganov (*Proletkult*, él fue el máximo teorizador de este concepto), la interacción entre arte e industria promulgada por P. S. Strakhov en 1905<sup>2487</sup>, y el “arte proletario” como meta compartida por algunos de los teóricos de su tiempo como S. Tretiakov, Ossip Brik<sup>2488</sup> o Mañakovski, con quien Arvatov colaboró en la publicación del *LEF* a pesar de no aceptar su visión poética de la ciudad. El nuevo papel del artista consistía según él en una materialización de las ideas organizadas en torno a la creación mediante la fabricación de objetos, algo innecesario pues, frente a la función propagandística defendida por ejemplo por Klucis y Tarabukin, Arvatov pensaba que, una vez desaparecida la sociedad de clases, toda organización de ideas resultaba inútil, dado que ésta debía hacerse visible de inmediato según las directrices del materialismo histórico. Por esta razón no podemos entroncar a Arvatov en el productivismo dogmático, y más aún si tenemos en cuenta el hecho de que estuvo aislado del exterior por una larga convalecencia sufrida desde 1923 hasta el final de su vida. Arvatov creía en la capacidad del artista para fabricar objetos utilitarios incidentes en la vida social según unos principios constructivos, unos métodos científicos rigurosos, la tecnología más avanzada y el principio del ritmo. Estas bases constructivas fueron estructuradas en tres aspectos del trabajo industrial o “trabajo de laboratorio”: el material puro, el método y el propósito del producto. La figura del “artista-constructor” o “ingeniero-constructor”, indistintamente, simbiotizó al artista con el ingeniero, dado que ambos se mostraron incompetentes hasta el momento respecto a la nueva realidad industrial. Sólo el maridaje de lo social y lo artístico otorgaría la unidad orgánica deseada<sup>2489</sup>, ley primera en las enseñanzas de los VKhUTEMAS (Talleres Superiores Artísticos

---

<sup>2486</sup> *Ibíd.*, pp. 71-73. Ver además LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>2487</sup> En la conferencia que impartió en San Petesburgo en 1905, “La tecnología y la belleza de la vida”, luego incluida en su libro STRAKHOV, P. S., *Las tareas estéticas de la tecnología*. Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 76. Esta conferencia respondía al desarrollo económico y técnico que vivió Rusia desde finales del siglo XIX y del que nos habla BOWLT, John E., “Un ingénieur vatu mieux qu’un millier d’esthètes. Réflexions sur les origines du constructivisme soviétique”, *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, *op. cit.*, p. 44, aunque este desarrollo, dada la extensión del país, no llegó a expandirse de manera homogénea en todas las regiones, creando una zona mayoritaria en pleno subdesarrollo que contrastó con los grandes centros industriales como San Petesburgo. Este desajuste comenzó a ser corregido a partir de la Revolución de Octubre, y pudo ser una de las causas históricas de la propia Revolución. De él se desprende también el contraste de la situación de escasa modernización en la que se encontraba el país antes de la finalización de la guerra civil, y el estatus de Moscú y San Petesburgo como grandes y modernos centros culturales de Europa, lo que determinó la inclinación de la vanguardia hacia el maquinismo mientras llevaba a cabo una recuperación de las manifestaciones populares profundamente rusas, como el icono, el grabado popular o los textiles letones.

<sup>2488</sup> Su apoyo al productivismo quedó reflejado en su artículo BRIK, Ossip, “Du tableau au tissú imprimé” (*LEF* n° 6, 1924, pp. 27-34), en CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire*, *op. cit.*, pp. 68-71.

<sup>2489</sup> MORAWSKI, Stefan, “Conception de l’ ‘Art de Production’ et conception du monde chez Boris Arvatov”, *op. cit.*, p. 71. Arvatov distinguía el arte -la representación de las formas- de la actividad



y Técnicos del Estado, fundados en 1920 en Moscú), donde impartieron cursos Rodchenko, Rosanova, Popova, Klyun, Vesnin y Baranoff-Rossine entre otros, sustituidos a causa de la radicalización de los principios constructivistas por N. Udaltsova, S. Gerasimov, I. Mashkov, P. Kuznetsov, A. Arhkipov, A. Shevchenko. P. Konchalovski. A. Drevin, D. Shterenberg y A. Osmerkin.

Este nuevo estatus del objeto, producto de la creación -y ya no sólo por su equivalencia con el resto de los objetos existentes y la ruptura de las jerarquías artísticas del esteticismo-, también se sometió a la reproducción mecánica por el trabajo y el diseño del artista-constructor, así como los materiales estandarizados que a partir de entonces iban a participar en la construcción (como en la Bauhaus alemana), lo que nos permite establecer puntos comunes con el dadaísmo occidental, sobre todo con el berlinés, a pesar de las diferencias evidentes, como el lugar institucional que intentó ocupar el productivismo desde un principio, y la preservación del artista aunque al margen de la existencia de obras de arte, ambos ejemplos inexistentes en el dadaísmo.

Los otros grandes teóricos del productivismo fueron Ossip Brik, quien en su artículo “Una purga para el arte” (1918, en el primer número de la revista *El arte de la comuna*, 1918-1919, el principal foco originario del productivismo) exigía a los artistas la dedicación exclusiva a la creación de objetos materiales, al tiempo que identificaba arte con trabajo industrial; y Boris Kushner, gran defensor de la figura del ingeniero<sup>2490</sup>. Nikolai Punin, más bien, abordó el arte como medio de conocimiento, postura que en última instancia se acoplaba a las aspiraciones de la generación anterior, sobre todo de Tatlin<sup>2491</sup>, aunque también de Malevich e incluso de Ivan Puni, el máximo detractor del productivismo<sup>2492</sup> por no creer en la compatibilidad del artista y la fábrica ni en la autenticidad del uso funcional del objeto por estar determinado precisamente por factores sociales, mientras el arte ofrece un conocimiento alternativo y puro de la realidad despojada de cualquier añadido contaminante<sup>2493</sup>. Pero quizás fuesen los hermanos Pevsner (Anton Pevsner y Nahum Gabo) los que presentaron una oposición más directa, al establecer la meta de su arte “realista”, basado en la acción desarrollada en el tiempo y en el espacio, en “la realización de las percepciones” de la realidad, proponiendo un arte contrario a cualquier funcionalidad material que no dependa de lo cognitivo, siendo que el *Manifiesto Realista* de estos dos artistas, hecho público el 5 de agosto de 1920, reclamó un arte destinado a la

---

artística, perteneciente al conjunto de actividades biológicas del hombre. En ARVATOV, B., “Utilitarismo y estética”, en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., p. 163.

<sup>2490</sup> Ver KOUCHNER, Boris, “Les organisateurs de la production” (conferencia impartida en el Inkhuk, 30 marzo 1922, y publicada en *LEF* nº 3, 1923, pp. 97-103), en CONIO, Gérard, *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire*, op. cit., pp. 51-56.

<sup>2491</sup> Ver por ejemplo PUNIN, Nikolai, “About Zangezi” (1923), en ZHADOVA, Larisa Alekseevna (ed.), *Tatlin*, op. cit., p. 395.

<sup>2492</sup> Ver PUGNY, Jean, *La peinture contemporain* (1923), en Jean Pougny, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., pp. 70 y 79.

<sup>2493</sup> PUGNY, Jean, “Russie. L’art” (1924), en ibíd, p. 60.

construcción de estructuras tridimensionales en beneficio del movimiento, el cual prescinde del color como elemento escindido del material empleado. Lo mismo afirmaban acerca del valor gráfico de la línea al entenderla como una consecuencia de la percepción accidental del hombre contra el organicismo de los objetos. Por eso y en consecuencia, separaron la forma y el volumen de la profundidad espacial, pues los creían independientes, tal y como muestran sus primeras construcciones tridimensionales en los que predominan los planos bidimensionales interaccionados en el espacio<sup>2494</sup> (hechas de cartón, madera, plástico, celuloide, metal, etc., materiales que nada tienen que ver con el objeto encontrado). Todos estos representantes comentados en este párrafo -a excepción de Malevich, claro- constituyeron una vertiente soviética más afín a la vanguardia occidental por establecer la finalidad del arte en el conocimiento de la realidad.

El arte realista propuesto por los hermanos Pevsner, alejado de toda representación, partía del arte no objetivo para desmentir el ritmo estático propio del montaje, el cual ellos hicieron remontar en su manifiesto hasta el arte egipcio. En verdad, este proceder constructivo latió en el fondo de toda la vanguardia hasta el momento en que aparecieron las construcciones de los Pevsner, en beneficio de un movimiento orgánico basado en los ritmos cinéticos<sup>2495</sup>. Podríamos decir que este realismo constituyó una negación del constructivismo tal y como empezaba a ser entendido en los círculos afines desde los primeros relieves de Tatlin. Por esta razón, Pevsner y Gabo negaron, aunque indirectamente, el principio del montaje y del collage.

Pero el verdadero problema historiográfico se originó desde el momento en que los hermanos Pevsner consideraron este realismo como una resolución constructivista del camino abierto por el cubismo que ellos, como era común en la vanguardia rusa, interpretaron como el arranque del proceso hacia la inevitable pérdida del objeto en el arte y su función representativa, hasta que la obra alcanzase el estatus de objeto en sí, cuya única función era aquella representada por su sola presencia<sup>2496</sup> una vez superados los ritmos estáticos del cubo-futurismo y de Tatlin. En realidad, esta lectura del cubismo distaba bastante de las verdaderas inquietudes cubistas de Braque y Picasso y, respecto al constructivismo, la visión de los Pevsner preservaba la autonomía de la creación artística e incluso del “genio creador”<sup>2497</sup>. Siendo ambos hermanos los principales difusores del constructivismo en Occidente por ser los más vinculados de los vanguardistas rusos con los países europeos, puesto que los dos habían residido en Francia, Italia y Alemania desde 1911 hasta 1917, antes de que Naum Gabo abandonase definitivamente la URSS en 1922 y al año siguiente Anton Pevsner, la ideas que transmitieron, sobre todo en

---

<sup>2494</sup> Ver GABO, N., PEVNER, Noton, *Manifiesto Realista* (1920), en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo, op. cit.*, pp. 63-69.

<sup>2495</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>2496</sup> GABO, Naum, “La idea constructivista en arte” (1937), en *ibid.*, pp. 73-76.

<sup>2497</sup> *Ibid.*, p. 82.

Inglaterra y Estados Unidos, conformaron una equívoca visión del constructivismo<sup>2498</sup> y de la vanguardia rusa de la década de 1920, la cual ha perdurado hasta fechas muy recientes.

La respuesta constructivista al *Manifiesto realista* no se hizo esperar, e incluso podemos sospechar que este manifiesto pudo obligar a replantearse algunas de las contradicciones existentes en el constructivismo, como la creación de objetos inútiles en una sociedad comunista en formación. Esta contestación de finales de 1920 fue el *Programa del grupo productivista*, que dio nacimiento a la primera agrupación de constructivistas decididos a comprometerse con la revolución desde el utilitarismo y en contra del arte desde un punto de vista ideológico y social, pues en él declararon la adopción del comunismo científico como doctrina suprema, destinado también a orientar la actividad artística, y del materialismo dialéctico, el cual exigía el traslado decisivo de los experimentos no objetivos al plano de lo real, lo que acababa definitivamente con las aspiraciones antirracionalistas de Malevich y dotaba de carácter científico a las construcciones de Tatlin, aunque éstas ya estuviesen basadas empíricamente en medios objetivos. Aun sin que este texto contuviese una declaración explícita del utilitarismo, sí exigía un acercamiento a la prensa y a los medios de producción por parte de la actividad artística, como parte fundamental del programa práctico productivista, mientras que lo ideológico era identificado con la comprobación mediante la acción de la incompatibilidad existente entre producción intelectual y actividad artística<sup>2499</sup>.

Por contra, este manifiesto no enfatizaba suficientemente el rol del arte en la nueva sociedad comunista, cuestión no planteada hasta el año siguiente, 1921, con la primera ponencia de Tarabukin seguida de la de Arvatov. En cambio, el *Programa del grupo productivista* subrayó los principios sobre los que sus representantes decidieron construir los nuevos productos: la tectónica, derivada del materialismo dialéctico y de los recursos industriales, la construcción como principio organizador de la materia, y la *faktura*, no referida a las calidades superficiales del material sino al material en sí. Estos principios fueron desarrollados y

---

<sup>2498</sup> Ver BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, op. cit., pp. 207-208; y LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., pp. 1, 35 y 39-40. Esta autora cita una declaración de Gabo de 1948 con la que desmintió la filiación constructivista de su obra por carecer de utilidad, a pesar de considerarse él mismo el inaugurador de dicha tendencia con su arte realista. Marcadé también distingue “constructivismo” del nuevo realismo de los Pevsner, aunque sí considera que éste último formó parte del proceso de formación del primero, dado que hasta 1921, un año después de la publicación del *Manifiesto Realista*, no se fundó en la Unión Soviética un grupo constructivista autoconsiderado como tal. MARCADÉ, Jean-Claude, “Le Manifeste Réaliste et l’oeuvre d’Antoine Pevsner”, en MARCADÉ, Jean-Claude (dir.), *Pevsner (1884-1962). Colloque international Antoine Pevsner tenu au musée Rodin en décembre 1992 sous la direction de Jean-Claude Marcadé*, Association “Les amis d’Antoine Pevsner”, Paris, 1995, p. 84.

La edición de los escritos de Rodchenko al cuidado de Alexander Lavrentiev, sitúa el nacimiento del grupo constructivista en diciembre de 1920, formado por Rodchenko, Stepanova y Alexei Gan. Fue en 1921 con el ingreso de Gan en el INKhUK que el grupo fe conocido como “el primer grupo obrero de constructivistas del INKhUK”. RODCHENKO, Aleksandr, *Experiments in the Future...*, op. cit., p. 271. Los primeros programas constructivistas en forma de manifiestos se debieron a Rodchenko (“Quiénes somos. Manifiesto del grupo constructivista”, c. 1922, y “Programa de la sección de producción del grupo constructivista del INKhUK”, sin fecha), aunque nunca fueron publicados. *Ibid.*, pp. 143-146.

<sup>2499</sup> “Programa del grupo productivista”, en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., pp. 83-85.

definidos ampliamente por Aleksei Gan en *El constructivismo* (1922-1923), donde estableció la necesidad de dar un giro radical a la producción anteriormente considerada artística, para acomodarla a la nueva realidad industrial y socialista en función de las leyes objetivas opuestas a cualquier forma de individualismo, aquéllas que determinarían la acción concreta del trabajo y de la técnica: la tectónica, la *faktura* y la construcción, es decir, las tres disciplinas fundamentales de la producción. La tectónica estudiaba las relaciones orgánicas de la materia y tenía su base en la geología; a ella se le destinaba la unión de forma y contenido, pues ambas debían hacerse visibles mutuamente para que la *faktura* pudiera ser considerada como la materia en sí una vez transformada, esto es, sin la separación anterior entre soporte y pintura por ejemplo, siempre que el material fuese considerado desde su estado bruto, porque el materialismo científico no permitía diferenciar lo visible del contenido, ni tampoco el espacio y el tiempo, productos de la aplicación del idealismo anterior sobre la materia. La construcción era el uso que se le daba a ese material elaborado que, por su inorganicismo y parentesco con el montaje, alcanzaba la unidad deseada a partir del organicismo de la tectónica<sup>2500</sup>. En realidad, estas disciplinas ya estaban implícitas en el conocimiento empírico de tradición bizantina, cuyo ejercicio de la arquitectura, sobre todo de la decoración arquitectónica, dominaba dos disciplinas derivadas de la geometría: la *geodesia* -el estudio de las medidas de los volúmenes y superficies- y la *katoptica* - la relación de los objetos con el ojo humano. Asimismo, Antemio de Tralles, primer arquitecto de la basílica de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI d. C., fue conocido en su época como *mechanikos*, oficio cercano al actual ingeniero<sup>2501</sup>, el mismo defendido como el más capacitado para la organización social en el pensamiento utópico de Saint-Simon. Las disciplinas bizantinas fueron trasladadas al estudio completo de los materiales sin distinción entre volumen y superficie, siguiendo la primacía constructiva y arquitectónica que ya vimos en las pinturas de Exter y Popova, y en los *contrarrelieves* de Tatlin, los cuales ya mostraban una clara voluntad por anular lo ideal para integrarlo en lo material. Esta unidad de lo ideal anterior y lo material, ya fue anunciada por el pensamiento suprematista de Malevich y los relieves de Tatlin, cuyos modelos fueron los iconos rusos, tal y como muestra el fotomontaje de El Lisitski *El constructor o Tatlin en el trabajo* (1922), donde el pionero constructivista aparece con una vara de medir y un compás que determina su ángulo de visión, señalando simultáneamente a un retrato próximo a un icono religioso en la parte superior (se trata de Lili Brik, compañera de Maiakovski), y a la construcción en la que trabajaba en la parte inferior, estando ambos ámbitos unidos por el ojo tal y como determina la antigua disciplina de la *katoptica*. Lo cierto es que, aunque dominasen los principios constructivos derivados de la arquitectura, el arquitecto, como el pintor o el escultor, era sustituido por la nueva figura industrial por excelencia, el ingeniero, remitente al antiguo *mechanikos* primitivo que

---

<sup>2500</sup> Ver GAN, A., *El constructivismo* (1922-1923), en *ibíd.*, pp. 148-150.

<sup>2501</sup> Datos tomados de RUNCIMAN, Steven, *Bizancio. Estilo y civilización*, *op. cit.*, pp. 58-59.

concentraba en su persona, una vez más, la industria con el primitivismo, pues los grandes paradigmas de la arquitectura constructivista, desde *Monumento a la III Internacional* de Tatlin (1920) hasta el *Gabinete Abstracto* de El Lisitski (1930, Hannover), fueron proyectos que debían más a la ingeniería que a la arquitectura.

La dirección tomada por el productivismo para servir a la sociedad fue doble: el diseño de bienes de uso común bajo criterios unas veces más funcionales y otras veces más formales, desde textiles<sup>2502</sup>, objetos y mobiliarios<sup>2503</sup>, hasta nuevas unidades de habitación y, por otro lado, la contribución a la propaganda mediante fotomontajes y tipografías<sup>2504</sup>, sellos, escenografías teatrales<sup>2505</sup>, quioscos<sup>2506</sup> y otros complementos para mítines y celebraciones, así como para montajes de exposiciones<sup>2507</sup>. En realidad, tal y como demuestra Leclanche-Boulé, las dos direcciones de esta doble vertiente en la aplicación de los principios constructivistas, ante la evidente falta de unidad en sus planteamientos, no difirieron tanto como pudiera pensarse, pues ambas fueron sometidas al principio fundamental de “organizar la vida”. Esta historiadora, ante la dualidad del constructivismo entre la actividad artística y el utilitarismo, recupera la primera faceta, aunque para ello de una mayor relevancia a El Lisitski, más vinculado con Occidente dado que residió periódicamente en Alemania durante la década de 1920. Podemos retener del criterio adoptado por Leclanche-Boulé, la liberación de los límites de la creatividad<sup>2508</sup> (sobre todo por la ruptura del constructivismo con la anterior jerarquía establecida tradicionalmente entre las artes, consistente en la depuración mediante la unión de forma y contenido, de los géneros antes considerados secundarios y decorativos, es decir, las “artes menores” o “artes aplicadas”) para poder ser vertida en un espacio real y en la organización de la vida, además de que el constructivismo, gracias a la traducción al diseño de la actividad artística antes empeñada en la creación de obras únicas, acababa definitivamente con la singularidad de la obra de arte para entrar, tanto en el material estandarizado utilizado, como en los resultados destinados a su reproducción, en concordancia con la lógica industrial, ámbito que Maiakovski, recordémoslo, quiso hacer protagonista de la poesía más allá del ejercicio literario. Sin embargo, hay que advertir que las tesis de Leclanche-Boulé tienen a El Lisitski como principal protagonista junto

---

<sup>2502</sup> Sobre todo la colaboración de Popova y Stepanova, además de los trabajos de Rodchenko, Tatlin, Exter, Klucis, etc.

<sup>2503</sup> A este cometido se entregaron El Lisitski, Rodchenko, Nikolai Suetin (quien aplicó el collage al diseño y al cartelismo) e incluso Malevich.

<sup>2504</sup> Tarea a la que se entregaron por ejemplo Klucis (en ocasiones con su mujer Valentina Kulagina), Rodchenko, Stepanova, El Lisitski, Popova, A. Gan, los hermanos Stenberg, N. Altman, A. Sofronova, S. Telingater, V. Bobritski, A. Lavinski, A. Jodasévich, S. Senkin, A. Vesnin, G. Borisov, N. Prusakov, S. Telingater, L. Kozintsova, N. Ilin, etc.

<sup>2505</sup> Para estos escenarios teatrales se utilizó ocasionalmente el fotomontaje, como es el caso de Popova.

<sup>2506</sup> G. Klucis, A. Gan y A. Lavinsky se dedicaron al diseño de estos quioscos.

<sup>2507</sup> Terreno en el que destacó El Lisitski, llevando el principio de fotomontaje a todo el Pabellón Soviético de la Exposición Internacional de Higiene celebrada en Dresde en 1930.

<sup>2508</sup> Incluso la tipografía y el fotomontaje, con los medios de producción mecánica, permiten al artista crear sus propias publicaciones. Ver LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, op. cit., pp. 30-35.

a Klucis y Rodchenko<sup>2509</sup>, siendo que fue acusado por sus colegas constructivistas de formalista<sup>2510</sup>. Ni tan siquiera ha sido contemplado en el estudio de Christina Lodder *El constructivismo ruso*.

Las tres disciplinas del constructivismo, la *faktura*, la tectónica y la construcción, no fueron entendidas por igual por todos aquéllos que aspiraron a ser representantes del nuevo constructivismo. En estas divergencias intervinieron sus procedencias plásticas en el seno del cubo-futurismo, del suprematismo y del constructivismo intrínseco a los relieves de Tatlin. En cualquier caso, la disciplina de la construcción, aquélla que organiza la *faktura* y la tectónica, fue definida sobre todo por los artistas procedentes de la pintura a partir de su contrario y antecesor: la composición. Estas dos posibilidades creativas encontraban paralelo en los dos procedimientos escultóricos fundamentales: el modelado y la modulación. Por ejemplo, para los pintores Aleksandr Dresvin y Nadezhda Udaltsova, la composición consistía en la distribución de las partes, mientras que la construcción era la creación directa de la obra en tanto que objeto, opinión totalmente contraria al escultor Aleksei Babichev, quien consideró la construcción como “la continua interrelación de las formas”<sup>2511</sup>. Y mientras Nikolai Ladovski partía de las construcciones tridimensionales, los hermanos Valdimir y Giorgii Stenberg y Konstantin Medunetski afirmaban la posibilidad de construir en dos dimensiones (por ejemplo, los Stenberg se entregaron a la práctica del fotomontaje). A pesar de las divergencias, estaba claro que, como opinaba Stepanova, la composición distribuía las formas sobre un plano ficticio digno sólo de ser contemplado, mientras que la actividad organizativa de la construcción trabajaba sobre un espacio real, lo que le permitía aplicarse directamente sobre la vida y contribuir a la construcción social, al timpo que destruía el valor único de la obra de arte en consonancia con las posibilidades de la reproducción mecánica<sup>2512</sup>. Este espacio real fue conmensurable mediante las matemáticas<sup>2513</sup>, antes reducidas en la composición a las leyes de simetría, ritmo y equilibrio, sustituibles y excluyentes en su función, lo que define su carácter caprichoso, individualista y subjetivo<sup>2514</sup>. Frente a esto, la construcción se mantenía cerrada en sí misma, es decir, nada era

---

<sup>2509</sup> El manual *Constructivismo ruso. Tipografías y fotomontajes* de Claude Leclanche-Boulé, *ibíd.*, pp. 215-253, recoge al final un conjunto de testimonios de El Lisitski y Klucis.

<sup>2510</sup> RAKITIN, Vasilij, “Gustav Klucis y el taller de Malevich en los Segundos Talleres Artísticos Libres”, en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 51.

<sup>2511</sup> Declaraciones de estos tres constructivistas vertidas en la publicación *Protokol zasedaniya INKhUKa* en 1921. Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, pp. 87-88 y 279.

<sup>2512</sup> *Ibíd.*, pp. 90-91, y declaraciones de STEPANOVA, Varvara, “Sobre construcción y composición”, texto destinado al catálogo de la exposición *5 X 5 = 25*, Moscú, 1921. Recogido en la compilación de textos de Varvara Stepanova realizada por A. Lavrentiev para *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>2513</sup> Tal y como declaran Nikolai Tarabukin en *Por una teoría de la pintura*, en TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, *op. cit.*, pp. 134-135, y RODCHENKO, Alexander, “Consignas” (1921, introducción a la asignatura “Construcción” impartida en Vjutein, Talleres Superiores de Arte y Técnica, donde Rodchenko enseñaba junto con Ivan Kliun, Alexander Drevin, Nadezhda Udaltsova y Liubov Popova), en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, *op. cit.*, p.178.

<sup>2514</sup> TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, *op. cit.*, pp. 134 y 136-140.

imprescindible en su estructura interna, siendo que en la composición las figuras podían ser sustituidas sin alterar su orden, por aplicarse sobre un fondo distinguido de las formas narrativas, la primera escisión estética que acabaría afectando indirectamente, pero como una epidemia, a todos los niveles de conocimiento. En esto consistía la condición cerrada del constructivismo y la abierta de la composición en relación a los niveles de representación, la ficción del arte representativo frente a la realidad constructivista que dependía de las condiciones materiales, aunque el constructivismo, tal y como ya hemos observado en relación al organicismo de Tatlin, Miturich y Matyushin, aspiraba a depender lo menos posible de estos límites por la actividad constructiva humana y la aplicación de la economía (según Stepanova, el constructivismo evitaba el exceso de todo tipo<sup>2515</sup>), heredera del suprematismo de Malevich y de las aspiraciones de Tatlin al depender lo menos posible de las leyes físicas y materiales, pues el reto a las leyes naturales era entendido como la actividad propia del constructivismo frente a la representación ficticia del arte. Este desafío a los condicionamientos naturales era lo que acreditaba al constructivismo -en tanto que organización de la vida- para oponerse a la ventana cerrada albertiniana de la representación y a la simetría de la composición, abriéndose a la realidad exterior conforme rompía las obturaciones de la mimesis. En este sentido, claro está, la composición es cerrada y la construcción abierta, progresando según sus constantes matemáticas internas<sup>2516</sup>. La meta constructiva, por todo lo aquí comentado, era el organicismo a partir del inorganicismo de los ritmos mecánicos de la composición, y no tanto el utilitarismo pues, como señala Léclanche-Boulé, “productivismo” y “constructivismo” eran dos términos prácticamente intercambiables a principios de la década de 1920<sup>2517</sup>, pues fue más bien la rivalidad entre unos representantes y otros, además del temor por caer en el formalismo -considerado entonces anti-marxista e individualista<sup>2518</sup>-, lo que explica las repertidas acusaciones y los periódicos enfrentamientos, además de la carencia evidente de coordinación y unidad entre sus distintos organismos y agrupaciones, quizás por el excesivo peso ideológico ante las circunstancias revolucionarias de un estado soviético joven y que pronto se revelaría antirrevolucionario, una realidad difícil de admitir por los representantes más comprometidos de su vanguardia autóctona.

---

<sup>2515</sup> Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., p. 90.

<sup>2516</sup> TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, op. cit., p. 133.

<sup>2517</sup> LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en al URSS. Tipografías y fotomontajes*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>2518</sup> Hay que tener en cuenta la campaña antifuturista llevada a cabo por las autoridades de Moscú a principios de la década de 1920, lo que incentivó por ejemplo el exilio artístico de los hermanos Pevsner. Véase RAKITIN, Vasilij, “Gustav Klucis y el taller de Malevich en los Segundos Talleres Artísticos Libres”, en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., p. 53.

## *Proun*

La deuda con el arte no objetivo anterior es innegable. Los constructivistas encaminados a la construcción de objetos reales destinados a una funcionalidad entendida de distinta manera por los diversos teóricos del movimiento, coincidían en reconocer el carácter necesario de la anterior disolución del arte figurativo, objetivo (por representar objetos) o mimético. Por ejemplo, El Lisitski (Lazar Morduchovitch Lisitski, 1890-1941) no ocultaba sus deudas con el suprematismo que conoció al trabajar en 1919 con Malevich, aunque su manera de entenderlo distaba considerablemente de este último. Si para El Lisitski esta vanguardia se detuvo en un punto cero, es decir, participó de la disolución del arte anterior sin haber dado el paso decisivo hacia la construcción de un nuevo lenguaje<sup>2519</sup>, Malevich presentó este punto cero suprematista antes, con su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, a partir del cual desarrolló todo un lenguaje de expansión en las fases roja y blanca del suprematismo hasta la conquista de las facturas. De ahí su aplicación sobre la vida real, aunque es claro que la última fase blanca coincidió con las primeras manifestaciones constructivistas soviéticas y con el *proun* de El Lisitski, definido como una nueva etapa que superó a la anterior y donde la expresión se desarrolló en un espacio real y no ficticio<sup>2520</sup>, hasta el punto de negar cualquier forma posible al margen del espacio y de la materia<sup>2521</sup> en contradicción con el realismo de los hermanos Pevsner. Más allá de esta negación de la ficción individualista, el *proun* conllevaba la desaparición del artista individual y el nacimiento de la creación colectiva y anónima bajo principios meramente objetivos<sup>2522</sup>. Pero este arte no se contentaba con una mera superación de la pintura, de la escultura y de las demás artes tradicionales, sino que antes reclamaba su origen en la emancipación de las matemáticas del número, es decir, de su función enumerativa. El Lisitski partió de unas matemáticas que tan sólo se expresan mediante variables, entre las que establecía relaciones funcionales (si  $x$  es función de  $y$ ,  $y$  es función de  $x$ )<sup>2523</sup> que ya no sustentan un arte estático basado en el objeto en sí,

---

<sup>2519</sup> Opacidad de la obra que permite a Yve-Alain Bois desarrollar sus tesis formalistas de tipo greenbergiano acerca del *proun* de El Lisitski, entendido como un desarrollo frontal a partir de la negación de la perspectiva. Véase Yve-Alain Bois, "Axonometry, or Lissitzky's mathematical paradigm", en *El Lissitzky 1890-1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Municipal Van Abbemuseum Eindhoven, Ámsterdam, 1990, pp. 27-33 (catálogo de exposición). Ver además EL LISITSKI, "Proun", en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., p. 49. El Lisitski inicia sus pinturas suprematistas en 1915, y su *proun* debe ser entendido como una fase constructiva que supera al suprematismo, paralela a la fase "blanca" de Malevich anunciada con su *Blanco sobre blanco*, el cual destaca las facturas de la pintura en tanto que material (*faktura*). Véase PUTS, Henk, "El Lisitzky (1890-1941). His Life and Work", en *El Lissitzky 1890-1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>2520</sup> EL LISITSKI, "Proun", en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., pp. 41 y 59. El Lisitski redactó este artículo en 1920 y fue publicado en la revista *De Stijl* en 1922.

<sup>2521</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>2522</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>2523</sup> El arte deja de ser puro y logra su comunión con la vida gracias a la depuración de las matemáticas, consideradas por El Lisitski como la "creación más pura del ser humano". *Ibid.*, pp. 43-46. Esta concepción purista de las matemáticas pudiera parecer a los ojos de otros constructivistas un signo de



sino en las relaciones dinámicas de la materia, esto es, herramientas de la construcción de constantes que pudieran ser aplicadas en  $n$  dimensiones, dado que una matemática tal ya no dependía de tres o cuatro dimensiones, sino que construía un espacio pluridimensional<sup>2524</sup> por ser siempre una dimensión una emanación de otra. Mediante esta inteligente reflexión, El Lisitski era capaz de acabar con el positivismo de raíz idealista y sustituirlo por una nueva cuantificación de la materia<sup>2525</sup>, meta de la construcción del *proun* y del constructivismo que hacía de todo lo existente mensurable (dirección significativa en un entorno industrial de reciente desarrollo en la URSS). El mismo El Lisitski perfiló el carácter necesario de la publicidad y de la propaganda, basadas en la economía informativa dentro de un mundo en constante producción de objetos nuevos, los cuales debían hacerse comprensibles mediante un sistema de signos creados por la conjunción de tipografía y fotomontaje<sup>2526</sup>. Y no sólo eso, sino que la función de la creación, -aun sin proceder del exterior del objeto-, era definida según unas variables matemáticas. De este modo era intrínseca a él mismo. Un objeto así creado sería útil por el simple hecho de estar presente, por lo que su destinación era inminente. Este objeto, así construido, adoptaba función de signo, en lo que la comunicación se revelaba como la dimensión productiva más importante de El Lisitski, tal y como muestran sus creaciones más ambiciosas. La condición sígnica del objeto fue una deuda con el suprematismo, pues ya vimos como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* llegó a constituir un signo en sí una vez perdido el significado de la pintura en la primera fase del movimiento de Malevich. Según El Lisitski el signo puede conformarse, bien culturalmente a partir de una relación convencional con un significado, o bien por el simple hecho de ser trazado, nominado y dotado de un contenido *a posteriori*<sup>2527</sup>.

Arquitecto de profesión y de formación artística, El Lisitski aplicó los principios constructivos a la pintura a finales de la década de 1910 para acoger, consciente de la necesidad de superar la fase disolutiva de la pintura, distintos materiales en su creación, entre los que se encuentra el collage de papeles, algunos de tonalidades metálicas para determinar el espacio, además de un papel de negro profundo para contrastarlo con el negro de la pintura y de los lápices. Estos collages son el arranque de la evolución paulatina del *proun* desde la pintura hasta la arquitectura<sup>2528</sup>, pues algunos de sus dibujos *proun* de 1920 fueron concebidos para ser

---

idealismo, porque de ser llevado a la práctica negaría incluso la validez absoluta del oficio del ingeniero al basarse en el método y no en leyes universales. Ver *ibíd.*, p. 53.

<sup>2524</sup> EL LISITSKI, "Proun", en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>2525</sup> Aunque El Lisitski busquese medios objetivos para su actividad artística, en 1922 afirmó de éstos ser diferentes a la razón, continuando así la tradición suprematista de Malevich. Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, pp. 128 y 180.

<sup>2526</sup> Ver EL LISITSKI, "La publicidad" (*ABC* vol. 1 n° 2, 1924, Basilea, pp. 3-4), recogido en *ibíd.*, pp. 217-219.

<sup>2527</sup> EL LISITSKI, "Proun", en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>2528</sup> Véase por ejemplo BOIS, Yve-Alain, "Axonometry, or Lissitsky's mathematical paradigm", en *El Lissitzky 1890-1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer*, *op. cit.*, p. 33.

proyectados en construcciones tridimensionales<sup>2529</sup>. Si aceptamos esta interpretación formal, nos enfrentamos a dos disyuntivas: ¿dónde quedan sus trabajos tipográficos y sus fotomontajes? Por otra parte, negamos la concepción espacial de El Lisitski que no admite la existencia de distintas dimensiones. En cambio, no hay duda de que, con la integración de nuevos materiales, El Lisitski quiso reconciliar los trabajos materiales de Tatlin (seguido de las investigaciones de los hermanos Stenberg, Medunetski y Ioganson entre otros) con el suprematismo del UNOVIS (Afirmadores del Arte Nuevo, integrado fundamentalmente por los seguidores de Malevich), materialista a su manera y considerado por El Lisitski como otro constructivismo que trabaja con distintos materiales y planos<sup>2530</sup>. El *proun* dota al suprematismo de medios objetivos a partir de las matemáticas despojadas de todo sistema numérico.

Si rechazamos la interpretación meramente formalista, y ponemos en cuestión el utilitarismo, sobre todo aquél de los primeros años de desarrollo del constructivismo, es porque la clave nos la ofrece sobre todo El Lisitski, aunque también la inclinación propagandística de Gustav Klucis<sup>2531</sup>, en este sentido el representante constructivista aparentemente opuesto al primero. El Lisitski no partió del material sin más ni de la forma para derivar desde sus pinturas suprematistas hacia el diseño arquitectónico, la tipografía y el fotomontaje. La clave nos la ofrece el *proun* y su capacidad por hacer de las formas no objetivas signos, una vez liberados de sus significados, con los que crear un mensaje en principio no correspondido a un sistema anterior, sino dirigido a la creación de una nueva forma de comunicación. No se trataba de establecer nuevas relaciones arbitrarias entre significantes (que primeramente constituían formas geométricas ubicadas en un espacio real) y significados, sino de descubrir las capacidades lingüísticas de estas formas, no como tales, sino por su ubicación en el espacio y por las tensiones y energías creadas entre unas y otras, encontrando el mayor peso comunicativo en el máximo contraste de las imágenes (en lo que coincidieron El Lisitski, Rodchenko y Klucis, sin duda por sus procedencias vanguardistas)<sup>2532</sup>, dado que el modelo seguía siendo,

---

<sup>2529</sup> CHAN-MAGOMEDOV, S. O., “A New Style. Three Dimensional Suprematism and Prounen”, en *ibíd.*, p. 44.

<sup>2530</sup> Esta interpretación del suprematismo llevada a cabo por El Lisitski, fue opuesta a la división de las dos tendencias rusas del arte de izquierdas anteriores al constructivismo y establecidas por Boris Arvatov: una corresponde a la de Cézanne-Picasso-Tatlin, y la otra a Van Gogh-Matisse-Kandinsky-Malevich. Arvatov, evidentemente, condenaba de esta forma la tendencia suprematista para proclamar el constructivismo productivista. Citado en *ibíd.*, p. 37.

<sup>2531</sup> Acerca de la función propagandística del arte según Gustav Klucis, ver SENKIN, Sergei y KLUCIS, Gustav, “El taller de la revolución” (1924), y KLUCIS, G., “El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico” (1931), ambos recogidos en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, pp. 301-302 y 308-310.

<sup>2532</sup> Desprendida primero de las contraposiciones formales futuristas, luego concentradas en la máxima oposición de la fase negra del suprematismo, la energía es el equivalente a la vida política y social de la sociedad comunista. Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, pp. 138-139.

además de los *lubki* y la decoración textil letona<sup>2533</sup>, el arte de los iconos rusos, como en Malevich y Tatlin, destinados tradicionalmente no a representar una divinidad o una santidad, sino para que estas fuerzas espirituales se manifiesten y tomen presencia en el acto litúrgico. Por eso el arte del icono no tiene una función propia, sino otra coherente dentro de un espacio y una actividad reales, la liturgia, al tiempo que su presencia se justifica y el símil de la representación se rompe: una imagen no representa a la Virgen sino que ella misma es una manifestación de María<sup>2534</sup>. Una vez destruido el espacio tridimensional de la pintura ilusionista, las imágenes, como los iconos religiosos medievales, pasan a ser significantes en sí mismos, ayudando de esta manera en su disposición semántica, propia de la construcción<sup>2535</sup>. Incluso Christina Lodder atribuye connotaciones alegóricas a los fotomontajes de Rodchenko<sup>2536</sup>, los cuales asumieron el poder de las imágenes encontradas, abandonando la anterior sumisión de la figuración a preceptos compositivos, imperante desde principios de la década de 1920.

La intencionalidad comunicativa, posiblemente opuesta al simple utilitarismo y no tan presente como se quisiera en los textos programáticos del constructivismo, ya estaba presente en las formas no objetivas del *proun* de El Lisitski y, con ello, quedaba abierto el camino hacia una nueva objetividad, eso sí, ahora real. El Lisitski, Klucis, Rodchenko y Stepanova, al basar sus construcciones en los máximos contrastes de Tatlin y en el suprematismo de Malevich, sirvieron con el fotomontaje a la propaganda, expresando no sólo la lucha de clases, sino también la energía inherente a la vida comunista que, en ocasiones, era representada incluso con la ayuda de vectores diagonales, como los del cartel diseñado por El Lisitski para su exposición conjunta con Mondrian y Man Ray, la cual debió celebrarse en Munich en 1925. Esta ley fundamental de contrastes permite a Leclanche-Boulé, en su rescate de las bases formalistas y estéticas del fotomontaje ruso, remitir a la pintura de Matisse, donde el color en sí construye la superficie del lienzo. También a los principios constructivos de Léger, los cuales, además de haberse sustentado en una estética de la máquina, buscaron la yuxtaposición de los colores opuestos para crear una mayor expresividad objetiva. Ambos pintores fueron especialmente atendidos por la vanguardia rusa<sup>2537</sup>.

---

<sup>2533</sup> Valdis Cems relaciona los principios constructivos universales de Klucis con la simbología letona popular y decorativa. En CEMS, Valdis, "Gustav Klucis y la tradición letona", en *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 295.

<sup>2534</sup> Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes, op. cit.*, p. 9.

<sup>2535</sup> Respecto a la relación existente entre el fotomontaje y los iconos religiosos recuperados por el pintor simbolista ruso Vrubel, ver *ibid.*, pp. 39, y 45-46. Incluso El Lisitski se apropió de la estructura del mosaico, arte de gran importancia en la cultura bizantina altomedieval (*ibid.*, pp. 75-76)

<sup>2536</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo ruso, op. cit.*, p. 195.

<sup>2537</sup> Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes, op. cit.*, pp. 139 y 150.

## *El fotomontaje en la URSS*

La primera manifestación evidente de un arte no objetivo de El Lisitski cargado de una fuerza comunicable, sin duda influido por los trabajos *zaum* de Khlebnikov, fue la *Historia suprematista de dos cuadrados* (1922, Berlín), un desarrollo geométrico de dos formas dispuestas cinematográficamente a lo largo de una docena de páginas. Esta pequeña publicación constituye el germen de su concepción de libro “bioscópico”, basado en la “continuidad de páginas” a partir de la relación dinámica entre las partes, las imágenes y el texto<sup>2538</sup>. Esta modalidad constructiva adquiere un contenido a partir de un cartel anterior, también de El Lisitski: *Golpea a los blancos con la cuña roja* (1919-1920), donde incluyó tipografías en una disposición lineal y diagonal, estableciendo un máximo dinamismo independiente de las limitaciones de la gravedad y de la masa, y recogiendo así la herencia suprematista, tal y como hizo Klucis con sus fotomontajes<sup>2539</sup>. Pronto aplicó estas investigaciones a diseños tipográficos, como los proyectos realizados para la portada del catálogo *Erste Russische Kunstausstellung* (1921-1922), las portadas de la revista *Vesch* (1922, Berlín)<sup>2540</sup>, la del libro *Para la voz de Maiakovski* (1923), y la cubierta del portafolio *Erste Kestnermappe* (1923, Hannover), con una clara predilección por las formas del alfabeto cirílico<sup>2541</sup>, lo que enseguida le animó a introducir en sus diseños el fotomontaje, ya que este género le ayudó a interaccionar imagen y texto, pues en la Unión Soviética de estos años el fotomontaje, ante una falta de definición en tanto que técnica, fue considerado como una construcción de fotos y tipografías<sup>2542</sup>. Incluso en el caso de El Lisitski y Klucis, existen trabajos intermedios en los que la imagen fotográfica interacciona con el diseño suprematista<sup>2543</sup>, como *El constructor o Tatlin en el trabajo* (1922) de El Lisitski, mientras que el collage queda relegado al pasado como un procedimiento que destruyó la pintura ilusionista anterior para alcanzar la pintura no objetiva. A diferencia del fotomontaje berlinés dadaísta, el soviético se sustentaba sobre años de investigación vanguardista que legaba esquemas y concepciones constructivas y formales adaptadas a las imágenes fotográficas y a las tipografías, dado que, además de los trabajos previos de El Lisitski mencionados más arriba, debemos citar como precedentes las acuarelas de Stepanova de 1918, destinadas a un libro de poesía visual, a lo que se añaden sus collages (en *El proletariado es el constructor del futuro, no heredero del pasado*, cartel de 1919, pintó esta misma leyenda junto con los recortes<sup>2544</sup>), los

---

<sup>2538</sup> Véase *ibíd.*, pp. 148-150.

<sup>2539</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>2540</sup> Revista criticada por Arvatov por su formalismo. Ver *ibíd.*, pp. 69 y 123.

<sup>2541</sup> Ver *ibíd.*, p. 66.

<sup>2542</sup> *Ibíd.*, pp. 3-4. Sobre la relación entre la actividad fotográfica y arquitectónica de El Lisitski, como una aplicación funcional de las construcciones *proun*, véase NISBET, Peter, “Lissitzky and Photography”, *El Lissitzky 1890-1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>2543</sup> Sobre el principio de la economía del suprematismo en el fotomontaje, ver LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>2544</sup> En Rodchenko. *Stepanova. Todo es un experimento*, *op. cit.*, pp. 31 y 198.

cuales constituyen el eslabón intermedio entre el fotomontaje y las letras que Larionov pintó en sus cuadros bajo la influencia del graffiti anónimo, además de la vanguardia en general, la cual disolvió el arte ilusorio anterior retomando los grabados y los iconos populares<sup>2545</sup>. Esta diferencia con los fotomontajes occidentales, a los que se aproximó El Lisitski a partir de 1922 significativamente, fue establecida por Gustav Klucis: en Europa se desarrolló un fotomontaje que Klucis atribuía al expresionismo y al dadaísmo por su mera oposición a la pintura anterior, ahora mediante la exactitud mecánica de la fotografía. Éste degeneró en la publicidad a diferencia del soviético que, sustentado sobre un proceso investigador, constructivo y estricto, era destinado a la propaganda, tal y como puede observarse en las preferencias por las composiciones diagonales de Gustav Klucis, las cuales reproducen la energía de la nueva sociedad<sup>2546</sup>. El fotomontaje occidental, sobre todo el centroeuropeo, a partir de las innovaciones introducidas por las composiciones fortuitas del dadaísmo, con la participación de un azar que para constructivistas como Klucis era difícil de concebir, en realidad conllevó una evolución paralela, tal y como demuestran las imágenes confeccionadas por Heartfield para la revista *AIZ* durante la década de 1930, con composiciones más clásicas para enfatizar los cambios de contexto llevados a cabo, e impactar lo más posible al lector. En este tipo de fotomontaje germano se mantiene el ataque a la pintura ilusionista mediante la tergiversación, al desvelar su ficción e identificar la pintura ilusionista con el nazismo, equiparando la mentira artística con la ficción política que la Alemania de los años treinta vivía felizmente. Ante todo, hay que tener en cuenta que el fotomontaje apareció en la URSS tras el triunfo de la Revolución (Rodchenko afirmaba ser él el primero en utilizarlo en la URSS, no en Rusia<sup>2547</sup>), y que el alemán surgió dentro de un contexto bélico al que sus descubridores se opusieron. El principal argumento de los soviéticos para manifestar la supremacía del fotomontaje de su país frente al europeo, fue la sociedad revolucionaria que lo vio nacer<sup>2548</sup>, mientras que en Occidente la revolución quedó por hacer, lo que determinó el carácter destructor del fotomontaje germano frente al constructor soviético. Esta diferencia se manifiesta sobre todo en las estructuras compositivas, y no en los contenidos iconográficos.

---

<sup>2545</sup> Ver LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, p. 56; y RAKITIN, Vasilij, “Gustav Klucis y el taller de Malevich en los Segundos Talleres Artísticos Libres”, en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, 49.

<sup>2546</sup> Consultar las opiniones de Klucis vertidas en KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje – un arte en formación” (1931) y KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico” (1931), ambos en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, pp. 311-312.

<sup>2547</sup> RODCHENKO, Alexandr, “Black and White. Autobiography”, en RODCHENKO, Alexandr, *Experiments for the future...*, *op. cit.*, p. 307.

<sup>2548</sup> El constructivismo fue la consecuencia técnica del arte del llamado “frente de izquierdas”, tal y como afirma KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico” (1931), en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 308.

El pionero del fotomontaje junto a Rodchenko, Gustav Klucis<sup>2549</sup> (nacido en Letonia, 1895-1944)<sup>2550</sup>, estableció otra de las bases constructivas para el productivismo y el fotomontaje junto con el *proun* de El Lisitski y las *fakturas* de Rodchenko, emparentadas a su vez con la poesía futurista y el estructuralismo de Jakobson y Sklovski<sup>2551</sup>. Unido al suprematismo y al UNOVIS, realizó trabajos suprematistas que determinaron su voluntad de aplicar todas estas teorías en un espacio real, tal y como procedieron El Lisitski y Sergei Senkin (1894-1963, quien también destacó en la producción de fotomontajes) aunque, a diferencia de éstos, las obras de Klucis no dejaron por aquel entonces de evocar un urbanismo fantástico<sup>2552</sup> según sus propias declaraciones<sup>2553</sup> (por ejemplo, *Ciudad dinámica*, 1919). Terminó de formarse bajo la influencia de los hermanos Pevsner, incluso participó de la presentación del manifiesto del *Nuevo realismo* (agosto de 1920, con motivo de una exposición de Pevsner, Gabo y Klucis en el Pabellón de música en el Bulevar Tverskoi de Moscú, finalmente clausurada por las autoridades de la ciudad contrarias al futurismo<sup>2554</sup>) y realizó construcciones no utilitarias y suspendidas con la ayuda de alambres. Estos objetos compartieron algunos de los rasgos formales de Rodchenko, como el juego de escalas y la búsqueda de un movimiento intrínseco a la construcción que permitiese unir contenido y forma. Su evolución desde una estética cercana al cubo-futurismo fue bastante rápida. Esta primera fase vanguardista queda representada por el collage *Asalto (Milicianos Letones)*, realizado en abril de 1918 como boceto de una pintura mural que debió decorar el V Congreso de los Soviets. Esta obra ya está regida por la composición diagonal que aumenta la tensión del conflicto bélico, representado a partir de unas líneas-fuerza quebradas que adoptan forma de bayoneta. Este boceto formó parte de una serie de pinturas expuesta en 1918 en el Kremlin, que ilustran la vida cotidiana de los milicianos letones bajo una estética analítica casi abstracta, donde el collage y la pintura quedan emparentados y, sin embargo, cargados de un primitivismo que en adelante sería crucial en el fotomontaje constructivista.

En 1919 Klucis trabajó y se formó en los talleres de Malevich SVOMAS, donde además impartía clases como profesor Anton Pevsner. Por otra parte contactó con el UNOVIS y con El Lisitski, con quien participó en la *X Exposición Oficial, Creación No Objetiva y Suprematismo* (1919, Moscú), a pesar de que sus carreras recorrieron senderos divergentes. A los trabajos

<sup>2549</sup> Sergei Senkin fue el principal seguidor de Klucis en esta materia desde 1924 (ver *ibíd.*, p. 309), seguido al año siguiente de la compañera de Klucis Valentina Kulagina, y de Elkin y Plinus en 1926. Ver KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico” (*Literatura y Arte. Revista marxista crítica y metodológica*, nº 9-10, 1931, Moscú), en *ibíd.*, p. 317.

<sup>2550</sup> Klucis se declara iniciador del fotomontaje como nuevo sistema compositivo en las artes plásticas, en *ibíd.*, p. 317.

<sup>2551</sup> GABNER, Huberus y KUKULIS, Jazeps, “Gustav Klucis – el montaje de una vida”, en *ibíd.*, p. 25.

<sup>2552</sup> Véase al respecto OGINSKAYA, Larissa, “Lo fantástico y la realidad en las construcciones de Gustav Klucis”, en *ibíd.*, pp. 101-103.

<sup>2553</sup> Citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>2554</sup> Ver RAKITIN, Vasilij, “Gustav Klucis y el taller de Malevich en los Segundos Talleres Artísticos Libres”; HAMMER, Martin y LODDER, Christina, “Un diálogo creativo: Gustav Klucis, Antoine Pevsner y Naum Gabo”, y GABNER, Huberus y KUKULIS, Jazeps, “Gustav Klucis – el montaje de una vida”, los tres en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 23, 53 y 58-59.

*proun* de El Lisitski, Klucis se adelantó con distintas versiones de la *Ciudad Dinámica*, consistentes en construcciones pictóricas en algunas de las cuales introdujo los primeros recortes fotográficos, en este caso representando personas<sup>2555</sup> que informan de la escala de las construcciones por comparación, costumbre que seguirán los bocetos realizados para los cursos que impartió en los VKhUTEMAS desde 1924<sup>2556</sup>. Estas muestras fueron complementadas entre 1920-1921 por *Pintura axiométrica*, con la que estudió las diferentes posibilidades de texturas (papeles de colores, óleo, arenas, hormigón, barniz al huevo, etc., materiales que El Lisitski adoptó en sus trabajos *proun* de 1922) en relación a las formas geométricas<sup>2557</sup>. Estas construcciones tuvieron su proyección tridimensional en objetos no utilitarios realizados entre 1920 y 1925, aunque no conservados. La realidad de estas creaciones en volumen contrasta con *Ciudad dinámica*, la cual se mantiene en un plano fantástico según las propias declaraciones de Klucis. Sin embargo, estas investigaciones no tardaron en materializarse con ocasión del concurso convocado en abril de 1920 por el Comisario Popular para la Educación del Pueblo, con motivo del cincuenta cumpleaños de Lenin y con la intención de preparar una publicación en honor al líder revolucionario. En los trabajos debía aparecer la silueta del líder, así que Klucis escogió hábilmente para las dos piezas que presentó, *Viejo mundo. El mundo en reconstrucción. Electrificación y Electrificación de todo el país*, la técnica del fotomontaje, junto con construcciones pictóricas de diferentes texturas, tomando la electrificación como tema, muy en boga en estos años debido a los desastres de la guerra civil y la creencia de que la generalización de esta energía pondría las bases para un nuevo desarrollo.

Este primer fotomontaje, entre otras razones por incluir letras pintadas que conforman los títulos y las leyendas, ya señalaba en la temprana fecha de 1920 la dirección de Klucis hacia el cartelismo y sus ideas sobre el arte como fuerza propagandística y de agitación. A partir de entonces, el fotomontaje fue su gran revelación técnica por permitir manipular constructivamente la realidad fotografiada, la cual imponía sus propias leyes compositivas<sup>2558</sup> acordes al materialismo dialéctico<sup>2559</sup>, el cual fue desplazando paulatinamente al formalismo

---

<sup>2555</sup> Concretamente en una versión de la *Ciudad dinámica* de 1919, la cual Klucis consideraba el nacimiento de la pintura objetiva tras la disolución de la figuración en su fase suprematista. Citado en *ibíd.*, p. 34. En ella aparece la Leyenda “suprematismo espacial en volumen + fotomontaje”. Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, p. 93, y en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>2556</sup> Véase, como ejemplo de los bocetos de Klucis para el VKhUTEMAS, la ilustración de *Gustav Klucis*, *op. cit.*, p. 135, donde una figura humana posa opuesta a una estructura parecida a un quiosco, integrando así color, tipografía y construcción geométrica.

<sup>2557</sup> Ver HAMMER, Martin y LODDER, Christina, “Un diálogo creativo: Gustav Klucis, Antoine Pevsner y Naum Gabo”, en *ibíd.*, p. 80.

<sup>2558</sup> Según Klucis, el fotomontaje ha permitido revolucionar los métodos compositivos de la pintura, y ha obligado al arte a replantearse sus posibilidades técnicas. En KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico” (1931), en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 309.

<sup>2559</sup> Ver<sup>2559</sup> KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico” (*Literatura y Arte. Revista marxista crítica y metodológica*, nº 9-10, 1931, Moscú), en *ibíd.*, p. 313.

suprematista en beneficio de una lectura intelectual de la imagen figurativa, por ejemplo sustituyendo las diferentes *fakturas* suprematistas por las representadas en la fotografía, incluso simulándolas con distintas aplicaciones de la pintura en las construcciones dibujadas. Por combinar las estructuras suprematistas, debemos relacionar este fotomontaje con uno de los primeros de El Lisitski: *El constructor o Tatlin en el trabajo* (1922)<sup>2560</sup>. Sólo así podremos calibrar la influencia de Klucis sobre su colega y las diferencias existentes entre los dos. En ambos late una proyección retratística, dado que en el de El Lisitski, bajo una plena comunión de contenido y forma, Tatlin es presentado como un constructor de formas que resume el procedimiento llevado a cabo por el propio fotomontajista<sup>2561</sup>, lo que hace de esta imagen todo un manifiesto de principios estéticos, camino continuado en los posteriores trabajos de El Lisitski para la sobrecubierta del libro *Arquitectura. Trabajos de la Facultad de Arquitectura de VKhUTEMAS* (1927), y en sus retratos fotográficos, sobre todo en su fotomontaje y autorretrato *El constructor* (1924), otra declaración de principios sobre la acción plástica expresada mediante transparencia de revelado, gracias a la cual hizo coincidir el ojo derecho de su rostro, su mano, su oído y un compás, instrumento que para El Lisitski constituía el pincel del constructivista<sup>2562</sup>, todo un alarde de la unión de las distintas formas expresivas bajo el principio *proun*<sup>2563</sup> y la apología de un arte de acción. De este modo construyó una pluralidad ilógica de espacios aunque capaz de hacer de las imágenes signos equivalentes<sup>2564</sup>, apreciable tanto en los fondos de papel milimetrado que utilizó El Lisitsky, como en los geométricos de Klucis, o en los blancos neutros de Rodchenko. Si los dos fotomontajes de Klucis analizados más arriba, aparentan sacrificar la manifestación del procedimiento del fotomontaje en favor de la propaganda, la cual constituye la idea misma presentada a concurso, por contra, la electricidad como tema alude perfectamente a la tensión alcanzada mediante la disposición suprematista de las formas y los contrastes de las *fakturas*, así como a las fracturas de la representación mimética que el fotomontaje conlleva por adoptar el máximo ilusionismo de los fragmentos

---

<sup>2560</sup> A pesar de que Dawn Ades crea que el descubrimiento de la técnica del fotomontaje por parte de El Lisitski, se deba a la visita que realizó en 1921 al taller de Haumann en Berlín (en ADES, Dawn, *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 16.), antes tuvo que ver las primeras muestras de Klucis presentadas al concurso plástico del cincuenta aniversario de Lenin en 1920, a parte de que ambos se conocieron desde 1919, año del primer fotomontaje de Klucis. Esto no rechaza la idea de que Hausmann fuese el estímulo decisivo para que El Lisitski realizase su primer fotomontaje en 1922.

Para poder comparar a los dos pioneros soviéticos en esta técnica, hay que tener en cuenta que El Lisitski comenzó a trabajar con la tipografía antes que con los recortes fotográficos, a la inversa de Klucis, aunque para los constructivistas el fotomontaje implicaba tipografía y viceversa.

<sup>2561</sup> Sobre la construcción geométrica de los fotomontajes y tipografías, ver Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>2562</sup> EL LISITSKI, "Proun", en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>2563</sup> Tal y como intentaron hacer Rodchenko y el grupo de Moscú Zhivskulptarkh en 1919 al servicio de la construcción.

<sup>2564</sup> Según Leclanche-Boulé, El Lisitski fue el pionero en 1924 de estas transparencias en la vanguardia soviética junto con Rodchenko, y para ello recurrió a la técnica del "sándwich", es decir, el revelado simultáneo de varios negativos superpuestos. LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, pp. 114-115.



fotográficos, reproducidos con la exactitud de una máquina, aquélla que acelera la capacidad de comprensión del espectador, convicción que Klucis compartió tanto con El Lisitski como con Rodchenko. Klucis se presentaba de este modo como portador de un arte dinámico-eléctrico, así como Lenin llevaba la electricidad a todo el país. A partir de estas dos muestras, los fotomontajes de Klucis portaron este mismo mensaje, como los de El Lisitski, aun sin importarle a éste último si el destino del diseño iba a ser la propaganda o la publicidad. Esta identificación con la electricidad era común al dadaísmo, a las inquietudes opto-fonéticas de Hausmann y a la “belleza convulsa” del surrealismo parisino, por lo que la identificación con la electricidad del fotomontaje y del collage en general, fue una de las constantes que permiten relacionar este fenómeno plástico con la necesidad de acomodar la percepción a una nueva realidad industrial a partir de sus propios principios, y alcanzar así la unión orgánica de las partes mediante el principio del montaje<sup>2565</sup>. Estos primeros fotomontajes propagandísticos de Klucis adelantaron la generalización en toda su obra de la disposición en diagonal como máxima tensión constructiva<sup>2566</sup>, adoptada a partir de la serie de trabajos bidimensionales que tituló *Suprematismo* (1919)<sup>2567</sup>. Estos diseños abordaron las fuerzas dinámico-constructivas, referidas por el crítico húngaro Alfréd Kémeny, como la energía inherente de los materiales, capaz de crear objetos con el constructivismo dotados de movimientos libres<sup>2568</sup>. Este movimiento ya fue representado por los personajes del primer fotomontaje conservado de Klucis -una de las diferentes versiones de *Ciudad dinámica* (1919)-, y a partir de ahí manipuló las estructuras propias de sus ciudades fantásticas y de las construcciones de sus primeros trabajos suprematistas (visibles ya en uno de los fotomontajes presentados al concurso del cincuenta aniversario de Lenin), a veces compuestas por las mismas masas que aclaman bajo la dirección de Lenin (*Lenin y la reconstrucción socialista*, boceto de cartel de 1927). La identificación de Klucis con el líder de la URSS fue una de sus insistencias, el paralelismo entre la construcción estética y la construcción social era evidente, y las manos y obreros que aparecen en sus fotomontajes -que Hubertus Gabner localiza en un espacio exterior al fotomontaje, lo que le lleva a pensar en una cuarta dimensión-, son una emanación del propio proceder constructivo del fotomontaje<sup>2569</sup> que, en última instancia, sólo habla de sí mismo, pues no dudó en achacar al fotomontaje de Heartfield el decir mucho acerca de la guerra imperialista

---

<sup>2565</sup> Según Klucis, la fotografía apresa un momento estático, mientras que el fotomontaje es dinámico. En KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico” (1931), en *Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 309.

<sup>2566</sup> Sobre las disposiciones diagonales de los fotomontajes de Klucis, véase Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, p. 88, y EL LISITSKI, *ibíd.*, p. 90.

<sup>2567</sup> Ver GABNER, Hubertus y KUKULIS, Jazeps, “Gustav Klucis – el montaje de una vida”, en *Gustav Klucis*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>2568</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>2569</sup> Ver GABNER, Hubertus, “Aspectos del fotomontaje”, en *ibíd.*, p. 186.

pero poco sobre el fotomontaje en sí<sup>2570</sup>. A partir de esta primera proyección personal en Lenin, Klucis fue derivando hacia un uso extendido del fotomontaje como forma de incidir en la conciencia de las masas, tal y como procedió El Lisitski<sup>2571</sup> para modificar el conocimiento de la realidad y facilitar una aproximación apropiada a la industrial.

Así, El Lisitski, Klucis y Senkin recuperaron la objetivación (entendida aquí como figuración) conservando todo el dinamismo suprematista adquirido del UNOVIS. Establecieron una de las direcciones de superación del suprematismo según el crítico húngaro Ernst Kállai<sup>2572</sup>, además de una de las vertientes del constructivismo<sup>2573</sup> que trabajó con el material y la superficie (seguida por los miembros del UNOVIS Tschasboschnik, Ermolaeva, Chidekel, Kogan y Noschow entre otros), pareja a la desarrollada por Rodchenko y que parte directamente de la objetividad de sus monocromos, así como la de la OBMOKhU representada por los hermanos Stenberg, Medunetski y otro letón, Karl Ioganson, muchos de ellos grandes representantes del fotomontaje, aunque caracterizados por trabajar el material con el espacio, o por reclamar la necesidad de un espacio real para las construcciones<sup>2574</sup>. Al incluir distintas facturas en las pinturas suprematistas entre 1919 y 1922, Klucis y El Lisitski reconciliaron dos tradiciones aparentemente opuestas, aquéllas representadas por Malevich y Tatlin respectivamente.

La gran fascinación por el fotomontaje se debió en un principio a su facilidad por incorporar en la manipulación plástica imágenes totalmente objetivas<sup>2575</sup>, respaldada por una

---

<sup>2570</sup> Declaraciones de Gustav Klucis en “Sobre el trabajo del Instituto LIYa de la Academia Comunista. El fotomontaje como nuevo problema plástico” (ponencia, 8 octubre 1931), en *ibíd.*, p. 324.

<sup>2571</sup> Ver NISBET, Peter, “Lissitzky and Photography”, en *El Lissitzky 1890-1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>2572</sup> Argumentos citados en GABNER, Huberus y KUKULIS, Jazeps, “Gustav Klucis – el montaje de una vida”, en *Gustav Klucis*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>2573</sup> A pesar del rechazo que sufrió Klucis por parte de Rodchenko y los constructivistas, posiblemente por cuestiones políticas, pues Klucis, como miliciano letón, participó en la represión contra los anarquistas en 1918, movimiento por el que Rodchenko, Naum Gabo, Gan e incluso Tatlin, sintieron simpatía. Aunque también existieron razones estéticas: la procedencia suprematista y pictórica del constructivismo de Klucis, pues El Lisitski también sufrió un rechazo parecido, en concreto por ser acusado de formalista, y ya hemos visto como sus trabajos de principios de la década de 1920 evolucionaron de una manera aproximada. Ver GABNER, Huberus y KUKULIS, Jazeps, “Gustav Klucis – el montaje de una vida”, RAKITIN, Vasilij, “Gustav Klucis y el taller de Malevich en los Segundos Talleres Artísticos Libres”, y HAMMER, Martín y LODDER, Christina, “Un diálogo creativo: Gustav Klucis, Antoine Pevsner y Naum Gabo”, en *ibíd.*, pp. 45, 53, 55 y 66.

<sup>2574</sup> Opiniones vertidas por El Lisitski y citadas en GABNER, Huberus y KUKULIS, Jazeps, “Gustav Klucis – el montaje de una vida”, en *ibíd.*, p. 42.

<sup>2575</sup> LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS...*, *op. cit.*, pp. 196-197, y KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico” (1931), en *ibíd.*, p. 308. Esta opinión acerca de la objetividad de la cámara, fue compartida por Rodchenko en su artículo “Advertencia sobre un experimento fotográfico” (*Novi Lef* nº 11, 1928), en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, *op. cit.*, p. 168, y equivale a la consideración de El Lisitski acerca de la fotografía como el medio más simple de reproducir la realidad (en su artículo “Fotopis/ La fotopintura”), y a la confianza que depositó en la exactitud de la máquina para los trabajos tipográficos (en “La publicidad” y en “Nuestro libro. URSS”). Ver el apéndice documental de LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS...*, *op. cit.*, pp. 218, 225 y 239. Además, la fotografía, por ser producto de una máquina, actualizaba las artes plásticas en su entorno industrial. Ver al respecto Gustav Klucis, “El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico” (1931), en KLUCIS, Gustav, *op. cit.*, p. 314. El *LEF*

confianza plena en la reproducción mecánica por parte de los constructivistas que desearon reducir la actividad del sujeto a la construcción de sus fragmentos. Esto abrió la posibilidad de que todos los individuos de la sociedad creasen sus propias imágenes, ilustraciones e incluso libros, y la oportunidad de reproducirlos ellos mismos, alcanzando la democratización del arte mediante los medios de reproductibilidad mecánica, -la misma de la que nos hablaba Walter Benjamin-, materializada en el protagonismo que las masas alcanzan en la representación<sup>2576</sup>, y en un lenguaje universal comprensible por todos<sup>2577</sup>. Sin embargo, según Theodor Adorno por ejemplo, el fotomontaje como el collage es susceptible de ser acusado de ofrecer un resultado inorgánico, incapaz de continuar con la durabilidad de la vida, y aún más por tomar el poder de las imágenes representadas mecánicamente, haciéndose extensible esta acusación al dadaísmo y al surrealismo con Max Ernst y sus seguidores. Éste no es un dilema estético, antes involucra a la máquina porque, según su mecánica, el fotomontaje y el collage ansían el organicismo y su constante superación. Max Ernst lo intentó sometiendo sus resultados al valor poético. En cambio, el constructivismo ruso contó con la base constructiva legada por el suprematismo de Malevich y desarrollada posteriormente por el *proun* de El Lisitski y las construcciones de Klucis, quien, al ser letón y no hablar el ruso con fluidez, no dejó muchos testimonios teóricos al respecto. Sin embargo, Gustav Klucis rechazó lo fragmentario y buscó siempre una unidad interior<sup>2578</sup>. Es más, según Larissa Oginskaya, Klucis partía del espacio cúbico para solucionar la cuadratura del círculo, enigma matemático de origen medieval. Esto es, hacer mensurable (cuadrada) una extensión infinita (circular)<sup>2579</sup>, tal y como lo explica El Lisitski en su artículo “Proun”<sup>2580</sup>, pues él también planteó este dilema y encontró la solución en una matemática no numérica que establece variables funcionales. Hubertus Gabner va más allá y habla de un cubo triple que en sus primeras obras suprematistas configuran un espacio “hipercúbico”, el cual no deja de tener connotaciones autorretratísticas, dado que su apellido Klucis significa “cúbico” en letón<sup>2581</sup>, a lo que se añade la identificación del autor con su propio lenguaje mediante la introducción de manos manipuladoras, obreros y deportistas que construyen a partir de las estructuras geométricas del fotomontaje, o el propio Lenin presentado como el constructor de una sociedad nueva.

---

también manifestó esta convicción, citado en LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, op. cit., pp. 186-187.

<sup>2576</sup> KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico” (*Literatura y Arte. Revista marxista crítica y metodológica*, nº 9-10, 1931, Moscú), en *Gustav Klucis*, op. cit., p. 313.

<sup>2577</sup> KLUCIS, Gustav, “Fotomontaje en la URSS” (1931, catálogo de la exposición *Fotomontaje*, celebrada en el Antiguo Museo de Artes y Oficios de Berlín), en *ibíd.*, p. 326.

<sup>2578</sup> CELMS, Valdis, “Gustav Klucis y la tradición letona”, en *ibíd.*, p. 296.

<sup>2579</sup> OGINSKAYA, Larissa, “Lo fantástico y la realidad en las construcciones de Gustav Klucis”, en *ibíd.*, pp. 107-109.

<sup>2580</sup> EL LISITSKI, “Proun”, en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., p. 46

<sup>2581</sup> En opinión de Gabner se trata de un autorretrato en cuatro dimensiones, según los propios argumentos de Klucis vertidos en su ensayo KLUCIS, Gustav, “Aspectos del fotomontaje”, en *Gustav Klucis*, op. cit., p. 186.

Al margen de estas proyecciones autorretratísticas, la construcción de estos fotomontajes es capaz de manifestar las fuerzas energéticas contenidas en los volúmenes puestos en relación, y expresar así el dinamismo de la nueva sociedad (los fragmentos fotográficos se corresponden con las estructuras de sus pinturas suprematistas), residiendo el valor de los fotomontajes no en las imágenes en sí, sino en las relaciones creadas entre los distintos fragmentos, en las fracturas, a pesar de querer ser disimuladas para concentrar el valor constructivo en sus contrastes enfatizados en calidad de imagen, en concordancia a lo dicho anteriormente en relación a una metodología interpretativa del collage. Incluso en las “construcciones” que Klucis realizó entre 1921 y 1922, los lazos establecidos entre el círculo y el cuadrado son una constante temática que soluciona la mera yuxtaposición mediante mecanismos parecidos a palancas y poleas que expresan los movimientos de las líneas y coordinan el dinamismo de círculos y cuadrados hasta alcanzar un movimiento continuo que define al organicismo, posteriormente adaptado a las construcciones subyacentes en fotomontajes como *Sport* (1923), donde una serie de círculos concéntricos, como las dianas de Picabia, une dos conjuntos figurativos simétricos, consiguiendo así una mayor unidad del montaje global<sup>2582</sup>, de tal manera que no importa si el fotomontaje es visualizado al revés o al derecho<sup>2583</sup> porque, en el caso de Klucis, parece ser la estructura en “X” la que permite establecer los ejes de expansión de las diagonales energéticas de la construcción, capaces de unificar los vértices del cuadrado con el círculo, tal y como muestran generalmente sus obras, desde los fotomontajes sobre Lenin y la electricidad de 1920, hasta los quioscos, pues Gustav Klucis no sólo adaptó estas construcciones de procedencia suprematista a sus fotomontajes, también al diseño de *stands*, tribunas y quioscos destinados a las festividades, mítines y exposiciones estatales<sup>2584</sup> en colaboración con Senkin principalmente (en esta modalidad también destacaron otros constructivistas como Gan o Lavinsky), orientados a la integración de la información óptica y acústica mediante la incorporación de textos y altavoces derivados de la interdisciplinariedad propia del fotomontaje. Con esta última dedicación productivista, Klucis quiso llevar el montaje a la monumentalidad efímera y ponerlo en relación con la singularidad de los lugares públicos, donde estos *stands*, tribunas y quioscos debían ser ubicados para facilitar su lectura<sup>2585</sup>. De hecho, sus bocetos previos fueron realizados a menudo mediante collages -sobre todo cuando se trató de incorporar paneles-, todo con el fin de otorgar al conjunto un mayor dinamismo que hiciese participar a la audiencia, no a la manera futurista que

---

<sup>2582</sup> Ver las reflexiones al respecto de Hubertus Gabner en “Aspectos del fotomontaje”, *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 188, según las cuales esta disposición en espiral envía las energías del montaje hacia el exterior real.

<sup>2583</sup> ADES, Dawn, *Fotomontaje, op. cit.*, p. 16.

<sup>2584</sup> Según OGINSKAYA, Larissa, “Lo fantástico y la realidad en las construcciones de Gustav Klucis”, *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 112, los *stands* fueron la primera aplicación productivista en la URSS.

<sup>2585</sup> Véase KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico” (1931) y “Logro a nivel mundial” (1932), en *ibíd.*, pp. 316 y 336.

hace del espectador el centro del cuadro, sino en la creación de una estructura en el mismo espacio real donde se desenvuelve el espectador, tal y como lo entendía El Lisitski<sup>2586</sup>. Estas estructuras ocasionales significaron un paso decisivo en la evolución de los principios de Klucis y del constructivismo en general, junto con el organicismo de Tatlin, Miturich y Matyushin, pues retomaron el principio económico del suprematismo una vez alcanzada la objetividad, para conseguir el máximo de imágenes -objetivo del fotomontaje- con un mínimo material, dado que la economía constituyó uno de los principios empíricos que determinaron la evolución del productivismo. Recordemos cómo los hermanos Pevsner, en el *Manifiesto Realista*, abordaron un movimiento independiente de la masa y del espacio.

Todo parecía apuntar a un aumento de la percepción intelectual que acaparaba, cada vez más y conforme la letra adquiría protagonismo en las creaciones de Klucis, la energía desprendida de la construcción. Antes de establecerse como lenguaje, el fotomontaje nació de la necesidad de “hacer accesibles realidades antes inaccesibles”<sup>2587</sup>, es decir, contribuir al conocimiento de una nueva realidad definida por la industria, donde los contrastes creados por las fracturas del propio montaje, permitiesen relacionar objetos ofrecidos de manera aislada, definiendo de este modo su opacidad en el seno de una sociedad de mercado que ahora el comunismo debe transparentar y disolver. Las imágenes recortadas pasaban a ser en el fotomontaje signos para ser leídos, superando las construcciones meramente formales y puestas al servicio de la manifestación de las ideas socialistas, por lo que el fotomontaje ahondó cada vez más en sus posibilidades de lectura intelectual, haciendo de la construcción una actividad gramatical que convertía a la realidad fotografiada en un signo, una vez despojada de sus significados anteriores, así como El Lisitski destinó el fotomontaje y la tipografía a la publicidad y la propaganda, tomando como objeto esencial la memoria del espectador más que su capacidad visual<sup>2588</sup>. Este propósito lo compartió con occidentales como Moholy-Nagy.

### *Le montaje cinematográfico y el fotomontaje en la URSS*

En un principio, el fotomontaje no se relacionó con el montaje cinematográfico de Eisenstein, sino con el sensiblemente anterior “cine-verdad” de Dziga Vertov, al que Malevich también prestó atención en 1929<sup>2589</sup> por coincidir con él en la tensión máxima del negro y el

---

<sup>2586</sup> EL LISITSKI, “Proun”, en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>2587</sup> GABNER, Hubertus, “Aspectos del fotomontaje”, en *Gustav Klucis*, op. cit., p. 191.

<sup>2588</sup> Véase EL LISITSKI, “La publicidad” (1924), recogido en LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS...*, op. cit., p. 217.

<sup>2589</sup> MALEVICH, K., “Painterly Laws in the Problems of Cinema” (1929), en TUPITSYN, Margarita, *Malevich and Film*, op. cit., pp. 147-159. Desde una sensibilidad suprematista cercana, Olga Rozanova afirmaba en una carta dirigida a Kruchenick del verano de 1915, que el cine es el único medio que puede

blanco<sup>2590</sup>. Entre 1922 y 1924, Rodchenko realizó para las películas de Vertov encabezamientos y carteles con fotomontajes<sup>2591</sup>, ya que éste se había revelado como el mejor medio para ilustrar y anunciar películas, dadas sus facultades para sintetizar el tiempo y el espacio (lo que Hubertus Gabner interpreta como cuarta dimensión, a pesar de haber sido negadas todas las dimensiones por El Lisitski en su artículo “Proun”, ideas seguidas muy de cerca por Klucis), pues ya fue definido el fotomontaje por Hausmann como un “cine estático”, sólo que ahora, gracias a las estructuras constructivas procedentes del suprematismo del UNOVIS, el fotomontaje soviético era capaz de romper ese estatismo y crear una unidad orgánica y simultáneamente espacio-temporal. Principalmente, el interés de Rodchenko por el cine y sus decorados (hasta el punto de haberse planteado hacer de reportero con una cámara “Septon” en la ciudad de Moscú en 1928<sup>2592</sup>) se debió al blanco y el negro, en concordancia con su producción pictórica comprendida entre 1918 y 1920. Él mismo afirmaba que esta fascinación por el cine le ayudó a descubrir el fotomontaje<sup>2593</sup>. La ilustración de carteles cinematográficos mediante esta técnica fotográfica y, en concreto, de películas de Vertov, junto con otras de Yakov Protazanov (*El proceso de los tres millones*, 1927) y de Búster Keaton (*El maquinista de la general*, 1929), fue seguida por los hermanos Vladimir y Georgii Stenberg durante la segunda mitad de la década de 1920, recurriendo para ello a la repetición de siluetas y figuras en una fragmentación geométrica del espacio, apto para manifestar el tiempo discontinuo del cine, unificándolo mediante las tensiones creadas con ayuda de la tipografía de los títulos.

Los conceptos “cine-ojo” (*kino-glaz*) -nombre de un periódico filmado aparecido entre 1918 y 1919- y “cine-verdad” (*kino-pravda*) de Dziga Vertov (seudónimo de Denis Arkadievitich Kaufman), retomaban el poder objetivo de la cámara en tanto que máquina, complementando la visión de la realidad limitada por la visión humana<sup>2594</sup>. De esta manera, el objetivo de la cámara equivalía al ojo y lo complementaba, así como El Lisitski lo sustituyó por el compás y Rodchenko por el de la cámara fotográfica (Rodchenko colocó en una de las lentes del retrato fotográfico que realizó a Ossip Brik en 1924, las letras de la revista *LEF*). La objetividad se convertía en un lenguaje universal por todos comprensible, como la fotografía

---

sustituir las pinturas en la pintura no objetiva. Recogido en BOWLT, John E. y DRUTT, Matthew (eds.), *Amazonas de la vanguardia...*, op. cit., p. 326.

<sup>2590</sup> Varvara Stepanova admiraba especialmente el montaje en el “Cine-Verdad” de Dziga Vertov. STEPANOVA, Varvara, “Los constructivistas” (1923), en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, op. cit., p. 201. Ver además ADES, Dawn, *Fotomontaje*, op. cit., p. 18.

<sup>2591</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>2592</sup> STEPANOVA, Varvara, “Ideas de A. Rodchenko sobre arte” (en los “Cuadernos de notas”), en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, op. cit., p. 206.

<sup>2593</sup> RODCHENKO, Alexandr, “Black and White. Autobiography”, en RODCHENKO, Alexandr, *Experiments for the future...*, op. cit., p. 307.

<sup>2594</sup> Ver VERTOV, Dziga, « Naissance du ciné-oleil » (1924, inédito), recogido en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, op. cit., p. 61, donde Vertov compara el objetivo de la cámara con el telescopio o el microscopio por recoger lo que el ojo humano no puede ver.

para los constructivistas decididos a emplearla en sus construcciones<sup>2595</sup>. El cine compartía con el constructivismo -con el que se relacionó a partir de los contactos de Vertov con Gan y Rodchenko<sup>2596</sup>- la toma de un material bruto extraído directamente de la vida para que ésta fuese el único sujeto de la producción fílmica, principio fundamental de las teorías que determinaron la inclinación documentalista de Vertov destinada a la propaganda<sup>2597</sup> -como en el caso de Klucis-, en oposición al cine narrativo, dramático, artístico e, incluso, al montaje psicológico de Kulechov y Eisenstien, tal y como el futurismo y el suprematismo se opusieron al arte ilusorio, sólo que el cine de Vertov acogió directa y documentalmente, en correspondencia con los constructivistas, la objetividad de la vida gracias a la precisión de la máquina<sup>2598</sup>, pues la producción cinematográfica para él, era sinónimo de fabricación industrial, por lo que debía producir en sintonía absoluta con ella<sup>2599</sup>, además de aplicar radicalmente el principio de economía al prescindir de autores, escenarios, decorados e, incluso, de guión<sup>2600</sup>, para tomar protagonistas reales (la democratización del arte por los medios de reproducción mecánica promulgada posteriormente por Walter Benjamin) y, como único guión, los hechos de la vida real<sup>2601</sup>. Esta disposición del cine en favor del maquinismo, deseó salvar la separación del espectador con la realidad (limitada por su ojo orgánico) que el cine comercial había alimentado drásticamente<sup>2602</sup> (por eso llamaba al cine dramático “opio del pueblo”<sup>2603</sup>), dado que Vertov entendió hábilmente la lucha social como lucha de la vista<sup>2604</sup> por develar lo enmascarado<sup>2605</sup>, lógico si su cine deseaba mostrar a los trabajadores la fabricación de todo los productos cuyos procesos productivos les eran ajenos (aún hoy) en tanto que obreros, salvando las fronteras de la especialización en las cadenas de montaje y, lo más importante, la opacidad de los productos dispuestos a ser consumidos<sup>2606</sup>. Tal y como señala Hubertus Gabner acerca del fotomontaje de

<sup>2595</sup> Ver VERTOV, Dziga, “La kinopravda” (Kinophot n° 6, 1923), recogido en *ibíd.*, pp. 50-51.

<sup>2596</sup> VERTOV, Dziga, “La kinopravda” (Conferencia impartida en los Kinoks, 9-junio-1924), en *ibíd.*, p. 63; y ABRAMOV, N. P., *Dziga Vertov, Premier plan* n° 35, janvier 1965, SERDOC, Lyon, 1965, p. 10.

<sup>2597</sup> VERTOV, Dziga, “Drame artistique et ciné-oeil » (conferencia inédita, 15-junio-1924), en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 7.

<sup>2598</sup> ABRAMOV, N. P., *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 9.

<sup>2599</sup> VERTOV, Dziga, “La kinopravda” (conferencia, 9-junio-1924), en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>2600</sup> VERTOV, Dziga, “Le film ciné-oeil” (1923, inédito), en *ibíd.*, p. 51.

<sup>2601</sup> VERTOV, Dziga, “La fabrique de faits” (*Pravda* 24-julio-1926), en *ibíd.*, pp. 83-85. Ver además su artículo VERTOV, Dziga, “L’importance du cinéma non joué” (conferencia en el A.R.R.K del 26-septiembre-1923), en *ibíd.*, p. 56.

<sup>2602</sup> En VERTOV, Dziga, “Ciné-oeil (kino-glaz)” (*Pravda* 19-julio-1924), en *ibíd.*, p. 57

<sup>2603</sup> VERTOV, Dziga, “Instructions provisoires aux cercles ciné-oeil” (1928, inédito), en *ibíd.*, p. 101.

<sup>2604</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>2605</sup> Ver VERTOV, Dziga, « Naissance du ciné-oleil » (1924, inédito), en *ibíd.*, p. 62.

<sup>2606</sup> Ver su artículo VERTOV, Dziga, “Kinopravda et radiopravda” (*Pravda* 16-julio-1925), en *ibíd.*, pp. 77-81. De esta manera, Vertov parece responder al lema de Gustav Klucis “El arte debe estar a la altura de la industria socialista”, en KLUCIS, Gustav, “El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico” (1931), en *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 308. Klucis afirma que el cartelismo, al que se entregó por medio del fotomontaje, requiere que el artista se familiarice con la producción. En KLUCIS, Gustav, “Sobre el trabajo del Instituto LIYa de la Academia Rusa”, recogido en *ibíd.*, p. 323.

Klucis, el cine de Vertov desvelaba aspectos de la realidad antes inaccesibles<sup>2607</sup>, y la misma función compartían las técnicas fotográficas experimentales de Rodchenko y El Lisitski, por ejemplo la fotografía sin cámara y la transparencia opuesta a la opacidad, tal y como ocurre con las muestras de Man Ray, Christian Schad y Moholy-Nagy. El Lisitsky llamaba a sus creaciones “fotopinturas” o “fotopis”<sup>2608</sup>, y Klucis recogió estas experiencias como posibilidades técnicas del fotomontaje<sup>2609</sup>. La transparencia fotográfica no era nueva, el cine ya la conoció con anterioridad y *La huelga* (1924) de Eisenstein dio prueba de ello<sup>2610</sup>, hecho que demuestra la atención que prestaron estos fotomontadores al cine<sup>2611</sup>.

Disponiendo del cine como una contribución al conocimiento objetivo de la realidad -el desciframiento de la vida tal como es<sup>2612</sup>-, Vertov comenzó a trabajar con material ya filmado -encontrado muchas veces al azar- para ser organizado en el montaje<sup>2613</sup>, por lo que el cine, como el fotomontaje, iba a ser, antes que una reproducción fidedigna de la realidad, la organización de esa vida<sup>2614</sup> por medio de la vista<sup>2615</sup>, sinónimo de la “construcción en un espacio real” de los constructivistas mediante el principio de montaje que, según Abramov, Vertov aprehendió directamente del fotomontaje vanguardista<sup>2616</sup> al entenderlo ante todo como un montaje intelectual que permite descifrar la vida cotidiana<sup>2617</sup>. Sin embargo, en los escritos de Vertov el montaje no es definido con la exactitud de Eisenstein. Sabemos, tal y como anuncia su película *El hombre con una cámara* (1929), que su cine nada tiene que ver ni con el teatro ni con la literatura<sup>2618</sup>, es decir, se sitúa al margen de la narración, de la interpretación y de la mimesis, antónimos del montaje según Vertov. Sabemos que el montaje es una actividad intelectual y que

---

<sup>2607</sup> Sin haber tenido suerte con los grupos constructivistas plásticos, Klucis sí formó parte de asociaciones cinematográficas rusas del momento, como ARK (Asociación revolucionaria de cinematógrafos, para cuyas publicaciones realizó fotomontajes) y la ODSK (Sociedad de amigos del cine soviético). Finalmente se unió al Oktyabr, órgano de resistencia constructivista fundado en 1928 frente a las presiones institucionales. Véase GABNER, Hubertus, “Aspectos del fotomontaje”, en *ibíd.*, p. 191.

<sup>2608</sup> Véase EL LISITSKI, «Fotopis/ La fotopintura», recogido en LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS...*, *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>2609</sup> En KLUCIS, Gustav, «El fotomontaje como un nuevo problema del arte propagandístico» (1931), *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 314.

<sup>2610</sup> Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes, op. cit.*, p. 115.

<sup>2611</sup> Czartoryska ya advierte que el estudio del fotomontaje constructivista en relación con el cine soviético de vanguardia, es una de las asignaturas pendientes de la historiografía, en CZARTORYSKA, Urszula, “La visualité dans la photographie expérimentale des années vingt et trente”, *Constructivisme, Liegia* nº 5-6, *op. cit.*, p. 75. Esto desvela en parte cómo el fotomontaje, el collage y el constructivismo soviético, sucumben en un nuevo realismo ilusionista antes de su extinción ante la imposición del realismo socialista.

<sup>2612</sup> VERTOV, Dziga, “Principe du ciné-oeil”, en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 95.

<sup>2613</sup> VERTOV, Dziga, “La kinopravda” (conferencia, 9-junio-1924), en *ibíd.*, p. 63.

<sup>2614</sup> VERTOV, Dziga, “Drame artistique et ciné-oeil » (conferencia inédita, 15-junio-1924), en *ibíd.*, p. 70.

<sup>2615</sup> VERTOV, Dziga, “Kinopravda et radiopravda” (*Pravda* 16-julio-1925), en *ibíd.*, p. 80.

<sup>2616</sup> ABRAMOV, N. P., *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 14.

<sup>2617</sup> VERTOV, Dziga, “L’essentiel du ciné-oeil” (*Kino* 3-febrero-1925), en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 73.

<sup>2618</sup> En *ibíd.*, p. 379.



su organización constituye el fin último de la práctica cinematográfica<sup>2619</sup>, pues es él el que abre nuevas dimensiones de la realidad objetiva al conocimiento del espectador. Las imágenes, aunque encontradas de antemano, debían ser dispuestas según un planteamiento establecido *a priori*, y esta condición fue lo que condujo a Pudovkin y Eisenstein a identificar el cine como un montaje de ideas, a diferencia del mero lirismo retiniano o de la simple narración, cuya traducción cinematográfica propiamente dicha es siempre *a posteriori*<sup>2620</sup>. Sin embargo, esto no era del todo cierto en relación a Vertov, dado que él entendía el montaje más allá de la técnica, al considerar diversos montajes en las distintas fases de la elaboración de una película, desde la filmación misma que recoge distintos sucesos, ya sean objetos en movimiento, lugares o temas<sup>2621</sup>. Esta primera fase de la elaboración de un film constituye la organización de lo visual, es la única que acepta la improvisación, mientras que el montaje definitivo de laboratorio, dividido en distintas subfases posteriores a la filmación, aplica una organización intelectual<sup>2622</sup>. Vertov no se apropió del montaje, sino que admitía la existencia de un montaje artístico sumiso a un guión<sup>2623</sup>, el cual divide la unidad de creación en el montaje y lo que es extraño a él, es decir, la narración y el lirismo. De hecho, el montaje fue utilizado por primera vez por David Wark Griffith en *Nacimiento de una nación* en 1915<sup>2624</sup>, aunque aún de manera empírica y sin ser teorizado, pues fue en la URSS donde comenzaron a surgir las primeras voces teóricas del montaje filmico de la mano de Vertov, Kulechov, Pudovkin y Eisenstein fundamentalmente. Vertov, para evitar el guión, lo sustituyó por una actividad intelectual materializada en la construcción del montaje que pone en relación las tomas de la cámara y las escenas filmadas. De este modo, el montaje era definido ante todo por la objetividad del procedimiento, según el modelo propuesto por la producción industrial, y sustentado en una estricta profesionalización de los que intervienen en el proceso según las fases requeridas: “observadores”, “operadores”, “constructores”, “montadores” y “técnicos de laboratorio”<sup>2625</sup>. Así, cada uno de ellos recibía el material para ser trabajado de manera objetiva, para analizarla y descifrar sus posibles significados sin desviaciones posibles, dado que el material que Vertov utilizó llegó a sus manos con la objetividad del azar. En último término, como en el fotomontaje constructivista, el proceso mecánico era el principal protagonista y el que determinaba el lenguaje universal con el

---

<sup>2619</sup> Véase al respecto VERTOV, Dziga, “En d’autres termes” (1926, inédito), en *ibíd.*, p. 82.

<sup>2620</sup> Citado por MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>2621</sup> División establecida por Vertov en VERTOV, Dziga, “Instructions provisoires aux cercles ciné-oeil” (1928, inédito), en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>2622</sup> *Ibíd.*, p. 102-103.

<sup>2623</sup> *Ibíd.*, pp. 102-104.

<sup>2624</sup> Ver MITRY, Jean, “Problemas fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », en BABLET, Denis (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, *op. cit.*, pp. 74-75, donde además este autor define el montaje cinematográfico como un collage de escenas, de cuadros sucesivos.

<sup>2625</sup> VERTOV, Dziga, “Instructions provisoires aux cercles ciné-oeil” (1928, inédito), en Dziga Vertov, VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, *op. cit.*, p. 106.

que se identificaba directamente el cineasta<sup>2626</sup>, ya que la objetividad de la máquina era la única capaz de hacer la realidad cognoscible<sup>2627</sup>. En resumen, el montaje de Vertov constituía una segunda fase tras la observación de los hechos. Era la escritura propia del cine que nada tenía que ver con la literatura ni con el teatro, y que seleccionaba primeramente los hechos para luego disponerlos según sus leyes intrínsecas<sup>2628</sup>.

No solamente encontramos una correlación del fotomontaje con el cine de Vertov, más bien éste corrió paralelo al constructivismo y de esta manera nos evidencia su evolución. Lo cierto es que fotomontaje, montaje cinematográfico y montaje teatral fueron de la mano, desde el formalismo legado por el cubo-futurismo, hasta la conformación de un lenguaje comunicativo emparentado con la comunicación. Fue en el seno del formalismo ruso donde en 1917 Viktor Sklovski acuñó el término “extrañamiento” (*ostranenie*)<sup>2629</sup>, referido a la imagen poética y cuya novedad radicaba en su relación con el aspecto constructivo del texto, considerado desde el efecto que producía en el espectador, el shock aplicado al teatro y al cine por la Fábrica del Actor Excéntrico (F.E.K.S.), fundado en 1921 en Petrogrado por Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Georgi Krysitskii y Serguei Youtkevitch, con un manifiesto que declaraba un espectáculo basado en la “excentricidad”, es decir, en la excitación, capaz de producir en el espectador estados exclusivos. Lo excéntrico era el producto de este espectáculo, el instante, la importancia que dio Kozintsev al *gag* como medio de transportar la metáfora a la realidad misma. Este instante, para constituirse como tal, debía quedar fuera del transcurrir temporal, para lo cual la F.E.K.S. recurrió al extrañamiento del formalismo que vuelca la carga poética al espectáculo (razón por la que Vertov rechazó su método de montaje<sup>2630</sup>). Este extrañamiento era alcanzado gracias a la descontextualización y disposición ilógica y excéntrica de los objetos<sup>2631</sup> - adoptada de las fuentes futuristas alógicas-, además del propio corte que delimita el instante y la yuxtaposición, aunque la gran novedad fue la relación que estableció Kozintsev entre este extrañamiento irracional y la concreción mecanicista y tecnológica que adoptó la F.E.K.S. de la sociedad norteamericana<sup>2632</sup> y de la cadena del montaje<sup>2633</sup>. Esta precisión llegó a ser el pilar del desarrollo soviético dada la inclinación taylorista de Lenin, pues el extrañamiento de la producción rompió con las clásicas relaciones causales, así como el mecanismo del que procedía

---

<sup>2626</sup> Parecido al lenguaje universal que aspira Klucis según las energías suprematistas creadas a partir de los contrastes y que rigen el material y la construcción. Ver GABNER, Hubertus, “Aspectos del fotomontaje”, en *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 194.

<sup>2627</sup> ABRAMOV, N. P., *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 9.

<sup>2628</sup> Ver SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis, op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>2629</sup> Este concepto de « extrañamiento » ha sido aplicado al fotomontaje por LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS...*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>2630</sup> Ver VERTOV, Dziga, “La fabrique de faits”, en VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>2631</sup> VERDONE, Mario, *La FEKS, Premier Plan* n° 54, svril 1970, SERDOC, Lyon, pp. 15-16.

<sup>2632</sup> Ver GOLDBERG, Roselee, *Performance Art, op. cit.*, pp. 46-48; RUDNITSKI, Konstantin, *Théâtre russe et soviétique 1905-1935*, Tames & Hudson SARL, Paris, 2000, pp. 94-95.

<sup>2633</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis, op. cit.*, p. 93.

el objeto descontextualizado, era ofrecido desnudo y en un estado virgen de todo conocimiento, lo que determina el primitivismo del constructivismo continuador del futurismo<sup>2634</sup>.

Fue el mismo formalismo que respaldó al *zaum* futurista, al constructivismo de Tatlin y a la F.E.K.S., el que acabó subrayando la capacidad del montaje para crear un lenguaje dirigido directamente al interior del espectador una vez despojadas las imágenes de sus significados originales. Boris Eichenbaum identificó en 1927 el montaje con la prosa por su secuencia lineal<sup>2635</sup>, a pesar de que Vertov y la F.E.K.S. habían negado cualquier relación entre la secuencia del montaje y la narración. Pudovkin ya comparó el montaje con el lirismo en sus producciones cinematográficas, y en 1917 Kulechov demostró cómo esta actividad propia del cine era capaz de crear un discurso a partir de las imágenes descontextualizadas y convertidas en signos<sup>2636</sup>, además de haber revelado sus efectos conductistas en el público. Éste fue el legado que dejó a Serguei Eisenstein (Lavinsky realizó una serie de carteles con fotomontajes en 1925 para su película *El Acorazado Potemkin*), quien ya aplicó en 1923 su teoría del “montaje de atracciones” al teatro, y en 1924 al cine, lo que ya supuso una interacción entre ambas disciplinas que rompió con la autonomía del cine promulgada por Dziga Vertov, a pesar de la proximidad de este último a los constructivistas, porque no por ello creó un cine artístico, término que combatió junto al cine narrativo con el mismo fervor. Eisenstein, formado en el teatro en el círculo de la F.E.K.S., tomó de las excentricidades los estados emocionales intensos del espectador, el patetismo que llegaría constituir el objeto de su montaje cinematográfico<sup>2637</sup>. Partió de la teoría marxista<sup>2638</sup> para establecer relaciones dialécticas entre las imágenes ensambladas, con el fin de conformar una unidad orgánica<sup>2639</sup> independiente de la suma de las partes de la que procede<sup>2640</sup>. Esta dialéctica también constituyó el proceso de elaboración de la película, desde la filmación de la vida real<sup>2641</sup> hasta su montaje, gracias al cual las escenas conforman un conjunto de signos que provoca en el espectador una emoción intensa y un

---

<sup>2634</sup> Incluso Leclanche-Boulé compara el interés de El Lisitski por los aspectos formales de las letras, con ciertas pinturas neolíticas. En Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS...*, op. cit., p. 174.

<sup>2635</sup> Ver SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, op. cit., pp. 110-113.

<sup>2636</sup> *Ibid.*, p. 101. Concretamente, Kulechov comprobó cómo las imágenes cambian de significado al ser asociadas, mediante la alternancia por montaje cinematográfico de un mismo rostro con diferentes objetos. Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS...*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>2637</sup> EISENSTEIN, S. M., “Cómo se hace una película. La unidad orgánica y lo patético en la composición de *El Acorazado Potemkin*” (1939), en Sergio M. Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, op. cit., p. 86.

<sup>2638</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>2639</sup> Como en la mayoría de los representantes del montaje, Eisenstein afirma no ser la consideración separada de las partes la que define al montaje, sino su conjunto, totalmente independiente de la mera suma previa. Para ello opta por medios psicológicos que retornan al subjetivismo, aunque compensado con procedimientos precisos y objetivos tradicionales como la aplicación de la Proporción Áurica. Véase *ibid.*, p. 85.

<sup>2640</sup> EISENSTEIN, S. M., “Montaje 1938” (1939), en *ibid.*, pp. 91-92.

<sup>2641</sup> Eisenstein afirma que el montaje, frente a la representación ilusoria, toma su material de la vida real, en EISENSTEIN, S. M., “Montaje de atracciones” (1923, artículo publicado en *LEF* a instancias de Tretiakov), en *ibid.*, p. 219. En esta idea que supone una confianza en el mecanismo objetivo de la cámara, coincide con Dziga Vertov, aunque a partir de este punto sus caminos son divergentes.

estímulo para sus ideas<sup>2642</sup>. De este modo, Eisenstein fue capaz de partir de lo meramente visual para alcanzar lo intelectual, y hacer del montaje una unidad, ya que sólo como tal sería capaz de adoptar un significado al margen de la lógica espacio-temporal. La teoría de Eisenstein constituyó la primera sistematización importante de la práctica cinematográfica<sup>2643</sup>, a partir de la cual se tomó conciencia de su lenguaje intrínseco, -el montaje-, basado en el materialismo dialéctico por un lado, y en el conductismo y la psicología por otro, dirigida hacia el éxtasis místico. Esta psicología fue inclinándose hacia el freudismo durante la década de 1930<sup>2644</sup> y, con todo este bagaje, conformó una síntesis dialéctica de emoción y racionalidad, de exaltación y conocimiento, resuelto en el éxtasis en tanto que acción fuera de sí, independiente de las partes de las que procede por simple ensamblaje<sup>2645</sup>, lo que construía un lenguaje que el propio Eisenstein llamó “montaje de atracciones”, sustentado en las formas despojadas de cualquier contenido, procedentes del primer formalismo y de la vanguardia soviética no objetiva de finales de la década de 1910 y principios de la siguiente, y que él supo poner al servicio de la psicología y de la narración<sup>2646</sup> (Eisenstein también tomó como modelo en este sentido el *haiku* y la caligrafía oriental para estudiar sus morfologías, la conformación de significados por yuxtaposición, y sus capacidades comunicativas ausentes de un contenido lógico<sup>2647</sup>). Para este cometido, retomó el concepto de catarsis aristotélico<sup>2648</sup>. Con él creaba impactos en el espectador, aunque al amparo de la autonomía del cine, lo que le permitía crear su propio lenguaje, fundamentado a su vez en el montaje que, en realidad, el hoy llamado “séptimo arte” comparte con la naturaleza disolutiva del collage, la cual goza de la libertad de no restringirse a ningún género concreto. Por eso necesitaba hacer depender la realidad de la percepción del sujeto, sacrificando la realidad inaprensible, dado que él atribuyó la generalización de la yuxtaposición en la vanguardia a una cuestión de percepción subjetiva, erigiéndose él mismo capaz de conformar un cine orgánico a partir del psicologismo. Esto supuso finalizar definitivamente con la objetividad consustancial al collage<sup>2649</sup> (aunque sus experiencias prosiguiesen en las décadas venideras), concretamente con aquella condicionante de su acto de selección y del montaje, el mismo que define su segunda fase creativa junto con el ensamblaje.

---

<sup>2642</sup> Véase EISENSTEIN, S. M., “Los principios del cine ruso” (1930), en *ibíd.*, p. 232.

<sup>2643</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>2644</sup> El psicoanálisis causó a Eisenstein una honda impresión en 1915 cuando leyó el ensayo de Freud *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, tal y como cuenta Román Gubern en su prólogo a EISENSTEIN, S. M., *Reflexiones de un cineasta*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2645</sup> EISENSTEIN, S. M., “Cómo se hace una película. La unidad orgánica y lo patético en la composición de *El Acorazado Potemkin*” (1939), en *ibíd.*, p. 88.

<sup>2646</sup> La síntesis de las partes en el cine de Eisenstein es puesta al servicio del tema, aunque él lo desvincule de los procedimientos narrativos de los personajes. Ver S. M. Eisenstein, “Montaje 1938” (1939), y “Montaje de atracciones” (1923), ambos en *ibíd.*, p. 102 y 219.

<sup>2647</sup> *Ibíd.*, pp. 21-24.

<sup>2648</sup> Ver SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas...*, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>2649</sup> Eisenstein llegó a afirmar tajantemente que el montaje depende de la “interpretación misma”. En EISENSTEIN, S. M., “Montaje 1938” (1939), en EISENSTEIN, S. M., *Reflexiones de un cineasta*, *op. cit.*, p. 98.

En el cine, la experiencia de Eisenstein fue incorporada paulatinamente a la tradición narrativa de la industria norteamericana, haciendo del montaje un servicio a la narración y, por tanto, a la psicología, la cual nada tenía que ver ya con los encuentros objetivos que el collage conlleva. No es nuestra intención decir que Eisenstein finalizó con la fase del collage correspondiente al montaje antes de constituirse como un lenguaje autónomo que debe ser leído -relativo en esto al fotomontaje de Heartfield de la década de 1930-, pero sí coincidió con el aumento de la presión oficial sobre las investigaciones constructivistas y sus intenciones por encauzar la actividad artística del país en la dirección del realismo socialista y de lo que Stalin denominó “nuevo humanismo”, destinado a reflejar la realidad social del país, incluso años antes del II Congreso de Kharkov de 1930<sup>2650</sup>, donde se dictaron las exigencias culturales del comunismo “oficial”, lo que conllevó repercusiones incluso en el seno del grupo surrealista parisino más allá de las fronteras de la URSS. Asimismo, Gabner denuncia ciertas intromisiones narrativas y teatrales en los fotomontajes de Klucis desde 1927, las cuales él atribuye a las exigencias de los encargantes<sup>2651</sup>. Sin embargo, la propia función propagandística, así como la publicitaria (ambas susceptibles de ser consideradas sinónimas), implicaban una atención psicológica al receptor imposible de ser ignorada<sup>2652</sup>.

Podemos establecer una serie de paralelismos entre el cine y las evoluciones profesionales de los protagonistas de la vanguardia soviética. Mientras Stepanova se entregó a las artes gráficas hacia 1926, Rodchenko acogió la fotografía motivado por el fotomontaje<sup>2653</sup>, aunque en su caso para buscar valores abstractos de la realidad fotografiada una vez recuperada la objetividad, para lo que recurrió a picados y contrapicados en ángulo recto<sup>2654</sup>, además de dinámicos encuadres en diagonal que eliminan cualquier sensación de profundidad<sup>2655</sup>. Con ello continuó su objetivo principal, consistente en ofrecer nuevos ángulos visuales de la realidad con el fin de educar la visión y el conocimiento, ayudado de este medio de expresión mecánico en el que no cuenta la intervención manual del artista<sup>2656</sup>. Esta vuelta a la abstracción fue seguida por su retorno a la pintura figurativa en la década de 1930, coincidente con la de Tatlin y Malevich en vistas del rumbo tomado por el arte oficial en la URSS y por las nuevas restricciones técnicas

---

<sup>2650</sup> El constructivismo es acusado de formalismo desde 1927 por las instituciones culturales, año en que aparece una nueva serie de la revista *LEF* llamada *Novi Lef* (1927-1928), presentada con letras minúsculas para dejar clara su nueva posición independiente respecto a la oficialidad del momento. Véase LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS*, *op. cit.*, pp. 20 y 172. Tras el congreso de Kharkov de 1932, todas las asociaciones artísticas y literarias fueron agrupadas en un sindicato único: La Unión de Artistas.

<sup>2651</sup> GABNER, Hubertus, “Aspectos del fotomontaje”, en *Gustav Klucis*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>2652</sup> Así lo confirma El Lisitski en “La publicidad” (1924), recogido en LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS...*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>2653</sup> RODCHENKO, Alexander, “Reestructuración del artista” (*Sovietskoe Foto* nº 5-6, 1936), en *Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>2654</sup> Ver RODCHENKO, Alexander, “Vías de la fotografía moderna” (*Novi Lef* nº 9, 1928), en *ibíd.*, p. 168.

<sup>2655</sup> Ver LAVRENTIEV, A. N., “El laboratorio del futuro”, en *ibíd.*, p. 36-39.

<sup>2656</sup> LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, *op. cit.*, pp. 198-199.

impuestas por el cine y el fotomontaje, a pesar de que Klucis afirmase en 1931 la posibilidad de usar otros materiales en la expresión gráfica además de la fotografía<sup>2657</sup>. De este modo, el fin de la vanguardia en la URSS hizo del collage y de la utilización de medios heterogéneos, un fenómeno histórico que conformó un lenguaje nuevo por encima de la anterior mimesis, sólo que interrumpido por ciertas circunstancias políticas y culturales. De todas formas, la recuperación de la psicología significa que este nuevo lenguaje, el montaje, retomó la consolidación tradicional.

Fue la necesidad impuesta por una ideología en último término, la que determinó la importancia del cine y del fotomontaje, lo que hizo que estos medios se presentasen al constructivismo como el mejor modo de acatar las exigencias oficiales sin traicionar sus propios principios estéticos y productivistas, de recuperar el arte bidimensional y el mensaje explícito, en lo que se fue imponiendo la psicología gracias a que el mensaje estaba ya implícito en el repertorio formal del suprematismo y del constructivismo<sup>2658</sup>. Christina Lodder llega a afirmar incluso, tras estos argumentos, que el fotomontaje fue el vehículo de la decadencia del constructivismo<sup>2659</sup>. Podemos considerar también que el fotomontaje constructivista acabó con la objetividad del collage, la misma que determina el azar del encuentro con los materiales preexistentes, en beneficio de cierta incidencia emocional en el espectador, tal y como el mismo Rodchenko afirmó de sus fotomontajes<sup>2660</sup>. Con los experimentos de Kulechov, con el “montaje de atracciones” de Eisenstein, y con un fotomontaje constructivista cada vez más al servicio de la ideología hasta sucumbir en una nueva narración, lo cierto es que la condición de obra abierta, en el sentido que adquiere en Umberto Eco y que Leclanche-Boulé atribuye al fotomontaje<sup>2661</sup>, fue desapareciendo poco a poco junto con la unidad forma-contenido, al tiempo que fue imponiéndose la uniformidad de reacciones en el público en detrimento de los resultados poéticos objetivamente entendidos<sup>2662</sup>, a pesar de preservar la capacidad democrática de los medios de reproducción mecánica<sup>2663</sup>, porque realmente, tal y como demuestra Leclanche-Boulé, los fotomontadores constructivistas de la URSS nunca desecharon la dimensión lúdica y el papel de azar en sus construcciones objetivas<sup>2664</sup>.

---

<sup>2657</sup> Declaraciones de KLUCIS, Gustav, “Sobre el trabajo del Instituto LIYa de la Academia Comunista (1931), en *Gustav Klucis, op. cit.*, p. 324.

<sup>2658</sup> El carácter objetivo de las imágenes del fotomontaje que las hace fácilmente legibles, ha sido subrayado por ejemplo por Albert Forment, añadiendo que esta condición convierte al fotomontaje en algo susceptible de ser absorbido como un mecanismo de adoctrinamiento de las masas. FORMENT, Albert, “Fotomontaje dadaísta y constructivista: un arte revolucionario de entreguerras”, *Goya* n° 255, noviembre-diciembre 1996, Madrid, pp. 165-166.

<sup>2659</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo ruso, op. cit.*, p. 200.

<sup>2660</sup> Citado en LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *El constructivismo en la URSS..., op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>2661</sup> *Ibid.*, p. 203

<sup>2662</sup> Véase LODDER, Christina, *El constructivismo ruso, op. cit.*, p. 186.

<sup>2663</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>2664</sup> LODDER, Christina, *El constructivismo en la URSS..., op. cit.*, pp. 185-195.

## Fotomontaje y collage

Esto no significa que el collage debiese mantener la discontinuidad de la yuxtaposición para ser lo que es, sino que, para alcanzar su meta, el organicismo, Eisenstein tuvo que introducir la unidad<sup>2665</sup> subjetiva y anular la autonomía de la objetividad<sup>2666</sup> que define al collage sustancialmente. Hubo otros medios de alcanzar este organicismo, de los cuales hemos conocido los constructivistas de Tatlin, Míturich y Matyushin en aras del productivismo. En cambio, en Occidente el camino de lo orgánico se encarriló hacia el gesto materializado en el objeto artístico<sup>2667</sup> (Arp y los dadaístas de Zurich, el fotomontaje berlinés, incluso este camino ya fue abierto por los collages y ensamblajes de Picasso), o en la supremacía poética que la imagen objetiva preserva<sup>2668</sup> (los collages de Max Ernst y el desarrollo ulterior del surrealismo), vertientes no culminadas pero que, sin embargo, perfilaron un recorrido para el porvenir, a pesar de desconocer sus practicantes todavía si éste progresaba o si en cambio reculaba, pues a partir de mediados del siglo XX fue la institucionalización la que restringió el collage a los límites de una definición, imposibilitando su expansión hacia la consideración de la realidad exterior, a no ser que la creación física y la obra en sí fuesen sacrificadas tal y como optó el situacionismo en la década de 1960. El productivismo prescindió de lo fortuito de la realidad y salvó en cierta

---

<sup>2665</sup> Eisenstein compromete a los fotomontajes de Grosz y Rodchenko en su concepción de montaje, extendiendo así su “montaje de atracciones” más allá del cine. EISENSTEIN, S. M., “Montaje de atracciones” (1923), en EISENSTEIN, S. M., *Reflexiones de un cineasta*, op. cit., p. 219, aunque la relación del cine con el fotomontaje es una cuestión aludida constantemente en el arte contemporáneo. Esta apropiación del montaje fotográfico la realizó Eisenstein bajo la convicción de la supremacía del cine en la síntesis de lo racional y de lo subjetivo, en EISENSTEIN, S. M., “Los principios del cine ruso” (conferencia impartida en la Universidad Sorbona de París, 7-febrero-1930), en EISENSTEIN, S. M., *Reflexiones de un cineasta*, op. cit., p. 232.

<sup>2666</sup> Eisenstein sintetizó las aportaciones formales de la abstracción con las emociones del cine de masas, carentes en el cine de vanguardia. Véase EISENSTEIN, S. M., “Los principios del cine ruso” (conferencia impartida en la Universidad Sorbona de París, 7-febrero-1930), en *ibíd.*, pp. 231-232.

<sup>2667</sup> Incluso Eisenstein llegó a afirmar que la diferencia de la práctica del arte con el montaje radica en que éste último busca un resultado con valor en sí, mientras que el arte se centra en el proceso. El montaje, según él, se identifica con la actividad vital porque produce emociones en el espectador. Es realizado con el fin de que sea vivido, de que sea el espectador el creador de la película con su interpretación emocional y racional al mismo tiempo, creando así una puesta en escena activa y recuperando, por las vías de la psicología, el proyecto de creación colectiva constructivista. Ver EISENSTEIN, S. M., “Montaje 1938” (1939), EISENSTEIN, S. M., “Montaje de atracciones” (1923) y EISENSTEIN, S. M., “Los principios del cine ruso” (1930), en *ibíd.*, pp. 97-98, 102, 108, 219 y 232. En cambio, a la vanguardia occidental no le bastó con desencadenar reacciones en el espectador, a menudo identificado con la psicología de un arte mimético, sino que necesitó crear un objeto sublimado pero integrado en la naturaleza.

<sup>2668</sup> Eisenstein contraponía su “montaje de atracciones” al trucaje, en EISENSTEIN, S. M., “Montaje de atracciones” (1923), en *ibíd.*, p. 219, representado en el cine por los pioneros Georges Méliès, Ferdinand Zecca y Segundo de Chomón entre otros. Éstos son considerados en la historia del fotomontaje y del surrealismo en JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., p. 217; ADES, Dawn, *Fotomontaje*, op. cit., p. 91; SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, op. cit., p. 294; DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, op. cit., p. 520; WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and The Found Object*, op. cit., pp. 103 y 108; y finalmente MALTHÊTE MÉLIÈS, Madeleine, *Méliès l'enchanteur*, Opera Mundi/Hachette, Paris, 1973, p. 293.

medida la profesionalidad del arte, aunque abrió los medios técnicos con la reproducción mecánica de la creación, arrastrando como consecuencia una resolución democrática del arte, donde la figura del artista se disuelve en el total social para ofrecer al conjunto de la población la posibilidad de realizar sus propias creaciones, tal y como la informática permite hoy en día en contradicción con la institucionalización del arte y el desarrollo de un arcaico sistema de patentes.

Podemos concluir con que la constante búsqueda de una creación constructivista orgánica sucumbe ante el mensaje, cada vez más unidireccional e impregnado de efectos psicológicos, que finaliza definitivamente con la objetividad de la realidad exterior, si bien tal objetividad, la misma que impulsó la consideración de la imagen y la palabra en sí con las diversas manifestaciones futuristas de la década de 1910, se vio fuertemente amenazada por la confianza del constructivismo sobre la realidad, a pesar de haber considerado la naturaleza del material para despertar sus propias leyes constructivistas y organizativas bajo los principios de la tectónica, la *faktura* y la construcción. El proceso de desintegración de un arte objetivo imitativo hacia otro no objetivo en la segunda década del siglo XX, llegó a tomar conciencia del poder de las imágenes para la presentación de contrastes maximizados en las pinturas y collages alógicos de Malevich, pero esta consideración sólo estuvo encaminada hacia su propia destrucción, por hacer de la imagen una materia que desembocó al final de la década en la construcción de facturas con el *Blanco sobre blanco* de Malevich y el *Negro sobre negro* de Rodchenko. Cuando Klucis adoptó el fotomontaje en 1919 como medio de expresión, lo hizo desde una consideración material, buscando las relaciones dialécticas entre las imágenes bajo los principios del materialismo científico, creando un fotomontaje predispuesto a su recuperación como mensaje informativo, trayendo como consecuencia su sistematización como lenguaje al margen de su naturaleza figurativa objetiva. No obstante, el productivismo no fue capaz de integrar al artista en la producción industrial, no sólo por las presiones de los organismos oficiales, sino también por las contradicciones que esta proposición conllevaba, frente a la cual los productivistas no alcanzaron la unidad de posicionamientos para defender sus intereses. En cualquier caso, el giro dado por la revolución soviética hacia el interior del país en detrimento de la expansión internacional, desembocó en el nacionalismo (proceso consumado con la ocupación nazi durante la II Guerra Mundial), el cual no podía permitir que el arte autónomo de caballete desapareciese en la producción industrial a los ojos de sus competidores, los países capitalistas occidentales. La actividad artística del constructivismo no supo deshacerse del concepto de trabajo como sí ocurrió con el surrealismo y el poetismo checoslovaco, pues la firme creencia de estar viviendo un proceso revolucionario, les impidió



cuestionar este concepto en las mismas industrias. Y cuando tomaron conciencia del devenir del poder soviético, ya fue demasiado tarde como para huir de las presiones institucionales<sup>2669</sup>.

### *Unismo y vanguardia en Polonia*

Otro tipo de organicismo se produjo en Polonia durante la tercera década del siglo XX, impulsado a su vez por la vanguardia soviética. Dos tendencias se encontraron en este país: el suprematismo del UNOVIS al que perteneció desde 1919 el matrimonio formado por Wladyslaw Strzeminski (nacido en Minsk, Bielorrusia, 1893-1952) y la moscovita Katarzyna Kobro (1898-1951), y el productivismo de la mano de Mieczyslaw Szczuka (1898-1927), partidario del funcionalismo extremo aplicado a la arquitectura y a la escenografía teatral, además de haber inaugurado el fotomontaje polaco (bajo las consideraciones universalistas de un arte en el que no participa la destreza manual del artista<sup>2670</sup>), incluyendo la tipografía. Szczuka comenzó su carrera con una serie de construcciones realizadas con diversos materiales, desechos y detritus, expuesta en 1921, y puestas en relación por la prensa de la época con el dadaísmo (Andrzej Turowski, en concreto, considera estos trabajos una mezcla entre dadaísmo y “tatlinismo”) por la correspondencia que mantuvieron con las palabras descontextualizadas de los poetas del Café Picador de Varsovia, por ejemplo Bruno Jasienski o Tytus Czyzewski, quienes proclamaron la tabla rasa en el arte (Czyzewski llegó a anunciar la muerte de todos los ismos, incluido el dadaísmo) fuertemente influidos por el futurismo, el dadaísmo de procedencia alemana y el maquinismo del Dada neoyorquino, a lo que se unieron las influencias del suprematismo que ya hicieron mella en Szczuka<sup>2671</sup>. Estas dos corrientes polacas partieron del suprematismo de Malevich, influencia manifestada en una serie de relieves realizados en Rusia por Strzeminski entre 1918 y 1921, con formas próximas a las de Ivan Puni, recurriendo para ello a la diversidad de materiales (corchos, chapas, cuerdas, fragmentos de maquinarias, por ejemplo de taladros, etc.)<sup>2672</sup>, susceptibles de integrar caracteres alfanuméricos. Estas obras

---

<sup>2669</sup> Sobre la evolución del fotomontaje desde el constructivismo hasta la propaganda autoritaria y el servilismo a la ideología cultural del capitalismo occidental, véase BUCHLOH, Benjamin H. D., “De la *faktura* a la *factografía*”, en BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*, *op. cit.*, pp. 117-149. Leer las consideraciones de Trosky acerca de la vanguardia soviética y del LEF en particular, las cuales se antojan testigos de cierto temor por la desaparición de la producción artística separada. TROSKY, L., *Obras 7. Literatura y revolución*, Akal, Madrid, 1979, p. 105.

<sup>2670</sup> STRZEMINSKI, W., “L’art moderne en Pologne” (1934), en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L’espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, L’Âge d’Homme, Lausanne, 1977, p. 143. Ztrzeminski valoró el fotomontaje por ser un procedimiento objetivo y ofrecer el máximo de invención con el mínimo de trabajo, en STRZEMINSKI, W., “Discusión L. Chwistek – W. Strzeminski” (*Forma* nº 3, 1935), en *ibíd.*, p. 161.

<sup>2671</sup> Al respecto ver TUROWSKI, Andrzej, “L’avant-garde polonaise. Le cubo-futurisme en question”, *Cubo-futurisme, Ligeia* nº 21-24 octubre 1997 – juin 1998, *op. cit.*, pp. 165-171.

<sup>2672</sup> Ver LADNOWSKA, Janina, “El constructor y su obra abierta”, en *Wladyslaw Strzeminski*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1994, p. 23 (catálogo de exposición)

fueron acompañadas entre 1921 y 1924 de otras construcciones de Kobro -algunas de ellas cinéticas-, las cuales determinaron toda su carrera escultórica. En 1921 ambos, Strzeminski y Kobro, realizaron viajes periódicos a Polonia durante 1921 ante el rumbo político y cultural que estaba tomando la Unión Soviética. Ese mismo año, Szczuka dio comienzo a sus esculturas realizadas con materiales diversos, las cuales acabaron siendo construcciones espaciales dotadas de movimiento en concordancia con el constructivismo soviético<sup>2673</sup>. Cuando Strzeminski y Kobro se instalaron definitivamente en Polonia (en Wilejka Powiatowa), fundaron con Szczuka y su compañera Teresa Zarnower el grupo *Blok*, exactamente en otoño de 1923, constituido luego, en marzo del año siguiente, en torno a una revista (1924-1926) que ostentó el mismo nombre, y cuyo principal objetivo fue difundir las novedades del arte de vanguardia europea junto con sus propios principios estéticos. La formación de este grupo fue consecuencia de la primera exposición de arte constructivista en Polonia, organizada por ellos mismos junto con el tipógrafo Witold Kajruksztis. Fue titulada *Exposición sobre el arte nuevo*, e inaugurada el 20 de mayo de 1923 en el Teatro Corso de Vilnius. En ella, además de los cuatro citados, destacó uno de los protagonistas de la vanguardia polaca, Henryk Stazewski (1894-1988). Esta exposición mostró tempranamente la doble tendencia de la vanguardia polaca, así como la revista *Blok* del año siguiente, complementada por otra dirigida por Henryk Berlewi (1894-1967, también miembro fundador de *Blok*), *Mekano-Faktura* (número único de 1924, Varsovia), la cual optó por defender la introducción de procedimientos mecánicos en el arte con el fin de obtener resultados objetivos, convicción sustentada en la necesidad de aproximar el arte a la realidad social y cuyas ideas tuvieron eco en Alemania, dado que Berlewi participó en los grupos berlineses November Gruppe y Grosser Berliner Kunstausstellung entre 1922 y 1923, además de establecer contactos con Moholy-Nagy, Hans Richter y Viking Eggeling. Esta revista fue publicada por *Der Sturm*, y su director expuso sus obras en 1924 en Berlín y Varsovia.

Con motivo de la *Exposición sobre el arte nuevo*, Strzeminski escribió una reseña en la revista *Zwortnica*, donde proclamó la unidad orgánica de las formas representadas y el soporte bidimensional de la pintura bajo el lema “una obra de arte es una totalidad orgánica visual”<sup>2674</sup>. Paralelamente, el catálogo fue diseñado tipográficamente por Teresa Zarnower (1895-1950), adelantándose a las presentaciones constructivistas de la revista *Blok* que combinaban la tipografía con el fotomontaje. Frente a las investigaciones formales de Strzeminski, aun sustentadas en la necesidad social de hacer coherente la creación plástica con su entorno espacial, Szczuka, Zarnower y Karol Krynski superaron la simple obra de arte para exigir “un

---

<sup>2673</sup> Ver BAUDIN, Antoine, “Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d’histoire”, en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L’espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., p. 17.

<sup>2674</sup> LADNOWSKA, Janina, “El constructor y su obra abierta”, en *Wladyslaw Strzeminski*, op. cit., p. 27. Ver además el texto de Strzeminski para el catálogo de esta exposición citada, en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L’espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., pp. 55-56.

desarrollo artístico real”<sup>2675</sup>, estableciendo ya una constante tendencia hacia un organicismo que anunciaba el funcionalismo generado posteriormente por *Blok*<sup>2676</sup>. Mientras Stazewski, Kobro y Strzeminski insistían en que un arte no objetivo heredero del suprematismo debía alcanzar la unidad absoluta<sup>2677</sup>, Szczuka y Zarnower, vinculados al Partido comunista, junto con Krynski tendían hacia un nuevo arte objetivo en consonancia con el constructivismo y el productivismo ruso, planteándose el papel del arte y del artista en la sociedad del momento, tal y como demuestran los textos teóricos que Szczuka escribió para *Blok*. Con estos artículos llegó a la conclusión de que el constructivismo era la base social encaminada al cambio, definido por la creación del entorno y su compromiso con el tiempo y el espacio, en lo que participaba la asunción de nuevos materiales por sus cualidades dinámicas intrínsecas (elasticidad, dureza, rigidez, resistencia, ductilidad)<sup>2678</sup> y su dinamismo extrínseco en relación con el entorno. Esto suponía afirmar que las innovaciones formales en materia de arte, debían estar en consonancia con su compromiso social, encontrando en la mecanización de la técnica y en la máquina el modelo apropiado, y utilizando los medios mecánicos de creación y reproducción, así como de estandarización<sup>2679</sup>, para crear un arte colectivo frente al individualismo estético anterior, tal y como declaraba anónimamente la presentación del primer número de *Blok*<sup>2680</sup>. Las tensiones entre Szczuka y el dúo Strzeminski-Kobro fueron creciendo hasta que el matrimonio se desentendió de *Blok* en 1926, con el fin de continuar su particular búsqueda de un organicismo unitario. Mientras, Szczuka expuso sus ideas productivistas en *El arte y la realidad*, y dirigió la revista *Dzwignia* el mismo año de su muerte accidental (1927), la cual interrumpió la continuidad de esta publicación. *Dzwignia* siguió el modelo del *LEF* soviético con los diseños de Zarnower, incluso Szczuka atacaba particularmente el formalismo de Malevich, tan importante para sus ex-compañeros Stazewski, Strzeminski y Kobro. A los fotomontajes y tipografías de Zarnower, Szczuka, Berlewi y Kazimierz Podsadecki -también miembro de *Blok*-, de construcciones fuertemente geométricas y ayudadas del dibujo, le siguieron en la década de 1930 los fotomontajes documentales de una realidad objetiva sometida a la deformación de las fracturas ensambladas, de Wacław Szpakowski, Aleksander Krzywoblocki y Janusz Maria Brzeski, tendentes cada vez más hacia la crítica política por las influencias recibidas del fotomontaje berlinés de Heartfield. Esta tendencia social tuvo su apogeo en las muestras de

---

<sup>2675</sup> Ver BAUDIN, Antoine, “Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d’histoire”, en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L’espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, op. cit.*, p. 14.

<sup>2676</sup> El funcionalismo se generalizó y se radicalizó hasta tal punto que Szczuka abandonó la práctica artística. Citado por STRZEMINSKI, W., “L’art moderne en Pologne” (1934), recogido en *ibíd.*, p. 143.

<sup>2677</sup> Strzeminski opone la lógica de la obra de arte a la lógica del objeto, en un artículo publicado en *Blok* (nº 2, 1924, p. 2), en *ibíd.*, p. 58.

<sup>2678</sup> Ver SZCZUKA, Mieczysław, *S-T (Zwrotnica* nº 4, 1923), en *ibíd.*, pp. 209-211.

<sup>2679</sup> Ver SZCZUKA, Mieczysław, “Qu’est-ce que le constructivisme?” (*Blok* nº nº 6-7, 1924), en *ibíd.*, pp. 213-214.

<sup>2680</sup> *Ibíd.*, p. 212.

Mieczyslaw Berman -de inspiración constructivista soviética pero con una temática propia de Heartfield-, de Wladyslaw Daszewsky, en los carteles políticos de Teresa Zarnowerówna, y en la serie satírica *América americana* (1932) de Podsadecki, por lo que deducimos que existió una evolución paralela a la del fotomontaje soviético, desde el constructivismo hasta la primacía del mensaje y de la representación fotográfica de la realidad<sup>2681</sup>, a lo que se añadió alguna desviación paralela al devenir del fotomontaje checoslovaco de la década de 1930, dirigido más bien hacia el extrañamiento del objeto, propio del surrealismo, como fue el caso de Krzywoblocki, ejemplo añadido a la dimensión poética de las investigaciones fotográficas de Karol Hiller<sup>2682</sup>, conocedor de las experiencias vanguardistas del fotograma<sup>2683</sup> y cuyos resultados se emparentaban con las muestras poéticas de los años veinte de los checoslovacos Jaromír Funke y Jaroslav Rössler, todos ellos muy influenciados por Man Ray.

Esta evolución del fotomontaje polaco nació con las primeras tesis constructivistas de Szczuka acerca del movimiento, del que proponía tres estadios en la creación (en *Blok* n° 5, 1924): la composición dinámica basada en la interacción de formas planas sin importancia de la pintura (identificado con la obra de aquéllos años de Strzeminski, aunque la voluntad de éste fue la de unificar los movimientos extrínsecos y potenciales de la obra<sup>2684</sup>, tal y como logró en la década de 1930 con la consecuente negación del tiempo como idea abstracta<sup>2685</sup>), la composición estática basada en la simetría (Zarnower), y la construcción nacida del contraste entre los objetos, que si bien podría referir directamente al collage y al ensamblaje, Szczuka la hacía pasar antes por el crisol de la representación fotográfica, al tiempo que la identificaba con el fotomontaje<sup>2686</sup>. Como arte del movimiento, el cine jugó un papel fundamental en la evolución del fotomontaje<sup>2687</sup>, como en el caso de la URSS, ya que el propio Szczuka ejerció como teórico del cine en 1924 en *Blok* (además de realizar una película abstracta en 1924, *Él ha*

---

<sup>2681</sup> Strzeminski lamenta cómo el teatro retorna para establecer su autoridad sobre el cine y el fotomontaje, en “Discusión L. Chwistek – W. Strzeminski” (*Forma* n° 3, 1935), en *ibíd.*, p. 162-163.

<sup>2682</sup> A pesar de que el propio Hiller estableció sus distancias respecto al surrealismo, en HILLER, Karol, “The New Vision” (1934), recogido en BECKETT, Jane, *Collage and Reliefs 1910-1945*/ NAKOV, Andrei, *Hiller-Heliographs*, Annely Juda Fine Art, London, 1982, p. 99 (catálogo de exposición)

<sup>2683</sup> Ver HILLER, Karol, “Heliography as a New Kind of Graphic Technique” (1934), en *ibíd.*, p. 101.

<sup>2684</sup> Ver STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *La composition de l'espace. Les calculs du rythme spatio-temporel* (Lodz, 1931), en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., p. 114.

<sup>2685</sup> Ver por ejemplo JEDLINSKI, Jaromir, “La construcción de la visión”, en *Wladyslaw Streminski*, op. cit., p. 19.

<sup>2686</sup> Texto citado en el estudio de Andrei Nakov sobre las *heliografías* de Hiller, en BECKETT, Jane, *Collage and Reliefs 1910-1945*/ NAKOV, Andrei, *Hiller-Heliographs*, op. cit., p. 82. La reacción a este artículo de Szczuka por parte de Strzeminski fue “B=2” (*Blok* n° 8-9, 1924), en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., pp. 59-67. W. Strzeminski cree que Szczuka fue el iniciador de la técnica del fotomontaje, en STRZEMINSKI, W., “L'art moderne en Pologne”, en *ibíd.*, p. 143.

<sup>2687</sup> Ver NAKOV, Andrei, *Hiller-Heliographs*, en BECKETT, Jane t, *Collage and Reliefs 1910-1945*/ NAKOV, Andrei, *Hiller-Heliographs*, op. cit., p. 88.

*matado, tú has matado, yo he matado*<sup>2688</sup>), donde expuso su teoría del “movimiento puro” en tanto que cambio de posición de los objetos, lo que creaba las alteraciones de las formas geométricas, el ritmo, la armonía y la discordancia, ideas respaldadas por la visión del cine como un arte sinfónico de Stefania Zahorska, según la alternancia de formas blancas y negras, mientras que el otro gran teórico polaco del cine, Karol Irzykowski, interpretaba este arte por su facultad de revelar lo visible en función de lo metafísico<sup>2689</sup>.

Esta última visión es fundamental para entender la concepción funcionalista de Karol Hiller (1881-1939) y su producción fotográfica, orientada a ampliar las facultades cognitivas de los espectadores. Para ello partió de un método dialéctico establecido entre el sujeto y el objeto, el cual alcanzaba, a modo de síntesis, el lugar común de la psicología perceptiva y de la realidad objetiva<sup>2690</sup>. De este modo recogía los medios del productivismo soviético, como la economía que él aplicó a los procedimientos formales<sup>2691</sup>, o la misma metodología dialéctica. Sólo cambió la finalidad social del funcionalismo, encontrando las bases en la “mecano-factura” de Berlewi, esto es, la reproducción de las calidades plásticas mediante medios mecánicos con el fin de democratizar el arte, tanto en su recepción como en el aumento de las posibilidades que amplían las limitaciones profesionales de la actividad artística, objetivo presente cuando comenzó su producción de fotomontajes en la década de 1920. Con éstos dio cuenta de la importancia de la luz en la visualización de la alternancia de las formas negras y blancas, para buscar modelos más biológicos y orgánicos en concordancia con los hábitos perceptivos del espectador, y así relegar la máquina a los medios de reproducción. En consecuencia, tras una serie de investigaciones comprendidas entre 1928 y 1930, descubrió lo que él llamó las *heliografías* (expuestas en la ciudad de Lodz en 1932 y 1934), consistentes en la transformación de obras pictóricas abstractas y grabados, algunos realizados por técnicas automáticas cercanas al *frottage* y al *grattage* surrealistas, además de otros procedimientos químicos cristalizados en la reproducción mecánica a la que los sometía en una segunda fase. De esta forma conseguía una obra abstracta totalmente distinta a la del “unismo” de Strzeminski, el cual Hiller consideró aristócrata y apartado de la sociedad por su purismo formal, basado en el mecanicismo geométrico y en la unicidad de la obra. Él contraponía los modelos biológicos universales a la reproducción mecánica (en concordancia con las teorías que por entonces Walter Benjamín estaba desarrollando<sup>2692</sup>), estableciendo un nuevo puente entre el arte y la naturaleza, pues estas

---

<sup>2688</sup> Película relacionada por Strzeminski con las producciones de V. Eggeling, H. Richter y F. Léger, en su ensayo *El arte moderno en Polonia* (1934), recogido en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., p. 142.

<sup>2689</sup> Datos recogidos en BAUDIN, Antoine, “Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire”, *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, op. cit., pp. 80-82.

<sup>2690</sup> Ver HILLER, Karol, “The New Vision” (1934), recogido en BECKET, Jane t, *Collage and Reliefs 1910-1945/ NAKOV, Andrei, Hiller-Heliographs*, op. cit., pp. 95-100.

<sup>2691</sup> *Ibid.*, p. 99, donde Hiller afirma que la economía de formas y medios aporta una mayor capacidad a las artes plásticas.

<sup>2692</sup> Ver el estudio de Andrei Nakov en *ibid.*, p. 93.

pinturas eran transferidas a papel de celuloide, luego revelado sin cámara a modo de fotograma y midiendo el tiempo de exposición de la luz o de solarización. Las imágenes de las pinturas y de los grabados se sublimaban, se metamorfoseaban y podían ser reproducidas. Los colores pasaban a ser facturas dentro de la dualidad blanco y negro, convirtiendo las formas abstractas con modelos animales y vegetales, en información dirigida a la percepción, en una escritura (de ahí la importancia de la línea en la “heliografía” como arte gráfico, además de permitir su reproducción mecánica) con la que el espectador debe reconstruir los objetos en un maridaje de lo interior con lo exterior, lo que le ofrecerá a su vez una visión de su percepción y de sí mismo bajo la dimensión retratística resultante de toda fenomenología<sup>2693</sup>. Es así cómo Hiller desarrolló un arte funcionalista con fuertes bases poéticas en el sentido hegeliano del término, fundamentado en las relaciones dialécticas entre forma y contenido, entre el alma de los objetos y su materialización, tal y como él mismo afirmaba<sup>2694</sup>. Para ello utilizó los medios de reproducción que permitían la incidencia de la luz, creando un nuevo concepto de funcionalismo, organicismo y unidad de la obra (a pesar de su capacidad de reproducirse), al cual tuvo que enfrentarse Strzeminski<sup>2695</sup> en el marco de la revista *Forma* (1933-1938), de cuyos cuatro primeros números él y Hiller fueron editores junto con Stefan Wegner.

Lo cierto es que, cuando Strzeminski comenzó a desarrollar su idea de unicidad de la obra de arte a partir del suprematismo, sus ideas no diferían considerablemente de las de Szczuka y, sobre todo, de las de Berlewi, en relación a la geometrización de las formas en función del maquinismo<sup>2696</sup>, modelo que otorgaba a la obra una dimensión social por reconciliar la sociedad con su realidad industrial, cuestión que también preocupó a Strzeminski, quien incluso se inspiró para su arte en la energía eléctrica propia de su época, como otros tantos vanguardistas<sup>2697</sup>. Sin embargo, sus duros ataques al utilitarismo fueron anteriores incluso a la fundación de la revista *Blok*. Fueron expuestos concretamente en sus “Notas sobre el arte ruso” (*Zwrotnica* nº 3 y 4, 1922 y 1923)<sup>2698</sup>. En este artículo expresó las razones de su adhesión a los principios del suprematismo, incluyendo en la práctica de este arte a Kobro y el artista letón vinculado también al UNOVIS Alexandr Drevin, y proclamando la necesidad de la unión forma y contenido en toda producción artística, así como de la pintura con la superficie del cuadro,

---

<sup>2693</sup> Respecto al procedimiento de las *heliografías*, ver HILLER, Karol, “Heliography as a New Kind of Graphic Technique” (1934), en *ibíd.*, pp. 101-102.

<sup>2694</sup> *Ibíd.*, p. 100, donde además subraya la necesidad de las formas en la materialización de las emociones.

<sup>2695</sup> Véase la discusión entre Leon Chwistek y Strzeminski (*Forma* nº 3, 1935), en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., pp.154-164.

<sup>2696</sup> Ver BAUDIN, Antoine, “Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire”, en *ibíd.*, pp. 13-14.

<sup>2697</sup> STRZEMINSKI, W., “Je définis l'art...” (1923, texto del catálogo de la *Exposición de Arte Nuevo*), en *ibíd.*, p. 55. Ver además STAZEWSKI, Henryk, “Ni el clasicismo...” (*Abstraction-Création* nº 2, 1933), recogido en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto*, Centro Atlántico del Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p. 49 (catálogo de exposición)

<sup>2698</sup> En STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., pp. 41-51.

mientras que el constructivismo, heredero de la cultura de los “nuevos materiales” promulgada por Tatlin, era interpretado como un cubismo cuyas formas eran limitadas por el utilitarismo y las exigencias de la técnica<sup>2699</sup>. Antes del suprematismo, Strzeminski interpretó una cadena de corrientes y aportaciones individuales como una evolución hacia la pérdida de la objetividad: desde los mosaicos bizantinos y las manifestaciones populares rusas, como los grabados y los iconos, hasta el cubismo y el futurismo pasando antes por Cézanne, siendo interpretado el cubismo, -como ya hizo Malevich en función de la economía<sup>2700</sup> y otros movimientos vanguardistas tendentes a la pérdida del objeto en la pintura-, como una tendencia que conduce a la abstracción, cuando en realidad, en manos de sus instigadores Picasso y Braque, fue un apego intencionado a la realidad<sup>2701</sup>. En cambio, en el catálogo de la *Exposición de Arte Nuevo* Strzeminski manifestó una superación del suprematismo. Consideraba *Blanco sobre blanco* el grado cero de la pintura<sup>2702</sup>, tras el cual debía sucederse un arranque constructivo tras la destrucción total, capaz de crear una obra de arte unitaria en todos los sentidos<sup>2703</sup>. Esta idea fue desarrollada en sus artículos siguientes, en los que ofreció una concepción de obra consistente en la “organicidad del fenómeno espacial”, anunciada por una negación absoluta del dinamismo, entendido como la acción espacio-temporal, una vez que el suprematismo alcanzó el punto máximo del contraste<sup>2704</sup> inaugurado por el cubismo y el futurismo<sup>2705</sup>. Esta reflexión ya definía su arte post-suprematista, cuyas primeras muestras fueron exhibidas en 1923. A él se adhirieron Kobro y Stazewski<sup>2706</sup>. En “B = 2” (*Blok* n° 8-9, 1924) Strzeminski expuso su particular análisis crítico del suprematismo y su concepción post-suprematista, para lo que tomó como modelo la especialización del obrero en la cadena de montaje, con el fin de simplificar y unificar la forma y el contenido de la obra artística<sup>2707</sup>, pues a diferencia del productivismo Strzeminski tenía la convicción de que el arte es fruto de la actividad más elevada de todas las posibles y, por tanto, autónoma, aunque sus resultados dependan de la responsabilidad del arte aplicado<sup>2708</sup>. Strzeminski creía que el suprematismo había intentado revelar las leyes universales de las

<sup>2699</sup> El «tatlinismo» fue un término acuñado por Khlebnikov para referirse a la estética consistente en combinar diferentes materiales en un mismo espacio real. Luego fue definido y exportado por el artículo de Konstantin Umansky “El tatlinismo o el Arte Mecánico”, publicado en enero de 1920 en la revista *Der Ararat*

<sup>2700</sup> Ver KOBRO, K., “Le fonctionnalisme” (*Forma* n° 4, 1936), en *ibíd.*, p. 166.

<sup>2701</sup> En esta tendencia hacia la abstracción y hacia la unidad de la obra de arte, los unistas ubicarán a De Stijl y al purismo de Jeanneret y Ozenfant como movimientos anclados en una fase anterior al suprematismo. Ver por ejemplo <sup>2701</sup> STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., « La composition de l’espace. Les calculs du rythme spatio-temporel » (Lodz, 1931), recogido en *ibíd.*, p. 118.

<sup>2702</sup> STRZEMINSKI, W., « B = 2 », en *ibíd.*, p. 63.

<sup>2703</sup> Ver STRZEMINSKI, W., “Je définis l’art...”, en *ibíd.*, pp. 55-56.

<sup>2704</sup> STRZEMINSKI, W., « Ce qu’il est légitime d’appeler art nouveau... », en *ibíd.*, pp. 57-58.

<sup>2705</sup> STRZEMINSKI, W., « B = 2 », en *ibíd.*, p. 62.

<sup>2706</sup> Sobre la adhesión de Henryk Stazewski a la forma pura opuesta al utilitarismo, ver STAZEWSKI, H. y, “El arte plástico como resumen de la vida cultural” (*Europa* n° 3, 1929, Varsovia), recogido en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto*, op. cit., pp. 47-48.

<sup>2707</sup> En STRZEMINSKI, W., « B = 2 », en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L’espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, op. cit., pp. 59-60.

<sup>2708</sup> Ver STRZEMINSKI, W., “Je définis l’art...”, en *ibíd.*, p. 56.

formas naturales, a la vez que intentó crear -superándolas- una creación al margen y, lo más importante, unir el arte con la técnica cuando ésta era opuesta a las leyes orgánicas de la naturaleza. Éste era el punto donde Strzeminski situaba el devenir del arte en paralelo a la máquina, desde su constitución inorgánica hasta la forma orgánica que debe alcanzar al margen de la naturaleza para constituirse en sí mismo objeto autónomo, adaptando la pintura al soporte mediante la construcción<sup>2709</sup>, y utilizando el color en su “esencia inmediata”<sup>2710</sup>. Es distanciándose de la naturaleza y tomando conciencia de su singularidad, que el arte alcanza la unidad orgánica. Por ello debe apartarse de la noción de movimiento y de tiempo para constituirse como la “simultaneidad absoluta del fenómeno”<sup>2711</sup>. Negando de este modo la asociación del color con la materia que el cubismo inauguró<sup>2712</sup>, las teorías de Strzeminski anunciaban, junto con el desarrollo del fotomontaje, la otra muerte del principio constitutivo del collage, aun sin haber alcanzado antes la consideración de la imagen al margen del material sobre el que se sustenta.

Evidentemente, estos posicionamientos eran completamente incompatibles con las tendencias productivistas de Szczuka, lo que produjo en 1926 la escisión. Sin embargo, las ideas aparentemente puristas del post-suprematismo de Strzeminski no estaban exentas de cierto funcionalismo<sup>2713</sup>, dado que su objetivo último era conocer, no la estructura aparente de los objetos, sino las leyes interiores que lo configuran como unidad, abogando así por lo colectivo y universal frente al individualismo, como resultado de la síntesis entre el sujeto y el objeto<sup>2714</sup>, manifestado en la obra unista mediante la identificación plena entre el interior y el exterior. Fue con estas convicciones que en 1926 Strzeminski, Kbro, Stazewski, A. Rafalowski, Maria Nicz-Borowiakowa y otros, abandonaron Blok para entrar a formar parte del recién creado grupo Praesens, conformado por arquitectos, escultores y pintores, y dirigido por Szymon Syrkus, arquitecto influido por el funcionalismo procedente de la URSS y por el racionalismo de Le Corbusier, De Stijl y la Bauhaus. Fundaron una revista editada entre 1926 y 1930, y establecieron como objetivos primordiales del grupo liberar la expresión artística de la literatura, del teatro y de todo aquello que le es ajeno, y buscar fórmulas científicas, nuevos materiales que actualizasen la creación respecto a los medios de producción industrial. Strzeminski, durante esta época, se entregó a la investigación tipográfica, lo que demuestra la importancia que dio al funcionalismo en el arte, aplicando los principios arquitectónicos<sup>2715</sup> que

---

<sup>2709</sup> STRZEMINSKI, W., « B = 2 », en *ibíd.*, pp. 64-65.

<sup>2710</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>2711</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>2712</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>2713</sup> Ver KOBRO, K., “Le fonctionnalisme” (*Forma* n° 4, 1936), en *ibíd.*, pp. 166 y 170.

<sup>2714</sup> STAZEWSKI, Henryk, “Sobre el arte abstracto” (*Blok* n° 8-9, 1924), en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>2715</sup> STRZEMINSKI, W., “L’art moderne en Pologne” (1934), en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L’espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, *op. cit.*, p. 147.



asumía en el seno de Praesens<sup>2716</sup>. Por ello, este grupo también tuvo su importancia en la conformación definitiva del unismo en 1927, vanguardia desarrollada por Strzeminski que partió de la autonomía de la constitución de la obra de arte respecto a posibles agentes externos. Pero a esta premisa se añadió la necesidad de vincular el arte con la vida, por lo que el unismo tomó el testigo materialista de la prehistoria paralizada por la mimesis en lo que al arte se refiere, y quiso reconciliar de esta manera lo primitivo con la modernidad industrial<sup>2717</sup> para avanzar en la unidad del material y la forma<sup>2718</sup>.

En este contexto Strzeminski hizo pública su definitiva teoría del unismo con una conferencia: *El unismo y el dualismo en el arte* (pronunciada en el Club Artístico de Varsovia, primavera 1927, publicada en verano, *Droga* n° 6-7, junio-julio 1927, y ampliada en *El unismo en pintura*, Varsovia, 1928)<sup>2719</sup>. Como consecuencia de esta atención arquitectónica -el arte más estrechamente ligado al hombre<sup>2720</sup>- el unismo, más allá del mero postsuprematismo anterior, añadió la unidad de la obra artística en el espacio según los principios de unidad de la creación circunscrita a las relaciones entre lo lleno y el vacío<sup>2721</sup>, lo que implicaba la necesidad de integridad de la obra una vez que ésta, con el postsuprematismo, hubiese conseguido la unidad interna<sup>2722</sup>. El método era matemático y ofrecía el ritmo capaz de unificar el objeto con su entorno espacial<sup>2723</sup>, aplicándolo de dos modos diferentes: estableciendo unas variables multiplicables, o añadiendo las dimensiones respecto a la anterior a partir de unas constantes numéricas (cercano a la regla que rige la proporción áurica)<sup>2724</sup>. Esta concepción unitaria de la obra conllevaba la anulación total de la misma en tanto que objeto: la negación del tiempo, del centro de la obra y del principio de simetría, de sus límites naturales para poder equivalerse con el espacio exterior, la negación misma de su volumen que divide el espacio en dos partes extrañas a la creación artística, de la forma aislada del espacio, etc., mientras reclamaba la sustitución del equilibrio dinámico por el equilibrio de la unidad, unificando el movimiento de toda obra con su ritmo manifiesto<sup>2725</sup>. El fin no era la obra, destruida como objeto para alcanzar una nueva concepción más allá de su opacidad<sup>2726</sup>, sino una naturaleza sublimada por la acción

---

<sup>2716</sup> Por ejemplo, Strzeminski adoptó de Syrkus el ritmo asimétrico de las composiciones. Ver BAUDIN, Antoine, "Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire", en *ibíd.*, p. 21.

<sup>2717</sup> Véase STRZEMINSKI, W., "L'art moderne en Pologne" (1934), en *ibíd.*, p. 146.

<sup>2718</sup> Véase STRZEMINSKI, W., « L'objet et l'espace » (*Wiek XX* n° 21, 1928), en *ibíd.*, p. 84.

<sup>2719</sup> En STRZEMINSKI, W., "L'art moderne en Pologne" (1934), en *ibíd.*, pp. 68-81.

<sup>2720</sup> Ver BAUDIN, Antoine, "Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire", en *ibíd.*, p. 22.

<sup>2721</sup> STRZEMINSKI, W., «Dramatisme et architectonisme », en *ibíd.*, 127.

<sup>2722</sup> STRZEMINSKI, W., « L'objet et l'espace » (*Wiek XX* n° 21, 1928), en *ibíd.*, p. 84.

<sup>2723</sup> STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., « La composition de l'espace. Les calculs du rythme spatio-temporel » (Lodz, 1931), recogido en *ibíd.*, p. 110.

<sup>2724</sup> *Ibid.*, pp. 116, 120 y 124.

<sup>2725</sup> Leer *ibíd.*, pp. 86-114.

<sup>2726</sup> Henryk Stazewski afirmaba que el fin último del arte abstracto es el conocimiento de las cosas y del ser ("Sobre el arte abstracto", *Blok* n° 8-9, 1924), aunque para ello sea necesario considerar la naturaleza

plástica. Para ello no debían ser diferenciadas la arquitectura, la escultura y la pintura<sup>2727</sup>, las tres artes espaciales según la clasificación neoclásica de Lessing, a pesar de ser la escultura - concretamente la de Kbro, apenas conservada- la que mejor manifestaba esta inquietud por la unidad del objeto con el espacio, sin necesidad de las cesuras de la escultura cubista de Lipchitz y Archipenko porque, aún tomando el vacío circundante como parte integrante de la obra, la solidez del volumen seguía constituyendo el centro en las producciones de estos escultores cubistas. Kbro destruyó este centro y el objeto mismo en beneficio de la reconciliación y la continuidad<sup>2728</sup>, logrando así una naturaleza espacial más predisuelta a su conocimiento<sup>2729</sup>.

Según Strzeminski, fueron estas preocupaciones acerca de la unificación de la obra con su entorno espacial las que les impulsaron, a él, a Kbro y a Stazewski<sup>2730</sup>, a abandonar Praesens y fundar en otoño de 1929 el grupo “a. r.”<sup>2731</sup> (siglas que jugaban con la dualidad entre “artistas revolucionarios” y “vanguardia real”), funcionando hasta 1936 e integrando a poetas (Julian Przybos y Jan Brzekowski), escultores y pintores, con la peculiaridad de que fue con este grupo cuando estableció Strzeminski firmes contactos con la vanguardia occidental más afín (Malevich, De Stijl, Bauhaus, Cercle et Carré, Abstracción-Creación, etc.). Durante la década de 1930, Strzeminski tendió cada vez más hacia los modelos rítmicos biológicos, intentándolos compatibilizar con los anteriores mecánicos<sup>2732</sup>, en una evolución lógica paralela al desarrollo de la máquina y ante la competencia que supuso la abstracción de Hiller, las primeras noticias acerca del surrealismo<sup>2733</sup>, el conocimiento de la obra de artistas de Occidente como Arp, o la

---

sin objetos, solamente la plástica contenida en cada objeto, es decir, la relación entre las formas (en “El arte plástico como resumen de la vida cultural”, *Europa* nº 3, 1929), pues el “hombre nuevo” sabe ver el mundo sin objetos, más allá de lo práctico” (en “El hombre nuevo sabe ver...”, *Cercle et Carré* nº 1, 1930). Artículos recogidos en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto, op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>2727</sup> STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *La composition de l'espace. Les calculs du rythme spatio-temporel* (Lodz, 1931), recogido en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, op. cit.*, p. 89.

<sup>2728</sup> Ver *ibíd.*, pp. 99-101.

<sup>2729</sup> Ver JEDRYKA, Pierre-Maxime, *Ellipses*, en *ibíd.*, p. 201.

<sup>2730</sup> Stazewski, por estos años, investigó con las facturas una consecución del suprematismo bajo el principio de los contrastes del collage, con el fin de superar la construcción interna de las obras de Mondrian y De Stijl. Ver STANISLAWSKI, Ryszard, “Hacia un orden ideal”, en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto, op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>2731</sup> STRZEMINSKI, W., “L'art moderne en Pologne”, en *ibíd.*, p. 148. Posiblemente Strzeminski, Kbro y Stazewski no estuviesen de acuerdo con las tendencias funcionalistas de los arquitectos de Praesens. Ver LADNOWSKA, Janina, “Vida y obra”, en *ibíd.*, pp. 31-33. Precisamente, es en 1929 cuando se acentúan en los escritos de Stazewski la crítica al utilitarismo y la reivindicación de un arte “desinteresado”. Véase STANISLAWSKI, Ryszard, “Hacia un orden ideal”, en *ibíd.*, p. 17.

<sup>2732</sup> Véase al respecto JEDLINSKI, Jaromir, “La construcción de la visión”, en *Wladyslaw Strzeminski, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit.*, p. 19.

<sup>2733</sup> W. Strzeminski opuso su funcionalismo visual al surrealismo, al que consideraba pasivo. STRZEMINSKI, W., “Aspects de la réalité”, en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, op. cit.*, pp. 172-181. Acerca de Strzeminski y el surrealismo, consultar SZYMUSIAK, Dominique, “Une abstraction au service de l'homme”, en *Avant-gardes polonaises*, Éditions Snoeckp, Gand, 2006, p. 25.

evolución de miembros de De Stijl hacia formas curvilíneas como el arquitecto Jacobus Oud, Cesar Domela o el escultor Georges Vantongerloo<sup>2734</sup>.

Desde un punto de vista histórico, el unismo fue, más que una negación del significado hacia la reducción visual, tal y como propone el punto de vista semiótico de Andrzej Turowski, una resolución de la obra hacia su concreción, destruyendo para ello su condición de objeto y por extensión la de las restantes existencias, con el fin de superarlas en función del proyecto de la máquina orgánica, y ahondar así en la lógica constitutiva formal, la cual es la imagen indisoluble de su formato físico y no la destrucción de la imagen como lo presenta la semiótica<sup>2735</sup>. Bajo esta concepción, redescubierto en la segunda mitad de la década de 1960, como en el caso del constructivismo ruso<sup>2736</sup>, se ha querido ver en el unismo un adelanto al arte minimal, al soporte-superficie y otros reduccionismos de la época, interpretación respaldada por el reconocimiento mutuo y la amistad procesada por Henryk Stazewski y Daniel Buren durante la década de 1970, una vez que el polaco hubo evolucionado gracias al conocimiento del *environment*, tal y como muestran sus estructuras abstractas expuestas periódicamente en la Fokasl de Varsovia, galería fundada en 1964 y pionera en la Europa del Este en ofrecer las últimas modalidades artísticas de los años sesenta<sup>2737</sup>. Sin embargo, frente al minimalismo y al arte de las décadas de 1960 y 1970 en general, el unismo no partió de la arbitrariedad del significante en beneficio de la libertad nominal del artista, sino que quiso destruir el objeto para hacer de él algo transparente a su espacio circundante. Hay que tener en cuenta que en los años en que se desarrolló en Polonia esta vanguardia, las infraestructuras y los mecanismos oficiales eran incapaces de plantearse ni siquiera una recuperación de estas manifestaciones por su precariedad, por lo que los unistas desconocieron los límites institucionales como material creativo, y sus intenciones, en cambio, estuvieron dirigidas hacia el conocimiento de la realidad y su comunión con la vida diluyendo, mismo como un arte en su fase constructiva y no destructiva, la obra de arte en el espacio real.

Negar el carácter de imagen a las obras unistas supone desgajar su unidad, dado que el unismo es indisoluble de sus fines funcionales identificados con el cognoscismo. Tampoco puede ser separado el rol del deseo de la percepción, tal y como afirma Jedryka<sup>2738</sup>, a pesar de

---

<sup>2734</sup> LADNOWSKA, Janina, “El constructor y su obra abierta”, en *Wladyslaw Strzeminski, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit.*, p. 31. Stazewski también se interesó durante estos años por el crecimiento biológico de la obra tratada por Arp, visible sobre todo en su producción inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial. Véase STANISLAWSKI, Ryszard, “Hacia un orden ideal”, en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto, op. cit.*, pp. 17 y 19.

<sup>2735</sup> Este criterio crítico es el que asume TUROWSKI, Andrzej, “La fisiología del ojo”, en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, op. cit.*, pp. 34-48.

<sup>2736</sup> Ver al respecto BUCHLOH, Benjamin H. D., “El constructivismo de la Guerra Fría”, en BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad, op. cit.*, pp. 201-222.

<sup>2737</sup> Ver PTASZKOWKA, Anka, “La juventud de Stazewski”, y LADNOWSKA, Janina, “Vida y obra”, ambos en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto, op. cit.*, pp. 23-25 y 37-41.

<sup>2738</sup> En JEDRYKA, Pierre-Maxime, *Ellipses*, en STRZEMINSKI, W., et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, op. cit.*, p. 206.

apostar esta vanguardia por la objetividad y rechazar el surrealismo por ser, según Strzeminski, un psicologismo regresivo. El unismo respondió a una evolución lógica que dio fin al collage en tanto que relación por contraste de diversos fragmentos, es decir, su dimensión de montaje. Sin embargo, no acabó con el hallazgo del material preexistente, pues éste era susceptible de ser percibido de manera unista. Esta evolución no sólo resumió la carrera de Strzeminski desde sus primeros relieves suprematistas hasta sus obras orgánicas de la década de 1930, también la constante de la historia del arte contemporáneo según la dirección tomada en 1912, desde que empezaron a introducirse materiales preexistentes en la creación artística. Este arranque histórico respondió a la necesidad de nuevos instrumentos de conocimiento de una realidad nueva, presentada descontextualizada en tanto que mercancía, y pendiente de ser reconciliada con el individuo. El unismo aportó su particular solución que sacrificaba la dialéctica, el ensamblaje y el montaje. La reconciliación sujeto-objeto se extendía así a la unión del fondo con la forma (aunque en realidad esta relación corre por todo el arte de vanguardia), del objeto con su estructura formal y con el espacio que lo enmarca, lo natural con lo mecánico, etc. Si con el fin de alcanzar el organicismo, el fotomontaje soviético acabó sacrificando la objetividad (por la que entendemos aquí una realidad virgen de todo conocimiento) en beneficio del mensaje, el unismo ha debido renunciar a la poética de los contrastes del montaje intrínseco al collage<sup>2739</sup>, entendiendo por ella una fase previa al suprematismo en el camino hacia el organicismo, lo que indirectamente identificaba poesía con sucesión mecánica (unión de instantes). En cualquier caso, la poética desaparecía para situar el conocimiento como fin verdadero del arte, basado en la concreción de la creación, para lo que era necesario el lenguaje abstracto de las formas, aun si éstas no constitían un fin en sí mismo<sup>2740</sup>. El unismo debe ser valorado en la actualidad por el papel histórico que representa en el camino de la concreción de la expresión no objetiva, punto álgido que alcanzaron también los lenguajes constructivistas soviéticos y los de Occidente bajo la denominación “arte concreto”, acuñada por Théo van Doesburg y adoptada por Arp, Taeuber e incluso Kandinsky, la cual constituye la culminación del proceso dual entre destrucción y construcción.

---

<sup>2739</sup> Es así que, como Mondrian, Stazewski creía firmemente que el ideal objetivo es superior al azar. El escritor Tadeusz Peiper, cercano a Strzeminski, influenció en el unismo con su visión de la obra de arte como una imposición del orden sobre la libertad, no por ser una exigencia propia del arte, sino como una necesidad de la vida. El orden es entendido como un conjunto de leyes objetivas universales, y la libertad como el caos de la vida cuya organización constituye el vivir mismo. Ver STANISLAWSKI, Ryszard, “Hacia un orden ideal”, en *Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto*, op. cit., pp. 16 y 18.

<sup>2740</sup> *Ibid.*, p. 16.

## *Nacimiento de un lenguaje constructivo en holanda: De Stijl*

En Occidente, el movimiento de origen holandés De Stijl llevó a cabo su cometido de disolución de los criterios imperantes a partir de 1917, tal y como procedió el dadaísmo aunque a través de medios formales propiamente plásticos. Este proceso arrancó del conocimiento del cubismo por parte de uno de sus grandes representantes, Piet Mondrian, quien lo interpretó, a la manera de Malevich y de los unistas polacos, como un lenguaje encaminado hacia la abstracción aunque frustrado<sup>2741</sup>. Esta misma interpretación fue adoptada por algunos de los representantes del collage que trabajaron en las décadas de 1920 y 1930, como es el caso del danés Vilhelm Lundström, el sueco Gan (Gösta Adrian Nilsson) o el armenio Leon Tutudjian - perteneciente al círculo de arte concreto creado en 1929 por Théo van Doesburg en París-, así como el georgiano David Kakabadzé.

La dialéctica entre la destrucción y la construcción consistió para Mondrian en un avance hacia una abstracción que él consideró como la concreción de las formas de la naturaleza indefinida<sup>2742</sup>. Más allá de cualquier cuestión estilística, se trataba de una actividad propia del hombre, hasta el punto de que era ella, la abstracción, la que debía remplazar la naturaleza por otra segunda, artificial y humana, como consecuencia de la acción del Espíritu y según las leyes universales latentes en todo lo existente y que la civilización debía hacer emerger<sup>2743</sup>. Aun con todo este ideario no se detenía en una pintura abstracta<sup>2744</sup> por expresar lo universal<sup>2745</sup>. La abstracción no fue el fin último de De Stijl. Ella debía conducir a la transformación de la realidad, encontrando en la arquitectura su materialización más acabada<sup>2746</sup>, a pesar de que por encima de ella se hallaba la realidad de la metrópoli<sup>2747</sup>, la organización social<sup>2748</sup>, e incluso la misma contemplación de la realidad, acto por el que ya se aplicaba las necesidades de

<sup>2741</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (IV)” (*De Stijl* nº 11, septiembre 1918, pp. 127-134), y MONDRIAN, Piet, “La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [lo natural])” (*De Stijl* V, nº 3, marzo 1922, pp. 41-47, y *De Stijl* V, nº 5, mayo 1922, pp. 65-71), ambos artículos recogidos en MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba/ CajaMurcia, Murcia, 1993, pp. 98-100 y 130.

<sup>2742</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “Die Nieuwe Beelding in de schilderkunst. Inleiding” (*De Stijl* nº 1, octubre 1917, pp. 2-6), en *ibíd.*, p. 15.

<sup>2743</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “La Nueva Imagen como Estilo” (*De Stijl* nº 2, diciembre, 1917, pp. 13-18), en *ibíd.*, p. 31.

<sup>2744</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (I)” (*De Stijl* nº 8, junio 1918, pp. 88-91), en *ibíd.*, pp. 65-66

<sup>2745</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “La Nueva Imagen como pintura real abstracta. Medio de expresión y composición” (*De Stijl* nº 3, enero 1918, pp. 29-31), en *ibíd.*, p. 32.

<sup>2746</sup> MONDRIAN, Piet, “La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [lo natural])” (*De Stijl* V, nº 3, marzo 1922, pp. 41-47 y *De Stijl* V, nº 5, mayo 1922, pp. 65-71), en *ibíd.*, pp. 127 y 134.

<sup>2747</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (continuación del capítulo III)” (*De Stijl* nº 11, septiembre 1917, pp. 125-127), en *ibíd.*, pp. 89-90.

<sup>2748</sup> Mondrian considera que el “verdadero socialismo” es la unidad de la naturaleza profundizada por la espiritualidad exacta. MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (III)” (*De Stijl* nº 10, agosto 1918, pp. 121-124), en *ibíd.*, p. 83.

concreción del hombre en su entorno<sup>2749</sup>. Fue bajo estos argumentos cómo De Stijl asumió el proyecto global que define a la vanguardia histórica, la unión del arte con la vida<sup>2750</sup> y la actualización del hombre con sus posibilidades técnicas y la maquinaria de su tiempo<sup>2751</sup>. Este proyecto partió de la abstracción de las formas naturales hasta alcanzar una expresión independiente, concretada de nuevo, -aunque ahora de manera definida<sup>2752</sup>-, en lo que Mondrian denominó pintura “real-abstracta”<sup>2753</sup>.

Esta dualidad destructiva y constructiva<sup>2754</sup> (definición de lo indefinido y destrucción de lo natural para ser sustituido por la actividad humana, es decir, la transformación abstracto-real del entorno por la que la obra, incluso la pintura, adquiere la categoría de objeto en sí<sup>2755</sup>) tuvo su base en la teosofía de H. P. Blavatsky, la cual sustituía la creación cristiana del mundo por un sistema cosmológico. Mondrian la adoptó a principios de siglo, además de haber formado parte de la Sociedad Teosófica desde mayo de 1909<sup>2756</sup>. A la cosmología de Blavatsky se añadió la antroposofía de Rudolf Steiner y la cristosofía de Doctor M. H. J. Schoenmaeckers, de la que tomó la cruz como principio constructor básico en su tendencia a concretar el enrejado cubista en estructuras basadas en el ángulo recto, sustentado todo ello en la pervivencia de unas leyes universales que comparten todas las existencias: la tendencia hacia el ángulo recto<sup>2757</sup> y hacia la concreción de la variedad cromática en los colores primarios, el blanco y el negro<sup>2758</sup>. De la

---

<sup>2749</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (continuación del capítulo III)” (*De Stijl* nº 11, septiembre 1918, pp. 125-127), y MONDRIAN, Piet, “La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [lo natural])” (*De Stijl* V, nº 3, marzo 1922, pp. 41-47 y *De Stijl* V, nº 5, mayo 1922, pp. 65-71), ambos en *ibíd.*, pp. 85 y 133.

<sup>2750</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (IV)” (*De Stijl* nº 11, septiembre 1918, pp. 127-134), en *ibíd.*, p. 93.

<sup>2751</sup> MONDRIAN, Piet, “Lo justificado en la Nueva Imagen” (*De Stijl* nº 5, marzo 1915, pp. 49-54), y MONDRIAN, Piet, “La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [lo natural])” (*De Stijl* V, nº 3, marzo 1922, pp. 41-47 y *De Stijl* V, nº 5, mayo 1922, pp. 65-71), los dos en *ibíd.*, pp. 51-52 y 137.

<sup>2752</sup> MONDRIAN, Piet, “Lo definido y lo indefinido (Suplemento a la nueva imagen en la pintura)” (*De Stijl* II, nº 2, diciembre 1918, pp. 14-19, en *ibíd.*, p. 122.

<sup>2753</sup> MONDRIAN, Piet, “Medios de expresión y composición (continuación)” (*De Stijl* nº 4, febrero 1918, pp. 41-45), en *ibíd.*, p. 41.

<sup>2754</sup> Expresada en MONDRIAN, Piet, “La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [lo natural])” (*De Stijl* V, nº 3, marzo 1922, pp. 41-47 y *De Stijl* V, nº 5, mayo 1922, pp. 65-71), en *ibíd.*, p.131.

<sup>2755</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>2756</sup> Así, en sus artículos publicados en *De Stijl*, Mondrian no duda en distinguirse de la antigua religión basada en dogmas y misterios, y en reclamar una nueva conciencia basada en la lógica hegeliana, capaz de unificar ciencia y religión bajo el signo de lo universal. En MONDRIAN, Piet, “Lo justificado en la Nueva Imagen” (*De Stijl* nº 5, marzo 1918, pp. 49-54), en *ibíd.*, p. 52.

<sup>2757</sup> MONDRIAN, Piet, “Medios de expresión y composición (continuación)” (*De Stijl* nº 4, febrero 1918, pp. 41-45), en *ibíd.*, pp. 37-39.

<sup>2758</sup> Schoenmaeckers afirma que “por viva y caprichosa que sea la naturaleza en sus variaciones, funciona fundamentalmente con una regularidad absoluta, es decir, una regularidad plástica”, citado en HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880/ 1940*, op. cit., p. 340 (traducción de Genoveva Ruiz-Ramón). Ver además MONDRIAN, Piet, “La Nueva Imagen como pintura real abstracta. Medio de expresión y composición” (*De Stijl* nº 3, enero 1918, pp. 29-31), en MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en pintura*, op. cit., p. 34.

teosofía no sólo adoptó la forma y el color, también la concepción femenina de la naturaleza asistida por la actividad espiritual masculina<sup>2759</sup>, dualidad manifestada en sus estructuras neoplásticas mediante la conjunción en el ángulo recto de la horizontal de la naturaleza, -lo preexistente-, y la vertical masculina y creadora, lo que constituye la dualidad fundamental de la teosofía que extrae y abstrae fundamentos constantes en distintas culturas sucedidas a lo largo de la historia. Sobre todo, esta filosofía sintetizaba el platonismo demiúrgico con el cristianismo, lo que ofrecía una visión del mundo en tanto que creación de un “Dios que geometriza”<sup>2760</sup>.

También contribuyó a la formación de la pintura neoplástica de Mondrian, su visión abstracta del cubismo en detrimento del respeto a lo objetivo propio de Picasso y Braque, y en pro de unas leyes universales contenidas en la sustancia de todo lo existente (identificada por Mondrian como “la apariencia más profunda”<sup>2761</sup>, de lo que se deriva su naturaleza abstracta<sup>2762</sup>), las cuales encontraban su concreción y liberación respecto a lo accidental en la obra de la Nueva Imagen (*Nieuwe Beeldeing*) neoplástica<sup>2763</sup>. Sin embargo, esta tesis se basaba en una identificación de la luz que ilumina los objetos con el ojo humano, lo que introducía cierto idealismo antropocentrista e incluso cierto psicologismo. De todo ello resulta una tensión de los elementos plásticos tan elevada que alcanza la armonía absoluta, entendida como unidad<sup>2764</sup> del objeto y del sujeto creador<sup>2765</sup> que destruye el tiempo por ser un accidente de la naturaleza<sup>2766</sup>. En esta dialéctica<sup>2767</sup> el pensamiento de Mondrian coincidió con el hegelianismo<sup>2768</sup> de Théo van Doesburg (1883-1931)<sup>2769</sup>, con quien cooperó desde octubre de

---

<sup>2759</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “La Nueva Imagen como pintura real abstracta. Medio de expresión y composición” (*De Stijl* nº 3, enero 1918, pp. 29-31); MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (III)” (*De Stijl* nº 10, agosto 1918, pp. 121-124); y MONDRIAN, Piet, “La naturaleza y el espíritu como elementos femenino y masculino” (*De Stijl* nº 12, octubre 1918, pp. 140-147), en *ibíd.*, pp. 73, 82 y 102-113.

<sup>2760</sup> Sobre Mondrian y la teosofía, véase WELSH, Robert, “Mondrian y la teosofía” (publicado originalmente en el catálogo *Piet Mondrian. Centennial Exhibition*, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971), *Arte y Parte* nº 50, abril-mayo 2004, Madrid, pp. 26-49.

<sup>2761</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (II)” (*De Stijl* nº 9, julio 1918, pp. 102-108), en MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en pintura, op. cit.*, p.72.

<sup>2762</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (IV)” (*De Stijl* nº 11, septiembre 1918, pp. 127-134), en *ibíd.*, p. 96.

<sup>2763</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (I)” (*De Stijl* nº 8, junio 1918, pp. 88-91), en *ibíd.*, p. 64.

<sup>2764</sup> MONDRIAN, Piet, “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (II)” (*De Stijl* nº 9, julio 1918, pp. 102-108), en *ibíd.*, p. 76.

<sup>2765</sup> Acerca de esta dualidad en la pintura de Mondrian, ver MONDRIAN, Piet, “Medios de expresión y composición (continuación)” (*De Stijl* nº 4, febrero 1918, pp. 41-45), en *ibíd.*, p. 41.

<sup>2766</sup> Ver MONDRIAN, Piet, “La Nueva Imagen como Estilo” (*De Stijl* nº 2, diciembre, 1917, pp. 13-18), en *ibíd.*, p. 23.

<sup>2767</sup> Fundamentalmente la dialéctica entre lo individual y lo universal. Ver MONDRIAN, Piet, “Lo definido y lo indefinido (Suplemento a la nueva imagen en la pintura)” (*De Stijl* II, nº 2, diciembre 1918, pp. 14-19), en *ibíd.*, p. 122.

<sup>2768</sup> Mondrian cita la lógica dialéctica de Hegel en MONDRIAN, Piet, “Lo justificado de la Nueva Imagen (continuación)” (*De Stijl* nº 7, mayo 1918, pp. 73-77), en *ibíd.*, pp. 53-54.

1917 en la revista *De Stijl*, proyectada por Doesburg en 1915, aunque no fue hasta 1917 que comenzó a ser publicada. En ella colaboraron Bart van der Lek, A. Kok y el húngaro Vilmos Huszár, además de los arquitectos J. J. P. Oud, Jan Wils, Rob Van't Hoff y el escultor Georges Vantongerloo.

Théo van Doesburg entendió dentro de la dialéctica el proceso de destrucción-construcción presentado simultáneamente de forma mística<sup>2770</sup>, junto con la misma actividad artística definida como la anulación de lo objetivo y lo subjetivo en su resultado<sup>2771</sup>, el encuentro entre lo natural y el espíritu, tal y como lo entendió Mondrian<sup>2772</sup>. Incluso Doesburg no desechó el misticismo<sup>2773</sup>, dado que éste podía ser fácilmente reconciliable con la dialéctica fenomenológica de Hegel<sup>2774</sup>. Sin embargo, fue alejándose de la teosofía en beneficio de la dialéctica y de la consideración de la objetividad exterior en sí<sup>2775</sup>, produciéndose un distanciamiento entre él y Mondrian en 1919, consumada con la retirada de este último del grupo De Stijl en 1924. Este movimiento, aun implantando los fundamentos constructivos propiamente occidentales, todavía recurría a la denominación “composición” a lo largo de la década de 1920, sin trascender a la “construcción” para sus producciones a pesar del acercamiento de Doesburg al productivismo -siempre con fines puramente artísticos y visuales<sup>2776</sup>-, posiblemente incentivado por la Bauhaus, prefiriendo, una vez que superó la composición estática de la nueva plasticidad de Mondrian en 1926, utilizar incluso los términos “contra-composición” y “contra-plástica” para sus composiciones geométricas basadas en el

---

<sup>2769</sup> Sobre la formación filosófica hegeliana de Théo van Doesburg, ver la introducción de Charo Crego a VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, op. cit., p. 10. Van Doesburg recogió el “fin del arte” hegeliano en su estética y en su dialéctica construcción-destrucción. Sobre este tema ver VAN STRAATEN, Evert, *Theo van Doesburg*, Gallimard/ Electa, París, 1993, pp. 19-21. Él mismo afirmaba, remitiendo a la dialéctica, que la época contemporánea vive bajo “el signo del contraste”, en VAN DOESBURG, Théo, “Pintura y plástica. Sobre la Contra-composición y Contra-plástica. Elementalismo (Fragmentos de un Manifiesto)” (*De Stijl* VII, nº 75/ 76, pp. 35-43), en VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia/ Galería Librería Yerba/ Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia/ Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, Valencia, 1986, p. 141.

<sup>2770</sup> En VAN DOESBURG, Théo, “De la naturaleza a la composición. Notas sobre el desarrollo de una pintura abstracta”, en *ibíd.*, p. 97.

<sup>2771</sup> VAN DOESBURG, Théo, “Principios del nuevo arte plástico” (1919), en *ibíd.*, pp. 89-92.

<sup>2772</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “De la naturaleza a la composición. Notas sobre el desarrollo de una pintura abstracta”, en *ibíd.*, p. 98

<sup>2773</sup> Ver al respecto VAN STRAATEN, Evert, *Théo van Doesburg*, op. cit., p. 18; y VAN DOESBURG, Théo, “La peinture et son environnement” (1916), en VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, op. cit., p. 28.

<sup>2774</sup> Hegel comenta cómo la figura de Dios en su representación artística se despoja de los accidentes naturales, en HEGEL, G. W. F., *La fenomenología del espíritu*, op. cit., pp. 410-411.

<sup>2775</sup> En su artículo “Pintura. De la composición a la Contra Composición” (1926), Van Doesburg siente la necesidad de distinguir su concepto de “espíritu” del religioso, para definirlo como lo opuesto dialécticamente a la naturaleza. En VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, op. cit., p. 136.

<sup>2776</sup> Ver VAN STRAATEN, Evert, *Théo van Doesburg*, op. cit., pp. 21-22.



ángulo recto pero en un sentido diagonal de 45°<sup>2777</sup>. El contraste, como pilar de esta estética, parecía incompatible con el organicismo constructivo de la Europa del Este y del unismo polaco, además de no atender a los materiales preexistentes por su constante apología de la concreción según las leyes universales. Esto no ocurrió hasta que Théo van Doesburg entró en contacto con un dadaísmo ya extinguido en Alemania -tras la exposición *Dada-Messe* de Berlín- de la mano de Kurt Schwitters fundamentalmente, cuyos planteamientos estéticos y puristas, en relación con la actividad artística, no distaban de De Stijl, salvo en la utilización de todo tipo de materiales y no sólo de los considerados propios de la plástica como creyeron los miembros del grupo holandés hasta el momento, excesivamente centrados en unas leyes universales que impidieron a Théo van Doesburg, por ejemplo, apreciar los contra-relieves de Tatlin, tendentes a conformarse como una unidad orgánica<sup>2778</sup>. A través de estas leyes también vió en la “construcción” un término extraño a los verdaderos intereses del arte plástico.

### *El encuentro entre De Stijl y Dada*

Este encuentro entre *merz*, el dadaísmo y el De Stijl de 1920, constituyó el clímax de la dialéctica entre destrucción (la apología anti-arte dadaísta) y construcción (la utilización de todo tipo de materiales), desde el momento en que Schwitters y Doesburg se dieron cuenta de las coincidencias de sus planteamientos, consistentes en apostar por la destrucción de los significados de la palabra y de las formas con el fin de crear una nueva plástica<sup>2779</sup>. Aunque posteriormente achacase al dadaísmo no haber sabido superar la mera destrucción<sup>2780</sup>, Doesburg aprehendió de su proceder y del collage en general la consideración de la realidad exterior inaprensible -lo que le permitía enfrentar al espíritu con la materia pura, tal y como había logrado Schwitters-, olvidada por De Stijl hasta el momento al desgajar la dialéctica fundamental en beneficio de la actividad espiritual<sup>2781</sup>, aunque eso no significaba que la unidad

---

<sup>2777</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “De la Composición a la Contra-composición” (*De Stijl* VII, nº 73/ 74, 1926, pp. 17-28), en VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, op. cit.*, pp. 129-139.

<sup>2778</sup> En VAN DOESBURG, Théo, “Pintura y plástica. Sobre Contra-composición y Contra-plástica. Elementalismo (Fragmentos de un Manifiesto)”, en *ibíd.*, pp. 149-150.

<sup>2779</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “La lucha por un nuevo estilo” (1929), en *ibíd.*, pp. 183-187.

<sup>2780</sup> *Ibíd.*, pp. 186-187, opinión compartida con Mondrian, quien no tuvo que ver con buenos ojos este acercamiento de De Stijl al dadaísmo, sobre todo por parte de Doesburg y de Vilmos Huszar. Ver MONDRIAN, Piet, “La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [lo natural]” (*De Stijl* V, nº 3, marzo 1922, pp. 41-47, y *De Stijl* V, nº 5, mayo 1922, pp. 65-71), en MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en la pintura, op. cit.*, p. 130.

<sup>2781</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “Pintura y plástica. Sobre Contra-composición y Contra-plástica. Elementalismo (Fragmentos de un Manifiesto)”, en VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, op. cit.*, p. 148.

de la Nueva Imagen no aspirase al organicismo<sup>2782</sup>. Faltó todavía un dinamismo (como admitió el propio Doesburg cuando hizo público su “elementalismo” en 1926<sup>2783</sup>) debido a la estricta relación que De Stijl estableció entre el todo y sus partes en función de los contrastes<sup>2784</sup>, para lo que recurrió a la aplicación de un sistema numérico de las matemáticas<sup>2785</sup> que nunca puso en cuestión, como sí hizo El Lisitski con la matemática materialista del *proun*. En cambio, a partir del número la nueva plasticidad podía extenderse potencialmente por todos los lados de sus materializaciones a partir de la ley de los contrastes dialécticos, no importando la obra en sí sino la creación continuada del entorno humano y el libre curso de la actividad creadora espiritual. En estas obras ya no había centro como en las pinturas y esculturas cubistas<sup>2786</sup>, ya no había distinción entre arriba, abajo, izquierda o derecha, sino tan sólo continuidad como en el organicismo unista polaco, aunque basado todavía en el montaje de la sucesión de los dos elementos plásticos por excelencia: el color (la energía) y la línea (la forma).

De Stijl dio ventaja a la acción del espíritu sobre la objetividad de la naturaleza identificada con su representación. Sólo así podría considerar su arte “activo” frente a la pasividad de la mera contemplación<sup>2787</sup>, es decir, una obra plástica únicamente podía ser exacta utilizando el medio plástico que le es propio<sup>2788</sup>, el mismo del que debe servirse el espectador para su contemplación<sup>2789</sup>, mientras que la trayectoria del collage hasta 1920 demostró que la creación era posible tomando la objetividad exterior -lo no artístico- al margen de la mimesis, siempre como materia pura<sup>2790</sup> y nunca como imagen<sup>2791</sup>. Théo van Doesburg descubrió esta posibilidad al conocer a Kurt Schwitters en verano de 1921, aunque su conocimiento del dadaísmo se remontaba a diciembre de 1919, cuando Tristan Tzara le envió documentación dadaísta para su revista *De Stijl* (esta correspondencia se mantuvo periódicamente hasta 1922).

<sup>2782</sup> VAN DOESBURG, Théo, “Principios del nuevo arte plástico” (1919), en *ibíd.*, p. 47.

<sup>2783</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “Pintura y plástica. Elementalismo (Fragmentos de un Manifiesto)”, en *ibíd.*, p. 151.

<sup>2784</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “De la naturaleza a la composición. Notas sobre el desarrollo de una pintura abstracta”, en *ibíd.*, p. 108.

<sup>2785</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>2786</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “Pintura y plástica. Sobre la Contra-composición y Contra-plástica. Elementalismo (Fragmentos de un Manifiesto)”, en *ibíd.*, p. 145.

<sup>2787</sup> “Sólo de la experiencia activa, creativa puede derivarse -en el sentido más estricto- una obra de arte, de la pasiva nunca/ De la experiencia pasiva sólo puede derivarse una re-producción, una reduplicación de la experiencia”. VAN DOESBURG, Théo, “Principios del nuevo arte plástico”, en *ibíd.*, p. 71 (traducción de Charo Crego). En este sentido, Doesburg compara la obra impresionista y postimpresionista, donde el autor y el espectador están dominados por la naturaleza, con la forma neoplástica promulgada por De Stijl, donde el hombre domina la naturaleza, en VAN DOESBURG, Théo, “De la naturaleza a la composición. Notas sobre el desarrollo de una pintura abstracta”, en *ibíd.*, p. 95

<sup>2788</sup> VAN DOESBURG, Théo, “Principios del nuevo arte plástico”, en *ibíd.*, p. 72.

<sup>2789</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>2790</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “Pintura. De la Composición a la Contra-composición” (1926), en *ibíd.*, p. 139. Doesburg definió el arte como “la transformación espiritual de la materia”, en *Arte Concreto* n° único, abril 1930, París, revista reproducida en *ibíd.*, p. 163, una vez conocida la experiencia del collage a principios de la década de 1920.

<sup>2791</sup> Su concepción purista del arte plástico así se lo impedía, pues Van Doesburg pensaba que una obra de arte nunca debe ser leída (como sí exige por ejemplo el fotomontaje basado en el poder de la imagen), tan sólo vista. En *Arte Concreto* n° único, en *ibíd.*, p. 162.

Sin embargo, no entró en la escena Dada hasta mayo del año siguiente con la publicación en *De Stijl* (año III, nº 7) bajo el seudónimo I. K. Bonset, de sus primeros poemas dadaístas basados en la destrucción de las palabras. En realidad, se trataba de una aplicación de la teoría neoplasticista a la literatura, teniendo como resultado la negación del contenido de las palabras y los juegos tipográficos por los cuales aquéllas adquirirían disposiciones diagonales como en las composiciones de los collages que realizó en 1921 inspirado por el dadaísmo y también bajo el seudónimo I. K. Bonset<sup>2792</sup>, al que añadió en 1921 el de “Aldo Camini” para designar su faceta como filósofo dadaísta<sup>2793</sup>. La primera noticia sobre el dadaísmo en *De Stijl* data del mes de febrero de ese mismo año (Año III, nº 4), y la primera antología poética de I. K. Bonset se complementó con el número especial *Antología Bonset* aparecida en *De Stijl* en noviembre de 1921<sup>2794</sup>. Las noticias dadaístas en Holanda fueron muy tempranas, ya que la central dadaísta holandesa, sucursal de la berlinesa y constituida por los hermanos Paul y Hans Citroën, junto con Jan Bloomfield, emitió un comunicado al *Almanaque Dada* (Berlín, 1920) informando de la existencia de unos falsos dadaístas existentes en su país<sup>2795</sup>. Posiblemente se tratase de Théo van Doesburg, y lo cierto es que sus posturas se acercaron más al purismo de la actividad artística de Schwitters, rechazado por la central berlinesa, que a los postulados de Huelsenbeck y compañía.

La entrada oficial de Théo van Doesburg en el dadaísmo fue anunciada en la revista de Picabia *Cannibale* (nº 2, 25 mayo 1920)<sup>2796</sup>, aunque su mayor compromiso con este movimiento se desarrolló desde la fundación de *Mécano* en febrero de 1922 hasta su último número en enero de 1924 (nº 4-5). Al firmar los textos de esta publicación periódica como I. K. Bonset y las ilustraciones como Théo van Doesburg, comprometió al dadaísmo con *De Stijl* y viceversa, ayudado de las imágenes gráficas de Karl-Peter Röhl, las referencias a Mondrian y Van Esteren, además del constructivismo de Moholy-Nagy. Por otra parte contó con la participación de Man Ray, Paul Éluard, Tristan Tzara, Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia, Ribemont-Dessaignes, Jean Crotti, Benjamin Peret, Raoul Hausmann, Max Ernst, Arp y Schwitters, aunque la elección de los colores primarios para distinguir los cuatro números -amarillo, azul, rojo y blanco-, demuestra su intención con esta publicación de no apartarse de *De Stijl* con el fin de atender al dadaísmo, sino de buscar los puntos comunes entre ambos lenguajes, encontrando respuesta en la dualidad entre su nombre Theo van Doesburg y las firmas “mecánico plástico” e I. K. Bonset, posiblemente procedente esta última de la expresión holandesa “ik ben sot” (“yo

---

<sup>2792</sup> Ver CREGO, Charo, « Las otras caras de Theo van Doesburg », *Goya* nº 199-200, julio-octubre 1987, Madrid, pp. 50-57.

<sup>2793</sup> Doesburg intentó guardar estos seudónimos en el más profundo secreto, incluso adoptó el gusto por ellos siendo muy joven, puesto que su verdadero nombre es Christian Emil Marie Küpper.

<sup>2794</sup> BONSET, I. K., *Anthologie-Bonset, De Stijl* IV, nº 11, noviembre 1921, Leiden.

<sup>2795</sup> CITROËN, Paul, “Una voz en Holanda” (mayo 1920), en HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dada, op. cit.*, pp. 78-80. En este comunicado Citroën informó de una presentación en público de la poesía de Schwitters en Ámsterdam, denunciando el hecho por considerarlo un falso dadaísta.

<sup>2796</sup> En la edición facsímil de *Cannibale* en SANOUILLET, Michel (ed.), *Francis Picabia et 391, op. cit.*, p. 209.

soy idiota”), es decir, una personalidad destructiva y otra constructiva que marcan las dos fases de este momento culminante, localizado simultáneamente en una entidad extremadamente individualista: *Mécano* fue presentada como una revista “ultra-individualista, irregular, internacional”, destinada a la “higiene mental”<sup>2797</sup>. De Schwitters adoptó esta postura contradictoria en favor y en contra de Dada, procedente del dadaísmo de Zurich y traducido desde un punto de vista histórico en la dualidad destructivo-constructiva que condujo a Doesburg a la realización de collages a partir de los desechos legados por la destrucción<sup>2798</sup>, tal y como declaró Schwitters<sup>2799</sup>. La propia denominación *Mécano* señalaba a la industrialización y su racionalidad, al tiempo que presentaba la revista como un juguete infantil<sup>2800</sup> y, por tanto, con cierto primitivismo y defensa de la actividad lúdica, aunque entendida de manera desinteresada, como la actividad artística pura. De esta manera jugaba con la dualidad fundamental que define al estado primigenio del objeto industrial<sup>2801</sup>: primitivismo y modernidad. De hecho, fue con el dadaísmo que el arte tomó conciencia de su responsabilidad con su actualidad, con la que debía ser coherente, y siempre desde los medios propiamente plásticos. Esta época, definida por la mecanización industrial, debía responder con la misma objetividad, prefiriendo en la poesía la letra impresa a la manual<sup>2802</sup>, y la pintura concisa al expresionismo y la representación de la realidad. Debía encontrar también en el collage que Doesburg practicó desde 1921, un medio mecánico de evitar la mano del artista, y la posibilidad de someter la materia pura a las leyes objetivas universales. Aunque parezca contradictorio, con el dadaísmo Doesburg tomó conciencia histórica<sup>2803</sup> y buscó un papel del arte que pudiese contribuir a la formación social, consistente en guiar con su espíritu a la máquina<sup>2804</sup> a diferencia del interés por el automatismo procesado primeramente por el dadaísmo y luego por el surrealismo. Esta lectura particular del maquinismo dadaísta nació de las coincidencias de pensamiento entre De Stijl y el dadaísmo que Doesburg pudo apreciar, ante todo la capacidad de

---

<sup>2797</sup> Ver BENAITEAU, Carole, “Mécano”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 676.

<sup>2798</sup> Théo van Doesburg opinaba que el dadaísmo ha llevado a cabo una guerra contra las basuras. VAN DOESBURG, Théo, *Qu'est-ce que Dada?*, *op. cit.*, p. 32, evidentemente formándolas en función del espíritu creador, tal y como lo entiende Schwitters.

<sup>2799</sup> Ver EWIG, Isabelle, “Kurt Schwitters en Hollande”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 178. Otros miembros de De Stijl coincidieron con la proclamación del fin del periodo destructivo y el comienzo del constructivo, por ejemplo Cornelius van Eesteren.

<sup>2800</sup> Observación realizada en *ibíd.*, p. 676.

<sup>2801</sup> Theo van Doesburg, al defender un arte basado en las grandes contradicciones, une la magia del hombre primitivo con la electricidad de la modernidad, en VAN DOESBURG, Théo, “La renaissance de l’art et de l’architecture en Europe” (1931), recogido en VAN STRAATEN, Evert, *Theo van Doesburg*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>2802</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, *Arte Concreto* n° único, en VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>2803</sup> En 1918 Van Doesburg ya comenzó a desarrollar estas ideas acerca del papel del arte en su época, en VAN DOESBURG, Théo, *Classique, Baroque, Moderne*, De Sikkel, Paris, 1921, pp. 28-30.

<sup>2804</sup> VAN DOESBURG, Théo, “La renaissance de l’art et de l’architecture en Europe” (1931), recogido en VAN STRAATEN, Evert, *Theo van Doesburg*, *op. cit.*, p. 36.

sintetizar los contrarios<sup>2805</sup>, valorando especialmente la facilidad de Dada por extender esta síntesis a todos los ámbitos de la vida, mismo a la actitud tal y como explica en su pequeño libro *Qu'est-ce que Dada?* (1923, La Haya), mientras que el neoplasticismo se había restringido hasta entonces a la actividad plástica y la arquitectura a pesar de haber enfocado sus ideas hacia la creación del entorno humano. Hay que tener en cuenta que de 1920 a 1924 Doesburg interrumpió su actividad pictórica, restringida únicamente a la elaboración de collages bajo el seudónimo I. K. Bonset, en los que incluyó indistintamente fotografías junto con otros materiales como papel, cartón, tela, etc. Por lo tanto, Doesburg vio en el dadaísmo la vía apropiada para aplicar las ideas neoplasticistas sobre la totalidad de la actividad humana<sup>2806</sup>, tal y como demuestra su poesía dadaísta. De hecho, sus planteamientos se vieron significativamente transformados por su experiencia dadaísta y su alejamiento de Mondrian, comenzando así una etapa verdaderamente constructiva. En las composiciones de sus poesías y collages dadaístas, introdujo la curva y la diagonal, siendo ésta última la que definió sus posteriores *contra-composiciones* que realizó desde 1924 y en las que recurrió al ángulo de 45° para evitar el estatismo de la nueva-plasticidad, según los principios de un nuevo término que iba a definir a partir de entonces su actividad artística: el “elementalismo”. Este concepto ya fue formulado por el *Manifiesto por un arte elemental* (octubre, 1921) firmado por Hans Arp, Ivan Puni, Raoul Hausmann y Lászlo Moholy-Nagy -publicado precisamente por Théo van Doesburg en *De Stijl*-, donde reclamaron un arte libre del utilitarismo -posiblemente en respuesta a la Bauhaus creada en 1919 en Weimar-, de la literatura, de la filosofía y de cualquier otro elemento extraño, así como la negación de la pluralidad de estilos en favor de lo que ellos llamaban “el ESTILO”, único medio de unir al individuo con las leyes puramente artísticas. Esta declaración supuso un giro significativo del individualismo hacia cierto constructivismo occidental, al menos en la toma del material imprescindible para llevar a cabo un programa de construcción tras la tormenta dadaísta<sup>2807</sup>. Este manifiesto fue crucial en la formulación del “elementalismo” de Doesburg en 1924 tras la salida de Mondrian del grupo. Con él alcanzó el dinamismo y, por tanto, la constitución de la obra como objeto real más allá de la abstracción<sup>2808</sup>, siendo que el elementalismo fue originalmente formulado en contraposición a la Escuela Superior de Bellas Artes Bauhaus, planteada por Walter Gropius como una institución formativa destinada a unificar todas las artes y equiparar la creación artística con su aplicación

---

<sup>2805</sup> VAN DOESBURG, Théo, *Qu'est-ce que Dada?*, *op. cit.*, p. 30, donde también afirma que Dada es la negación del tiempo y del espacio en favor de esta síntesis universal de contrarios.

<sup>2806</sup> En este mismo manifiesto, *Qu'est-ce que Dada?*, Doesburg identifica el dadaísmo con la “actividad en sí” y con la negación del sentido de la vida, tal y como las formas neoplásticas no poseen ningún sentido para ser leído. *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>2807</sup> “Por un arte elemental” (*De Stijl* IV, nº 4, nº 10), traducido al castellano en Raoul Hausmann, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, pp. 248-249.

<sup>2808</sup> Ver VAN DOESBURG, Théo, “Pintura y plástica. Sobre Contra-composición y Contra-plástica. Elementalismo (Fragmentos de un Manifiesto)”, en VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, *op. cit.*, pp. 141-143.

artesanal bajo la primacía de la arquitectura<sup>2809</sup>, todo con el propósito de unir definitivamente arte y técnica<sup>2810</sup> y de actualizar el papel del artista en el contexto de la producción industrial, mediante la investigación de alternativas a la pobreza laboral que suponía el recién instaurado sistema de la cadena de montaje<sup>2811</sup>.

Gropius llamó en 1921 desde Weimar a Théo van Doesburg con la esperanza de integrarlo en el cuerpo de profesores de la Bauhaus, pero el entendimiento necesario para ello no fue alcanzado. Por esta razón, Doesburg inició una campaña de desprestigio de la Bauhaus que culminó con la organización en la ciudad de unos cursos paralelos (clausurados en 1923 con la partida de Doesburg a París), los cuales contaron con la asistencia de algunos de los alumnos de la Bauhaus. Théo van Doesburg no pudo aceptar los orígenes expresionistas y el sustrato romántico que dominaron la primera etapa de la Bauhaus de Weimar, y *Mécano*, en parte, se constituyó como una reacción contra estas tendencias, afectando en cierto modo al colaborador de la revista Moholy-Nagy, al que Doesburg le reprochó el uso de formas curvas (*Mecano* n° 3, octubre 1922)<sup>2812</sup>. Este húngaro estaba entonces destinado a transformar los principios didácticos de la Bauhaus como parte de su cuerpo docente.

Entre el 29 y el 31 de mayo de 1922, la asociación Das Junge Rheinland convocó en Düsseldorf un congreso internacional con el fin de buscar fórmulas comunes que unificasen a todos los artistas en un bloque común (la Unión Internacional de Artistas Progresistas), proyecto al que acudieron representantes del anterior expresionismo, además de futuristas, dadaístas y constructivistas (Hans Richter, Raoul Hausmann, Hannah Höch, el cineasta Werner Graeff, Otto Freundlich, Franz Seiwert, Ruggero Vasari, Stanislas Kubicki, El Lissitski, Cornelius van Eesteren, Théo van Doesburg y su mujer Nelly van Doesburg), creando una amalgama de representantes que enseguida creó discordias. La disconformidad de Doesburg con los medios empleados le animó a crear su propio congreso internacional en Weimar el mes de septiembre bajo el título “Congreso Constructivista”, con la intención de llamar a un gran número de dadaístas (entre los que no acudieron se encontraban Man Ray y Georges Ribemont-Dessaignes), lo que demuestra su intención de dar carpetazo con la etapa destructiva del dadaísmo y comenzar otra de construcción. Acudieron Arp, Tzara, Richter y Schwitters, a los que sumaron como componentes “constructivos” el diseñador gráfico Karl-Peter Röhl, el

---

<sup>2809</sup> Ver GROPIUS, Walter, “Programa de la Bauhaus estatal de Weimar”, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pp. 40-41.

<sup>2810</sup> Acerca de las ideas de Gropius sobre la interacción entre arte y técnica anteriores a la fundación de la Bauhaus, ver GROPIUS, Walter, “La contribución de las estructuras industriales para la formación de un estilo nuevo” (1914), recogido en MALDONADO, Tomás (comp.), *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2002, pp. 182-187.

<sup>2811</sup> Ver al respecto ARNDT, Olaf, “El taller de la metalurgia”, en FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter (eds.), *Bauhaus*, Könemann, Barcelona, 2000, pp. 427-428.

<sup>2812</sup> CREGO, Charo, « Las otras caras de Theo van Doesburg », *Goya* n° 199-200, *op. cit.*, p. 52. Sobre las relaciones de Théo van Doesburg con la Bauhaus, consultar ARGAN, G. C., *Gropius et le Bauhaus*, Denoël/ Gonthier, Paris, 1979, pp. 86-93.

fotógrafo Max Burchartz, el arquitecto Cornelius van Eesteren, Werner Graeff, Moholy-Nagy en nombre de la revista húngara *MA*, y El Lisitsky, a quien conoció Doesburg en el congreso de Dusseldorf exportando las incipientes ideas del constructivismo soviético. Con este bagaje, con representación maísta, del *proun*, de *merz*, del dadaísmo, de la neoplasticidad holandesa, además de la tipografía, fotografía, arquitectura, pintura y escultura, Doesburg pudo hacer frente al utilitarismo de la Bauhaus y extender sus ideas universalistas acerca de un estilo único, al tiempo que daba un giro hacia el constructivismo y la concreción de las obras, siendo entonces cuando Tzara hizo público su abandono de Dada (coincidiendo con el cese de la publicación de la revista *Dada* que él dirigía) casi un año antes de los sucesos en París de la presentación de *Coeur à barbe*, tomados por la historiografía como el fin del movimiento dadaísta<sup>2813</sup>, lo que demuestra que el dadaísmo se desintegró definitivamente en septiembre de 1922 no para dar paso a un surrealismo que Breton siempre consideró independiente de Dada, sino para evolucionar hacia una nueva fase partícipe de la conformación de un constructivismo occidental, tal y como demuestra la revista *G* (1923-1926, nombre propuesto por El Lisitski y abreviación de *Zeitschrift für elementare Gestaltung*), dirigida por Hans Richter con la participación de algunos antiguos representantes del dadaísmo (Arp, Tzara, Schwitters, Hausmann, recogiendo sus investigaciones postdadaístas, además de traer noticias paralelas, por ejemplo de los *rayogramas* de Man Ray) y orientada hacia el constructivismo (representado por El Lisitski y Moholy-Nagy principalmente)<sup>2814</sup>. Aun con este giro declarado de Dada, el congreso finalizó al puro estilo dadaísta con veladas celebradas en Weimar, Jena y Hannover, abriendo así un ciclo de espectáculos con continuación en la *Tournée Dada* holandesa iniciada en enero de 1923 por Théo van Doesburg, Nelly van Moorsel, Kurt Schwitters y Vilmos Huszár<sup>2815</sup>, importante para la expansión en los Países Bajos de los medios propiamente dadaístas, sobre todo los de Kurt Schwitters y sus peculiaridades: la poesía fonética y el collage.

La “tournée” tuvo un gran éxito ante un público holandés tremendamente activo. Las veladas venían presididas por la lectura de *Qu'est-ce que Dada?* de Doesburg, seguida de los recitales poéticos de Schwitters y de la interpretación de Huszár de una danza mecánica, cuyos pasos estaban totalmente pensados para trazar composiciones neoplásticas, lo que testimonia la interacción de ambos lenguajes en un último asalto destructivo al arte que, a su vez, anunciaba la construcción, animado todo ello con constantes referencias al dadaísmo y al anti-dadaísmo simultáneamente, postura contradictoria que compartían Doesburg, Schwitters y Huszár, quien también adoptó el collage de Schwitters ese mismo año aunque con una estética más neoplástica

---

<sup>2813</sup> Ver DACHY, Marc, “Dr. Van Doesburg, Mr. Bonset & le petit chien dada”, en VAN DOESBURG, Théo, *Qu'est-ce que Dada?*, *op. cit.*, p. 12. Este capítulo lo desarrolla este mismo autor en DACHY, Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Gallimard, París, 1994, pp. 387-189.

<sup>2814</sup> Ver RICHTER, Hans, *Hans Richter*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2815</sup> Schwitters informa acerca de un intento frustrado de congreso dadaísta en Holanda, por ser él el único dadaísta que asistió. En SCHWITTERS, Kurt, “Van Doesburg” (1931), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, *op. cit.*, pp. 173-175.

(sólo se conserva uno de 1923 y de grandes dimensiones). Para cuando el matrimonio Doesburg marchó a París para colaborar en el *Coeur à barbe* de Tzara, una vez finalizada la gira en Drachten, los intercambios estéticos entre un movimiento y otro habían culminado: Doesburg tomó conciencia de la importancia del material puro, y Schwitters se comprometió en la búsqueda de un estilo único que obedeciese a las leyes universales de la plástica, centrándose en crear en Hannover a partir de ese momento, un círculo dedicado a la actividad abstracta, en lo que también jugaron un papel relevante las ideas *proun* de El Lisitski, quien a partir del Congreso de Weimar pasó a ser un colaborador habitual tanto en *Merz* como en *De Stijl*. La primera consecuencia de esta interacción entre los holandeses y el artista solitario de Hannover, fue la publicación del *Manifiesto del Arte Proletario* (1923), una contestación tardía al compromiso político de los dadaístas del Club de Berlín, donde constó la firma de Doesburg junto con la de Tzara, Arp y Spengemann, y donde Schwitters expresó la necesidad de un arte que no respondiese a los intereses de una clase social, sino que superase la división de clases, dado que ésta era fruto del dominio burgués, siendo el medio para lograrlo la obra total que sólo respondía a sus propias leyes. Este manifiesto finalizaba expresando la superación de cartelismo militar, comunista o dadaísta, y esta última referencia constataba su voluntad de superar el estado destructivo para abrir la nueva etapa constructiva de *merz*<sup>2816</sup>, nada raro si examinamos las inclinaciones de algunos dadaístas en la década de 1920, como las investigaciones tipográficas y optofonéticas de Hausmann, o la aportación de Christian a la revista *L'Esprit nouveau* de Ozenfant y Jeanneret en materia tipográfica.

Kurt Schwitters tuvo su primera proyección pública en Holanda en la 8ª Exposición de la Federación Van Beeldende Kunstenaars (diciembre de 1922), organizada por la Federación de artistas plásticos De Branding, asociación fundada en 1916 (a principios de la década de 1920, varios de sus sectores habían caído bajo la influencia neoplástica de las asociaciones De Anderen y De Sphinx, ambas creadas por Théo van Doesburg, así que muchos de sus miembros asumieron las leyes universales neoplásticas, aceptando los principios teosóficos de Mondrian). En esta ocasión, Schwitters expuso collages, dado que su producción desde 1919, se restringió casi totalmente a esta modalidad, aunque hasta entonces su dedicación apenas tuvo repercusiones inmediatas en otros artistas. Fue a partir de la “tournee” Dada que sus collages se expandieron, primeramente en la última ciudad donde se celebraron los festivales dadaístas, Drachten, donde acogieron al grupo de dadaístas los amigos de Doesburg y hermanos Thisj y Evert Rinsema. Thisj invitó de nuevo a Schwitters en la primavera de 1923, ocasión en la que pudo participar del proceso de búsqueda de selección de material para los collages del dadaísta de Hannover, lo que trajo como consecuencia inmediata una serie de collages conjuntos, actividad que Thisj Rinsema desarrolló inmediatamente después y hasta 1930, bajo nuevas modalidades, concretamente construcciones de maderas ensambladas que servían de soporte a

---

<sup>2816</sup> Ver *ibíd.*, pp. 108-112.



collages con construcciones aparentemente azarosas, aunque en realidad obedecían a composiciones muy elaboradas cercanas a las de De Stijl, a pesar de incluir tipografías e imágenes de etiquetas, publicidad, banderas, etc.<sup>2817</sup>. Incluso algunas de estas piezas adquirieron una función al conformar cofres y maletas.

La experiencia de las “soirées” dadaístas en Holanda animó a Schwitters a querer repetirlas, pidiendo para ello ayuda a Tzara pero, ante la definitiva extinción del dadaísmo en sus principales ciudades, Schwitters sólo consiguió celebrar una tournée más en abril de 1924 en compañía, entre otros, de Vilmos Huszár y el pintor “absolutista” Jacob Bendien, residente por entonces en Ámsterdam e influenciado también por *merz* en la realización de sus collages a raíz de esta nueva y última “tournée”. Para entonces, De Stijl había tomado un nuevo rumbo bajo el principio del “elementalismo” que poco a poco derivó hacia una mayor concreción de las formas abstractas, en lo que sin duda contribuyó el primer escultor del grupo, el belga Georges Vantongerloo, quien inició en una fecha tan decisiva como 1921 (con *Construcción de relaciones de volumen*, en madera), una proyección tridimensional y abstracta de los planos de Doesburg y Mondrian, tal y como llevaron a cabo los arquitectos neoplásticos en sus proyectos. La influencia de Vantongerloo fue más que significativa desde 1917, año en que se trasladó a Los Países Bajos y comenzó sus primeros textos teóricos y sus *Construcciones* que tanto influyeron en la dirección constructiva de De Stijl, marcando el devenir de una generación de escultores vinculados a la Nueva Imagen, cuyos principios el propio Schwitters adoptó en sus relieves y ensamblajes escultóricos de la década de 1920, ya visibles en los soportes de madera ensamblada de Thisj Rinsema. La plasticidad de Vantongerloo, que investiga las interacciones entre la segunda y la tercera dimensión bajo los principios universales de la Nueva Imagen, tomando para ello bases matemáticas, científicas y objetivas, sirvieron de base para la introducción de nuevos materiales y para hacer partícipe a la técnica en la creación artística con la incorporación de piezas estandarizadas.

Holanda y Hannover no fueron los únicos centros donde se produjo esta simultaneidad entre destrucción y construcción, momento álgido en el desarrollo de un lenguaje nuevo. La vecina Bélgica, y sobre todo su principal centro artístico, Amberes, ciudad de Vantongerloo y donde la influencia de la nueva plasticidad fue más que notable, participó de la misma dialéctica. Fue en el marco de la revista *Het Overzicht* (1921-1924) de Geert Pijnenburg y Fernand Berckelaers (luego Michel Seuphor), además de la figura carismática del poeta Paul van Ostaïjen y el apoyo del vanguardista comprometido socialmente Josef Peeters, que se superaron las influencias cubistas, futuristas y expresionistas, hacia la conformación de un lenguaje constructivo propio de la década de 1920 y anunciado ya con *Ruimte* (1919-1920) –publicación

---

<sup>2817</sup> Sobre los collages de Thisj Rinsema ver BURUINTJES, Jaap, “Drachten”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 352-353.

periódica dirigida por Eugène de Bock y Marnix Cisjen, con la colaboración de Van Ostaijen-, y *Ça Ira!* (1920-1923) de Paul Neuhuys y Maurice Van Essche, sobre las que el Mouvement Clarté, fundado en mayo de 1919 por Henri Barbusse, ejerció una gran influencia al plantear el compromiso social junto con el pacifismo y el humanismo. Esta orientación tuvo en Amberes una importante materialización cultural en la revista *Lumière* de Roger Avermaete (1919-1923).

Durante la guerra ya se constituyó un grupo de artistas animado por Van Ostaijen. Incluyó a los hermanos Jesper, a Paul Joostens, Prosper de Troyer y circunstancialmente a Josef Peeters, formado en torno al taller que compartieron Joostens, Peeters, Edmond van Dooren y Jan Kemeneij durante los años de ocupación alemana. Los juegos tipográficos, las mezclas idiomáticas y la “literatura-découpage” de Ostaijen, tuvieron cierta correlación con los primeros trabajos de Paul Joostens, Floris Jaspers y Oskar Jaspers, quienes iniciaron en 1917 una serie de *papiers-collés* abstractos bajo la influencia cubista y futurista (posiblemente también realizaron collages Peeters, Van Dooren o el mismo Vandongerloo, dadas las pocas muestras conservadas de Floris Jaspers y Joostens, y por el hecho de que éstos empezaron a practicarlo en el seno de este círculo<sup>2818</sup>), algunos de enormes dimensiones y que, junto con las primeras *Construcciones* de Georges Vantongerloo, marcaron el primer camino hacia la constitución de un arte abstracto en Flandes. Paul Joostens (1889-1960) continuó desarrollando el collage una vez finalizada la guerra, asumiendo aspectos de las nuevas tendencias como el dadaísmo o el neoplasticismo de Vandongerloo<sup>2819</sup> (las influencias holandesas destacaron durante la guerra dada la neutralidad de este país, además de las alemanas debido a la ocupación), participando en la revista *Ça Ira!* como ilustrador junto con Pierre Flouquet, Jozef Cantré, Karen Maes y Jan Cockx. Para preparar esta publicación recibió información de Dada por parte de Pansaers, siendo que en 1921 esta revista dedicó un número monográfico al dadaísmo: “Dada sa naissance sa vie et sa mort”, *Ça Ira!* n° 16, noviembre 1921, con la colaboración sobre todo de los dadaístas de París. Poco se sabe de la producción y evolución de Paul Joostens, así como de las influencias recibidas y de su posición ambigua frente al dadaísmo, aunque sí compartió el interés de Vantongerloo por la nueva-plasticidad, incluso por los aspectos religiosos, místicos y teosóficos de Mondrian que, por entonces, también ostentaban Peeters, Félix de Boeck y Jean-Jacques Gaillard. Tanto es así que Joostens combinó sus collages con construcciones geométricas en madera siguiendo el ejemplo de Vantongerloo entre 1921 y 1922, y cuyas composiciones fueron compartidas por sus collages y fotomontajes de 1924, a los que añadió la disposición diagonal que añadía la influencia constructivista de El Lisistski, tal y como ocurrió con las “contra-composiciones” de Doesburg realizadas a partir de 1924, o en ciertos relieves policromos de

---

<sup>2818</sup> Sobre la relación de este círculo y el collage, véase DE GES, Joost, “Joostens and co.”, en *Un siècle de collage en Belgique/ Een eeuw collage in België*, op. cit., pp. 29-33.

<sup>2819</sup> Peeters estuvo abonado a la revista *De Stijl* desde 1918, y estableció correspondencia con Doesburg en 1919. Ver POUSSELE, Paule, “L’avant-garde anversoise et le constructivisme”, *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, p. 96.

Schwitters de 1926, aun siendo Van Ostaijen quien introdujo en Amberes la ubicación oblicua en su tipografía poética, así como la espiral. El conocimiento por parte de Joosten del dadaísmo quizá se debiese a un viaje realizado a París en 1919 o en 1920, aunque se trata de un dato apenas confirmado<sup>2820</sup>. Lo cierto es que sus primeros dibujos y collages mecánicos a modo de Picabia, datan de 1919, y es evidente que supusieron un avance figurativo frente a la primera abstracción, adoptando para ello posturas propias del dadaísmo como el individualismo -frente a Peeters y Vantongerloo-, la negación de la frontera de los géneros, o el considerarse antes escritor que pintor<sup>2821</sup>, llegando al punto de exponer en 1923 obras impresionistas y expresionistas junto a otras de inspiración dadaísta, tal y como hizo Picabia un año antes en Barcelona contra cualquier preocupación formal o plástica, oponiéndose así a la unidad de estilo que profesó Vantongerloo. Los collages, relieves y esculturas de Joostens también muestran un parecido evidente con las obras de Kurt Schwitters y, en cambio, sus postulados parecían ser diferentes respecto a la práctica artística, además de que estos ensamblajes fueron derivando hacia objetos ensamblados con un protagonismo de la imagen mayor que en las obras del dadaísta de Hannover, ofreciendo un valor poético que recuerda en ocasiones a los objetos autorretratísticos de Man Ray. Algunos de estos artefactos fueron titulados directamente “Objeto Dada”, y compartieron con el dadaísmo la condición femenina, tal y como dejan ver algunos collages como *Salopes* (publicado en 1922 en *Ça Ira!*). Sin embargo, él nunca afirmó ser dadaísta<sup>2822</sup>, y la mayor muestra de su adhesión al dadaísmo la constituye sus ilustraciones para el número único de la revista de Bruselas de inspiración dadaísta *Oesophage* (marzo 1925)<sup>2823</sup>, dirigida por René Magritte y E. L. T. Mesens, aunque esto poco demuestra dada la cantidad de artistas que ilustraron revistas dadaístas sin haber estado adscritos al movimiento. En 1926 abandonó el collage para retomar la pintura figurativa, y ya no realizó obras objetuales hasta poco antes de morir.

El primer intento vanguardista paralelo a los primeros collages conservados de Joostens y Floris Jaspers, corresponde a la fundación del grupo “Arte Moderno” en septiembre de 1918 por parte de Jozef Peeters, Jos Léonard y Edmond van Dooren, con el principal objetivo de difundir las novedades artísticas. Esta primera asociación de Amberes ya mostró divergencias internas, entre la tendencia social de Peeters y el individualismo de Joostens. La orientación de Peeters estimuló al grupo a buscar encargos industriales y oficiales con el fin de intervenir en el desarrollo de la vida social, lo que se materializó en los trabajos de Peeters en materia de mobiliario, cartelismo y tipografía (llamaba a sus trabajos de diseño gráfico “tipografía

---

<sup>2820</sup> Ver BENAITEAU, Carole, “Paul Joostens (Anvers 1889 – id., 1960), en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 550-555.

<sup>2821</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>2822</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>2823</sup> Edición facsímil de Didier Devillez, Bruxelles, 1993, p. 4 [sin paginar]. *Oesophage* fue la primera revista belga que publicó collages, concretamente de Schwitters, Joostens y Max Ernst.

constructiva”), además de la cerámica de formas geométricas y puras de Jan Cockx bajo el estilo único del nuevo plasticismo, siempre enfocado hacia un fin social según la visión de Mondrian del arte como la reconstrucción espiritual del entorno humano. Esta tendencia denunció cualquier otra forma artística anterior como el cubismo o el simbolismo, expresionismo o impresionismo, y adoptó sin problemas el lenguaje “purista” neoplástico promulgado por Doesburg, aunque, debido a esta comunión de autonomía artística y funcionalismo, los vanguardistas de Amberes enseguida encontraron obstáculos. Un artículo escrito por el joven Magritte en colaboración con Victor Servranckx, “L’Art Pur. Défense de l’esthétique”, publicado por *Ça Ira!* en 1923, proclamó la necesidad de un arte basado en leyes objetivas que diesen a la obra la categoría de “objeto construido”, siendo que el estilo jamás podía ser establecido *a priori*, sino impuesto por la obra finalizada según su deber de desencadenar en el espectador emociones de manera automática<sup>2824</sup>. Sin duda, esta objetividad abrió a Magritte la vía del surrealismo aunque, por el momento, este artículo tan sólo describía la necesidad de abstenerse al valor del objeto en sí, en una creación artística que inauguraba, junto con los precedentes vanguardistas belgas, el camino hacia la concreción del resultado constructivo. Las consecuencias fueron inmediatas: poco después de sacar a la luz su último número, *Ça Ira!* organizó en la primavera de 1923 en el Círculo Real Artístico, una exposición con obras de muchos de los ya reconocidos representantes del constructivismo occidental y centro-europeo, como Willi Baumeister, M. Buchartz, Walter Dexel, L. Feininger, Lajos Kassák, El Lisitski, Moholy-Nagy, Rodchenko o Karl-Peter Rol, junto con los belgas Jan Cockx, Paul Joostens, Jozef Peeters, René Magritte, Victor Servranckx y Edmond van Dooren. El artículo de Magritte y Servranckx se opuso a las inclinaciones sociales de Peeters, quien junto con Berckelaers (Michel Seuphor) asumió el papel difusor de las ideas expuestas por Doesburg en su conferencia “Tot Stijl”, impartida a finales de 1921 en Amberes con el fin de reforzar las influencias neoplásticas ya presentes en la ciudad, además de la conciencia de vivir un punto álgido entre la destrucción de las antiguas formas y la creación de otras nuevas más acordes a la realidad técnica del momento. Para expresar este cambio, Peeters utilizó el término “constructivo” frente a “constructivista” por su aversión hacia los “ismos”. Éstos siempre implicaban una pluralidad de estilos cuando él defendía un único estilo como sus homólogos holandeses. Para alcanzar estas conclusiones, Peeters obtuvo el enriquecimiento material necesario de Archipenko, quien había colaborado con De Stijl y cuya obra conoció en 1921 por mediación de Marthe Donas, quien también colaboró con *De Stijl*. Este bagaje encaminado hacia la vanguardia impulsó a Peeters a abandonar el grupo Arte Moderno y dirigir, junto con Berckelaers, la revista *Het Overzicht*, donde colaboraron entre otros Fernand Léger, Herwarth Walden, Jacobus Oud, Tzara, Prampolini, y los húngaros Lajos Kassák y Ernst Kállai, quienes

---

<sup>2824</sup> Artículo recogido en MAGRITTE, René, *Écrits complets*, Flammarion, Paris, 2001, pp. 13-20.

ejercieron una importante influencia junto con los artistas rusos y polacos<sup>2825</sup>, siendo en un viaje a Berlín en 1923, cuando Peeters contactó con el November Gruppe, con Marcel Janco -que por entonces dirigía la vanguardia rumana-, con el director de la revista yugoslava *Zenit* Ljubomir Micic, y con Lajos Kassák, director de la revista húngara *Mà*. Todo este complejo constructivista continuó estando presente con la publicación *Cabaret*, revista fundada por Berckelaers en la primavera de 1925<sup>2826</sup> antes de su traslado a París, y coincidente con *De Driehoek* (1925-1926) de Duco Perkens en defender los principios constructivistas. *Cabaret* puso fin con su último número al desarrollo de la vanguardia de Amberes, dado que Peeters cesó toda actividad en 1926, dando paso a una nueva objetividad defendida por Magritte y Mesens, con raíces dadaístas, y destinada a conformar el núcleo surrealista de Bélgica.

### *Zenit*

Yugoslavia vivió un proceso de destrucción emparentado con el Dadaísmo aunque no del todo. A principios de la década de 1920 se sucedieron tres revistas que canalizaron la información procedente de Alemania y Francia acerca de Dada, lo que terminó, dada la tendencia de los vanguardistas yugoslavos a reducir el dadaísmo al nihilismo (con el consiguiente juego dialéctico entre ser dadaísta y antidadaísta)<sup>2827</sup>, con los referentes culturales anteriores, al tiempo que abrió el camino a un singular lenguaje constructivista. La primera de ellas fue *Dada-Jok* (primavera de 1922 con un solo número), dirigida por los hermanos Ljubomir Micic y Vergilius Poljanski (Branko Micic). Esta publicación dio un especial protagonismo a Tristan Tzara como rumano promotor del dadaísmo. Así pudo dirigir la cuestión Dada hacia un conflicto cultural entre Oriente y Occidente, tal y como procedieron los rayonistas rusos años antes. Fue seguida en verano de 1922 del almanaque *Dada-Tank* y la revista *Dada-Jazz* de Dragan Aleksic, con textos de Tzara, Huelsenbeck y Schwitters. Originada antes que estas revistas efímeras, la publicación más importante de la emergente vanguardia yugoslava fue *Zenit* (1921-1926, publicada en Zagreb hasta 1923, y luego en Belgrado), fundada por Ljubomir Micic con intenciones internacionalistas, ofreciendo una muy buena presentación tipográfica, aunque sus principios se basaron en un primitivismo acorde al desarrollado años atrás tanto en Rusia como en Europa. Este primitivismo fue denominado por Micic “barbarismo”, haciendo con ello referencia tanto al carácter vanguardista de tabla rasa como a la identificación del este europeo con el origen de los pueblos bárbaros. Así que el “zenitismo” fue entendido como la revolución bárbara o la balcanización del espíritu, del

---

<sup>2825</sup> Strzeminski y Kobra expusieron en Bruselas en 1925 como miembros del grupo Blok.

<sup>2826</sup> Ver DACHY, Marc, “Dadapark, manifeste rétroactif”, en *René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles, 1982, p. 34 (catálogo de exposición)

<sup>2827</sup> Ver ALEKSIC, Branko, “Yougo-Dada”, en *Dada*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, pp. 978-981.

pensamiento y de todos los sentimientos<sup>2828</sup>. Cuando Micic publicó el primer *Manifiesto Zenista* anunciando la revista *Zenit*, firmado por Bosko Tokin e Ivan Goll, contó con un amplio respaldo (Rstko Petrovic, Stanislav Vinaver, Dusan Matic, Milos Crnjanski y Dragan Aleksic), aunque estos apoyos se redujeron considerablemente conforme su orientación se fue definiendo y radicalizando, contando desde 1922 con la colaboración permanente de su hermano Poljanski, de Risto Ratkovic, Marinan Mikac, Stevan Zivanovic y Andrea Jutronic. Además de los principios del “barbarismo”, su función consistió en difundir las novedades culturales europeas en el país, ya que, a diferencia de la mayoría del resto de los países europeos, su conocimiento del futurismo ruso era bastante amplio, a lo que se unieron las influencias dadaístas antes comentadas, junto con las futuristas (sobre todo su tendencia más constructivista, la de Prampolini y Paladini), las del constructivismo soviético, las de Seuphor, Peeters y *Het Overzicht*, y las del *proun* de El Lissitski, muchos de ellos colaboradores en la revista. Los hermanos Micic adquirieron estos amplios conocimientos de la vanguardia internacional en una estancia en Berlín en otoño de 1921, ampliada con otra en París en 1925.

Ljubomir Micic comenzó hacia 1920 una producción de collages de inspiración dadaísta que pronto se extendió a una serie de relieves realizados con varios materiales según el modo de Tatlin (aunque respecto a esto hay que tener en cuenta que en 1923 mantuvo correspondencia con Schwitters), a lo que se añadía la válvula de escape de tipo constructivista en el marco de *Zenit* y de su peculiar filosofía “zenista”, bajo el signo de Raoul Hausmann y su talante anti-alemán, adoptando por otro lado en 1926 el compromiso social de Barbusse, lo que determinó aún más si cabe la inclinación comunista de la revista. Por su parte, Poljanski se trasladó a París en 1930, ciudad donde hizo público su *Manifiesto del panrealismo*, lo que dio por finalizada una etapa de la vanguardia yugoslava.

La historia del collage en el seno de *Zenit* quedó estrechamente unida a las veladas zenistas desarrolladas entre 1922 y 1924, cuyos escenarios y decorados fueron diseñados bajo el principio de espectáculo total, labor a la que se entregó Jo Klek (seudónimo de Josip Seissel, 1904-1987), artista comprometido socialmente y que desarrolló a lo largo de la década de 1920 una importante actividad en el terreno del collage y del fotomontaje como derivación del diseño de estos decorados, en los que integró la imagen fotográfica con tipografías y formas geométricas en composiciones dinámicas, tendentes a la compensación del enrejado constructivista con la diagonal y las formas circulares, siendo él quien estableció las bases del arte “zenitista”, concebido como una construcción de los elementos básicos de la plástica, línea, color, forma y espacio, los cuatro utilizados en su estado puro siguiendo la lógica de la técnica, de la máquina y de los principios económicos de los materiales, los cuales originaron

---

<sup>2828</sup> Máxima de Micic en su *Manifiesto a los bárbaros del espíritu y del pensamiento de todos los continentes* (*Zenit* n° 38), citado en SUBOTIC, Irina, “La revue *Zenit* et ses promoteurs”, *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, *op. cit.*, pp. 107-108.

ilustraciones de vivos colores. Jo Klek llamó a su arte “*arbo-pintura*”, siendo el resultado de la suma de tres abreviaciones: “*hartija*” (papel), “*boja*” (color) y “*slika*” (imagen). Bajo su representación, *Zenit* mostró en 1924 por primera vez su arte y sobre todo sus collages, más allá de las fronteras yugoslavas, concretamente en Bucarest en una exposición organizada por la revista de Marcel Janco *Contimporanul*, coincidiendo con la aparición del único número de la revista rumana *75 HP* dirigida por Ilarie Voronca y Victor Brauner, inclinada por un arte constructivo de inspiración dadaísta, visible en su presentación tipográfica bicromática (caracteres rojos y negros)<sup>2829</sup>. Esta exposición fue seguida por otra organizada por Peeters en Bielefeld, destinada a mostrar el arte moderno internacional del momento. Sin embargo, las construcciones de Jo Klek eran menos estrictas que las de sus homólogos soviéticos, así como los collages de su sucesor A. Cernigoj, lo que demuestra la influencia teórica de Micic, quien a pesar de apoyar un lenguaje constructivo acorde a la época industrial del momento, situaba la poesía por encima del resto de las manifestaciones según la estética hegeliana<sup>2830</sup>, lo que acabaría determinando la singularidad de las manifestaciones constructivistas, elementaristas<sup>2831</sup>, universalistas, productivistas incluso (Jo Klek realizó además de fotomontajes y collages, diseños textiles, construcciones y proyectos arquitectónicos), de los países de Centro-Europa: Hungría, Checoslovaquia, Rumania e, incluso, la Polonia representada por la revista *Forma* y por Karol Hiller. Todo ello conformó el origen de lo que Ernst Kállai acuñó posteriormente como “catastrofismo”.

### *El activismo de MA y la vanguardia húngara*

En el caso de la vanguardia húngara, se produjo una evolución parecida aunque marcada por los sucesos políticos y sociales del país. Desde la fundación de la revista *A Tett* (“Acción”) por Lajos Kassák (1887-1967) en noviembre de 1915, el compromiso social y revolucionario fue constante y paralelo por ejemplo a la vanguardia de Amberes liderada por Peteers (los contactos culturales entre Hungría y Bélgica se remontaban al modernismo), aunque durante la década de 1920 este compromiso se mantuvo junto con la necesidad de crear un lenguaje autónomo respecto a las incidencias de clase<sup>2832</sup>. A pesar de que el nombre *A Tett* remita a la

---

<sup>2829</sup> Esta revista apareció el mes de octubre de 1924, y en ella se anunciaba *Zenit* junto con otras revistas de vanguardia europeas. Ver *75 HP*, número único, octubre 1924, Bucarest, p. 15 [sin paginar]. Edición facsímil de Jean Michel-Place, París, 1993.

<sup>2830</sup> Concretamente en la segunda entrega de *Zenit* de 1926. SUBOTIC, Irina, “La revue *Zenit* et ses promoteurs”, *Constructivisme, Liegia* nº 5-6, *op. cit.*, p. 111.

<sup>2831</sup> En el manifiesto *Zenitología o lo energético del zenitismo creador*, *Zenit* nº 26-33, Micic defiende lo elemental como un impulso vital del hombre, citado en *ibíd.*, p. 112, lo que pone en relación el zenitismo con el arte constructivista occidental liderado por Théo van Doesburg.

<sup>2832</sup> Ver DARANYI, Georges, “La vida de un hombre”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 13 (catálogo de exposición)

revista expresionista de Berlín *Die Aktion*, de inspiración anarquista y socialista y dirigida por Franz Pfemfert, la influencia más decisiva, sobre todo de cara a los posteriores trabajos gráficos de Kassák, fue el dinamismo futurista que establecía la exigencia de un arte que reconciliase al hombre con la industrialización<sup>2833</sup>, punto de vista acorde con las primeras inclinaciones anarquistas de Kassák, aunque el futurismo nada tuviese que ver el enfoque internacionalista, antibelicista y apolítico de la luchas de clases que el líder húngaro quiso dar a sus revistas desde que tomó conciencia como escritor de la necesidad de renovar el ambiente cultural de su país. Fue durante la guerra cuando *A Tett* recogió las influencias foráneas, sobre todo del futurismo, con verdadera atención a la vanguardia checa contemporánea (de inspiración cubista y futurista, aunque con una proyección interior emparentada con el expresionismo), tal y como muestra la portada del primer número ilustrada por el artista bohemio Vincenz Benes. Por otra parte, Kassák y otros representantes de la vanguardia húngara, viajaron a París desde 1909 para conocer las novedades del momento, recogiendo sobre todo la influencia de Apollinaire, próxima a las investigaciones poéticas y tipográficas de Marinetti (Kassák se interesó por las artes plásticas después de visitar la *Exposición futurista y expresionista* celebrada en Budapest en 1913<sup>2834</sup>, aunque fue en 1917 cuando el arte pasó a ser su objetivo principal de renovación), prevaleciendo así el peso que la dinámica futurista de Carlo Carrà<sup>2835</sup> ejerció sobre las primeras pinturas vanguardistas de Sandor Bortnyik, Aurél Bernáth, en las abstracciones de Janos Mattis Teutsch de 1919, y en el giro hacia la no figuración que tomó Béla Uitz en 1920, por ejemplo.

Tras diecisiete números, en octubre de 1916 se clausuró la revista *A Tett* por la presión de la censura. En noviembre Kassák fundó una nueva, *Ma* (“Hoy”, posiblemente en respuesta al futurismo), la cual constituyó el organismo donde se produjo en 1919 el remplazo de una etapa disolutiva de las formas anteriores por otra nueva constructiva, coincidiendo con la tormenta Dada desarrollada en Zurich, Alemania y Francia, y con los primeros pasos dados por el neoplasticismo en los Países Bajos, tal y como muestra su planteamiento, adoptando en principio el modelo de *Der Sturm* de Herwarth Walden, para luego acoger criterios constructivos hacia 1921, lo que ya era visible en su diseño tipográfico. Este cambio respondía a la evolución de las ideas estéticas de Kassák, desde sus primeros poemas activistas de 1915, hasta sus tipografías y collages, dado que el grafismo y sobre todo la tipografía, junto con los grabados de Bortnyik de 1919, fueron adquiriendo un protagonismo cada vez mayor por constituir un mecanismo exitoso para dirigirse a las masas en concordancia con las aspiraciones

---

<sup>2833</sup> Kassák opinaba que en 1914 se abrió una nueva época humanista, cuya literatura tenía como misión liberar toda fuerza creativa. En KASSÁK, Lajos, “Programme” (*A Tett* n° 10, 20-marzo-1916), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., pp. 241-242.

<sup>2834</sup> Ver PASSUTH, Krisztina, “Kassák y la vanguardia húngara 1915-1926”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, op. cit., pp. 47-48.

<sup>2835</sup> Kassák escribió y publicó en *A Tett* en 1916 una breve historia a partir del cuadro de Carrà *Funeral del anarquista Galli* (1911)



sociales de Kassák, cuyo activismo fue en aumento junto con el incremento de la autonomía que reservó para la plástica dentro de este mismo cometido pues, a diferencia de la heterogeneidad de los temas abordados por *A Tett*<sup>2836</sup>, entre la crítica literaria y social, *MA* centró su objetiva en la evolución de las artes plásticas y la necesidad de dar a conocer en el país las novedades foráneas desde un criterio internacionalista general. De todas formas, *MA* siempre mantuvo la importancia del gesto y de la acción del expresionismo alemán, necesaria para huir de los debates teóricos e incidir eficazmente en la población.

A la proclamación de la República de Hungría en 1918 como consecuencia de la desintegración del Imperio Austrohúngaro, le sucedió la izquierdista y breve República de los Consejos acontecida entre la primavera y el verano de 1919. A pesar de la participación de Kassák en la vida cultural del nuevo régimen, éste prohibió en el mes de junio la publicación de *MA*, por considerarla una revista burguesa y decadente, sobre todo por la defensa que Kassák profesaba de un arte independiente de cualquier clase social y en favor de la universalidad<sup>2837</sup>, además de las cubiertas abstractas de Bortnyik acusadas de formalismo. Tras la caída de la dictadura del proletariado en el mes de agosto, Kassák fue encarcelado por el “terror blanco” debido a sus actividades sociales y culturales, lo que le obligó a refugiarse en Viena en 1920 junto con Andor Németh<sup>2838</sup>, Tibor Déry, László Péri y Béla Uitz entre otros. Ahí reanudó la publicación de *MA*, mientras que otros partieron a otros destinos como Moholy-Nagy, el crítico Ernst Kállai, Béla Kádár y Hugo Scheiber, quienes se instararon en Berlín y colaboraron en *Der Sturm* de Herwarth Walden por recomendación de Kassák. Esta ciudad fue recibiendo la llegada paulatina de otros húngaros hasta conformarse un grupo de compatriotas que incidieron decisivamente en el desarrollo de la Bauhaus y de la vanguardia alemana en general, caso por ejemplo de László Péri en 1921, procedente de Viena y París, de Bortnyik, instalado en Weimar

---

<sup>2836</sup> *A Tett* publicó ensayos de crítica literaria, de estética y sociología, de Dezso Szabó, Mátyás György, Aladár Komját, Jozsef Lengyel, Imre Vajda y János Mácza, además de ilustraciones y textos de Marinetti, Kandinsky, Walt Whitman, Apollinaire, Jules Romains, Ivan Goll, Ludwig Rubiner y G. B. Shaw. Ver GERGELY, Mariann, “Activistas húngaros y artistas en torno a *Ma* en las dos primeras décadas del siglo”, en *ibíd.*, p. 72.

<sup>2837</sup> Sólo así el proletariado podría tomar el arte y los demás medios de producción, pasando de una etapa destructiva del socialismo a otra constructiva y paralela al desarrollo de la vanguardia. Ver KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier III” (*Népszava*, 30 julio 1925); VÁRNAI, Zseni, “L’acte en littérature” (*Nomunkás*, 15 agosto 1925); y KASSÁK, Lajos, “Conclusión” (*Népszava*, 23 agosto 1925), los tres en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l’avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., pp. 264, 279 y 282-283. Sobre la difícil posición de la revista *MA* durante la Comuna de Budapest de marzo-agosto de 1919, ver PASSUTH, Krisztina, « Autonomie de l’art et ideologies socialistes au sein des avant-gardes », en DAUTREY, Charles et GUERLAIN, Jean-Claude (dirs.), *L’activisme hongrois*, Goutal-Darly, 1979, pp. 100-119.

<sup>2838</sup> Andor Németh publicó en Viena el único número de la revista *2 X 2* de inspiración dadaísta, pues este autor tomó en la década de 1920 una orientación paralela al surrealismo en París junto con Tibor Déry y Gyula Illyés. Esto significa que no todos los escritores y artistas húngaros de vanguardia asumieron el camino de la construcción después de las influencias dadaístas, sino que algunos quedaron impregnados por otros aspectos del movimiento como el primitivismo prelógico, el objeto inaprensible, el azar y el automatismo. Véase NEMETH, Andor, “Commentaire” (*Dokumentum* n° 1, diciembre 1926), en *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° XV, op. cit., pp. 99-106.

entre 1922 y 1924 para relacionarse con la Bauhaus tras romper con Kassák y MA, a lo que se añadieron aquéllos que ejercieron en esta escuela como profesores o que participaron en sus actividades culturales, por ejemplo Moholy-Nagy y Farkas Molnár -quienes trabajaron con Oskar Schlemmer en el desarrollo de un “teatro total”-, Ernst Kállai -que publicó en 1925 *La nueva pintura en Hungría-*, Alfréd Forbáth, Marcel Breuer, Gyula Pap o Andor Weininger<sup>2839</sup>, mientras que Béla Uitz y János Mácza se trasladaron a la URSS. Muchos de estos representantes del nuevo arte húngaro siguieron cooperando con MA desde la distancia, incluso algunos como Moholy-Nagy o Ernst Kállai formaron parte de los nuevos reclutados ante el distanciamiento de buena parte de los primeros artistas plásticos de MA y en vistas a dar una nueva orientación a la revista, lo que abrió una dimensión internacionalista (MA se distribuía por toda Europa antes que en Hungría, dada la prohibición de la revista en su país y el exilio de Kassák y sus colegas) respaldada por la presencia de Vilmos Huszár en Holanda desde 1917, quien abandonó De Stijl en 1922 y la pintura de caballete dos años antes para investigar aplicaciones artísticas más amplias y ambiciosas, por ejemplo la escenografía teatral que aplicó en las veladas dadaístas holandesas de 1923, o el diseño de objetos utilitarios durante la década de 1930. Las noticias vanguardistas llegaron a MA de todas partes de Europa, sobre todo acerca del constructivismo soviético, el cual se convirtió en su guía estético durante la década de 1920. Antes, hacia 1921, los húngaros se acercaron al dadaísmo en tanto que “maístas” (mantuvieron contactos con Schwitters y Doesburg por mediación de Huszár), lo que alimentó con su destrucción el abandono de las viejas formas con el fin de adoptar una nueva dirección constructivista<sup>2840</sup>, también de manera simultánea<sup>2841</sup>, pero casi bajo la especialización en el arte de la imagen tipográfica, incluyendo el fotomontaje, a lo que se entregó Kassák con empeño a partir de su teoría “la arquitectura de la imagen”(quizá debido a sus orígenes literarios<sup>2842</sup>, pues

---

<sup>2839</sup> Los húngaros maístas ya tenían experiencia en la organización de talleres, porque durante la República de los Consejos de 1919, además de diseñar carteles y pancartas propagandísticas en su apoyo, fundaron un taller proletario, donde además de enseñar arquitectura, pintura y escultura, Béla Uitz impartió clases de danza, música y gimnasia. En este taller estudiaron representantes de la generación siguiente como László Péri o Áspárd Szenes.

<sup>2840</sup> Kassák opinaba que el dadaísmo era el “ritmo inicial de la creación”, en el prefacio al libro que escribió en colaboración con Moholy-Nagy, *EL libro de los nuevos artistas*, Viena, 1922. Citado en BAJKAY, Éva, « L’avant-garde hongroise et ses relations avec la Belgique et les Pays-Bas de 1915 à 1925/ De hongarse avant-garde en de relaties met België en Nederland van 1915 tot 1925 », en *Avant-Garde hongroise/ Hoongarse avant-garde 1915-1925*, op. cit., p. 41.

<sup>2841</sup> Kassák adoptó el principio fundamental de contradicción dadaísta “no/ sí”, que él creía ajeno a la inevitable creación de las formas objetivas, lo que testimonia la base dadaísta de su constructivismo particular. Ver KASSÁK, Lajos, “De la poésie nouvelle” (*Népszava*, 7 agosto 1924), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l’avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 256. Hans Richter confirmó su condición dadaísta, aunque particular, en el prólogo a la edición francesa de 1971 de su libro *Le cheval meurt les oiseaux s’envolent*. Citado en DARANYI, Georges, “La vida de un hombre”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., pp. 30-31.

<sup>2842</sup> Sus poesías de estos primeros años de la década de 1920, incluían juegos tipográficos a modo de Apollinaire y Cendrars, como “AaaaBbbb” (MA VII, nº 5-6, mayo 1922, Viena), en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, ibíd., pp. 87; o KASSÁK, Lajos, “Ecrivains socialistes et accusations II”, (*Népszava*,

incluso a él se le atribuye la introducción del verso libre en Hungría). La tipografía fue determinante en esta nueva orientación de MA hacia un constructivismo activista. Ella les permitió dirigirse a las masas de manera efectiva, dando gran prioridad a las cubiertas de las ilustraciones bajo el predominio en principio del blanco y el negro (luego se sumará el rojo), buscando enfatizar los contrastes arquitectónicos, pues éste era un medio que no requería grandes infraestructuras, al tiempo que su mensaje llegaba directamente por su elementalismo<sup>2843</sup> e incluso simpleza primitiva, capaz de conformar un lenguaje universal estimulado por esta apertura internacional desencadenada a partir del exilio generalizado de artistas y escritores húngaros en 1920, y que respondía a la necesidad de encontrar un estilo único -como ya llevaba investigando el neoplasticismo, sólo que basado en una arquitectura de contrastes- frente a todos los ismos pertenecientes a una fase que Kassák consideró superada<sup>2844</sup>.

La inclinación de MA hacia la construcción de un nuevo lenguaje quedó expresada en el manifiesto de Kassák “Arquitectura de la Imagen” (*Bildarchitektur*, MA VII, nº 4, marzo 1922, Viena)<sup>2845</sup>, el cual comenzaba con la proclama contradictoria propia del dadaísmo, “¡Abajo el arte! ¡Viva el arte!”. Este modo de identificar el arte como una energía constante, no dependiente de la actividad artística sino del conocimiento de la realidad (por eso “sólo hay arte”), clausuraba la breve influencia dadaísta<sup>2846</sup> y daba paso al inicio de una nueva era constructivista a partir de la certeza de la realidad objetiva a pesar de su incomprendibilidad. Su función fue entendida no en la producción de objetos utilitarios, sino en relación al conocimiento de la realidad desde su apariencia<sup>2847</sup> como diagnóstico del desfase entre el entorno industrial y la ideología que lo rige, anclada en los modelos del pasado<sup>2848</sup>, tal y como

---

15 agosto 1925), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 278. Este tipo de versos parte de la onomatopeya futurista (véase por ejemplo MA VIII, nº 7-8, mayo 1923, en *ibíd.*, p. 253), y también fueron experimentados por los escritores húngaros Sándor Barta (“Primer congreso de locos en la caja de basuras”, *Akaszott Ember*, noviembre-diciembre 1922) y Gyula Illyés. Ver *ibíd.*, pp. 42-50 y 192. Kassák tradujo al húngaro obras de Cendrars, y es evidente la influencia que dejó en su poesía. Ver DARANYI, Georges, “La vida de un hombre”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., pp. 29-30.

<sup>2843</sup> Kassák publicó “Hacia la tipografía elemental” en *Magyar Grafika*, mayo-junio 1928, Budapest, revista para la cual realizó una cubierta con tipografía y fotomontaje.

<sup>2844</sup> En MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 229.

<sup>2845</sup> Traducido al castellano en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., pp. 88-93 (traducciones de Karen Claphaw, Esther Enjuto, Ricardo Lázaro, Anna Montero y Elisa Renau). Un segundo manifiesto, *La arquitectura de la imagen. Manifiesto*, fue publicado en MA VIII, nº 1, octubre 1922, Viena, en *ibíd.*, pp. 93-94.

<sup>2846</sup> Hasta tal punto estuvo relacionado Kassák con el dadaísmo, que fue incluido entre 1966 y 1967 en la exposición retrospectiva del movimiento Dada celebrada por el Kunsthalle de Munich y el Musée des Arts Modernes de París.

<sup>2847</sup> KASSÁK, Lajos, “La arquitectura de la imagen”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., p. 88.

<sup>2848</sup> De esta manera se entienden las constantes alusiones a gramófonos y otros aparatos eléctricos en la poesía vanguardista húngara del momento, por ejemplo en Kassák y en Tibor Déry, así como la alusión de Kassák a los maniqués de cera que posan en los escaparates, en los KASSÁK, Lajos, “Poemas enumerados”, publicados en MA VI, nº 4, 15 febrero 1921, en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor*

demuestran los primeros dibujos mecanicistas realizados por Moholy-Nagy para las revistas *MA* y *Der Sturm* entre 1921 y 1922, de clara influencia dadaísta, continuadores de la iconografía industrial que los pintores maístas desarrollaron en 1919 antes de adoptar las formas constructivas, y anunciadores de sus próximas construcciones geométricas, las cuales conservaron los mismos criterios formativos según los principios del “elementalismo” que el mismo Moholy-Nagy firmó en 1923. Tal y como venía siendo habitual en los manifiestos de inclinación constructivista, Kassák remontó hasta el cubismo el proceso de destrucción de las formas tradicionales hasta alcanzar el *merz* de Schwitters. Este proceso todavía no había conseguido una visión unitaria del mundo sino que, a partir de un proceso analítico, creaba formalmente. Por eso Kassák distinguió dos fases vanguardistas: una analítica hasta el dadaísmo, en la que todavía se traspuso la visión del mundo al soporte pictórico (lo que podía ser definido como una actividad decorativa por llenar simplemente una superficie, en vez de construir imágenes o el plano mismo, según la propuesta de Kassák) y, a partir de entonces, otra sintética que alcanzaba la creación interior y por tanto el organicismo ansiado por todos los movimientos comprometidos de una forma u otra con la construcción de un lenguaje universal. En este cometido se embaucaron Kassák y sus compañeros maístas<sup>2849</sup>.

Lo interesante para el collage consistió en la comparación que realizó Kassák entre Schwitters y Kandinsky, distintos tan sólo por elegir diferentes materiales (debemos tener en cuenta la singularidad de Schwitters respecto al resto del dadaísmo, sobre todo del berlinés), mientras que ambos estuvieron imposibilitados para crear, verbo consistente en “hacer algo a partir de nada”. La posibilidad propuesta por Kassák en sus manifiestos para alcanzar una auténtica creación, consistía en el arte como “visión del mundo”<sup>2850</sup>, y sólo a partir de esta base cognitiva el artista podía llevar a cabo la construcción bajo los principios de la arquitectura que Kassák trasladó a todos los restantes terrenos de la expresión, incluido el collage, el fotomontaje y la tipografía: ante el enfrentamiento dialéctico del individuo con los objetos y los hechos, éste respondería con la construcción de nuevos objetos y nuevos hechos, una vez conocedor de las leyes dialécticas<sup>2851</sup>. A diferencia de la neoplasticidad holandesa -de la que se fue distanciando a partir de 1922 tras el abandono del grupo De Stijl por parte de Huszár-, según la cual el hombre construye su entorno aplicando unas leyes universales que le son propias, el constructivismo

---

Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. *Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., pp. 245-246.

<sup>2849</sup> La obra cumbre de este constructivismo mecanicista lo constituye *El libro de los nuevos artistas*, escrito en colaboración por Kassák y Moholy-Nagy y publicado en Viena en 1922, precedente de *Los ismos en el arte* de El Lisitski y Arp de 1925.

<sup>2850</sup> KASSÁK, Lajos, “La arquitectura de la imagen”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., p. 90.

<sup>2851</sup> Ver KASSÁK, Lajos, “Conclusión” (*Népszava*, 23 agosto 1925); y KASSÁK, Lajos, “Pages du livre de la pureté” (*MA IX* nº 2, 15 noviembre 1923), los dos en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., pp. 283 y 301.

que proponía Kassák partía de una interacción entre la realidad objetiva y el sujeto creador, pues sólo a partir del conocimiento de una realidad negada por el desfase existente entre el capitalismo y las posibilidades técnicas, podía llegar a crear su propio entorno real como actividad vital esencial, porque este entorno portará así la huella del individuo y de la universalidad humana, expresado por Kassák con la expresión bíblica “a imagen y semejanza”<sup>2852</sup>. Esta fue la base de su activismo maísta (el subtítulo de la revista *MA* era *Aktivista Flyóirat*, es decir, “Revista Activista”<sup>2853</sup>) frente al individualismo capitalista, al que él opuso su lenguaje constructivo, colectivo y universal<sup>2854</sup>, diferente al productivismo que ya rechazó con ocasión de la exposición de arte soviético celebrada en Berlín en 1922, por ser, según él, insuficiente para desencadenar una renovación en todos los sentidos. De esta forma, el arte se ubicaba más allá de lo que hasta entonces venía considerándose profesionalmente como tal, y englobaba todas las actividades propiamente humanas, comenzando por la observación y el conocimiento de la realidad<sup>2855</sup>, con el fin de construir según las leyes internas que rigen los objetos existentes y que él entendía dialécticamente, por ser éste el único método posible para alcanzar la unidad forma-contenido que permite traspasar la mera apariencia misteriosa de las cosas otorgadas por el mercado de manera aislada<sup>2856</sup>. Por eso el arte se ubicó por encima de la técnica. La superaba, e imprimía en cada línea y en cada plano empleados el principio fundamental de la vida: el movimiento, por lo que Kassák retomaba las tesis futuristas y suprematistas para aplicarlas a la construcción del entorno<sup>2857</sup>. En consecuencia, sus trabajos, collages y fotomontajes tenían la capacidad de adoptar la materia preexistente, recortes de prensa, fotografías y tipografías, dado que la creación residía a su entender en el acto arquitectónico que dispone de todo el material que el constructor encuentra en una disposición dinámica y constructiva, lo que definió su evolución plástica desde sus primeros collages tipográficos realizados bajo la influencia de Schwitters de 1920<sup>2858</sup>, hasta sus fotomontajes y proyectos de carteles (por lo tanto destinados a su reproducción que elimina las fracturas del collage) realizados entre 1921 y 1925, los cuales materializaron sus composiciones geométricas

<sup>2852</sup> Lajos Kassák y la vanguardia húngara, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 92.

<sup>2853</sup> Citado por Andor Németh en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>2854</sup> Ver KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier” (*Népszava*, 19 julio 1925), en *ibíd.*, p. 257.

<sup>2855</sup> Para Kassák, la necesidad de renovación no consiste en que el arte anterior sea bueno o malo, alejándose así de cualquier forma de maniqueísmo, sino que parte del hecho de que éste ya no satisface las necesidades de hoy y separa al individuo de la realidad, por lo que su constructivismo va íntimamente ligado a los cambios de la modernidad desde un punto de vista histórico. KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier V” (*Népszava*, 13 agosto 1925), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>2856</sup> Ver *ibíd.*, pp. 272-273.

<sup>2857</sup> KASSÁK, Lajos, “Arquitectura de la imagen. Manifiesto”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 94.

<sup>2858</sup> La afinidad de Kassák con Schwitters fue siempre muy evidente. En 1929 Kassák se adhirió al círculo “neue Werbegestalter” creado por Schwitters, el cual desarrolló nuevas formas en el diseño del libro, de la publicidad y de la tipografía. Ver CSPLAR, Ferenc, “Lajos Kassák”, en *Avant-Garde hongroise/ Hoongarse avant-garde 1915-1925*, *op. cit.*, p. 108.

pintadas con óleo, guache, acuarela y grabados, o confeccionadas con la ayuda de otros materiales como el cuero, además de portar imágenes reales y preexistentes. Este concepto universalista y objetivo de la “arquitectura de la imagen”, fue también desarrollado por los collages abstractos, los relieves de cemento y los linograbados de László Péri (1889-1967), junto con las composiciones geométricas de Bortnyik (1921-1922). Y éste fue el punto de arranque de la construcción de László Moholy-Nagy (1895-1946) y de los linograbados (1922) de Béla Uitz (1887-1972), quienes ampliaron los estudios del dinamismo de Kassák al espacio y la luz, Uitz particularmente a partir de los contrastes de sombras y texturas de sus ilustraciones expresionistas de la década de 1910. En concreto, éste último citado, exiliado a la URSS y por tanto conocedor de la vanguardia rusa<sup>2859</sup>, adoptó las composiciones suprematistas de Malevich además de los monocromos negros de Rodchenko, pero no su estatismo creado en el punto álgido del máximo contraste suprematista y que toma como modelo el icono ruso<sup>2860</sup>. En cambio, sus composiciones buscaron el dinamismo de los elementos sin alusión temática alguna, para poder aplicarlo a la concreción de las figuras de la escenografía que practicó en 1925, valiéndose para los proyectos de la dialéctica del collage, para lo que antes realizó construcciones en tres dimensiones con diversos materiales, paralelos a los trabajos de Péri en madera y hormigón, además de relieves en la línea de Tatlin por el protagonismo que éste confirió a la factura, pero con la novedad de integrar el collage y la fotografía con lino pintado.

Para comprender el collage de Kassák, tal y como él mismo advirtió en sus manifiestos, debemos trascender la mera técnica. El interés por los contrastes empezó a fraguarse en las cubiertas de *A Tett* y en los primeros números de *MA*, en los que investigó la relación entre la tipografía y las obras de arte ilustradas fotográficamente. Luego y bajo la influencia del dadaísmo, en 1921 sustituyó estos contrastes por los dibujos mecánicos de Moholy-Nagy (paradójicamente, a pesar de haberse retirado de *MA*, Bortnyik también realizó en Weimar dibujos mecánicos tras haber abandonado las imágenes arquitectónicas abstractas) y sus propias construcciones geométricas, para más tarde adoptar el fotomontaje contrastado con los caracteres bajo el impacto suscitado por el blanco y el negro, es decir, la construcción arquitectónica creada por la luz, tan importante luego para Moholy-Nagy y Uitz. Esto nos hace pensar que la máquina, en ocasiones el medio de reproducción de las imágenes, como proyectores de cine o impresoras, jugó un papel fundamental, en este caso como fuerza orgánica que unificaba y sintetizaba las distintas partes. Así que el sintetismo nació en la máquina misma

---

<sup>2859</sup> La atención que prestaron los maístas al constructivismo y al suprematismo ruso quedó constatado ya en noviembre de 1920 con una velada consagrada en Viena a estos dos movimientos, donde se proyectaron obras de Malevich, Tatlin, Rodchenko, Altman y Gontcharova. Ver DARANYI, Georges, “La vida de un hombre”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, *op. cit.*, p. 17.

<sup>2860</sup> Aunque Uitz prestó gran atención a estos iconos durante su estancia en la Unión Soviética, ya que anteriormente el pintor maísta Ede Bohacsek estudió el arte religioso húngaro, así como técnicas populares, por ejemplo la vidriera y los gráficos.

que, en una unión de forma y contenido, aportaba la dimensión social al reconciliarla con la sociedad en su adopción constructiva. Por lo tanto, la “arquitectura de la imagen” que Kassák consideraba como el poder de la imagen al margen de su condición física en tanto que material u objeto, mantenía la supremacía poética en la búsqueda de una síntesis orgánica que desconfiaba del formalismo (quizá por ello Kassák se apartó de la influencia del productivismo soviético), sin caer tampoco, al menos en estos años veinte (en la siguiente década comenzó a introducir fotografías de contenido social en las ilustraciones de la revista *Munka*, fundada por él mismo en 1928 con el fin de establecer lazos más estrechos con el compromiso social), en la primacía del mensaje, como sí ocurrió con el fotomontaje en la URSS y en Alemania, logrando así un trato de la imagen y de la reproducción mecanizada con fines poéticos, lo que constituye la gran aportación de la vanguardia húngara y sobre todo de Kassák. Su fotomontaje era un medio de poner en relación dialéctica<sup>2861</sup> la realidad misma sin importarle el contenido de las imágenes, y de proponer la poesía, -libre del ejercicio literario en sentido hegeliano-, como medio de conocimiento de la realidad que debía ser reconciliada con el individuo. Así lo demuestran las composiciones utilizadas que, aún en la década de 1920, debían más a las “palabras en libertad” futuristas y a las publicaciones dadaístas que al constructivismo ruso, tal y como advierte Krisztina Passuth<sup>2862</sup>. La manera de combinar la perspectiva artificial de las imágenes fotográficas con el planismo de las composiciones tipográficas y geométricas, aumentaba estos contrastes y por tanto su poética, a veces enfatizándola con potentes escorzos fotográficos y composiciones diagonales, hasta conformar un todo homogéneo a partir de la ley de la simplicidad de los contrastes aplicada en todos los niveles (formalista, cromático, iconográfico, perspectiva, composiciones abiertas y cerradas etc.) hasta definir en conjunto su concepto de arquitectura. Ésta era dirigida hacia el frente y no hacia adentro como en la perspectiva artificial, con el fin de comunicar al espectador el contraste de manera más efectiva, tal y como él mismo comentó en 1922<sup>2863</sup>. Sin duda mantuvo por ello la retórica y la primacía poética de Dada, aunque con un sentido constructivo destinado a lo social mediante la publicidad y el cartelismo (sobre todo a partir de 1928 con la publicación de *Munka*, revista dotada de un compromiso social definido por el grafismo aplicado a la publicidad), que miraba hacia delante tras la simultaneidad destructivo-constructiva que representó el movimiento gestado en Zurich en 1916.

De hecho, la vanguardia húngara nunca abandonó rasgos propios del dadaísmo, como su inclinación hacia la supremacía de la poesía que hace de la imagen la meta de la creación con

---

<sup>2861</sup> Sobre esta visión dialéctica del mundo en constante transformación, ver KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier V” (*Népszava*, 13 agosto 1925), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 272.

<sup>2862</sup> PASSUTH, Krisztina, “Kassák y la vanguardia húngara 1915-1925”, en *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, op. cit., pp. 64-66.

<sup>2863</sup> Citado en *ibíd.*, p. 66.

ayuda de los medios de producción mecánica. Esta imagen de la creación añade a lo ya existente, ora espiritual ora material, un sobrevalor que concreta la constante metamorfosis de las formas en la realidad ya dada. Esta plusvalía era entendida por Kassák como una sublimación de lo inaprensible para hacerlo cognoscible a los ojos del individuo y de la colectividad<sup>2864</sup>, reconociendo como Malevich y Tatlin en sus respectivas maneras, que el arte cristiano fue el primero en otorgar esta función al arte<sup>2865</sup> bajo sus propios objetivos ideológicos<sup>2866</sup>. La función cognitiva de la realidad, propia del arte y parte fundamental del individuo, contiene el deseo como fracción inseparable del conjunto de necesidades de primer orden<sup>2867</sup>, y esta consideración conllevó, antes de que Kassák contactase con el surrealismo en un viaje a París en 1926, una singularidad tan sólo compartida con el constructivismo checoslovaco de Karel Teige, la cual definió la vanguardia húngara frente al resto de los movimientos europeos dirigidos a través del constructivismo, mientras que su diferencia con el surrealismo radicaba en las ideas que Kassák aportó al dadaísmo en una nueva dirección: la integración del arte, y con ello del deseo, como una actividad laboral, rechazando cualquier diletantismo<sup>2868</sup> bajo la necesidad de dar forma al conjunto de posibilidades disolutivas, dadaístas y futuristas<sup>2869</sup>, en favor de una única dirección universal. Bajo este fin, Kassák partió del individualismo anterior para construir un nuevo arte colectivo, generalizando las necesidades de los individuos hasta alcanzar lo que él llamaba “individuo colectivo” -sujeto de un arte sintético y ya no analítico-, no muy diferente del “inconsciente colectivo”<sup>2870</sup> reclamado por el surrealismo y su sistematización de la disolución dadaísta de los criterios imperantes.

Incluso otros representantes de la vanguardia Húngara, aún formados en el círculo de influencias de Kassák, derivaron desde los postulados dadaístas hacia la exploración de un mundo interior paralelo al surrealismo, incluso antes de la publicación del manifiesto surrealista en octubre de 1924, acogiendo la supremacía poética que defendió buena parte del dadaísmo directa o indirectamente. Es el caso de Sándor Barta<sup>2871</sup> que, comprometido socialmente desde principios de la década de 1920, acabó acogiendo en los años treinta el realismo socialista junto con Louis Aragon. También el de Tibor Déry<sup>2872</sup>, quien ya mostró su disconformidad con los

---

<sup>2864</sup> Ver KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier” (*Népszava*, 19 julio 1925), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 259.

<sup>2865</sup> KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier II” (*Népszava*, 24 julio 1925), *ibíd.*, pp. 259-262.

<sup>2866</sup> KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier III” (*Népszava*, 30 julio 1925), *ibíd.*, p. 262.

<sup>2867</sup> KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier II” (*Népszava*, 24 julio 1925), *ibíd.*, p. 262.

<sup>2868</sup> KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier III” (*Népszava*, 30 julio 1925), *ibíd.*, p. 264.

<sup>2869</sup> KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier V” (*Népszava*, 13 agosto 1925), *ibíd.*, p. 271.

<sup>2870</sup> KASSÁK, Lajos, “Art et mouvement ouvrier IV” (*Népszava*, 9 agosto 1925), *ibíd.*, p. 269.

<sup>2871</sup> Ver MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 20.

<sup>2872</sup> Tibor Déry acogió el arte comprometido en 1919 siendo discípulo de Georg Lukács, cuando éste dio comienzo a sus discursos anti-vanguardistas dirigiéndose en concreto al círculo de Kassák. Su principal reproche a la vanguardia es el antirrealismo y el idealismo. Ver al respecto LUKÁCS, Georg, *Significado actual del realismo crítico*, Era, México, 1963, pp. 18-57



principios de Kassák y MA y su interés por el dadaísmo desde su exilio en Viena en 1920, movimiento que entendió como un inmovilismo anímico ausente de sentido y ajeno a cualquier preocupación política, filosófica, social o ética, tal y como demostró en su *Cours, Amok!* (abril 1921)<sup>2873</sup>. Este texto fue denominado por el mismo Tibor Déry “poema ilustrado”, y cuenta con la peculiaridad consistente en interaccionar espacialmente el texto con imágenes fotográficas encontradas y que el lector debe poner en relación, no según la reiteración de contenidos, sino estableciendo una confrontación dialéctica entre ambos. Con este poema se adelantó casi cuatro años a las fotografías que sustituyeron a las ilustraciones artísticas en la *Révolution Surréaliste* y, en este sentido, fue una gran aportación al libro dadaísta junto con las limitadas publicaciones de Pierre de Massot. En *Cours, Amok!* prima el objetivo encuentro poético que prescinde de los juegos tipográficos (a diferencia de los caligramas de Gyula Illyés), de las calidades artísticas, las fotografías y la intervención por medio del fotomontaje, todo con el fin de despojar a la poesía -entendida de manera hegeliana al eliminar las fronteras formales entre prosa y verso-, de todo añadido<sup>2874</sup>, siendo en este procedimiento donde reside toda su profunda crítica social, tal y como entendía el fin de todo arte en “Hacia una nueva literatura” (1921)<sup>2875</sup>. Cuando se instaló en París en septiembre de 1923, estableció amistad con el escritor también húngaro Gyula Illyés, y ahí ambos contactaron con Ivan Goll -el creador del otro surrealismo paralelo al de Breton<sup>2876</sup>-, Tristan Tzara, René Crevel -el único que en 1933 quiso acercar al surrealismo a los escritores húngaros afines- y Paul Éluard, cuya simplicidad poética influyó decisivamente a quien quiso hacer partícipe en la *Révolution surréaliste*, Gyula Illyés (junto con el *Paysan de Paris* de Louis Aragon, imprescindible en su orientación hacia un surrealismo de compromiso revolucionario frente al nihilismo dadaísta<sup>2877</sup>, y la iconografía de Lautréamont, como demuestra la importancia que dieron estos dos escritores húngaros a la imagen), aunque la única aportación de este último al surrealismo francés se limitó a su firma en la declaración colectiva de 1932 *Misère de la poesie. “L’Affaire Aragon” devant la opinion publique*. Gyula Illyés ya informó sobre el surrealismo en la temprana fecha de 1925 en el artículo “Surrealismo” (*Periszkop*, junio-julio 1925), donde expuso su visión del recién gestado movimiento parisino como una apuesta por traspasar la mera apariencia material de los objetos mediante la poesía y al margen de la lógica, aunque para ello recurrió a los argumentos de Tzara, quien todavía no pertenecía al grupo, por lo que, como la mayoría de la crítica francesa y parte de la extranjera, aún identificaba el surrealismo como una mera prolongación del dadaísmo sin tener en cuenta las actividades constructivistas y dadaístas alemanas, lo que comenzó a conformar un error

---

<sup>2873</sup> Reproducido en *ibíd.*, pp. 83-116. Tibor Déry no se consideraba dadaísta pero sí influenciado por su literatura, así como por otros movimientos de vanguardia. *Ibíd.*, p. 70.

<sup>2874</sup> Ver *ibíd.*, p. 69.

<sup>2875</sup> Artículo citado en *ibíd.*, p. 71.

<sup>2876</sup> Gyula Illyés entendió ambos surrealismos indistintamente como una superación del dadaísmo, en ILLYÉS, Gyula, “Surréalisme” (*Periszkop*, junio-julio 1925), en *Ibíd.*, p. 183.

<sup>2877</sup> Ver ILLYÉS, Gyula, “Louis Aragon » (*Dokumentum* n°3, marzo 1927), en *Ibíd.*, pp. 203-205.

histórico que hasta hace poco no se ha intentado solventar, por ejemplo, por el historiador Marc Dachy o por Georges Baal<sup>2878</sup>. Gyula Illyés creyó que el avance del surrealismo consistió en haber alcanzado la unidad a partir del desmembramiento que el dadaísmo llevó a cabo con los restos del pasado, y esto gracias a la objetivación del interior subjetivo del poeta<sup>2879</sup>, para lo que tomaba como materia prima la imagen poética donde se da cita el espíritu con la materia. El artículo “Surrealismo” de Illyés nos demuestra un amplio conocimiento por su parte de este incipiente movimiento surrealista. En cambio, divergía con él al no reconocerle una salida social<sup>2880</sup> que él sí estuvo dispuesto a otorgar a su poesía bajo el criterio de la unión de lo subjetivo con lo objetivo en la construcción de imágenes<sup>2881</sup>, diferente siempre al de Kassák - quien encontraba la construcción de contrastes en las leyes universales, mientras que Illyés y Déry en el subconsciente<sup>2882</sup>-, y sin adoptar una identificación ni con el surrealismo (como Éluard, no utilizaron la escritura automática) ni con otro movimiento en concreto.

A pesar de la negativa de los escritores vanguardistas húngaros a adscribirse a un movimiento parisino concreto, el pensamiento más de Kassák sí alteró en parte el devenir de la vanguardia francés a partir del dadaísmo, con la publicación en francés del manifiesto “Bidalchitektur” en la revista de Lyon *Manomètre* (nº 3, marzo 1923) dirigida por Émile Malespine entre 1922 y 1928<sup>2883</sup>, quien durante sus estudios de medicina en 1919 conoció en París a Breton y Aragon, y en Suiza a Sophie Taeuber, Hans Arp y Vicente Huidobro. Siendo que esta revista se alimentó desde su aparición en julio de 1922 de la colaboración de los dadaístas, pues fue a ellos a los primeros que se dirigió con este propósito, a partir de la publicación del manifiesto de Kassák encontró en el constructivismo la unidad espiritual necesaria para proseguir las investigaciones vanguardistas más allá de la mera destrucción de los principios anteriores, y esto fue así hasta que en la séptima entrega de febrero de 1925, para hacer frente al surrealismo bretoniano, Malespine publicó su manifiesto del “suridealismo”, término que definió la línea adoptada por los últimos números de la revista, y que supuso una nueva unidad localizada en la idea, capaz de salvar la fractura del yo entre conciencia e inconciencia que conllevaba el freudismo bretoniano<sup>2884</sup>. Esta nueva unidad sustituyó progresivamente a la fe depositada en el constructivismo anterior. Pero antes, a partir de la publicación del manifiesto de Kassák, se inició una conversión paulatina de sus postulados,

---

<sup>2878</sup> *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* nº XV, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2879</sup> Ver *ibíd.*, p. 183.

<sup>2880</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>2881</sup> Una de las máximas de Illyés reza: “el poeta no canta a la lluvia, la hace”, en ILLYÉS, Gyula, “Sub Specie Aeternitatis” (*Dokumentum* nº 3, marzo 1927), en *ibíd.*, p. 201.

<sup>2882</sup> Ver DÉRY, Tibor, “Du poème nouveau” (*Dokumentum* nº 5, mayo 1927), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>2883</sup> Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 1977, pp. 35-37.

<sup>2884</sup> MALESPINE, Émile, « Manifeste du suridealisme », *Manomètre* nº 7, février 1925, Lyon. *Ibíd.*, pp. 109-111.

desde el primitivismo y la apología Dada de las dos primeras entregas<sup>2885</sup>, hasta cierto constructivismo<sup>2886</sup>, como demuestran las ilustraciones de Kassák, Moholy-Nagy y Jozef Peeters, junto con las noticias sobre arquitectura de la Bauhaus y de M. Tony Garnier, además de artículos de este último arquitecto, de Michel Seuphor y Piet Mondrian, continuando así por un camino diferente la línea tomada por la revista *Esprit nouveau* (1921-1925), dirigida por Paul Dermée y donde Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret ofrecieron una interpretación constructiva del cubismo y del “Espíritu nuevo” de Apollinaire.

Tras su viaje a París en 1926, Kassák sintió la necesidad de tomar posiciones frente al surrealismo, tanto el de Breton como el de Ivan Goll, entendido este último como la sublimación de la realidad mediante la actividad artística en todos los registros posibles, siempre que infundiese una voluntad constructiva. Su manifiesto del surrealismo propuso como ejemplos la elevación de los materiales más simples y primitivos por la práctica del collage, y el cine que manifiesta la realidad registrada fotográficamente mediante la sucesión de los fotogramas<sup>2887</sup>, constituyendo así la versión constructiva del término “surrealismo” legado por Apollinaire en 1917<sup>2888</sup>, frente a la bretoniana, ya que Ivan Goll siempre se mantuvo más próximo a la vertiente purista de *Esprit nouveau* que a la poética dadaísta, la cual nunca aceptó<sup>2889</sup>. Frente a estas dos direcciones, Kassák fundó en diciembre de 1926 *Dokumentum* junto con Tibor Déry -recién llegado a Budapest-, Gyula Illyés, Andor Németh y József Nádas, además de oponerse esta publicación a la revista pro-comunista *Új Föld*, dirigida por Aladár Tamás y en la que colaboró el ex-maísta Bortnyik. Kassák intentó reconciliar el sueño y el inconsciente surrealista con la realidad mediante mecanismos como el deseo, el erotismo y el subconsciente<sup>2890</sup>, bajo las influencias de Bergson y Freud, y así llegar al compromiso social para competir con *Új Föld*, publicación caracterizada por haber abandonado la inquietud poética en favor de la tarea revolucionaria. *Dokumentum* encontró la función social en la poesía lograda por la palabra gracias a la autonomía que otorgaba el predominio de la letra impresa y reproducible, capaz de crear nuevas asociaciones al margen de la estructura lógica de la

---

<sup>2885</sup> Se abrió el primer número (julio 1922) con un artículo sobre el arte azteca, seguido de otro en castellano (posiblemente de Guillermo de Torre) titulado “poesía sin lógica”, y el segundo número (octubre 1922) contó con las colaboraciones de Tristan Tzara, Philippe Soupault, Hans Arp, además de las de Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna y José Luis Borges, relacionados entonces con el ultraísmo español. Malespine, por su parte, aportó su manifiesto “Idiotisme”, concepto con el que buscaba nuevas imágenes poéticas bajo un sentido muy dadaísta y propio de Tzara.

<sup>2886</sup> En el siguiente número de la publicación del manifiesto de Kassák, Malespine escribió “La cité de demain”, bajo el lema “Construire! Construire!”, en *Manomètre* n° 4, août 1923, Lyon. Edición facsímil Jean-Michel Place, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2887</sup> “Manifeste du surréalisme”, *Surréalisme* n° 1 (número único), octubre 1924, Paris, pp. VIII-XI, *op. cit.*

<sup>2888</sup> Ver ALBERT-BIROT, Pierre, « Mon bouquet au surréalisme », en *ibid.*, p. XII.

<sup>2889</sup> Ver BERTHO, Jean, « Autour de la revue *Surréalisme* », postfacio a *Surréalisme*, *ibid.*, p. 27.

<sup>2890</sup> MARTIN, Marc, « L’infortune du surréalisme en Hongrie », en *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° XV, *op. cit.*, pp. 72-74.

gramática<sup>2891</sup>. De este modo, la nueva posición de la literatura revolucionaria surgió para estos húngaros de la “revolución de las máquinas”<sup>2892</sup>, la cual reclamaba para sí una nueva sensibilidad hacia los objetos, que debía ser explotada por una nueva poética para alcanzar un conocimiento completo de la misma, capaz de acabar con toda una prehistoria de la era contemporánea entendida de manera marxista<sup>2893</sup>. El fin último era la creación de imágenes no representativas y, por tanto, al margen de la lógica<sup>2894</sup>, en función de las similitudes que establecen cadenas irracionales entre los diversos objetos reales, las cuales nacen de cierto automatismo deudor de Dada<sup>2895</sup>. Así, la realidad era subjetivada por una actividad del poeta paralela al constructivismo de Kassák, aunque la primera fuese subjetiva y el segundo objetivo<sup>2896</sup>. De esta manera, el nuevo poema era un motor que miraba a las máquinas de la era contemporánea -las cuales aspiran a ser orgánicas-, y que ansiaba la unidad del sujeto enfrentado con la realidad<sup>2897</sup>, dado que los lazos que establece la gramática –o el ensamblaje-impuesta por el sujeto, destruye el aura de las palabras encontradas, así como proceden los medios de reproducción mecánica que eliminan la fisicidad de la obra y la abstraen en tanto que imagen reproducible en diversos soportes<sup>2898</sup>. Estas ideas fueron adoptadas pasajeramente por Kassák en 1927<sup>2899</sup>, y sirvieron de puente transitorio entre su etapa constructivista (que en el fondo nunca abandonó) y el compromiso social que adoptó a partir de 1928 como muestran sus ilustraciones para *Munka*. Así que esta toma de posición, que casi podríamos denominar “constructivismo de cariz surrealista”, introdujo cierto psicologismo propio del surrealismo en la escritura y en el ensamblaje de las palabras, quizás gracias a la atención que prestó Kassák a las imágenes en tanto que tales en la práctica del collage. Esta evolución corrió paralela a la del montaje soviético, aunque en la década de 1930, antes que por sus contenidos, el fotomontaje de

<sup>2891</sup> Ver DERY, Tibor, “Du poème nouveau” (*Dokumentum* n° 5, mayo 1927), en MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, op. cit., p. 152.

<sup>2892</sup> Ver ILLYES, Gyula, “La littérature hongroise (dite jeune)” (*Dokumentum* n° 1, diciembre 1927), en *ibíd.*, p. 194.

<sup>2893</sup> Ver ILLYES, Gyula, “Louis Aragon » (*Dokumentum* n° 3, marzo 1927), en *ibíd.*, p. 205. Andor Németh también parte del estado inmaculado de los nuevos objetos y de un nuevo primitivismo para comentar la nueva poesía defendida por *Dokumentum*, gracias a la cual el sujeto subjetiva esta nueva realidad para comulgar con ella, en NÉMETH, Andor, “Commentaire” (*Dokumentum* n° 1, diciembre 1926), en *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° XV, op. cit., pp. 99-100. Ver además SINKO, Ervin, « Les oiseaux du sablier. À la lumière d'un 3° intervenant » (*Korunk*, 1927), en *ibíd.*, p. 118.

<sup>2894</sup> Ver DERY, Tibor, “Les oiseaux du sablier” (*Korunk*, febrero 1927), en *ibíd.*, p. 115. En el caso de que aceptemos la existencia de un surrealismo húngaro en la década de 1920, este texto daría comienzo al mismo según TVERDOTA, György, “Prélude et eclosion de la polémique des Oiseaux du sablier – 1927”, reproducida en *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine...*, *ibíd.*, pp. 133-135.

<sup>2895</sup> Illyés mantuvo correspondencia con Tristan Tzara entre 1926 y 1930.

<sup>2896</sup> Ver NÉMETH, Andor, “Commentaire” (*Dokumentum* n° 1, diciembre 1926), en *ibíd.*, p. 102.

<sup>2897</sup> En *ibíd.*, p. 106.

<sup>2898</sup> Leer DERY, Tibor, « Gazouillis autour du sablier » (*Korunk*, 1927), en *ibíd.*, pp. 125-131. Ervin Sinkó atribuye al azar el uso de las palabras que ofrece Tibor Déry, en SINKÓ, Ervin, « Les oiseaux du sablier. À la lumière d'un 3° intervenant » (*Korunk*, 1927), en *ibíd.*, pp. 118-119, achacando paradójicamente a este procedimiento el fin de la unidad orgánica.

<sup>2899</sup> Ver KASSAK, Lajos, « À propos de la poésie nouvelle » (*Korunk*, 1927), en *ibíd.*, pp. 107-109.

Kassák adquirió una dimensión social por la propia reproducción mecánica de las imágenes creadas, mostrando de este modo la posibilidad de una “democratización” real del arte.

Este “surrealismo constructivo”<sup>2900</sup> fue general en las páginas de la revista *Munka* durante la década de 1930, y representado por los fotomontajes de Lajos Vajda, quien reconcilió ambas vertientes junto con Deszo Korniss en el llamado *Programa de Szentendre*, base del “catastrofismo” acuñado por Ernst Kállai. Con este término, este teórico húngaro quiso sintetizar los dos polos de la vanguardia: lo que él denominó “instinto constructivo” e “instinto surrealista”, basado este último en el estadio primitivo de la realidad y su sentido maternal. A esta conjunción la crítica se refirió en un principio con “tecnorromanticismo”, para ir adoptando poco a poco el término “biorromanticismo”. En 1944 Kállai se refirió abiertamente a un “nuevo romanticismo”. Esta variante quiso rivalizar con el surrealismo oficial parisino y bretoniano, cuando la dimensión expresiva del mismo hubo aumentado con las nuevas corrientes de la década de 1940. En esta tendencia no dudó Kállai en incluir a representantes surrealistas y exsurrealistas que trabajaban en París, tan importantes como Max Ernst o André Masson, aunque predominaron los artistas del este y centro de Europa, como los checoslovacos del Skupina Ra, polacos tendentes al organicismo biológico como Karol Hiller o Jankier Adler, los surrealistas rumanos que basaron su poética en el objeto -Gherasim Luca y Dolfi Trosrt- y, sobre todo, el húngaro Lajos Vajda. En definitiva, el “catastrofismo” fue uno de los gérmenes de la alternativa más fuerte al surrealismo oficial junto con el Surrealismo Revolucionario de Christian Dotremont y el Grupo Cobra de la década de 1940. Por otra parte, estimuló la creación de la llamada Escuela Europea en 1945 por el colaborador de Marcel Jean, Árpád Mézei, quien, junto con Pál Kiss y su hermano Imre Pàn, dio el peso teórico necesario al grupo a partir de las ideas que Kállai desarrolló desde finales de la década de 1920, una vez que rompió con la Bauhaus y con el constructivismo doctrinario para abrir, aun sin ser reconocida, una de las vías más fructíferas de las décadas venideras<sup>2901</sup>.

### *Poetismo y artificialismo*

Esta tendencia sintética mantuvo la práctica del collage respetando su naturaleza disolutiva intrínseca, sin caer ni en la sistematización lingüística ni en la primacía del mensaje, asumiendo definitivamente la imagen a partir de las experiencias centroeuropeas anteriores. Todo esto tuvo un avance con el desarrollo del fotomontaje y del collage en el marco del poetismo -cuyo primer manifiesto de Karel Teige data de julio de 1924- y del artificialismo

---

<sup>2900</sup> Sobre este término véase PATAKI, Gábor, “Du minotaure au minotaure”, en *ibíd.*, p. 199.

<sup>2901</sup> Sobre el catastrofismo, el “nuevo romanticismo” y la Escuela Europea, ver PATAKI, Gábor, “Du minotaure au minotaure”, y BEKE, László, “Esquises sur la peinture surréaliste”, en *ibíd.*, pp. 199-208.

checoslovaco que, por su situación geográfica intermedia, recibió las influencias del constructivismo soviético -sobre todo el sustrato marxista<sup>2902</sup>- al tiempo que las del dadaísmo<sup>2903</sup>, llegando a una conjunción cercana a la húngara aunque con su propia singularidad. En 1920 se fundó el grupo Devetsil (su órgano principal fue la revista *Red*, aunque también *Disk*, *Veraikon* y *Pásmo* difundieron las ideas del grupo), integrado por escritores, pintores, poetas, arquitectos, dramaturgos y críticos de arte, en principio con la decisión de promulgar el primitivismo<sup>2904</sup> y cierto realismo mágico<sup>2905</sup>, aun dentro del contexto del conocimiento de las corrientes europeas que defendían una estética de la máquina -sobre todo del fenómeno popular del cine que animó muchos fotomontajes durante la década de 1920<sup>2906</sup>-, desde el purismo<sup>2907</sup> hasta el dadaísmo, aunque Teige viese concretamente en este último movimiento citado, un nihilismo insuficiente<sup>2908</sup>. Por eso Devestil prefirió sustituirlo por la idea marxista revolucionaria que en principio responsabilizó de la creación al proletario y después a la máquina y a la industria, para crear un arte colectivo opuesto a la profesionalidad artística, la cual es negada nada más comenzar el manifiesto poetista de 1924<sup>2909</sup>. Según ellos, el mundo moderno contenía todos los ingredientes necesarios para llevar a cabo un cambio revolucionario. Sólo debían ser arrebatados al capitalismo que restringe sus posibilidades mediante su sistema de patentes, con el fin de enfocarlas hacia la construcción de un nuevo mundo en sentido marxista<sup>2910</sup>, aunque evitando desarrollar un arte de clase, un arte proletario, pues a juicio de Teige esto supondría dejar de lado las fuerzas motrices de la creación -la intuición y la imaginación<sup>2911</sup>, que deben ser unificados en la poesía<sup>2912</sup>- y contradecir las propias tesis marxistas de la aniquilación de la profesionalidad del artista<sup>2913</sup>. Motivado por el mundo contemporáneo, el poetismo trató de despertar la dirección constructiva y finalmente

---

<sup>2902</sup> TEIGE, Karel, "Poetism" (*Host* 3 n° 9-10, julio 1924), recogido en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., p. 68.

<sup>2903</sup> En febrero de 1920, Hausmann, Huelsenbek y Baader dieron una *tournee* alcanzando Praga. De esta manera expandieron el dadaísmo en el país. Hausmann, Höch y Schwitters visitaron de nuevo la ciudad en septiembre de 1921.

<sup>2904</sup> Ver TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo* (publicado en *Red* en 1929), recogido en castellano en GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (ed.), *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, op. cit., pp. 109-110.

<sup>2905</sup> Ver SMEJKAL, Frantisek, « Le constructivisme en Tcheoslovaquie », *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, op. cit., p. 83.

<sup>2906</sup> La importancia del cine en el poetismo, sobre todo del cine cómico americano, está reflejado en TEIGE, Karel, "Poetism" (*Host* 3 n° 9-10, julio 1924), en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., p. 70.

<sup>2907</sup> Acerca de las relaciones de Teige con el purismo de Jeanneret y Ozenfant, a quienes conoció en su viaje a París de 1922, ver SVÁCHA, Rostislav, "Before and After The Mundaneum: Karel Teige as Theoretician of Architectural Avant-garde", en *ibíd.*, pp. 110-113.

<sup>2908</sup> TEIGE, Karel, "Poetism" (*Host* 3 n° 9-10, julio 1924), en *ibíd.*, p. 70.

<sup>2909</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>2910</sup> En *ibíd.*, p. 71.

<sup>2911</sup> Ver TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo* (publicado en *Red* en 1929), en GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (ed.), *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, op. cit., p. 111.

<sup>2912</sup> En *ibíd.*, p. 116.

<sup>2913</sup> *Ibíd.*, p. 108.

poética de los instintos creativos más primitivos del hombre, los cuales encontraron su base en la sexualidad<sup>2914</sup>, emparentada a modo dadaísta con la máquina, y ésta a su vez con la feminidad y el instinto creador<sup>2915</sup>.

El marxismo, -del que extrajo Devetsil su materialismo<sup>2916</sup> que negaba todo contenido a la poesía<sup>2917</sup>-, le aportó la base lógica de su arte y arquitectura, los cuales elevó a la categoría de ciencia<sup>2918</sup>, a lo que Teige añadió en 1924 el poetismo como meta última de todo este aparato productivo. Se trataba de encaminarlo hacia una resolución feliz<sup>2919</sup> de la vida de los individuos y de la sociedad, con el fin de hacer de ella un espectáculo constante y sustentado en la poesía pero más allá de la literatura de contenidos<sup>2920</sup> -a favor de la unión forma y contenido, pues su separación era interpretada hábilmente por Teige como una intromisión de la ideología<sup>2921</sup>-, en los circos, cabarets, music-halls, los bares, los bulevares iluminados, el cine<sup>2922</sup>, la aviación, la radiodifusión, la electricidad, el turismo, los deportes, y en todo aquello que englobaba la vida metropolitana, es decir, estimular un arte colectivo que ya se producía de antemano en la vida real, para destinarlo a la libertad y alegría individual. Esta idea resultaba muy próxima a aquella otra maísta del “individuo colectivo”, dado que las dos enfrentaban ambas dimensiones sociales dialécticamente, así como el constructivismo y el poetismo mismo, o las imágenes poéticas y los fotomontajes junto con las demás modalidades propuestas por Devetsil<sup>2923</sup>. Este movimiento de vanguardia promovía un arte donde la construcción partía de la contemplación de la nueva realidad, estimulando y engrandeciendo el *flâneur* de Baudelaire -a quien consideraban padre del espíritu moderno por haber alcanzado la poesía pura desde la realidad misma y al margen de cualquier añadido de contenido-, quien encontraba los objetos azarosa y poéticamente por las calles de la gran urbe<sup>2924</sup>.

---

<sup>2914</sup> *Ibíd.*, p. 117.

<sup>2915</sup> SRP, Karel, “Karen Teige in the Twenties: The Moment of Sweet ejaculation”; SRP, Karel, “Karel Teige during the Thirties: Projecting Dialectics”, y LAHODA, Vojtech, “Karel Teige’s collages, 1935-1951: The Erotic Object, The Social Object, and Surrealist Landscape Art”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L’Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., pp. 24, 50, 260 y 306.

<sup>2916</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>2917</sup> Teige afirma que el materialismo es la base filosófica del poetismo, en TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., p. 118.

<sup>2918</sup> Sobre el materialismo dialéctico de Teige, ver SRP, Karel, “Karel Teige during the Thirties: Projecting Dialectics”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L’Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., p. 260.

<sup>2919</sup> TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., p. 118.

<sup>2920</sup> Lo que Teige llama “la purificación de la poesía”, en *ibíd.*, p. 110.

<sup>2921</sup> TEIGE, Karel, “Poetism” (*Host 3* n° 9-10, julio 1924), en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L’Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., pp. 68-69.

<sup>2922</sup> Teige propone como modalidad productiva del poetismo los “films líricos”, en *ibíd.*, p. 71. En concreto Otakar Vávra y Frantisek Pilát, en colaboración con el escultor Zdenek Pesanek, realizaron en 1930 la película *La luz penetra en la oscuridad*, bajo la influencia del film vanguardista de Moholy-Nagy.

<sup>2923</sup> Lo que Teige llamaba “asociaciones ópticas” y que puso en relación con el lenguaje heráldico en TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., p. 111.

<sup>2924</sup> Ver *ibíd.*, pp. 109-110.

En 1922 el Club de Arquitectos fundó la revista *Stavba*, cuyo redactor era el arquitecto Karel Teige. Al año siguiente, por la presencia en el país del formalista Roman Jakobson<sup>2925</sup> entre otras cosas, la publicación se interesó por el productivismo ruso además de los restantes lenguajes europeos constructivistas, desde la Bauhaus y la revista *G* de Hans Richter, hasta *MA* de Kassák, conocimientos que aumentaron cuando en 1925 Teige viajó a la URSS y entró en escena Jindrich Honzl, a lo que se añadió la tradición local cubista del Grupo de Vanguardia<sup>2926</sup>. Este constructivismo se manifestó pictóricamente en collages y fotomontajes con estudios tipográficos destinados a la publicidad y al cartelismo (no como arte aplicado, dado que Teige entendía como tal el contenido ideológico que se aplicaba a la poesía), concebidos como auténticos “poemas visuales” (admirando como precedente a Apollinaire, creador de los primeros caligramas<sup>2927</sup>) y “puzzles poéticos”<sup>2928</sup>, aun con temática industrial y progresista. A este ejercicio se entregó el mismo Teige, revelándose como uno de los “collagitas” más importantes del arte del siglo XX, a lo que se sumaron Toyen (Marie Cerminova, 1902-1980) y su compañero Jindrich Styrský (1899-1942), quien desde la revista *Disk* aportó en 1923 el primer programa constructivista, el cual exigía como primera aplicación de sus principios, el reclamo y el cartel -de lectura simultánea<sup>2929</sup> - sin intervención de la decoración, de la literatura o de la psicología. A estos principios se sumaron Karel Teige, Jiri Jelinek, Otakar Mrkvicka y Frantisek Matousek. Los fotomontajes se sometieron al concepto “cuadros-poemas” acuñado por Teige (*Disk* nº1, 1923), por lo que debían sustituir las formas tradicionales de la pintura como el caballete, -proceso que arrancó según Teige desde los *papiers-collés* cubistas de Braque y Picasso, los primeros en introducir objetos reales, lo que se extendía a la realidad misma de la ciudad con el poetismo<sup>2930</sup> -, y tener la peculiaridad de poder ser reproducidos mecánicamente para abrirse a un círculo más amplio de receptores. Bajo estos preceptos el cine y la fotografía adquirieron un papel relevante en la vanguardia checoslovaca, concretamente como respaldo en

---

<sup>2925</sup> Sobre la creación en 1926 del grupo semiótico El Círculo, y la influencia de Jakobson en la vanguardia checa, ver TOMAN, Jindrich, “POESÍA en letras mayúsculas”, en *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938/ The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918-1938*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, p. 208 (catálogo de exposición)

<sup>2926</sup> Ver ANDEL, Jaroslav, “Los años veinte: el improbable enlace entre el Constructivismo y el Poetismo”, en *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938/ The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918-1938*, op. cit., p. 32.

<sup>2927</sup> Ver TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo* (publicado en *Red* en 1929), recogido en GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, op. cit., pp. 110-111. Polana añade a la influencia de Apollinaire la de Pierre-Albert Birot, en BREGANTOVÁ, Polana, “Typography”, artículo recogido en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., p. 78.

<sup>2928</sup> Tal y como se refiere Teige a las obras poetistas, en TEIGE, Karel, “Poetism” (*Host* 3 nº 9-10, julio 1924), en *ibíd.*, p. 71.

<sup>2929</sup> Ver TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., p. 112.

<sup>2930</sup> En TEIGE, Karel, “Poetism”, op. cit., p. 69, y Karel Teige, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., pp. 111-112.



la adopción del fotomontaje como uno de los registros creativos más valorados<sup>2931</sup>. El mismo Teige aplicó procedimientos fotográficos experimentales en sus fotomontajes, y los arquitectos buscaron cooperaciones con fotógrafos y cineastas, en función de uno de los principios esenciales del grupo: la colaboración interdisciplinaria y la producción colectiva y casi anónima. A estos “cuadro-poemas” se entregaron Toyen, Styrský, Jiri Voskovec -actor y director del Teatro Libre de Praga-, Antonín Heythum y Teige, quien los entendía como “adivinanzas poéticas” en las que participaba el espectador con su desciframiento<sup>2932</sup>. En concreto y animados por Teige, decidieron enviarse “cuadros-poemas turísticos” por correspondencia, consistentes en collages con sellos y recortes de lugares exóticos y de esta manera sublimados. El principio poético que rige la figuración y los caracteres, quedó recogido en el término acuñado por Vitezslav Nezval en 1926 para referirse a estos fotomontajes: “tipofotos”, mientras que Teige utilizaba el término “tipomontajes” en relación a sus composiciones geométricas realizadas en varios colores a partir de materiales tipográficos únicamente<sup>2933</sup>, y en consonancia con su visión del poetismo como un lenguaje heráldico de signos estándar<sup>2934</sup>. Quizás por esta razón, por recurrir al método del montaje de un material preexistente, los tipógrafos checoslovacos no llegaron a desarrollar una tipografía propia, sino que adaptaron las extranjeras, como los caracteres “unitarios” del profesor de la Bauhaus Hebert Bayer<sup>2935</sup>, en ocasiones uniendo y sintetizando diversos modelos constructivos con aspectos clásicos, tal y como procedía Frantisek Muzika.

A diferencia del resto de los lenguajes constructivistas, a excepción del maísta, Devetsil partió de la percepción del mundo y no de la producción, y definió el poetismo como un modo de vida basado en el optimismo y no en la pintura<sup>2936</sup>, por lo que todas estas aplicaciones de los diseños no fueron dogmáticas ni exigieron abandonar la pintura como sí ocurrió con el productivismo poético. Y frente al purismo que proclamaba una poesía gestada ahí donde acaba el funcionalismo, Devetsil percibió la poesía como un todo inherente al mundo cotidiano que debía ser descubierto<sup>2937</sup> en sentido hegeliano<sup>2938</sup> y por encima de la literatura, es decir, una

---

<sup>2931</sup> La concepción discontinua e inaprensible del tiempo de Styrský, del que nace su noción de ensamblaje, demuestra que el cine fue modelo en los collages y fotomontajes de la vanguardia checoslovaca. Véase el texto de Vera Linhartová en *Jindrich Styrsky 1899-1942. Malarstwo. Rysunek. Collage. Fotografie*, Muzeum Sztuki w Lodzi, Lodzi, 1969, pp. 10-11 [sin paginar]

<sup>2932</sup> En TEIGE, Karel, “Poetism” (*Host* 3 n° 9-10, julio 1924), recogido en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>2933</sup> Citado en Frantisek Smejkal, « Le constructivisme en Tchécoslovaquie », *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, *op. cit.*, p. 92.

<sup>2934</sup> TEIGE, Karel, “Poetism”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>2935</sup> Ver Polana Bregantová, “Typography”, y Karel Teige, “Modern Typography” (1927), recogidos ambos en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible...*, *op. cit.*, pp. 76, 93-105.

<sup>2936</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>2937</sup> Según Teige, sólo un “hombre entero” es un hombre verdaderamente moderno. En TEIGE, Karel, “Poetism”, en *ibid.*, p. 71.

poesía entendida como un juego de ideas y de imágenes prescindiendo del contenido de las palabras<sup>2939</sup>, por lo que los miembros de este grupo no tuvieron ningún problema en promover la creatividad sometiendo todos los registros cultivados bajo un mismo balance poético (muchos de sus profesionales se dedicaron a otras materias que les eran ajenas, como el arquitecto Teige al fotomontaje o el plástico Styřský al teatro), llegando a un sistema multimedia poético dirigido a los cinco sentidos<sup>2940</sup>, aunque con la primacía de la óptica (“las palabras ópticas” a las que se refería Teige<sup>2941</sup>). Así unían diversos géneros en función de la investigación de los sentidos individuales<sup>2942</sup>, influida desde las correspondencias entre letras y colores de Rimbaud, hasta la optofonética de Hausmann<sup>2943</sup>, apreciable por ejemplo en el artificialismo de Sřyřský y Toyen que promulgaba la unión de la poesía y la pintura mezclando diversas técnicas, en el arte cinético de Zdenek Pesanek que sintetizaba la luz, el sonido y el color con tecnologías y materiales industriales como el neón, además del alambre, la escayola y el metal, o la unión de pintura y música abordada por el compositor Milan Ponc, quien llegó a realizar maquetas para su ópera *Rotes Spiel* en 1924 bajo criterios similares al teatro de la “excentricidad mecánica” de Oskar Schlemmer y Moholy-Nagy. La cuestión no radicó en la producción de objetos cotidianos equivalentes a los trabajos de ingeniería, sino en poetizar el entorno tecnológico y los materiales estandarizados (el automóvil, por ejemplo, llegó a ser un leit motiv constante que incluso identificaba al grupo), y en unir todos los registros creativos bajo el signo de la poesía, por lo que ésta adquiría un gran estatus, sobre todo en la interacción de tipografía e imagen en los fotomontajes, además de la concepción arquitectónica de la imagen a la manera de Kassák, por ejemplo incluyendo motivos arquitectónicos en los fotomontajes y estructuras geométricas en los recortes. Así que poetas como Vitezslav Nezval alcanzaron un protagonismo mayúsculo, llegando éste en concreto a fundar el poetismo junto con Karel Teige en 1924<sup>2944</sup>. Queda claro entonces que la meta del constructivismo checoslovaco fue la comunión del individuo y de la sociedad con su entorno, tal y como lo entendieron los maístas a partir de 1920, dado que éstos también partieron del primitivismo que define el estado de las cosas legadas por el mercado

---

<sup>2938</sup> El marxismo de Teige retoma las fuentes de Hegel a partir de las ideas del arquitecto Pavel Janák, perteneciente a la generación de los cubistas checoslovacos. Leáse SRP, Karel, “Karel Teige in the Twenties: The Moment of Sweet ejaculation”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible...*, op. cit., p.17. Además de la fenomenología de Hegel, Teige también prestó atención a la de Edmund Husserl. Véase PETRICEK JR., Miroslav, “Karel Teige: Art Theory between Phenomenology and Structuralism”, en *ibíd.*, p. 331.

<sup>2939</sup> En *ibíd.*, pp. 68-69, donde Teige niega que el poetismo sea un estilo pictórico, un código moral o un ismo; aún menos un nuevo romanticismo porque, frente al individualismo, el poetismo contrapone el arte colectivo. Se trata de un simple nombre, recogiendo así la herencia dadaísta.

<sup>2940</sup> Ver TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., p. 112.

<sup>2941</sup> En TEIGE, Karel, “Poetism”, op. cit., p. 69.

<sup>2942</sup> Véase TEIGE, Karel, *Manifiesto del*, op. cit., p. 111.

<sup>2943</sup> En TEIGE, Karel, “Poetism”, op. cit., p. 70; y TEIGE, Karel, *Manifiesto del poetismo*, op. cit., p. 115.

<sup>2944</sup> Ver SVÁCHA, Rostislav, “Before and After The Mundaneum: Karel Teige as Theoretician of Architectural Avant-garde”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, op. cit., p. 114. La gran aportación de Nezval a este movimiento fue el ensayo *Pantomima*, publicado en otoño de 1924.

aisladamente, y que deben ser conocidas por medios alternativos a la lógica. Así que, frente a los principios utilitarios que regían los ensamblajes del constructivismo ruso, Devetsil procedía a la libre asociación de estos materiales, consiguiendo de este modo dar a la imagen un mayor protagonismo en detrimento del material, mismo en los fotomontajes si comparamos los producidos por los miembros de Devetsil con los primeros de Klucis por ejemplo. Así que, acentuando el poder de la imagen, las composiciones perdían importancia y se mantenían estáticas con predominio ortogonal<sup>2945</sup>, frente a las diagonales del fotomontaje soviético deudoras de la máxima tensión suprematista. A pesar de todo, los fotomontajes que constituyen los “cuadros-poemas”, tendieron a imitar los modelos internacionales de la segunda mitad de 1920, aproximándose al productivismo por encima del artículo de Teige “Cuadro” (*Veraikon X*, nº 3-5, 1924), donde distinguió los fines racionales y funcionales del constructivismo de los irracionales del poetismo. Ambos debían ser interaccionados en la creación por compartir un lugar esencial en la vida. En cambio, esta escisión acabó siendo fatal para Devetsil, desgajando al grupo en dos vertientes, una abierta al funcionalismo, manifestada sobre todo en la arquitectura, y la otra más poética, la cual desembocó finalmente en el surrealismo de la década de 1930. En realidad, esta división estuvo latente ya en el primer manifiesto del poetismo de 1924, al aplicar los criterios marxistas que rigen la construcción como una necesidad del ciudadano trabajador, mientras que la poética era entendida como el fin último, a modo de superestructura que reconcilia al ciudadano humano con su entorno. Ambas direcciones se presentaban complementarias y no como una unidad indisoluble<sup>2946</sup>. Teige, aun con este peligro, influenciado cada vez más por las ideas soviéticas a pesar de que se sintiese más unido al formalismo de ASNOVA frente al productivismo radical, continuó desarrollando sus ideas constructivistas en su artículo “El constructivismo y la liquidación del arte” (*Disk* nº 2, 1925), abogando cada vez más por la sustitución de las formas artísticas por otras reproducibles mecánicamente, así como los materiales tradicionales por otros nuevos, buscando modelos funcionales en la máquina para las producciones, y estableciendo el libro desarrollado tipográficamente como la mejor vía para difundir las ideas democráticamente<sup>2947</sup> (en esta modalidad trabajaron junto con poetas como Nezval, Teige, Otakar Mrkvicka, Styrský, Toyen, Frantisek Muzika, Vit Obrtel y Josef Síma. A partir de 1929 resultaron significativas en este terreno las innovaciones de Ladislav Sutnar). En general, Teige venía a negar la estética misma en favor de otros criterios más urgentes como la economía racional. Esta inclinación hacia el constructivismo y el aumento de la influencia soviética, ya era palpable en la generalización de

---

<sup>2945</sup> Teige afirmaba que la combinación de abstracción y geometría define a la perfección el espíritu moderno. TEIGE, Karel, “Poetism”, en *ibíd.*, p. 69.

<sup>2946</sup> Lo cierto es que, en el primer manifiesto de 1924, Teige no engloba la dimensión poética y constructivista bajo la denominación “poetismo”, sino que poetismo y constructivismo son presentados como complementarios. *Ibid.*, p.67 y 69.

<sup>2947</sup> Ya en el manifiesto del poetismo, Teige abogaba por la sustitución del caballete por la fotografía, el fotomontaje y la ilustración del libro. *Ibid.*, p. 69.

las composiciones en diagonal en los fotomontajes realizados al final de la década de 1920. En principio, la tendencia de Teige y de Honzík fue la de legar el constructivismo a la arquitectura, cada vez más influida por el productivismo soviético, dado que fueron los arquitectos los primeros que detectaron un desajuste entre la teoría poetista y la práctica, aunque Teige también extendió este funcionalismo a la tipografía, reservando el poetismo a la pintura y a las artes plásticas en general, desarrolladas desde el organicismo y el artificialismo de Styrský y Toyen.

En los años treinta el poetismo ya se había desintegrado para dar paso a dos líneas radicalmente opuestas: el funcionalismo -fuerte en la arquitectura, influido por la incipiente semiótica y organizado en asociaciones como Levá fronta (fundado en 1929)- y el surrealismo<sup>2948</sup>, al que se acercaron a mediados de la década Teige, Toyen, Styrský, Nezval, Jindrich Heisler y el escultor Vincenc Makovský, atraídos por su dialéctica hegelinana y cansados del funcionalismo y de la arquitectura. Ahora se agruparon bajo el principio poético de Lautréamont que tan bien definía sus collages, y en este grupo afín al surrealismo parisino, la fotografía y el collage pasaron a ser sus medios fundamentales de expresión, cuyos mecanismos afectaban además a las restantes manifestaciones creativas y a la misma percepción de la realidad, según el principio interdisciplinario que arrastraron desde los tiempos de Devetsil. El erotismo, tal y como anunció previamente el poetismo diez años antes<sup>2949</sup>, fue el mecanismo de exteriorización del subconsciente y el nexo de unión de los distintos fragmentos encontrados en los collages, ensamblajes, fotografías y esculturas de Styrský, Toyen, Teige -quien siguiendo a Marx Ernst incorporó desde finales de la década de 1920 recortes de imágenes xilográficas en sus collages-, Josef Podrabský, Zdenek Rykr, Josef Wagner, Ladislav Zív, Miroslav Hák, Karel Kasparik, Hugo Taborský, Jaroslav Nohel, Otakar Lenhart, Frantisek Vobecky, Frantisek Hudecek, Frantisek Gross -ambos pioneros en la mezcla de pintura y ensamblaje-, en las fotografías autorretrácticas de Václav Zykmond, e incluso en fotomontadores no surrealistas como Jiri Lehovc o Adolf Hoffmeister<sup>2950</sup>. Este erotismo ahora era materializado con imágenes de cuerpos femeninos despedazados y con constantes alusiones a la masturbación, en collages considerados por Vojtech Lahoda como “objetos sexuales”, los cuales contienen en sí mismos una importante dimensión social<sup>2951</sup> por hacer de la poesía la meta de toda creación, tanto constructiva como irracional.

---

<sup>2948</sup> Ver al respecto ANDEL, Jaroslav, “Los años treinta: La extraña pareja, el funcionalismo y el Surrealismo”, en *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938/ The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918-1938*, op. cit., pp. 292-293.

<sup>2949</sup> En los manifiestos de Teige de 1924 y 1929, recogidos en GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (ed.), *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, op. cit., pp. 114-117; y en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible...*, op. cit., p. 68.

<sup>2950</sup> Los collages de Hoffmeister son valorados por Jean-Clarence Lambert por la sorpresa contenida y por lo insólito, a pesar de no haber sido nunca surrealista. En LAMBERT, Jean-Clarence, “Adolf Hoffmeister: el collage, el bri-collage”, en LAMBERT, Jean-Clarence, *El reino imaginal 2. La imaginación material*, op. cit., p. 166.

<sup>2951</sup> LAHODA, Vojtech, “Karel Teige’s collages, 1935-1951: The Erotic Object, The Social Object, and Surrealist Landscape Art”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant*

Uno de los registros donde se mantuvieron los principios del poetismo fue la fotografía, consistente en la poetización de la realidad mediante su poder de abstracción, en principio geométrica, acabando con el viejo concepto de “realidad fotográfica”. Para ello la influencia de Man Ray fue esencial, conocida en la vanguardia checoslovaca a partir de un viaje realizado por Teige a París en 1922<sup>2952</sup>. Sin embargo y a diferencia del gran fotógrafo americano, las investigaciones de los dos creadores fundamentales en esta materia de la vanguardia checoslovaca, Jaromír Funke y Jaroslav Rössler -cuyas primeras manifestaciones de fotografía experimental datan de finales de la década de 1920-, no se consideraron al margen de lo artístico, haciendo uso sobre todo de la técnica del fotograma<sup>2953</sup>, donde participaron diversos objetos reunidos y requeridos por sus peculiaridades materiales bajo una concepción cercana a la de Moholy-Nagy, aunque añadiendo nuevas técnicas como las transparencias de Rössler, encaminadas a la desmaterialización de los objetos, o los retoques al óleo que este fotógrafo aplicó a los resultados y que concuerdan tan bien con los principios creativos del poetismo, así como el uso de soportes poco habituales como el cartón, lo que emparentaba estas fotografías con el collage en la preparación del modelo a fotografiar. Todos estos procedimientos experimentales abordados por Rössler, estuvieron inspirados en el *papier-collé* cubista, inaceptables para Funke por considerar la fotografía como una práctica pura sin intromisiones pictóricas, y autónoma a la hora de buscar valores abstractos a partir de la realidad. En cambio, Rössler partió de lo abstracto para alcanzar formas concretas, por ejemplo con construcciones de cartón, en lo que la elección y el encuentro azaroso del objeto resultaban cruciales. Si Rössler se interesó por el constructivismo, Funke se acercó significativamente a los valores promulgados por la pintura “artificialista” de Styrský y Toyen y, aunque los dos atendieron al poetismo, Funke se mantuvo independiente a causa de sus ideas puristas sobre la fotografía, lo que no impidió que participase en las actividades del grupo a lo largo de toda la década, legando la modalidad del fotograma a los fotógrafos checoslovacos de la siguiente generación, los cuales continuaron con la actividad vanguardista y experimental.

Las interacciones entre fotografía y pintura no son de extrañar, dado los valores interdisciplinarios defendidos por el poetismo en el que se integraban. De hecho, ambas disciplinas compartieron valores similares, manifestados en el “artificialismo” de Styrský y

---

*Terrible...*, *op. cit.*, pp. 299 y 301. Sobre la concepción dialéctica del collage y de la poesía (absolutamente imbricados) sustentada por Teige, ver SPR, Karel, *Karel Teige*, Torst, Praga, 2001, pp. 11 y 27.

<sup>2952</sup> SRP, Karel, “Karel Teige in the Twenties: The Moment of Sweet ejaculation”, en DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav (eds.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>2953</sup> Jaromír Funke sólo realizó fotogramas en 1926. Luego los rechazó por creer que no respetaban la pureza de la fotografía. Ver DUFÉK, Antonín y ANDEL, Jaroslav, “Recreando el fotograma: la obra pionera de Jaromír Funke & Jaroslav Rössler”, en *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938/ The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918-1938*, *op. cit.*, pp. 145-146. Incluso el fotograma adquirió para Devetsil y el “artificialismo” de Toyen y Styrský, tintes metafóricos capaces de explicar la realidad cotidiana emanada de los objetos. Ver ANDEL, Jaroslav, “Abstracción en Checoslovaquia: Las contribuciones de los heterodoxos”, en *ibíd.*, p. 182.

Toyen -proclamado por ambos en 1927 con un manifiesto- aunque, en general, la pintura no tuvo tanto eco en la Checoslovaquia de entonces. Estuvo presente la abstracción que el pintor checo Francis Kupka desarrolló en París, quien supo integrar lo geométrico con lo orgánico a partir de los adelantos científicos de su época. Kupka podría haber constituido un punto de referencia para los jóvenes artistas que quisieron reaccionar contra la pintura cubista y vanguardista de los años diez. Sin embargo, su obra no fue reconocida hasta su adhesión al grupo Abstracción-Creación en 1931. Mientras tanto, la evolución de la pintura abstracta de la década de 1920 en Checoslovaquia, se bifurcó en dos tendencias divergentes: mientras Styrský y Toyen partían de la pintura para llegar a procedimientos cada vez más gráficos, Vojtech Preissing, formado en las artes gráficas de tradición modernista, alcanzó la abstracción con materiales no artísticos y técnicas experimentales (como el pastel sobre papel de lija en sus *Test de color*, 1931). En esta modalidad se inscriben sus collages de la década de 1920, con los cuales estudió las diferencias de texturas, el azar, los contrastes espaciales, los valores decorativos y otros elementos plásticos, sirviendo de precedente a la pintura matérica no desarrollada en Europa hasta dos décadas más tarde, aunque, a diferencia de las posturas adoptadas por estas corrientes posteriores como el “arte otro”, las pinturas y collages de Vojtech Preissing buscaron la reconciliación de lo natural con lo civilizado, entroncada en una dialéctica general que intentaba sintetizar lo objetivo y lo subjetivo, lo abstracto con lo biomorfo, lo orgánico con lo inorgánico, o lo único con lo múltiple, por ejemplo grabando objetos encontrados directamente según el mecanismo de los fotogramas.

Por otro lado, Styrský y Toyen ya se interesaron en una primera fase cubista por la desprofesionalización del arte al atender a la figuración de pintores aficionados<sup>2954</sup>. Esta inquietud hizo de ellos miembros activos de los principios del grupo Devetsil al que pertenecieron, y en cuyo seno definieron el “artificialismo” como interacción primitiva<sup>2955</sup> entre pintura y poesía<sup>2956</sup>, la cual tuvo como objetivo una poesía visual pictórica<sup>2957</sup> materializada en la superposición de distintos planos espacio-temporales. Para ello adoptaron la bidimensionalidad del soporte como punto cero y arranque de la creación, hasta lograr una serie de transparencias que interactuaban mutuamente hasta crear las “neoformaciones artificialistas”<sup>2958</sup>. Por ello rechazaron en la década de 1920 corrientes pictóricas como el

---

<sup>2954</sup> La multitud de registros y procedimientos empleados por Toyen y Styrský, casi todos experimentales, responden a una indistinción entre artes mayores y menores. También negaron las diferencias entre los diversos modos de expresarse, como la fotografía, la pintura o el collage. Ver texto de Vera Linhartová en *Jindrich Styrsky 1899-1942. Malarstwo. Rysunek. Collage. Fotografie*, Muzeum Sztuki w Lodzi, *op. cit.*, p. 8 [sin paginar]

<sup>2955</sup> El primitivismo fue una constante en esta pareja, como demuestra el estilo *naïf* que caracterizó la pintura de Toyen de la primera mitad de la década de 1920.

<sup>2956</sup> Ver *ibíd.*, p. 171.

<sup>2957</sup> Leer el texto de Karel Srp para el catálogo de exposición *Toyen, une femme surréaliste*, Artha/ Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 2002, p. 67.

<sup>2958</sup> *Ibid.*, pp. 58-62.

surrealismo (aunque lo adoptasen a partir de 1931), en su caso por introducir la figuración historizante, así como otros elementos absolutamente extraños a una visión purista de la poesía, siendo que su pintura no distinguió nunca figuración y abstracción, pues éstos no eran para ellos criterios fundamentales en una concepción plástica. Sin embargo, no duraron en recurrir a procedimientos automáticos como el goteo de pintura y el rayado de capas pictóricas, adelantándose así al *grattage* y al *dripping* de Max Ernst<sup>2959</sup>. Dentro de estas “técnicas” (las cuales no pueden ser consideradas como tales por proceder de un flujo investigador absolutamente abierto) podrían considerarse los collages y fotomontajes que desarrollaron en su plenitud desde la década de 1930, formando parte ya del movimiento surrealista desde 1935 con la fundación de la revista *Surrealismus*. No obstante, en su fase artificialista, estos procedimientos automáticos derivaron, como buena parte del automatismo dadaísta, de la fascinación que sintió Devetsil por el mecanicismo maquinista de la modernidad y su tendencia a equipararse con las formas naturales, de ahí la combinación en sus obras de formas geométricas con otras biomórficas como en el caso de Preissing, para las que no dudaron en recurrir a modelos fotográficos como imágenes aéreas y microscópicas o los mismos fotogramas de Man Ray, imitándolos mediante la pulverización de pintura sobre objetos encontrados al azar -además de aplicar el aerógrafo sobre ellos-, dado que la fotografía, en tanto que máquina, llegó a ser el principal modelo para la pintura desarrollada en el grupo Devetsil (así mismo Styrský, una vez convertido al surrealismo, practicó una fotografía cotidiana y mágica similar a las ilustraciones de las primeras entregas de la revista *La Révolution Surréaliste*), incluso adoptando directamente el fotograma en sus pinturas, fotomontajes y collages, para contraponer los dos polos opuestos de la reproducción: el positivo y el negativo. La luz eléctrica adquiriría de este modo dimensiones insospechadas, localizada en la pintura de Styrský y Toyen en el color aplicado: la sustitución de la pintura por la luz del rayograma. Frente a estos modelos artificiales, Josef Síma alcanzó una consideración similar de la luz, aunque desde la atención a los elementos naturales y la simbología primitiva que adoptan en la civilización, adelantándose en ello a la imaginación materialista de Gaston Bachelard. Sin embargo, este pintor emigró a París a finales de 1921, formando parte en 1927 del grupo *Le Grand Jeu*, liderado por Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Roger Vailland y Pierre Minet, y respaldado por Ribemont-Dessaignes. Por esta razón Síma no dejó una gran influencia en su país. A pesar de ello, mantuvo algunas analogías con Frantisek Foltýn, Jiri Jelinek, B. S. Urban y el escultor Zdenek Dvorak, aunque éstos, como Styrský y Toyen, tampoco dudaron en tomar modelos fotográficos en sus pinturas y relieves.

El poetismo consiguió unir dos vertientes de la vanguardia que en su fase constructiva, tras el proceso de desintegración de las formas que abarcó desde el futurismo hasta el dadaísmo, parecían incompatibles: el estricto constructivismo del productivismo y lo irracional de los

---

<sup>2959</sup> Ver por ejemplo IVSIC, Radovan, *Toyen*, Filipacchi, Paris, 1974, p. 25.

productos que presenta ópticamente el mercado, uno enfocado al servicio utilitario y el otro al conocimiento de la realidad, aunque ambos fueron susceptibles de una dimensión social considerable. Los poetistas lo lograron sometiendo ambas vertientes a un fin último: la poesía liberada tal y como fue entendida por la estética de Hegel -aunque ahora bajo el punto de vista concreto del materialismo-, capaz de convertir todo lo que rodea al individuo, -desde los elementos naturales hasta lo producido civilizadamente-, en su medio vital, al tiempo que el poetismo no caía ni en la creación separada de obras de arte ni en la aniquilación de la creación, aunque su programa exigía una disolución del artista que enseguida, y sobre todo en el ámbito de la arquitectura, conllevó contradicciones con la posición profesional que muchos de sus representantes ostentaban, lo que condujo a la rápida escisión y absorción por los movimientos foráneos: la primera vertiente por el productivismo soviético, tendente a la ideologización de incidencia psicológica tal y como hemos analizado en el caso del fotomontaje, y la segunda por el surrealismo parisino, dominado en parte por la dimensión psicológica del psicoanálisis. Esta posición privilegiada entre la lógica constructiva y lo irracional objetivo poético, resulta muy próxima a la alcanzada por los maístas húngaros y por ciertos representantes de la vanguardia polaca como Karol Hiller, una dirección definida por Kállai como “surrealismo constructivo” o “nuevo romanticismo”, y que también inició, probablemente de manera inconsciente, la revista canaria *Gaceta del Arte* en la década de 1930, órgano de un grupo que atendió al mismo tiempo la arquitectura racionalista y la poética surrealista, sólo que el estallido de la Guerra Civil Española en 1936 truncó sus aspiraciones de renovación, sin llegar a experimentar una verdadera síntesis de ambas posibilidades.

### *Moholy-Nagy en la Bauhaus*

En concreto, las ideas maístas fueron importadas a Alemania por Moholy-Nagy y fraguaron en el seno de la Bauhaus. A pesar de tender cada vez más hacia un lenguaje constructivista estricto, Moholy-Nagy nunca perdió su fe en el arte como fuerza de reconciliación del individuo con la nueva realidad, tal y como demuestra en la introducción y en los preliminares de su libro didáctico *La nueva visión* (editado por primera vez en 1930, aunque escrito entre 1925 y 1928), donde expresó su confianza en la técnica<sup>2960</sup>, achacando la separación del individuo con su entorno, -como venía siendo habitual en las corrientes constructivistas-, a los criterios económicos del mercado<sup>2961</sup>, por lo que defendió un modelo de

---

<sup>2960</sup> Según Moholy-Nagy, el técnico es el símbolo de la creación en el mundo contemporáneo, en MOHOLY-NAGY, László, “Del pigmento de la luz” (1936), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, p. 183.

<sup>2961</sup> Moholy-Nagy expone indirectamente una de las contradicciones burguesas principales: mientras su revolución a finales del Siglo XVIII se sustentó en el principio de la verdad, representada por el



enseñanza y de arte orgánico y sintético, que englobaba individuo y realidad en un mismo proyecto, el cual prescindía de la ficticia condición innata de artista para despertar los impulsos creativos en todos los miembros de la sociedad<sup>2962</sup>. En cualquier caso, importó de la revista *MA* el conocimiento del entorno objetivo como base del constructivismo.

Por otra parte, en Alemania la experiencia dadaísta expandió el collage entre finales de la segunda década del siglo XX y principios de la tercera, en artistas como Paul Fuhrman -quien expuso collages en 1923 en la galería *Sturm*-, y Robert Michel -con un estilo maquinista-, o en la abstracción de Ella Bergmann-Michel, los paisajes de Edmund Kesting y los collages de estilo dadaísta de Rudolf Lutz. También el dadaísmo extendió el collage en París, tal y como muestra una representante del medio tan lejana a Dada como la mujer de Marcoussis, Alika Halicka, quien adoptó la fragmentación en sus trabajos con la aplicación de telas.

A la llegada a la Bauhaus de Moholy-Nagy en 1923, y con él del constructivismo que había defendido<sup>2963</sup> años atrás junto con los artistas y críticos húngaros Alfred Kemeny<sup>2964</sup> - quien visitó la URSS en 1921-, Kállai y Peri, se añadieron las primeras recepciones de la vanguardia soviética, las cuales se remontaban a un artículo de Umanski publicado en *Der Ararat* en enero de 1920: “El tatlinismo o el Arte Mecánico”, lo que animó a los miembros del Club Dada de Berlín a apoyar el arte de Tatlin con motivo de la feria *Dada-Messe* de 1920. Sin embargo, esta primera recepción del arte constructivista procedente de la URSS, no ofreció una visión real de lo que ahí estaba ocurriendo, lo que inició una visión occidental del constructivismo ruso sesgada de sus verdaderas aspiraciones. Heartfield y Grosz entendieron el uso de nuevos materiales como una afrenta al arte imperante y no con fines constructivos, integrando así a Tatlin en la fase de disolución del arte mimético en el que se entroncó Dada, e ignorando sus intenciones acerca de la creación de un nuevo lenguaje plástico, pues el artículo de Umanski no hacía referencia explícita al constructivismo (entonces apenas desarrollado como tal en la URSS), tan sólo a la introducción de nuevos materiales y su relación con la máquina como medio de unir arte y vida<sup>2965</sup>. Sin embargo, el siguiente gran hito de esta recepción de la vanguardia soviética en Alemania, aconteció en la exposición *Erste Russische*

---

pensamiento enciclopédico, el mercado propició la pérdida del conocimiento directo de los objetos. Por ello, los románticos y luego los impresionistas comenzaron a reafirmar la verdad del cuadro como soporte bidimensional. Ver MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 61. El ataque al capitalismo, en este sentido, es directo en la “Introducción a la conferencia *Pintura y fotografía*” (1932), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, p. 175.

<sup>2962</sup> Léase MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus, op. cit.*, pp. 19-31.

<sup>2963</sup> Lo que convierte a Moholy-Nagy en un constructivista es la distinción que hace, como sus homólogos rusos, entre composición y construcción, caracterizada esta última por la interdependencia de las partes que la componen. En László Moholy-Nagy, *La nueva visión...*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2964</sup> Kemeny y Moholy-Nagy publicaron conjuntamente el manifiesto *El sistema de fuerzas dinámico-constructivo* (*Sturm* nº 12, 1922, Berlín), el cual supuso el arranque del constructivismo de Moholy-Nagy, al definir la construcción como un conjunto de tensiones dialécticas y dinámicas desarrolladas en un espacio físico.

<sup>2965</sup> Ver LODDER, Christina, *El constructivismo ruso, op. cit.*, pp. 228-229.

*Kunstausstellung* en la galería Van Diemen de Berlín en 1922 (con construcciones espaciales de Rodchenko, de los hermanos Stenberg, Ioganson, Medunetsky y Tatlin)<sup>2966</sup>, la cual tuvo como objetivo buscar una apertura de la recién creada Unión Soviética ante el embargo impuesto por las naciones occidentales. La exposición fue una consecuencia de la creación de un comité internacional soviético de Bellas Artes en 1918, formado por Punin, Lunacharski, Sterenberg, Tatlin y Kandinsky, con el fin de unificar a todos los artistas comprometidos con un cambio revolucionario según la información difundida por su publicación *Internacional del Arte* (1919). Con motivo de esta primera exhibición de arte soviético, El Lisitski, uno de sus principales responsables, se instaló en Alemania en 1921, ejerciendo desde entonces una importante influencia sobre el desarrollo de un constructivismo occidental, a pesar de sus peculiaridades estéticas, muchas veces acusadas de formalistas por los productivistas de su país. Esto trajo como consecuencia una asimilación formal del constructivismo ruso al margen de sus objetivos revolucionarios, impensables en aquellos países que no habían tenido una experiencia revolucionaria similar, tal y como denunció Alexei Gan, miembro de la asociación soviética Constructivistas en Acción<sup>2967</sup>. Estas ideas constructivistas evolucionaron en el seno de la revista *Veshch – Gegenstand Object*, donde su fundador El Lisitski mostró en 1922 sus composiciones *proun* y sus tipografías. También en las investigaciones plásticas de Moholy-Nagy, que a diferencia de los constructivistas rusos y como prueba de las divergencias existentes entre Oriente y Occidente, distinguieron la estructura de los objetos de su factura, no considerada en el sentido que le dio la vanguardia rusa sino como la calidad de las superficies<sup>2968</sup>.

Este conocimiento del incipiente constructivismo ruso, junto con la llegada de representantes másistas húngaros, propició un cambio en el lenguaje plástico alemán, sobre todo en el seno de la escuela de la Bauhaus fundada en 1919 por Walter Gropius. Ésta pasó por una primera etapa en Weimar caracterizada por la primacía de la arquitectura y de sus leyes constructivistas. Sin embargo, estos principios no fueron aplicados de manera completa en la plástica por las enseñanzas pictóricas de Kandinsky y Klee, la actividad de Oskar Schlemmer en los talleres de pintura mural y escultura, donde defendió la utilización de nuevos materiales, y las investigaciones sobre el color y los nuevos materiales estandarizados de Johannes Itten y Josef Albers (éste último a partir de 1922, aunque continuando las tesis de Itten), ambos practicantes del collage y defensores de la utilización de papeles de color de producción industrial y sustitutos de la pintura. Estos dos pintores extendieron sus didácticas a materiales

---

<sup>2966</sup> En Francia no se tuvo conciencia de la existencia del constructivismo ruso hasta la apertura del pabellón soviético de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925.

<sup>2967</sup> En GAN, A., “El constructivismo” (1922-1923), en CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo, op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>2968</sup> Ver MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión...*, *op. cit.*, p. 40.

tridimensionales en la composición de relieves, a partir de los conocimientos que Itten adquirió siendo alumno de Adolf Hölzer, profesor que defendió el estudio de los materiales pictóricos y de las estructuras del cuadro desde que entró en la Academia de las Artes Plásticas de Stuttgart, empleando desde 1916 el collage para sus proyectos. Esta labor fue continuada por Itten en sus cursos de la Bauhaus, con maderas, vidrios, metales, piedras, tejidos, etc., con el fin de estudiar sus cualidades y los contrastes creados entre ellos (brillo, dureza, factura y textura, color, etc.). Hubo estimables resultados entre sus alumnos, como los de Hans Hoffman, Eric Dieckmann, Nicol Vassiliev y el futuro profesor Herbert Bayer. Estas primeras experiencias vinieron impuestas en parte por la falta de recursos, aunque esta limitación constituyó una ventaja al permitir observar los objetos y las materias antes de la construcción, basada en la sublimación de los desechos y de lo más bajo en la jerarquía artística. No obstante, aún tienen como punto de referencia el expresionismo de Kandinsky y la estética de Worringer, y la posición de estos profesores frente a la industrialización todavía era negativa, pues vieron en el arte el medio de combatirla y de estimular la creatividad y las actitudes lúdicas para enfrentarlas a la automatización mecánica dentro del marco de la misma industrialización, al tiempo que pensaban acabar con el diletantismo al que había sido relegado la artesanía. Cuando entró en 1923 como profesor, Moholy-Nagy hizo frente a esta visión negativa de la modernidad, la cual contradecía sus propios principios constructivos inspirados en la supremacía de la arquitectura, tal y como muestran las primeras páginas de su libro *La nueva visión*. La reforma se hizo paulatinamente y con el menor número de conflictos posible, por ejemplo colaborando con Schlemmer y acatando el principio fundamental de la escuela, la primacía de la arquitectura sobre las demás artes<sup>2969</sup>, pauta muy útil para introducir las ideas constructivistas<sup>2970</sup>. Por otra parte, la llegada a Alemania de artistas rusos, húngaros y holandeses, demostró la necesidad de un cambio en los lenguajes si se quería llevar a buen término la aplicación del arte en la vida mediante el desarrollo de las artes aplicadas, tal y como Gropius planteó la Bauhaus en 1919. Es decir, era necesario que los lenguajes artísticos y artesanales se adaptasen a sus objetivos. Moholy-Nagy, durante sus años de magisterio en esta escuela (1923-1928), introdujo con una política paciente (la agresividad vanguardista de Doesburg había hecho fracasar sus aspiraciones de formar parte de la Bauhaus) y el apoyo de Gropius, innovaciones importantes en la didáctica, además de consolidar las primeras investigaciones con nuevos materiales y el uso de productos estandarizados, acomodando las manifestaciones artísticas a las nuevas necesidades perceptivas del individuo despertadas por un mundo mecanizado, al tiempo que incorporaba, mediante el

---

<sup>2969</sup> Ver *ibíd.*, p. 34.

<sup>2970</sup> Incluso Moholy-Nagy llegó a distanciarse de sus orígenes constructivistas de manera manifiesta en su artículo de 1929 *Von malerei zu achitektur*, adoptando el rumbo que esta tendencia había tomado hacia un mayor funcionalismo, caracterizado por un excesivo apego a la estética objetiva inspirada en la máquina que olvidó pronto las necesidades humanas. Ver SCHMITZ, Norbert M., "Lászlo Moholy-Nagy", en FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter, *Bauhaus, op. cit.*, 2000, p. 300.

estudio de nuevos materiales y transparencias, muchos de los principios de Itten concordantes con sus tesis sobre una estética de la luz. La máquina pasó a constituir el modelo fundamental, no dudando en adoptarla en la creación, en la fotografía, incluso en la escultura, además de aplicar el sistema de medición mecánico en las construcciones que el mismo Moholy-Nagy denominó “moduladores-luz-espacio”, productos de casi una década de investigaciones materiales en el taller de metalurgia de la Bauhaus, y presentados en 1930 en la Exposición Universal de París.

Moholy-Nagy introdujo en la enseñanza de esta escuela la objetividad del ingeniero y el elementalismo dadaísta, frente a la expresión de la interioridad de Kandinsky imperante durante los cinco primeros años de su existencia. Esto no conllevó un rechazo a lo humano, sino que sustituyó el concepto abstracto del hombre, por ejemplo el ostentado por Schlemmer, por otro referente a la unidad esencial de un organismo colectivo. Por ejemplo, Josef Albers, a pesar de continuar las doctrinas de Itten sobre el color en lo que él llamó “interacción del color”, aplicado al ensamblaje de cristales en el taller del vidrio, con los que alcanzó el doble valor de yuxtaposición y superposición cromática, enseguida adoptó las novedades materiales de Moholy-Nagy en su didáctica, incluso colaborando en su curso preliminar, por sentir la necesidad de transportar sus propias teorías sobre el color a sustancias y materiales de producción industrial.

La llegada de Moholy-Nagy también coincidió con el desarrollo de la tipografía en la Bauhaus de la mano de Herbert Bayer, incluyendo en ella el fotomontaje en su aplicación publicitaria, y haciéndose eco de las innovaciones en la materia de El Lisitski, Schwitters, Doesburg y el propio Moholy-Nagy. Con estas investigaciones, Herbert Bayer fue pionero en introducir la estandarización y el principio de economía en el taller de impresión y publicidad, a partir de unas leyes universales que reglaban una mejor comunicación, tal y como procedieron otros tipógrafos revolucionarios del momento como Karel Teige, Sandor Bortnyik, Joost Schmidt, Raoul Hausmann, Max Burchartz o Willi Baumeister, en cuyos trabajos el fotomontaje tuvo un papel fundamental como medio de interaccionar la información leída con la visual, lo que permitió crear un diseño elemental basado en los contrastes<sup>2971</sup>. Con la tipografía y el fotomontaje, Herbert Bayer contribuyó a la evolución de la Bauhaus hacia la objetividad, teniendo como principio fundamental de toda actividad creativa el montaje, definido por Moholy-Nagy como un principio de la economía aplicable a todos los registros expresivos<sup>2972</sup>, capaz por medio de los contrastes dialécticos de dar una unidad orgánica al conjunto ensamblado, tal y como muestran sus collages y fotomontajes. Por tanto, a partir de 1923 el montaje fue un concepto creativo que se extendió a todos los talleres de la Bauhaus, por ejemplo

---

<sup>2971</sup> Ver TSCHICHOLD, Jean, *La nueva tipografía*, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>2972</sup> MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión...*, *op. cit.*, p. 73-74, donde atribuye a Archipenko el haber sido el primero en aplicar el montaje a la escultura, y donde afirma que este medio de producción, junto con el estudio de las texturas (estructura y factura del objeto), conforman los dos principios fundamentales del arte industrial.

en los trabajos textiles de Gunta Stölzl, cuyos diseños circularon en torno a esta visión dialéctica de los contrastes cromáticos, tal y como demuestran más claramente sus collages de tejidos, fotomontajes y objetos elaborados con materiales de lencería con el fin de decorar las fiestas celebradas en la Bauhaus.

El modelo maquinista de Moholy-Nagy subyace en las composiciones abstractas que adoptó de manera completa en 1922, pues se generaron a partir de sus primeros dibujos de máquinas de inspiración dadaísta y elaborados una vez que tomó conciencia de su poder. De esta manera sustituyó la representación figurativa de la máquina (aún con la exactitud en la ejecución) por dos vertientes: el producto geométrico de los procedimientos impersonales, desde el compás hasta el aerógrafo<sup>2973</sup>, y las piezas de máquinas y manufacturas que introdujo en sus primeros fotogramas de 1922 (las cuales suplieron la ausencia de la cámara fotográfica en la elaboración de estas fotografías), pues la máquina, las cámaras fotográficas y cinematográficas y los gramófonos, pasaron de ser motivos de representación para ser instrumentos de producción artística impersonal, como ya mostraron sus “cuadros telefoneados” realizados en Weimar en 1923 con enrejado de metal y a partir de instrucciones facilitadas telefónicamente. En concreto, la fotográfica y el cine mostraron a Moholy-Nagy la importancia que la luz regulada por los dos polos opuestos, -el positivo y el negativo (tal y como muestran las diferentes versiones de los fotogramas, positivadas o no)<sup>2974</sup>-, tiene en la información visual de la metrópoli, revelándose ambos como los medios ideales para adaptar la creatividad a la rapidez de información que exige la vida moderna, y que incluso las artes plásticas debieron tomar como referencias, lo que se tradujo en collages realizados entre 1922 y 1923 con papeles y en composiciones diagonales y dinámicas<sup>2975</sup>, los cuales enseguida integraron la fotografía y, con ella, la importancia de la luz y de la factura. La fotografía irrumpió en sus construcciones y llegó a inspirar el uso de materiales transparentes, como el plástico de sus “moduladores” deformado mediante modelado o quemadura. No cabe duda de que la luz fue capaz de otorgar

---

<sup>2973</sup> El estilo geométrico y abstracto de Moholy-Nagy no se debió a un rechazo de lo objetual, sino todo lo contrario, a la necesidad de conocerlo, por lo que empezó por estudiar la dinámica de sus líneas. Ver *ibid.*, pp. 114-115 (en una reseña del libro *La nueva visión* en su cuarta edición de 1945). La adopción de la geometría en estos primeros años de su carrera, se debió en definitiva a una forma de concretar objetivamente las formas en función de la economía, y poder así estudiar la incidencia de la luz que define a los objetos y los antecede. *Ibid.*, pp. 122 y 126. Incluso Moholy-Nagy insistió en el valor documental y visual de la fotografía, ya sea el de las formas o simplemente el de la luz. Leer por ejemplo MOHOLY-NAGY, László, “La fotografía, lo que era, lo que debería ser” (1929), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, p. 175.

Sobre el uso impersonal del aerógrafo por Moholy-Nagy, ver MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión...*, *op. cit.*, pp. 127-128, donde confiesa no haber firmado algunos de sus cuadros para fomentar el anonimato en respuesta a la era industrial.

<sup>2974</sup> Esta teoría dualista entre luz y sombra, desprendida de la electricidad -los polos positivos y negativos-, concuerda con la ley de colores contrastados de Itten y Albers. Ver MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>2975</sup> Según Moholy-Nagy, fue el estudio de los contrastes cromáticos lo que le condujo a la realización de los primeros collages, aunque fue el modelo industrial lo que le obligó a desmembrar las partes figurativas. *Ibid.*, pp. 118-119.

una unidad orgánica a los trabajos ensamblados, pues el ensamblaje era el recurso que compartieron todas sus producciones anteriores a los “moduladores”.

Tomando conciencia de la importancia de la luz, la cual establece las divergencias de estructura por ser ella la que verdaderamente crea el espacio y determina el dinamismo dialéctico, Moholy-Nagy diferenció sus fotomontajes de los anteriores al designarlos con el término “foto-plástica”. La creación de obras que pudieran ser reproducidas mecánicamente, las cuales también integraban en su elaboración estos medios mecánicos, respondía a la necesidad de adaptar la creatividad a la modernidad maquinista, y no como un fin productivista en sí<sup>2976</sup>. La muerte de la obra de arte singular no respondía dogmáticamente a ningún funcionalismo, sino a una negación de la supremacía de la monumentalidad de la obra de arte única, al no distinguir jerarquía alguna entre los diversos materiales y registros expresivos, pues todos respondían a una nueva lógica dictaminada por la luz y las cualidades materiales de las sustancias, cuya conjunción alcanzaron en Moholy-Nagy dimensiones metafísicas insospechadas y apenas conocidas<sup>2977</sup>. En este tipo de experimentaciones, el descubrimiento del fotograma fue fundamental, por permitir traspasar la opacidad de los objetos y unir el sujeto con el objeto<sup>2978</sup>. A diferencia de Man Ray<sup>2979</sup>, Moholy-Nagy no sometía los objetos a la incidencia directa de la luz sobre un soporte fotosensible, no le interesaba la imagen y los resultados dispares, sino las cualidades de los objetos en tanto que materiales una vez revelados al incidir la luz<sup>2980</sup>, aunque para ello también hiciese uso del azar<sup>2981</sup> en contra de las tendencias constructivistas soviéticas y holandesas. Por esta razón no escogía objetos en sí, sino fragmentos materiales y piezas de maquinarias con el fin de obtener resultados varios (iconografía que también estuvo presente en sus collages, incluso a veces utilizaba para estos fotogramas construcciones que sus alumnos realizaban con varios materiales, con el propósito de alcanzar soluciones no figurativas), en los que intervenían dos factores: la luz, desprendida de la electricidad como fenómeno contemporáneo -la energía que propició la última gran revolución

---

<sup>2976</sup> Moholy-Nagy se mantuvo al margen de las discusiones sobre el valor del arte en la modernidad. Se abstuvo de afirmarlo o de negarlo, aunque sí creyó que la forma de un objeto debe responder a su función, tal y como declaró en *ibíd.*, p. 50.

<sup>2977</sup> Ver MOLDERINGS, Herbert, « Années-Lumière d'une vie. Le photogramme dans l'esthétique de László Moholy-Nagy », en *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943, op. cit.*, p. 10.

<sup>2978</sup> Ver “La fotografía, lo que era, lo que debería ser” (1929), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, p. 175.

<sup>2979</sup> Moholy-Nagy establece las diferencias entre sus fotogramas y los de Man Ray en MOHOLY-NAGY, László, “La publicidad plástica” (1926), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pp. 122-125.

<sup>2980</sup> Moholy-Nagy clasifica los fotogramas en tres niveles: fotogramas basados en las formas, los realizados solamente con los elementos puros de la fotografía, y los que ordenan las fuentes de luz aplicadas en distintas etapas. En MOHOLY-NAGY, László, « Nuevos métodos en fotografía » (1928), en *ibíd.*, p. 160.

<sup>2981</sup> Moholy-Nagy subrayó en varias ocasiones el descubrimiento fortuito y experimental de las posibilidades del montaje fotográfico, por ejemplo en MOHOLY-NAGY, László, “La publicidad plástica” (1926), en *ibíd.*, p. 126.

de la máquina y de la organización laboral-, y el soporte<sup>2982</sup>, dado que Moholy-Nagy utilizaba diversos papeles fotográficos para conseguir diferentes texturas<sup>2983</sup>, convencido de que la fotografía tiene sus propias facturas<sup>2984</sup>, lo que le animó a practicar el fotomontaje o, en su caso, la “foto-plástica”, la cual constituyó uno de los ejercicios de sus cursos de la Bauhaus destinado a enseñar a construir con una gran variedad de calidades. No obstante, la adopción de la fotografía como modelo no fue directa, necesitó de una transformación, específicamente de la desmaterialización de su figuración mediante los diversos procedimientos experimentales que abordó entre 1922 y 1923, entre los que se encontraban el collage, el fotograma y el fotomontaje, además de la aplicación de diversas lentes, con el fin de desposeerla de la perspectiva centralizada hasta alcanzar formas creativas sin figuración, obtenidas por un agente creador que, a pesar de la aparente lógica que imponía el constructivismo, no pertenecía a la razón, sino al instinto creativo, capaz de crear una nueva apariencia de los objetos y con ello una nueva visión, eso sí, objetiva, por responder a procedimientos exactos y acordes a las exigencias de la contemporaneidad<sup>2985</sup>. Esta adaptación se inició con el cubismo y evolucionó a través de dos vías: la atención a la electricidad que prestó Delaunay con su simultaneísmo<sup>2986</sup>, y la introducción cubista de nuevos materiales que imponían un nuevo arte objetivo, una variedad de texturas y de efectos lumínicos tendentes al organicismo, así como una nueva concepción espacial acorde a la electricidad (los polos negativos y positivos representados por las formas cóncavas y convexas de la escultura de Archipenko<sup>2987</sup>), la fotografía y el cine<sup>2988</sup>, además de la concepción espacio-temporal discontinua impuesta por la vida moderna<sup>2989</sup>. Ambas direcciones fueron sintetizadas en la propuesta de Moholy-Nagy, cuya unidad orgánica permitía la reproducción mecánica y la disolución de las fronteras del arte en la aplicación de estos modelos fotográficos en los diseños tipográficos, bajo la modalidad de lo que él denominó “tipofoto”, es decir, la aplicación de la imagen fotográfica sobre la información impresa<sup>2990</sup>. No obstante, esta

---

<sup>2982</sup> En MOHOLY-NAGY, László, « Nuevos métodos en fotografía » (1928), Moholy-Nagy afirma que la cámara no es el elemento más importante de la fotografía, sino el papel sensible. En MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, p. 156.

<sup>2983</sup> NEUSÜSS, Floris M. et HEYNE, Renate, “De Berlin à Chicago. Réflexions historiques et techniques à propos des photogrammes de László Moholy-Nagy », en *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943, op. cit.*, p. 14.

<sup>2984</sup> Ver al respecto MOHOLY-NAGY, László, “Discursión acerca del artículo de Ernst Kállai *Pintura y fotografía*” (1927), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pp. 137-141, donde admite en oposición a Kállai que la factura fotográfica con valor en sí misma, como en la pintura tradicional, desemboca en el ornamento, prefiriendo en su caso ignorar las diferencias entre pintura, fotografía y cine.

<sup>2985</sup> Ver MOLDERINGS, Herbert, « Années-Lumière d’une vie. Le photogramme dans l’esthétique de László Moholy-Nagy », en *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943, op. cit.*, p. 6.

<sup>2986</sup> Ver *ibíd.*, p. 7.

<sup>2987</sup> MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión...*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>2988</sup> El cine propició la aplicación del principio de montaje en todas las artes, tan sólo por consistir en una sucesión de imágenes puesta en movimiento. Ver *ibíd.*, p. 92.

<sup>2989</sup> Ver *ibíd.*, pp. 55-59 y 63.

<sup>2990</sup> Ver MOHOLY-NAGY, László, “Pintura, fotografía, cine” (1925), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pp. 94-97.

unidad alcanzó su clímax en los efectos ópticos y dinámicos de sus “moduladores espacio-luz” (1930), dado que estas construcciones realizadas con diversos materiales, proyectaban juegos de sombras animadas al ser iluminadas, tal y como lo hacían los *ready-mades* y objetos de Duchamp y Man Ray, sólo que ahora las sombras, mediante el cinetismo, eran puestas en movimiento.

El desarrollo de Moholy-Nagy desde los primeros collages de 1922 hasta los “moduladores” de 1930, respondió a la búsqueda constante de una mayor unidad orgánica, tal y como determinó la evolución de los fundamentos del constructivismo ruso conformados en los primeros años de la década de 1920, de la concreción de las formas que ansiaba el unismo polaco, y del neoplasticismo de Doesburg con la proclamación en 1926 de la *contra-composición* y del arte concreto en 1929. No sólo porque Moholy-Nagy substituyó el montaje de fragmentos por la deformación de plástico transparente que rompía con la opacidad objetual, también por incluir el tiempo, el espacio y el movimiento de manera simultánea, y por avanzar en la desmaterialización mediante la búsqueda de la interacción de planos y del equilibrio que permite a la creación depender cada vez menos de las condiciones del volumen y de las leyes que lo rigen, como la gravedad, tal y como alcanzaron algunas de las construcciones espaciales de Rodchenko, Medunetski o Miturich. Para lograr este equilibrio, que constituye teóricamente la última fase de desarrollo del constructivismo<sup>2991</sup>, Moholy-Nagy llegó a hacer uso de las fuerzas magnéticas y del control remoto eléctrico<sup>2992</sup>, hasta alcanzar el volumen virtual creado sólo por la luz, y la escisión absoluta entre el volumen y la masa, encontrando para ello modelos en los autómatas, en las máquinas y en la electricidad<sup>2993</sup>. Así, el constructivismo era interpretado por Moholy-Nagy como una liberación de las condiciones físicas que imponía el material<sup>2994</sup>, aun manteniéndose dentro del materialismo, y en ello, a pesar de no compartir las mismas preocupaciones sociales en relación al arte, coincidía con el primer constructivismo soviético, sólo que la energía que permite esta liberación era para Moholy-Nagy la luz, dado que sólo concibió el color y las texturas como fuentes lumínicas, así como la unidad, la diferenciación de sus partes y el consecuente ritmo, razón que le valió para aceptar la existencia de facturas fotográficas.

El cinetismo de las construcciones de Moholy-Nagy fue adoptado por el taller de escultura y talla de la Bauhaus bajo la dirección de Joost Schmidt. Los resultados se documentaron fotográficamente al ser efímeros, con el fin de animar a los alumnos a realizar

---

<sup>2991</sup> MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión...*, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>2992</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>2993</sup> En *ibid.*, p. 80. La electricidad permitió a Moholy-Nagy retomar bajo el tamiz dialéctico el constante tema de la luz, tratado por el hombre desde los primeros tiempos. *Ibid.*, p. 119.

<sup>2994</sup> Moholy-Nagy dividió el total del espacio en espacio mensurable delimitado por los cuerpos sólidos, y en el no mensurable definido por el movimiento, consistiendo el triunfo al final del desarrollo del constructivismo, en el conocimiento del espacio no mensurable según las necesidades impuestas por la velocidad de la vida moderna. Ver *ibid.*, p. 103.



obras de arte a pesar de que la escuela estuvo enfocada hacia las artes aplicadas, tal y como actuaron desde sus cargos -además de Schmidt-, Moholy-Nagy, Schlemmer e Itten. La reafirmación constructivista de la Bauhaus, en parte debida a la presencia carismática de Moholy-Nagy, también propició la estandarización de los estudios tipográficos y la integración del fotomontaje, terreno guiado por Moholy-Nagy hacia el elementalismo, aunque los responsables directos fuesen Herbert Bayer y Josef Albers. Este elementalismo se aplicó a la publicidad<sup>2995</sup>, comenzando por la promoción de la propia escuela con éxitos considerables, aunque en un principio consistieron en ensayos preparatorios con el fin de estudiar las cualidades abstractas de los materiales y de las fotografías. Sin embargo, fue en 1929, una vez fuera de la Bauhaus Gropius, Moholy-Nagy y Herbert Bayer, cuando se inauguró una asignatura sobre fotografía como consecuencia del giro dado en la dirección general de los planes de estudio tras el nombramiento en el cargo de director de Hannes Meyer, caracterizado por su mayor compromiso social de carácter izquierdista, y por enfocar las enseñanzas hacia la producción. El fotógrafo experimental Walter Peterhans tomó la responsabilidad de esta asignatura, opuesto a las ideas de Moholy-Nagy en cuanto a la relación de la cámara con la realidad, pues Peterhans quiso introducir una mayor objetividad a partir de la exactitud de las matemáticas y la ciencia. Fue entonces cuando la fotografía como tal se integró en el taller de impresión, publicidad y diseño, aunque antes ya habían trabajado ahí con fotomontajes Max Burchartz, Hebert Bayer, Charlotte Voepel, Irene Hoffmann, Marianne Brandt, Moses Vorobeichik, Sdenek Rossmann, etc. Esta actividad complementó la renovación que otros representantes alemanes estaban llevando a cabo desde mediados de la década de 1920, como Hans Leistikow en Frankfurt o Jan Tschichold en Munich (donde llevó una importante actividad en 1927 en el diseño de carteles de cine), además de Otto Umbehrr y Lyonel Feininger.

Con el desarrollo de las ideas de Moholy-Nagy, la Bauhaus se apropió del lenguaje dadaísta al restringirlo, ahora sí, a la abstracción. También se hizo con sus medios de oposición al arte mimético y autónomo para encauzarlos en el funcionalismo de la publicidad y retomar sus cualidades formales hasta constituir, en concreto el fotomontaje, un medio de comunicación de masas tal y como realmente nació y se desarrolló al margen de las vanguardias artísticas. El programa de reconciliación del arte y la artesanía llevado a cabo por Gropius, en detrimento de la singularidad de la obra de arte aislada y de su monumentalidad, acabaron por devolver el fotomontaje a su terreno tras su paso por el arte, mientras que el dadaísmo se sirvió de él precisamente por su dimensión popular y antiartística, con el fin de buscar medios más directos de expresión, en el fondo desde una actitud tradicionalmente artística que fue la que hizo del dadaísmo un fenómeno histórico caracterizado por la imposibilidad de ser retomado de nuevo.

---

<sup>2995</sup> Sobre la aplicación de la “foto-plástica” y del fotograma en la publicidad, ver MOHOLY-NAGY, László, “La publicidad fotoplástica” (1926), en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pp. 121-127.

La Bauhaus continuó en Chicago a partir de 1938, tras su cierre en Alemania por la presión de los nazis, trabajando en el desarrollo del diseño, al tiempo que la pintura de caballete se mantenía y evolucionaba por vías vanguardistas o por otras más tradicionales. Esta situación, junto con la aportación de la Bauhaus, clausuró históricamente el encuentro entre el arte y el arte que define al collage, separando en sus respectivas parcelas el “arte por el arte” del diseño.

### *Collage y radio de influencia de la Bauhaus*

Sin embargo, ciertos artistas colaboraron en las actividades de la Bauhaus dentro de su radio de acción, tal y como hemos visto en el caso del checoslovaco Karel Teige y de muchos de los representantes de la vanguardia húngara. En Alemania destacó Willi Baumeister (1889-1955), próximo a la Bauhaus aun sin haber formado parte de su cuerpo de profesores, por la amistad que mantuvo con Oskar Schlemmer desde 1907, con quien se envió cartas con collages en la temprana fecha de 1911. Su primera aplicación artística del collage data de 1919, y consistió en un proyecto para una pintura mural abstracta, lo que le condujo a añadir en sus cuadros al año siguiente arenas, distintos espesores de pinturas y papeles, lisos y arrugados, con el fin de estudiar los contrastes espaciales creados entre las diferentes texturas en una serie denominada “pinturas-muro”, que tomaban el plano por su valor tectónico y como elemento fundamental y primigenio del pigmento y del color<sup>2996</sup>. Estos materiales creaban cierta figuración con ayuda del papel-maché y de maderas, con el fin de subvertir el fondo y las figuras a partir del valor autónomo que Baumeister siempre confirió a la línea, dado que la meta del arte, según él, era acabar con la experiencia del espectador para obligarle, como Hans Arp<sup>2997</sup>, a valerse de un grado cero originario, de un estado primigenio<sup>2998</sup>. Esta visión arquitectónica acerca de los contrastes (positivo y negativo, blanco y negro, figura y forma, forma y materia, figura y contenido, figura y fondo, sujeto y objeto, etc.), que concordaba tan bien con la estética defendida en la primera fase de la Bauhaus -pues Baumeister fue profesor en la Academia de Stuttgart-, debe ser relacionada con la estética de las máquinas que pintó en 1922 bajo la influencia de Léger (en una serie de obras que él denominó “mecanos”), donde las figuras eran dotadas de movimientos mecánicos, con lo que hizo partícipe al tiempo bajo una comparación entre el hombre y la máquina, tema también desarrollado por entonces por Oskar

---

<sup>2996</sup> WESTERDHAL, Eduardo, *Willi Baumeister*, Gaceta del Arte, Tenerife, 1934, p. 20.

<sup>2997</sup> Jérôme Mauche pone en relación los papeles rasgados de Arp con la obra de Baumeister de principios de la década de 1930, en MAUCHE, Jérôme, “Aucun jeu de muscles terrestres. Arp et Baumeister”, en *Willi Baumeister et la France*, Musée d’Art Moderne, Saint Étienne/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, p. 125 (catálogo de exposición)

<sup>2998</sup> Según las declaraciones del propio Willi Baumeister en los fragmentos de su libro *Lo desconocido en el arte* (1947), recogidos en *Willi Baumeister*, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2003, p. 123 (catálogo de exposición)

Schlemmer y que tuvo su continuidad en posteriores pinturas de Baumeister sobre atletas, algunas de ellas realizadas con “foto-dibujos” que combinan el dibujo con fragmentos fotográficos retocados con sombreados y curvas, entendiendo positivamente el collage y negativamente la pintura respecto a la realidad. Esta estética de la máquina le alentó a investigar en el terreno de la tipografía y la publicidad en 1926, entrando a formar parte al año siguiente del Círculo de Nuevos Publicistas dirigido por Kurt Schwitters. Dentro de esta materia siguió desarrollando el “foto-dibujo” aplicado a la figura humana, además de interesarse por el fotomontaje, tal y como demuestra su libro *Lo desconocido en el arte* (1943), donde analizó el collage desde un punto de vista psicológico y óptico, dado que siempre concedió a la vista un lugar privilegiado respecto a los restantes medios de percepción<sup>2999</sup>.

Mientras tanto, su estética fue evolucionando desde el maquinismo inorgánico hacia el organicismo biológico -lógico por la afinidad que siempre mostró con la obra de Paul Klee, así como con Kandinsky, de los que tomó el modelo interior-, a partir de su interés por el arte prehistórico revelado en la década de 1930 y del que llegó a ser un gran especialista, uniendo a las formas -cuyo entendimiento (la figura) se debe al espectador- la importancia del signo y del símbolo, para hacer de la pintura una escritura. Con este primitivismo Baumeister se aproximó a la dimensión psicológica, tal y como demuestra su concepto tantas veces recurrido de “imagen primigenia” (*ur-bild*), el cual pone en relación al hombre primitivo con el contemporáneo definido a partir de una nueva realidad. Para conseguir esta imagen primera, tuvo que crear una confusión no sólo de los elementos pictóricos, también de los medios tradicionales y los procedimientos experimentales, collages, cepillados e imitaciones del *frottage* mediante el calcado, por lo que el collage perdió valor en sí mismo, sobre todo cuando en la década de 1930 lo imitó mediante el dibujo difuminado para crear de nuevo contrastes entre la figura y el fondo<sup>3000</sup>. Esta transposición del collage a la pintura ya se produjo con anterioridad, porque toda su obra de principios de la década de 1920 se articuló a partir del principio del montaje, hasta alcanzar una pintura donde las formas flotan sobre un fondo vacío, al parecer inspirado por el suprematismo de Malevich. Mediante estos métodos, Baumeister contribuyó al conocimiento de una realidad separada (la temática maquinista antropomórfica de principios de la década de 1920), buscando medios de profundización en el lado desconocido de los objetos<sup>3001</sup>, los cuales adquieren en su producción la condición femenina en relación a las artes primitivas<sup>3002</sup>, con la única meta de cumplir la síntesis de la dialéctica establecida entre el interior del sujeto y el

---

<sup>2999</sup> Ver FRIEDEL, Helmut, “El lenguaje de los signos abstractos. Willi Baumeister dialoga con Paul Klee y Wassily Kandinsky”, en *ibíd.*

<sup>3000</sup> Es lo que Michael Semff denomina “falsos-collages”, en SEMFF, Michael, “Figura y vacío – imitación e irritación. Observaciones sobre el trabajo creativo de Willi Baumeister, entre el dibujo y la pintura”, en *ibíd.*, p. 45.

<sup>3001</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3002</sup> BAUMEISTER, Willi, entrevista en la SDR, 17-diciembre-1952, en *ibíd.*, p. 146.

interior de los objetos<sup>3003</sup>. Para ello se basó en modelos filosóficos defensores del método dialéctico como Novalis.

Otro de los artistas que contactaron con la Bauhaus fue el alemán Walter Dexel, atento a las actividades de esta escuela estatal desde su formación, aunque acabó inclinándose por el neoplasticismo de Théo van Doesburg, a quien conoció en el congreso internacional de Weimar en 1922. Fue así que, a partir de una pintura maquinista, abrazó la abstracción de formas geométricas en 1922 para buscar los máximos contrastes de formas y colores, estilo con el que comenzó a emplear collages de papeles para cuadros y bocetos, y en los que incluyó caracteres impresos en composiciones que, en 1930, acabaron por adquirir formas encefálicas que Dexel enfrentaba a títulos dispares, los cuales intentaban otorgar la condición de arquetipo a estas figuras apenas descifrables, por estar realizadas sobre todo con papeles rayados y estampados.

### *La concreción del arte abstracto y el funcionalismo del fotomontaje*

En el Círculo de Nuevos Publicistas, Willi Baumeister y Walter Dexel pudieron contactar con la última generación de abstractos procedentes del neoplasticismo, los cuales siguieron una evolución hacia una mayor precisión y definición de las formas materiales, manifestada en parte en la renovación del género del relieve según tres apoyos básicos: la proclamación de un elementalismo tendente al arte concreto por parte de Theo van Doesburg, las esculturas constructivas de Vantongerloo, y la utilización de nuevos materiales de Kurt Schwitters<sup>3004</sup>, quien fundó en su ciudad “Los abstractos de Hannover” (1927-1935), agrupación perteneciente oficialmente a la asociación de artistas “Los abstractos”, creada en 1919 en el marco de *Sturm*, aunque la agrupación de Schwitters respondió a la necesidad de reivindicar el arte no figurativo en Hannover y en Alemania en general, además de culminar su proyecto de un arte universal e independiente de cualquier clase social, declarado en 1923 con el “Manifiesto del arte proletario”. Fundado este grupo en marzo de 1927 (con el manifiesto “Front gegen Fronta”, publicado en *Der Sturm*) con el fin de representar a Hannover en la Asociación Internacional de Expresionistas, Cubistas y Futuristas, supuso por parte de Schwitters una reivindicación del arte abstracto como tal, quizás la primera a pesar de su costumbre por utilizar materiales preexistentes, incluso figurativos. Integró a miembros que Schwitters, quien pasaría a

---

<sup>3003</sup> BAUMEISTER, Willi, en la conferencia *Lo desconocido en la producción artística* (Casa de América de Munich, 1951), en *ibíd.*, p. 193.

<sup>3004</sup> Richter recuerda que las construcciones de Schwitters en su *Merzbau* eran parecidas a las de Georges Vantongerloo y a las primeras de Cesar Domela. En RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-Art, op. cit.*, p. 152. Vordemberge-Gildewart fue más lejos y atribuyó a la influencia de Schwitters la utilización de nuevos materiales en la escultura de Moholy-Nagy y en los cursos de la Bauhaus. En VORDEMBERGE-GILDEWART, Friedrich, “Kurt Schwitters” (1959), en SCHWITTERS, Kurt, *Merz, op. cit.*, pp. 348-349.

ser el motor del grupo, fue conociendo desde 1921<sup>3005</sup>: Rudolf Jans, Hans Nitzschke, Friedrich Vordemberge-Gildewart y Carl Buchheister. Algunos de ellos ya pertenecieron en 1924 al grupo K, destinado a la investigación de la abstracción geométrica siguiendo los pasos de Théo van Doesburg (tomaron del neoplasticismo la diferenciación entre la naturaleza y el arte, y de Doesburg las composiciones diagonales) y El Lisitski (quien en 1927 se instaló en Hannover para construir el Gabinete de los abstractos), ambos introductores de las composiciones dinámicas en diagonal, además de la influencia que en 1927 legó Baumeister, una fuente más primitiva remitente al mundo interior de origen expresionista y acorde a los primeros progresos de Schwitters en el arte contemporáneo. La predisposición hacia la geometrización dirigió la dirección constructiva del grupo, dado que para Schwitters la arquitectura fue la forma artística más completa tal y como demostró con su *Merzbau*. Tanto Nitzschke como Vordemberge-Gildewart estudiaron arquitectura, decoración interior y pintura, lo que determinó las producciones de Los artistas abstractos de Hannover, concebidas, -ya se tratase de las pinturas geométricas de Rudolf Jahns o de los relieves de Vordemberge-Gildewart y Buchheister-, para ser aplicadas a estructuras arquitectónicas, porque las geometrías, obtenidas con distintos materiales en los relieves, contenían ya las dinámicas del desarrollo arquitectónico, siendo el espacio y la superficie los principales objetos de las investigaciones de estos artistas destinadas a la decoración de interiores, campo donde intentaron hacerse con materiales modernos bajo la dirección de Vordemberge-Gildewart y sus composiciones arquitectónicas abstractas, a parte de la especialización de cada uno de los miembros en distintas materias: Carl Buchheister (1890-1964) en el diseño para tapices, Nitzschke en las estructuras arquitectónicas (para lo que abandonó la pintura), Rudolf Jahns en la pintura (con una gran importancia de la espiritualidad interior de origen expresionista, a pesar de su exactitud abstracta), y Schwitters en la parte teórica. Gracias a esta especialización, cada uno de los componentes de este grupo pudo conservar sus rasgos personales, haciendo realidad así la utópica unión del trabajo individual y colectivo. De este modo, buscaron la obra total e intentaron modestamente atender a las exigencias de la Bauhaus acerca de igualar la artesanía con las artes mayúsculas, aunque este proyecto de “obra total” respondía más bien a las ideas de De Stijl acerca de la necesidad del hombre de crear su propio entorno según las leyes espirituales universales. Este objetivo neoplástico no requirió abandonar la concepción de un arte independiente, pudiendo así Schwitters conservar sus ideas acerca de la autonomía de la creación plástica frente al desinterés de la Bauhaus por la creación de obras aisladas.

---

<sup>3005</sup> En 1921 es el año en que Schwitters conoció a Carl Buchheister. En 1924 encontró a Hans Nitzschke y a Friedrich Vordemberge-Gildewart, mientras que Rudolf Jahns no entró en este círculo hasta 1926. Ver VALSTAR-VERHOFF, Arta, “Kurt Schwitters et les abstraits de Hanovre”, en *Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 161, y JAHNS, Rudolf, « Merz Evening », en *Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, *op. cit.*, pp. 145-146.

Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) perteneció a De Stijl desde 1924, el año en que Mondrian se distanció del grupo y en el que se inició en verdad la expansión europea de las ideas neoplásticas, absorbiendo a muchos artistas periféricos, algunos de los cuales llegaron a ser miembros de este grupo de origen holandés; otros no. Estos nuevos neoplásticos introdujeron, junto con las *contra-composiciones* de Théo van Doesburg, divergencias formales e incluso figurativas que el neoplasticismo en sus comienzos habría considerado herejías, como por ejemplo Joaquín Torres-García desde 1926. Sin duda, el punto de apoyo para estas nuevas direcciones fueron las construcciones de Vantongerloo, las cuales confluyeron en Hannover con las de Schwitters. Este escultor belga tomó fragmentos reales para someterlos a la composición del artista, y así a la figuración. De todas formas, a mediados de la década de 1920, Schwitters se centró más en la construcción y recurrió a formas abstractas puras, dirección cuyo paradigma lo constituye su *Relieve blanco* (1924-1927, en madera pintada), un hito para los abstractos de Hannover por constituir una máxima del elementalismo, además de introducir novedades capaces de dotar al grupo de una singularidad que lo identificaba, como el triángulo como base compositiva -al que se unió pronto la semi-esfera de Vordemberge-Gildewart-, la independencia de la línea de las formas, además de la línea curva y el ángulo agudo, utilizando el escorzo completo para conquistar en profundidad el espacio exterior como principio constructivo. De este modo, el relieve llegó a ser el paradigma expresivo del grupo por contener potencialmente la arquitectura, la escultura y la pintura, sobre todo en la producción de Vordemberge-Gildewart, Nitzschke y Buchheister, este último añadiendo arena a las texturas de metal y madera. Además de la enorme experiencia de Schwitters -cuya atención a los objetos encontrados lo distinguía del resto del grupo-, Vordemberge-Gildewart también conoció con anterioridad la práctica del collage, pues realizó uno por primera vez en 1923, aplicado a un dibujo para estudiar las diferencias de texturas y los contrastes entre las líneas y las superficies. Enseguida amplió esta experimentación a materiales tridimensionales hasta alcanzar el relieve, y a los recortes fotográficos entre 1926 y 1928, aunque siempre desde el concepto de collage y sin intención de renovar la fotografía, porque siempre consideró al primero como uno de los mejores medios expresivos por encima de sus limitaciones<sup>3006</sup>. Debido a su pertenencia a De Stijl y su presencia entre los de Hannover, además de la amistad de Schwitters con Doesburg, Vordemberge-Gildewart fue, junto con Katherine Dreier y la actividad difusora en los Estados Unidos de su “Sociedad Anónima”, el principal responsable de la proyección internacional de este grupo de abstractos, además de constituir sus textos teóricos una constante referencia para todos ellos.

A la producción de relieves del grupo de Schwitters se unieron los del holandés Cesar Domela-Nieuwenhuis (1900-1992), quien también ingresó en el grupo De Stijl en 1924 tras haber experimentando previamente con composiciones geométricas. Instalado en Berlín en

---

<sup>3006</sup> Ver WESCHER, Herta, *La historia del collage...*, op.cit., p. 206.

1927, ciudad desde donde contactó con los abstractos de Hannover, desarrolló ahí sus relieves realizados con diversos materiales: placas metálicas, barras y vidrios con los que introducía la transparencia, como Buchheister, todo sometido a la unidad de las composiciones neoplásticas, en las que también incorporó la diagonal de la contra-composición de Doesburg y la línea curva con la ayuda de discos de plexiglás. Estas formas circulares se hicieron extensivas a las maderas y metales de los relieves que realizó en la siguiente década del siglo XX. Parece ser que esta ruptura con la ortogonalidad neoplástica vino propiciada por su actividad en el terreno del fotomontaje, que no tardó en aplicar con temas urbanos al cartel publicitario durante los años de su estancia en Berlín entre 1927 y 1933. A partir del fotomontaje *Ruthsspeicher* (1928), cuyo leit motiv lo constituyen unas cisternas cilíndricas, descubrió las formas ovaladas que luego aplicó a las composiciones de otros fotomontajes posteriores y relieves de la siguiente década<sup>3007</sup>, dado que su interés por el montaje fotográfico surgió por sus cualidades compositivas antes que por su carga icónica, es decir, por la capacidad de este medio de someter a las composiciones la realidad reproducida objetivamente, lo que lo diferenciaba sustancialmente de los dadaístas<sup>3008</sup>, a pesar de haber descubierto con ellos este medio de expresión objetivo en Berlín en 1923<sup>3009</sup>, y con los que coincidió en la costumbre de utilizar fotografías “encontradas” y no realizadas por él mismo<sup>3010</sup>. Su aportación holandesa al fotomontaje se complementó con la de sus compatriotas Piet Zwart y Paul Schuitema, además de Paul Citroën y los collages dadaístas de Blumfield.

Esta investigación de Domela en torno a la composición fotográfica, finalizó en 1933 al trasladarse a París, aunque retomó el medio en 1937 para realizar carteles en apoyo a la República Española en la Guerra Civil. Antes de abandonarlo, el fotomontaje legó a su relieve la libertad de composición necesaria, porque lo cierto es que el uso de la fotografía no difería sustancialmente en su producción del de la pintura o de los restantes medios de expresión<sup>3011</sup>, pues todos ellos partían de unos mismos impulsos expresivos. Incluso este valor fue compartido por sus fotografías sin montaje, habiendo comenzado su carrera de fotógrafo en 1924 para registrar sus propias obras, como en el caso de Man Ray. Domela, a pesar de la aparente lógica de su producción de la década de 1920, se mantuvo distante respecto al constructivismo de los

---

<sup>3007</sup> Cesar Domela afirma que la toma de formas curvas en sus relieves parten de los fotomontajes que realizó durante estos años, lo que lo distanció de De Stijl. En la entrevista con Marini & Ronchetti (11-junio-1981, Orta), recogida en *Cesar Domela*, Diputación de Huesca/ Ibercaja, Huesca, 1999, p. 54 (catálogo de exposición)

<sup>3008</sup> Ver *Cesar Domela*, Diputación de Huesca/ Ibercaja, *op. cit.*, p. 52, donde atribuye al fotomontaje dadaísta una función caricaturesca.

<sup>3009</sup> Durante su primera estancia en Berlín en 1923, trabajó en el estudio del antiguo dadaísta Arthur Segal, y conoció el fotomontaje de la mano de Hausmann y Höch, además de contactar con Richter y Eggeling. También entabló amistad con Arp.

<sup>3010</sup> *Cesar Domela*, Diputación de Huesca/ Ibercaja, *op. cit.*, p. 54. Su método de trabajo parte de una idea anterior a la tarea física del montaje, aunque esta idea previa es el resultado de una recopilación de recortes que ha ido encontrando (tal y como cuenta él mismo en *ibíd.*, p. 53). Por tanto, es el material el que impone la idea y el montaje.

<sup>3011</sup> *Ibíd.*, p. 52.

rusos y de Moholy-Nagy, por considerar esta tendencia excesivamente mecánica. Sin embargo, en relación a sus relieves sí atendió la dimensión social de la Bauhaus, especialmente los puntos comunes que mantenían la artesanía, los nuevos materiales y el arte, además de la importancia que otorgaba Moholy-Nagy a la luz. Él prefirió adherirse a los principios de la neoplasticidad, que tenían como base la espiritualidad dialéctica de la teosofía de Mondrian (a quién conoció en 1924), lo que le alentó, aunque distanciado ya de la ortogonalidad neoplástica, a interesarse por las formas curvilíneas y la morfología susceptible de recepción simbólica por parte del espectador, en sus obras posteriores a su traslado a París en 1933. Esto encontró su sustento, aunque ahora en otra dimensión, en la importancia social del arte legada por el neoplasticismo, al situar el fin último del estilo universal en la creación del entorno humano, lo que le condujo tanto a la práctica del cartelismo con la ayuda del fotomontaje, como a sus últimas obras de unidad orgánica a partir de la línea curva, en parte, inspirado por la música y el influjo sinestésico recibido por del espiritualismo de Kandinsky<sup>3012</sup>, referencia fundamental que, como el neoplasticismo, estuvo determinada por la teosofía. A partir de las fuentes neoplásticas, Cesar Domela siempre trabajó en la individualización de los materiales amorfos<sup>3013</sup> y en la concreción o materialización de lo espiritual, desde un punto de vista dialéctico que también lo sitúa en la órbita de Baumeister, creando relieves denominados directamente “cuadros-objetos” por Marcel Brion, dada la importancia de esta materialización concreta<sup>3014</sup> (la cualidad de “objeto”, demostrado en el hecho de que estas obras con relieve necesitan ser vistas desde distintos ángulos y no desde la frontalidad que impone la pintura), la cual sobrepasa la condición de los restantes objetos al contener la espiritualidad del artista solidificada, la responsable de la unidad que dota a las partes geométricas de un dinamismo orgánico (la cualidad de “cuadros”), nacido de un proceso de desnaturalización neoplástica de los materiales empleados con el fin de sublimarlos espiritualmente. El procedimiento consistía en contrastar las facturas -la aplicación plana de la pintura sobre la madera, los metales y las transparencias- por incidencia de la luz, para ocupar un espacio real y reproducir así la dialéctica fundamental entre el espíritu y la materia, transformando el espacio real en otro espiritual, al tiempo que concretaba la espiritualidad interior del artista en la fisicidad de la obra, teniendo como resultado un arte abstracto y a la vez materialista, basado en una mística de tipo teosófico<sup>3015</sup> en contra de los procedimientos radicales del constructivismo, los cuales actuaron según la lógica interna de los materiales.

---

<sup>3012</sup> BRION, Marcel, *Domela*, Georges Fall, Paris, 1961, p. 32.

<sup>3013</sup> Ver el texto de Christian Zervos (1965) recogido en el catálogo *Domela*, Galerie de Seine, Paris, 1971, p. 55.

<sup>3014</sup> *Ibid.*, pp. 20 y 38.

<sup>3015</sup> *Ibid.*, p. 56. Domela atribuye a la religión el conocimiento del ritmo y de la armonía de sus “esferas”, en DOMELA, Cesar, “Quelques aperçus et conceptions sur l’art moderne”, en *Domela*, Galerie de Seine, *op. cit.*, p. 27.



El inicio de la actividad tipográfica de Cesar Domela (la cual incluyó el fotomontaje) una vez asentado en Berlín en 1927, coincidió con las primeras investigaciones de los abstractos de Hannover en este mismo terreno, en cuyo marco se desarrollaron los avances tipográficos de la revista *Merz* y los fotomontajes de Vordemberge-Gildewart, insertados en composiciones cromáticas de formas elementares. El desarrollo de la tipografía en Alemania tuvo su gran hito en la fundación del Círculo de Nuevos Creadores Publicitarios en 1927 por parte de Schwitters, de la que formaron parte Walter Dexel, Domela, Schwitters, Baumeister, Max Burchartz, Heartfield, El Lisitski, Moholy-Nagy, Hans Richter, Karel Teige, etc., y sobre todo en la exposición organizada en 1931 por Domela en el Museo de Artes Gráficas de Berlín bajo el título *Fotomontaje*, la primera exhibición dedicada a esta materia en la Historia del Arte, la cual incluso contempló precedentes de los siglos XVIII y XIX, y para cuyo recibidor Domela diseñó un enorme fotomontaje adaptado a la arquitectura, con imágenes de museos alemanes y de obras maestras de la pintura y de la escultura con el fin de ser contrastadas con las muestras de la exposición. En ella se presentaron trabajos de Hausmann, Heartfield, Höch, Rodchenko, Moholy-Nagy, Klucis, Schwitters y Vordemberge-Gildewart entre muchos otros.

Por otra parte y bajo el peligro del idealismo, la abstracción tomó conciencia de ser un lenguaje y quiso agruparse frente a la rápida expansión del surrealismo. La responsabilidad recayó sobre el uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949), quien establecido en París desde 1924, contactó con Mondrian, Théo van Doesburg y las ideas de De Stijl, las cuales adoptó singularmente, es decir, sin desdeñar su particular figuración tendente al signo aunque sumisa a las composiciones neoplásticas. En cambio, sus relieves y esculturas en madera policromada - que él denominó “objetos plásticos”- se mantuvieron dentro del lenguaje constructivo de De Stijl, aun con la introducción del círculo. En 1920, durante una estancia en Nueva York, ya empleó materiales extra-artísticos en unas pocas muestras de collages que recogían la vida moderna bajo un punto de vista próximo al futurismo que conoció en Barcelona por mediación del también uruguayo Rafael Barradas. Poco antes realizó juguetes en madera pintada (expuestos en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1918<sup>3016</sup>), los cuales anticipaban de manera figurativa las construcciones posteriores de carácter neoplástico.

Torres-García tomó la iniciativa de aglutinar a los abstractos residentes en París frente a la expansión del surrealismo, en torno a los tres números de la revista *Cercle et Carré* (1930) dirigida por él mismo junto con Michel Seuphor, la cual supuso la segunda defensa explícita y colectiva del arte abstracto tras la agrupación de artistas abstractos en torno a la galería *Sturm* de 1919 y a la que pertenecieron los de Hannover, los mismos que pasaron a colaborar en 1930 con *Cercle et Carré* junto con Cesar Domela, Mondrian, Vantongerloo, Arp (quien también

---

<sup>3016</sup> Ver PÉREZ, Carlos, “Aladdin Toys. Los juguetes desmontables de Torres García”, en *Joaquín Torres García. Un mundo construido*, Museo Colecciones ICO, Madrid, 2002, p. 125 (catálogo de exposición), y el texto de José Pedro Argul en *J. Torres García (1874-1949). Exposición antológica*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1973, p. 23 (catálogo de exposición)

participaba de las actividades surrealistas paradójicamente), los polacos Jan Brzekowski y Stazewski, Kandinsky -quien ya había adoptado el concepto de arte concreto-, Ozenfant, los italianos Russolo, Fillia y Prampolini, y un largo etcétera que resumía las tendencias favorables a la abstracción y que ya se desarrollaban en casi todos los países europeos, buscando los puntos comunes, el más importante la construcción -incluso antes que la propia abstracción<sup>3017</sup>-, en defensa de la unidad y del orden, dos cualidades exaltadas en un artículo de Torres García publicado en la primera entrega<sup>3018</sup> de esta revista. Sin embargo y como era de esperar, las declaraciones de intenciones fueron escasas dada la disparidad de las colaboraciones. Esta publicación conllevó además una exposición titulada “Cercle et Carré” en la Galería 23 de París (entre abril y mayo de 1930), de la obra de los artistas componentes del grupo, ocasión en que se pudo observar en la capital francesa esculturas, construcciones y relieves de Vordemberge-Gildewart, Kurt Schwitters, Hans Welti, Torres-García, Antoine Pevsner, Baumeister y Buchheister entre otros<sup>3019</sup>. Theo van Doesburg no fue invitado a participar en este proyecto, y por el contrario publicó en el mes de abril de ese mismo año el único número de *Arte concreto* con apoyo de Jean Hélion entre otros, donde defendió una superación de la estética neoplástica y de la abstracción. La dualidad abstracción-concreción estaba servida; en ella se vieron envueltos muchos críticos e historiadores más que los propios artistas abstractos, dado que en los años cuarenta surgió una nueva generación que adoptó la abstracción ya no sólo desde los medios objetivos, sino desde el encuentro entre el expresionismo y los procedimientos automáticos definidos por la intervención del azar y su relación por negación con los medios de reproducción mecánica, y que más deben al surrealismo que a la objetividad constructiva de las décadas de 1920 y 1930, pues intentaron dar consistencia material y objetual a la expresión del interior y, al mismo tiempo, a la imagen surrealista obtenida mediante procedimientos automáticos.

El siguiente intento por aglutinar las corrientes abstractas en París consistió en la fundación en febrero de 1931 de la asociación *Abstracción-creación* bajo el impulso de las ideas de Théo van Doesburg, quien murió ese mismo año. Su comité de dirección estuvo compuesto por Arp, Gleizes, Hélion, Kupka y Vantongerloo entre otros, aunque el mayor animador fue August Herbin, el fundador junto con Vantongerloo. Su actividad se extendió hasta 1936 y, ante el devenir de los distintos constructivismos y del plasticismo de la década anterior, se convirtió en el centro europeo de la actividad pictórica abstracta de los años treinta, y en la otra gran corriente pictórica frente al surrealismo, una vez finalizadas la eclosión de las vanguardias y el proceso de negación del arte imitativo, y culminados los intentos de reconstrucción de un

---

<sup>3017</sup> *Cercle et Carré* consideró que abstracción y construcción son dos términos independientes. Véase ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, op. cit., p. 183.

<sup>3018</sup> TORRES GARCIA, Joaquín, “Vouloir Construire”, *Cercle et Carré* n° 1, 15 mars 1930, Paris. Edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1977, p. 15-16 [sin paginar]

<sup>3019</sup> Catálogo reproducido en *ibíd.*, pp. 28-31 [sin paginar]

lenguaje plástico. En Rusia, el constructivismo sucumbió primero a las exigencias productivistas de un fotomontaje psicológico con primacía del mensaje, y finalmente a la presión que ejercía el realismo socialista en las instituciones culturales del estado soviético. En Alemania el nazismo acabó con cualquier posibilidad de actividad artística renovadora y, antes, la dirección adoptada por la vanguardia se dirigió hacia fines productivos con el fin de hacer al arte partícipe en la creación social y romper con las jerarquías de los géneros, mientras que países como Hungría o Checoslovaquia acogieron progresivamente las inclinaciones surrealistas procedentes de París, aunque con ciertas particularidades que abrieron el camino, en parte, al desarrollo de los automatismos tras la Segunda Guerra Mundial. Fue la capital gala la que asumió la responsabilidad de defender el arte abstracto y, de hecho, fue en este momento cuando se tomó conciencia de la existencia de una abstracción opuesta a la figuración, sobre todo surrealista, pues más que deberse a certezas metafísicas, la distinción entre figuración y abstracción constituyó un fenómeno histórico. En realidad, con ella se salvaguardaba la producción de la obra de arte aislada y monumental, incluso recuperándola. Por otra parte, *Abstracción-creación* realmente nunca defendió un arte abstracto en sí, sino un arte que pudiera ser considerado tanto abstracto como concreto, dada la objetividad de sus procedimientos y resultados. Más bien fue enemigo de cualquier subjetividad expresiva y aislada que no fuese confrontada con el lado objetivo. Sin embargo, en el París artístico dominado por *Abstracción-creación*, el collage perdió importancia una vez finalizada su participación en la conformación de nuevos lenguajes durante la década de 1920. Solamente la actividad del italiano Alberto Magnelli, bajo la influencia del automatismo de Arp y posteriormente del *découpage* de Matisse, destacó dentro del lenguaje abstracto. En cambio y paradójicamente, fue con el surrealismo en verdad que la abstracción se desarrolló y adoptó nuevas direcciones automáticas y poéticas.

### *Conclusiones*

A diferencia de la unión soviética donde el arte autónomo desapareció, primero por la presión productivista y luego por la imposición del realismo socialista, el collage propició en Occidente el mantenimiento de la obra autónoma en forma de abstracción concretada, según las modalidades tradicionales (pintura y escultura) además de otras nuevas como el relieve constructivo, al tiempo que se extendía en forma de fotomontaje al cartelismo, a la publicidad, a la propaganda, al diseño y a la ilustración, más allá del arte independiente y con la ayuda de los medios de reproducción mecánica. De este

modo se estabilizaron dos alternativas que evolucionaron en las décadas posteriores, en principio relativamente opuestas y posteriormente de forma paralela.



### 3.7. El collage surrealista al servicio de la poesía

Con los lenguajes de índole constructivista despertados por toda Europa a partir de la negación dadaísta y del formalismo ruso, hemos asistido a una reconversión de la plástica dirigida en dos direcciones: hacia la creación de objetos reales e independientes de cualquier pretensión representativa o interpretativa de la naturaleza, lo que trajo como consecuencia un lenguaje abstracto poco consciente de serlo, al menos no como pudo ser entendido a partir de la década de 1940; y por otro lado una nueva atención hacia la realidad exterior en la aplicación de esta nueva producción artística, por medio del funcionalismo o del productivismo facilitado por los medios de reproducción mecánica, desde la producción industrial en serie, hasta los nuevos métodos de representación mecánica de la realidad, fundamentalmente la fotografía y el cine, aunque también podríamos considerar por extensión el grabado. Sin embargo, uno de los logros del dadaísmo en su faceta constructiva, consistió en una nueva valoración de la imagen, dado que la entendió al margen de su fisicidad y de cualquier mensaje comunicativo. El montaje soviético, a partir del formalismo, atendió a la imagen y trabajó con ella, primero desde sus valores plásticos y posteriormente como unidad de mensaje que crea el conjunto de una información al ser puesta en relación con otras, dirigida tanto a la lectura consciente como a la asociación inconsciente de ideas (el montaje según Eisenstein). Este fue un eficaz mecanismo de aplicación de los principios del montaje que afectó a todos los géneros creativos, además de la propaganda y la publicidad, como un lenguaje universal capaz de salvar cualquier barrera.

#### *La naturaleza del collage en el surrealismo*

El surrealismo también atendió a la imagen pero bajo un fin diferente: ponerla al servicio de la poesía para despertar reacciones subconscientes en el espectador. Residía en ello una dimensión psicológica muy importante, inexistente por ejemplo en el poetismo checoslovaco, aun basado éste también en la imagen poética. Esta dimensión fue aportada por el psicoanálisis de Freud en materia cognitiva y, sin embargo, a diferencia del montaje de Eisenstein, al estar destinada esta disciplina con el surrealismo a la poesía en el sentido hegeliano del término -esto es, la imagen proyectada en el sujeto a partir de la realidad pero desprendida de sus condiciones materiales-, el montaje surrealista se presentaba opaco, vacío de contenidos -el absurdo y lo fortuito-, dado que debía ser el espectador el que, al reaccionar ante estas imágenes, volcase su inconsciente hasta dotar *a posteriori* a los fragmentos encontrados de unos contenidos que le revelasen al mismo tiempo un interior reprimido. Si el dadaísmo trató de abrir nuevas dimensiones de conocimiento en el objeto opaco, una vez destruidas las máscaras

ideológicas -ciencia, lógica, empirismo, utilidad, etc.- en su relación con el individuo (el sujeto “creador” y el sujeto espectador), tarea que mantuvieron algunos de los antiguos dadaístas hasta el final de sus carreras, como Duchamp o Man Ray, el surrealismo ahora deseaba encontrar en este encuentro con las imágenes, -o con los objetos en tanto que imágenes-, las necesidades no de un yo, sino del “hombre”, la búsqueda de un inconsciente colectivo. El automatismo psíquico, tal y como definió el surrealismo Breton<sup>3020</sup>, fue el mecanismo apropiado para alcanzar este objetivo: la relación del hombre con una nueva realidad que contuviese los aspectos eclipsados hasta entonces por la lógica y otras fuerzas represivas. Por ello, el surrealismo, contrario en un principio a cualquier forma artística y literaria, se presentó como un nuevo medio de conocimiento de la realidad, tanto de la artificial urbana como de las manifestaciones artísticas anteriores, las cuales los surrealistas valoraban tan sólo por ser espirituales<sup>3021</sup> y no artísticas. La realidad debía mantenerse inmaculada, libre de los añadidos y significados sospechosos de ideología, para lo que se valieron de la cámara fotográfica para recogerla y publicarla en su revista *La Révolution Surréaliste*, siendo también modelo para la escritura objetiva (sin embargo, no hubo un cine surrealista aceptado por Breton y sus colegas hasta 1929, con *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí) tal y como la presentó Louis Aragon en *Le paysan de Paris* (1926), tanto para materializar el interior como para desposeer a la realidad exterior objetiva de los contenidos impuestos, porque el poder de la cámara para reproducir la imagen, niega el aura de singularidad y así la distancia entre esa realidad y el sujeto observador, es decir, aniquila el principal intermediario que es el aura tal y como fue definida por Walter Benjamin y por la que Breton entendió la identidad al referirse a Max Ernst<sup>3022</sup>, con lo que facilita el shock o el principio surrealista de “extrañamiento”<sup>3023</sup>. Ya en 1921 Breton afirmó, en relación a Ernst nuevamente, que la escritura automática era una “auténtica fotografía del pensamiento”<sup>3024</sup>, en lo que también participaba el collage al aislar una realidad de su contexto lógicamente entendido, y servir de este modo de motivo de proyección del subconsciente<sup>3025</sup>.

---

<sup>3020</sup> En el primer manifiesto del surrealismo de octubre de 1924. En BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 44.

<sup>3021</sup> Para una evolución del grupo *Littérature* desde las influencias dadaístas recibidas entre 1920 y 1922 hasta el surrealismo, y de cómo éste recuperó un arte plástico que en un principio negó en concordancia con las ideas dadaístas, me remito a la primera parte de este trabajo, pp. 22-81.

<sup>3022</sup> BRETON, André, “Max Ernst” (1921), en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 76.

<sup>3023</sup> BRETON, André, *Manifiesto del Surrealismo* (1924), en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 42. En BRETON, André, “Position politique de l’art d’aujourd’hui” (conferencia pronunciada en Praga, 1-abril-1935), en BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, op. cit., p. 25, declara que la objetividad en el arte radica en la percepción de la realidad separada de todo conjunto de formas e ideas, tal y como aparecen los recortes en un collage surrealista.

<sup>3024</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>3025</sup> Max Ernst escribió en 1937: “... el collage es un instrumento hipersensible y rigurosamente justo, parecido al sismógrafo, capaz de registrar la cantidad exacta de posibilidades de felicidad humana en cada época”. En MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., p. 207.

Así, el collage quiso ser para el surrealismo un automatismo psíquico, uno de los mecanismos de materialización del subconsciente con ayuda de imágenes capturadas de la realidad objetiva exterior, tal y como procede el sueño según Freud. El automatismo fue la principal adopción surrealista de Dada, a pesar de que Breton lo reivindicó en la obra del conde de Lautréamont y lo hizo remontar hasta *Los campos magnéticos* que él mismo escribió junto con Soupault en 1919. Sin embargo, el automatismo dadaísta, cuyas primeras manifestaciones fueron los collages plásticos de Arp, tuvieron como principal objetivo eliminar la mano creadora del artista para crear un objeto autónomo según las mismas leyes desconocidas que rigen las transformaciones del mundo, como el azar o las constantes mecánicas. El automatismo dadaísta, con este proceder, también deseó salvar las distancias entre el individuo y la realidad y, sin embargo, se despreocupó del realismo (a excepción de Huelsenbeck). Por contra, el surrealismo dotó al automatismo de una dimensión psicoanalítica donde el objetivo último no fue el azar ni el objeto, sino la liberación del subconsciente interaccionando con la objetividad, fruto de la división freudiana del individuo en dos mitades que el dadaísmo no necesitó, y que el sujeto tuvo que sufrir a expensas de sustituir en el proyecto de liberación constructiva surrealista, el “yo” por el “hombre”. De esta manera el surrealismo sistematizó el automatismo de procedencia dadaísta<sup>3026</sup>, y le obligó a necesitar de la imagen que pasaría con el sueño a ser sustituta (según el termino freudiano de *sustitución*) de pensamientos ocultos significativos<sup>3027</sup>.

El surrealismo atendió en principio la obra plástica de aquellos dadaístas afines: Man Ray, Duchamp, Picabia y Max Ernst principalmente. No obstante, éste último abandonó la práctica del collage entre 1924 y 1928 para “calcar” sus resultados al óleo<sup>3028</sup> (lo que llevaba haciendo desde 1921) y remplazarlos, por otro lado, por una nueva práctica que Werner Spies considera “pseudo-automática” junto con el collage, por necesitar también de una elaboración previa meticulosa: el *frottage*<sup>3029</sup>. Con él Max Ernst consiguió la imagen de materias reales al ser impresos con la ayuda de un lapicero o carboncillo sobre un papel<sup>3030</sup>, descubriendo las tramas que lo definen -paralelas a las de las xilografías que utilizó en el collage-, y ponerlas al servicio de nuevas figuraciones que venían sugeridas por el resultado objetivo a partir de la transmutación de la materia en imagen<sup>3031</sup>. El surrealismo perdió así su principal investigador en el terreno del collage al tiempo que se debatía sobre la posibilidad de un automatismo plástico, y esto a pesar de que, por ejemplo, Alexandrian considere el collage como la “técnica surrealista

---

<sup>3026</sup> Sobre el automatismo dadaísta y el automatismo surrealista, véase RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-Art*, op. cit., pp. 194-195.

<sup>3027</sup> Ver FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños* (1901). En FREUD, Sigmund, *Obras completas I*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 237.

<sup>3028</sup> Véase SPIES, Wener, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 120.

<sup>3029</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>3030</sup> PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., p. 194, y ALEXANDRIAN, Sarane, *Création récreation*, Denöel/ Gonthier, Paris, 1976, pp. 159-160. Al respecto, ver también SMEJKAL, Frantisek, *Le dessin surréaliste*, Cercle d'Art, Paris, 1974, pp. 21-22.

<sup>3031</sup> Tal y como el mismo Max Ernst aclara en *Escrituras*, op. cit., p. 189.



por excelencia”<sup>3032</sup>, porque, como la fotografía, permite transformar la realidad en imagen al aislarla de su contexto y ser sometida a la yuxtaposición, apelando al subconsciente del espectador para que establezca nuevas asociaciones, pues sus resultados son meramente poéticos y se prestan a lo “maravilloso” hasta lograr una visión de la realidad poética, hegeliana y liberada de cualquier contenido, obteniendo imágenes arbitrarias sustentadas por el principio de la contradicción<sup>3033</sup>. Al haber sido definido el surrealismo como un automatismo psíquico que libera al subconsciente al materializarlo, la plástica surrealista se hizo casi imposible tal y como demostraron los artículos de Morise y Naville comentados al inicio de esta investigación. Sin embargo, aún quedaba otra vía: la fijación de imágenes interiores, retenidas por la memoria y liberadas en el sueño, tal y como valoró Breton la pintura metafísica de De Chirico<sup>3034</sup>. Max Ernst no estuvo interesado por el automatismo dado que era fácilmente identificable con el modelo interior de Kandinsky acerca de una pintura espiritual. Esta teoría expresionista ya fue atacada por el dadaísmo alemán, el mismo que mostró una opinión muy favorable hacia la pintura de De Chirico<sup>3035</sup> que tanto inspiró a Max Ernst. Por consiguiente, a partir del legado de este último pintor alemán citado -quien colaboró con la *Révolution Surréaliste* desde su fundación-, se establecieron dos vías posibles para la formación de una pintura surrealista: la manifestación del subconsciente por medio del automatismo, tal y como defendía Morise, incluso abogando por un arte sin figuración, y la representación de las imágenes oníricas, las cuales podían materializarse en imágenes encontradas y recortadas para dar salida a la correspondencia latente entre el subconsciente del sujeto y el objeto exterior azaroso, en lo que la memoria resultaba fundamental por ser ella misma la que atrapa las imágenes en estado vigilia. Ésta fue la dirección que adoptó el arte de Max Ernst<sup>3036</sup>, y la división entre una posibilidad y otra en la plástica surrealista, consolidada con la publicación entre 1925 y 1928 de *Le Surréalisme et la Peinture* de Breton en *La Révolution Surréaliste*, respondió a tres fases y tres métodos de la percepción de la realidad, los cuales conservaban como fin último la poesía, -siempre libre y gratuita-, así como el juego que para los surrealistas<sup>3037</sup>, en contra del papel

---

<sup>3032</sup> “*Le collage. C’est la technique surréaliste par excellence*», en ALEXANDRIAN, Sarane, *Création récréation, op. cit.*, p. 159. Sin embargo, en su libro *Arte surrealista*, afirma que el objeto es aún más típico del surrealismo que el collage, por su mayor capacidad de interceder en la vida cotidiana de las personas. En ALEXANDRIAN, Sarane, *Surrealist Art, op. cit.*, p. 140.

<sup>3033</sup> Mientras que la realidad es la ausencia aparente de contradicción, lo maravilloso es la contradicción que aparece en la realidad, es decir, una percepción poética de la misma en función de la dialéctica fundamental de Hegel. En ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1953, p. 248.

<sup>3034</sup> Véase BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture, op. cit.*, p. 12, donde califica la pintura de De Chirico de « pintura soñada ».

<sup>3035</sup> Ver SPIES, Werner, *Max Ernst-Loplop. L’artiste et son double, op. cit.*, pp. 107-110.

<sup>3036</sup> Ver BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture, op. cit.*, p. 26.

<sup>3037</sup> Sobre el juego y el collage surrealista, véase el texto de Michael Löwy para el catálogo *Le collage surréaliste en 1978*, Galerie le Triskèle, Paris, 1978, p. 23 [sin paginar]

social que Roger Callois le otorgaba, era definido sobre todo por ser banal y dedicarse únicamente al divertimento<sup>3038</sup>:

- La consideración poética de la realidad, sobre todo la urbana y moderna tal y como la defendió Pierre Naville contra cualquier arte surrealista. La naturaleza de la ciudad proporcionaba el aislamiento de los objetos, de los lugares, y el extrañamiento que libera la objetividad de cualquier añadido, al tiempo que recogía la modernidad de Rimbaud y de Baudelaire. Se trataba de la poética de la ciudad y de una nueva mitología moderna<sup>3039</sup>, donde el transeúnte, el vagabundo<sup>3040</sup> o el *flâneur* Baudelairiano, debía perderse despojándose de las referencias ideológicas.

- Para descubrir esta realidad, se podía recurrir a prácticas como la manifestación de la imagen de una realidad material a partir de mecanismos automáticos precisos en los que no interviene la conciencia. A este conjunto de experiencias perteneció el collage dadaísta de Max Ernst, luego el *frottage*, además de otros procedimientos de origen dadaísta como el *ready-made* duchampiano o los rayogramas de Man Ray, siempre que los entendamos desde el punto de vista de los surrealistas. A este método se añadió la pintura figurativa surrealista realizada con gran precisión, lenguaje iniciado por Max Ernst antes de 1924 “calcando” los resultados obtenidos mediante collage, y continuado por la defensa de la objetividad que el primer Magritte y luego Dalí profesaron, cada uno según su particular manera. En principio, esta revelación de la imagen tuvo un único fin poético que nada tenía que ver con lo artístico ni con lo literario, hasta que Dalí le otorgó una profundidad psicológica muy concreta con el método paranoico-crítico.

- Los procedimientos automáticos que materializaban el subconsciente, en principio al margen de la figuración, desde el dibujo automático de André Masson, la decalcomanía de Oscar Domínguez, el *grattage* de Esteban Francés, el *fumage* de Wolfgang Paalen, y un largo etcétera de técnicas automáticas que fueron surgiendo a lo largo de la historia del surrealismo, sobre todo a partir de la década de 1930 y aún más tras la expulsión de Dalí y la declaración por parte de Breton de un “automatismo absoluto”.

Estas dos últimas direcciones abrieron, aunque indirectamente, las vías a una plástica y una literatura surrealistas. El primer problema planteado en los primeros años del surrealismo, fue la equivalencia entre la literatura y la plástica, lo que hizo pensar a Morise que la figuración objetiva era imposible, y a Naville negar cualquier posibilidad de una plástica surrealista. Sin embargo, la solución no fue difícil: así como la escritura automática recurría a palabras preexistentes, la plástica surrealista podía hacer uso de las imágenes de la realidad objetiva y de

---

<sup>3038</sup> Tal y como afirma Breton acerca de los juegos surrealistas en « Lo uno en lo otro » (1954), en BRETON, André, *Magia cotidiana*, Fundamentos, Madrid, 1989, pp. 46-47.

<sup>3039</sup> Ver ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, pp. 9-16.

<sup>3040</sup> Ver *ibíd.*, p. 147.

las almacenadas en el subconsciente<sup>3041</sup> por medio de la memoria<sup>3042</sup>. Ya existía un paralelismo evidente entre la imagen visual y la palabra bajo el signo poético de René Magritte, Paul Nougé y los surrealistas belgas<sup>3043</sup>.

### *Primeros collages desde el automatismo 1927-1929*

Las primeras investigaciones en el terreno del automatismo plástico consistieron en los dibujos automáticos que André Masson (1896-1987) realizó desde 1924. En ellos la mano parece haber sido guiada por el subconsciente tal y como quiso funcionar la escritura surrealista en un principio. A pesar de este mecanismo que enlaza directamente el interior del sujeto con lo material, las manifestaciones tendieron a la figuración, lo que demostró la existencia de imágenes en el subconsciente así como en el sueño. En 1927 Masson adhirió a sus dibujos plumas, cuya inconsistencia material quedaba concretada como imagen al ser yuxtapuestas a las manifestaciones automáticas, haciendo converger el automatismo que exterioriza el subconsciente<sup>3044</sup> con la sublimación de la materia real<sup>3045</sup>. Esta manifestación de la realidad en la imagen, fue definitivamente lograda por Masson en 1926 cubriendo objetos reales de arena como si de un grabado se tratase, posiblemente inspirado en las huellas legadas en la arena de las playas, tomando para ello sólo objetos naturales curiosamente, dado que los procedentes de la “mitología moderna” ya eran ofrecidos, en tanto que mercancía, bajo el principio de la yuxtaposición que facilita el shock. También Yves Tanguy (1900-1955) se interesó por el collage desde los inicios del surrealismo, insertando imágenes recortadas y materiales reales para ser contrapuestos a las figuras orgánicas procedentes del subconsciente y representadas en sus pinturas, todo unificado bajo una misma luz lechosa que identifica claramente el subconsciente con la electricidad. De esta manera igualaba la representación y el objeto real bajo una misma categoría propia de la imagen, antes de abandonar esta práctica en 1927 para

---

<sup>3041</sup> Breton declara en el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, que el lenguaje ha sido legado al hombre para darle un uso surrealista. En BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 53.

<sup>3042</sup> La memoria es esencial en los procedimientos semi-automáticos de Max Ernst, según Werner Spies en SPIES, Werner, *Max Ernst Lop-Lop*, op. cit., pp. 115-116.

<sup>3043</sup> Acerca del uso objetivo del lenguaje por parte de Paul Nougé, dirigidos hacia la superación de su función comunicativa, véase TOUSSAINT, Françoise, *Le surréalisme belge*, op. cit., p. 16. Acerca de Magritte, consultar SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, Labor, Barcelona, 1978, p. 32, y respecto a la destrucción de las relaciones entre palabras e imágenes en Magritte, FOUQUALT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 53.

<sup>3044</sup> Masson define el cuadro como la materialización de lo imaginado por el artista, en MASSON, André, “Origine du Cubisme et du Surréalisme” (conferencia inédita de 1941), en MASSON, André, *Le rebelle du surréalisme*, Hermann, Paris, 1994, p. 19.

<sup>3045</sup> Masson afirma que, de no ser capaz de ofrecer una imagen sorprendente a un objeto habitual, tampoco puede dar forma a sus imágenes interiores, lo que manifiesta la convergencia entre estas dos facetas del surrealismo encontradas en la dialéctica hegeliana entre sujeto y objeto. En MASSON, André, “À propos de 22 dessins sur le thème du désir » (artículo de 1948), en *ibíd.*, p. 26.

sustituir los recortes por textos y caracteres, quizás por influencia de Miró y, sin duda alguna, por los carteles que él y sus compañeros de la Rue du Château -Marcel Duhamel y Jacques Prévert- recogían en sus paseos nocturnos por la ciudad para decorar las paredes de su piso<sup>3046</sup>. Estos dos pintores y Georges Malkine (1898-1961) fueron los primeros pintores propiamente surrealistas que fueron introduciendo el collage en sus pinturas para sublimar la materia real en calidad de imagen, a lo que se unió la actividad de Max Ernst con sus *frottages* y la de Arp con sus relieves (asentado en París desde 1925), quienes por aquellos años cooperaron en las primeras exposiciones surrealistas y en las ilustraciones de *La Révolution Surréaliste*.

### *Collage constructivo y collage-corrección en Max Ernst*

En 1929 Max Ernst retomó el collage de recortes de ilustraciones xilográficas, pero bajo una nueva modalidad. Si los collages anteriores a 1924 acometían una construcción de la imagen con resultados próximos a la alegoría, la heráldica y el emblema, en los que minimizaba las fracturas físicas del collage hacia la disparidad de la imagen, susceptible así de ser reproducida mecánicamente en las publicaciones dadaístas, ahora el punto de partida era una de estas ilustraciones xilográficas, la cual se veía alterada por la intervención del collage, trayendo como consecuencia la tergiversación y la ruptura de las leyes aristotélicas de la mimesis. Se trata de la división planteada por Werner Spies<sup>3047</sup> entre:

- *Collages sintéticos*: compuestos con distintos fragmentos pictóricos. Nosotros los llamaremos “**collages constructivos**” por consistir en la construcción de una imagen. Este tipo de collage fue el desarrollado hasta 1924, aunque a partir de 1929 no lo abandonó del todo, tal y como demuestran desde los collages del número especial de *Variétés* dedicado al surrealismo (junio, 1929), hasta los realizados para la edición de Spies *Max Ernst. Los collages. Inventario y contradicción* (1974) al final de su vida. Estos collages determinan la naturaleza de las imágenes, llamadas a ser leídas a partir de su identificación conceptual con la participación de la memoria del espectador (relacionado de este modo con el autor, dado el grado de azar que interviene en la elaboración), con lo que adquieren aspectos de caligramas<sup>3048</sup> donde la imagen sustituye a la palabra, fenómeno que se originó en la fusión de los caracteres de sus primeros clichés tipográficos con las imágenes visuales. Esta concepción del collage también afectó a las composiciones de los *frottages* de su *Historia Natural* (1926), aunque la conformación de

---

<sup>3046</sup> JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, op. cit., p. 164. Man Ray realizó dos fotografías del cuarto de baño decorado con carteles públicos, de este piso de la Rue du Château, ilustrados en *Le Surréalisme en 1929*, *Variétés* n° hors série, juin 1929, op. cit., p. 55.

<sup>3047</sup> Distinción planteada en SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collage, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 107-108.

<sup>3048</sup> Véase *ibíd.*, pp. 46-48.

paisajes (por ejemplo, el *frottage Las pampas* de esta misma publicación) anunciaban ya la siguiente modalidad.

- *Collages analíticos*: aquéllos que parten de un solo contexto que domina la totalidad del resultado y que albergan el encuentro de los elementos dispares. Este concepto comenzó a fraguarse en 1924 con el ensamblaje *Deux Enfants sont menacés par un rossignol*, y conllevó un cambio sustancial en el procedimiento del collage. La actitud constructiva fue sustituida por otra tergiversadora interviniendo en un contexto ya dado, con lo que se ampliaba el concepto del collage -en el sentido de que parte de un material preexistente- a la totalidad del procedimiento, lo que ofrece una mayor unidad al conjunto. Por eso llamaremos a esta vertiente “**collage-corrección**”, advirtiendo antes de que su resultado nada tiene que ver en su lectura con la ilustración original, pues se trata de robar a la mimesis una ilustración para devolverla a la poética, el fin que también dirigió los primeros collages realizados en un contexto dadaísta, sólo que ahora esta poesía sufre el tamiz del surrealismo, alejándose aún más de los posibles resquicios formalistas. El contenido de este nuevo posicionamiento surrealista que animó estos nuevos collages, era aquél ofrecido en el primer manifiesto surrealista y consolidado entre 1928 con *Nadja* y 1937 con *L’amour fou*, ambos libros de André Breton.

Hemos sustituido los términos recurridos por Werner Spies, porque “sintético” y “analítico” son conceptos que han sido aplicados sobre todo a la pintura cubista y no se corresponden con la realidad del collage dadaísta y surrealista, dado que de aceptarlas admitiríamos una fácil identificación de dadaísmo con disolución y de surrealismo con recuperación. Sin embargo, adoptando “constructivo” para los primeros collages, paradójicamente aludimos a una de las dos vertientes del dadaísmo (destruktiva/ constructiva), mientras que “corrección” acoge el concepto de “tergiversación” surrealista que sublima la realidad en otra nueva y poética, la surrealidad, evitando así una injusta valoración que limita a ambos movimientos.

El concepto del collage inunda toda la obra de Max Ernst, no puede ser restringido a cuestiones técnicas como él mismo advirtió reiteradamente<sup>3049</sup>. Cuando definió el collage en 1937 como “la transmutación completa seguida por un acto puro como el del amor”, producido por el “acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables en un plano que en apariencia no les conviene”<sup>3050</sup>, incidía en la importancia poética del collage en función de una belleza nacida de la contradicción. Para ello retomó el concepto de Lautréamont: “Es bello (...) como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas”<sup>3051</sup>, y a pesar de que esta máxima fue conocida por los surrealistas desde antes de la fundación de la

---

<sup>3049</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., pp. 200-203.

<sup>3050</sup> En el número especial que dedicó *Cahiers d’Art* a Max Ernst en 1937, en *ibid.*, p. 199 (traducción de Pere Gimferrer)

<sup>3051</sup> En LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Cantos de Maldoror*, op. cit., p. 227 (traducción de Ana Alonso)

revista *Littérature*, fue con el “collage-corrección” que Max Ernst encontró en la ilustración originaria la perfecta “mesa de disección” donde iban a acontecer los encuentros inesperados. Por otra parte, la comparación de la pureza del amor en la definición del collage que nos legó, puro por ser libre de cualquier añadido temático e imitativo, identifica el encuentro fortuito que produce el extrañamiento surrealista con la cópula<sup>3052</sup> de dos elementos, lo que pone en relación al collage con el uso surrealista de las palabras, de las que Bretón afirmaba que “hacen el amor”<sup>3053</sup>. Esta relación erótica de dos elementos extraños, era transportada a los lazos que unen al autor con su obra, paralelos a su vez de la dialéctica sujeto-objeto que desprende la poesía, -la superior de las artes aun sin ser artística-, y que fundamentó la primera base del surrealismo al establecer su cometido último: la liberación precisamente de la poesía y, gracias a ella, de las relaciones del individuo con su entorno<sup>3054</sup>. Sin embargo, esta relación pasaba por el tamiz psicoanalítico al bifurcar la energía que une sujeto y objeto en dos instintos, el de la conservación y el de la destrucción, el del erotismo y el de la muerte<sup>3055</sup>, sobre todo en la obra de Max Ernst, quien conoció desde 1909 los trabajos de Freud, es decir, mucho antes y de manera más completa que los surrealistas franceses<sup>3056</sup>, porque su dominio del alemán le permitió estar al tanto de todas sus publicaciones sin tener que esperar a traducciones. El encuentro se solidifica, se detiene en la imagen, se destruye el aura de los objetos, y sólo así pueden ser sometidos a los medios de reproducción mecánica liberados de la naturaleza material. En una palabra, el objeto muere como consecuencia del acercamiento del sujeto ansioso de conocimiento, su impulso sexual. Se trata de la fascinación por la muerte que acompaña al erotismo, causante y consecuencia simultánea de la misma, como energía creativa frente a la habilidad manual; una muerte que se encuentra en la realidad misma una vez descubierta en su estadio originario, en su opacidad, sin posibilidad de ser traspasada con ningún tipo de identificación. La “muerte violenta” que Aragon llegó a divinizar<sup>3057</sup> y que no sólo contenía raíces psicoanalíticas, porque bastante antes ya fue expuesta por el Marqués de Sade<sup>3058</sup>, filósofo, novelista y dramaturgo por el que el surrealismo nunca ocultó su devoción.

Max Ernst desarrolló en sus collages novelados -*La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) y *Une semaine de bonté ou les Sept éléments capitaux* (1934)- el “collage corregido” en toda su extensión. Esta modalidad

<sup>3052</sup> Leer la interpretación que ofreció André Breton en 1932 del “encuentro fortuito” de Lautréamont, en BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid, 2005, pp. 48-49, donde identificó al paraguas con el hombre y a la mujer con la máquina de coser, consistiendo el encuentro en una cópula.

<sup>3053</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 128 (traducción de Miguel Veyrat)

<sup>3054</sup> Sobre la importancia de Hegel, su dialéctica y la primacía de la poesía, véase BRETON, André, “Situación surrealista del objeto” (1935), en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 279-283.

<sup>3055</sup> Ver SPIES, Werner, *Max Ernst – Loplop...*, op. cit., pp. 77-81.

<sup>3056</sup> Ver ALEXANDRIAN, Sarane, *Max Ernst*, op. cit., p. 9.

<sup>3057</sup> ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 204.

<sup>3058</sup> MARQUÉS DE SADE, *Elogio de la insurrección*, El viejo Topo, Barcelona, 1997, p. 152, donde afirma que el principio de la vida es el mismo que el de la muerte.

trascendió incluso el uso de fragmentos de imágenes xilográficas al fotomontaje, en una de sus ilustraciones para el número especial de la revista belga *Variétés* dedicada al surrealismo<sup>3059</sup>. De hecho, en sus fotomontajes dadaístas de 1920 y 1921 ubicó en contextos ya dados los recortes fotográficos, primero en espacios geométricos de marcada profundidad, resueltos con el dibujo geométrico bajo la influencia de De Chirico, y luego sobre fotografías recuperadas, siendo que este esquema, al ser trasplantado a las imágenes xilográficas<sup>3060</sup>, conseguía una total disimulación de las fracturas, ya no sólo físicas, dado que también establecía unidades espacio-temporales para atender más intensamente contra la ley mimética de “causa-efecto”, así como la conservación de las imágenes robadas para que mantuvieran sus significados, pues éstos son necesarios para enfrentarlos en un nuevo contexto<sup>3061</sup>. Todo este disimulo de las fracturas era destinado no a la pieza única que carece de valor, sino a la impresión y edición de estos collages en forma de libros de limitadas ediciones, con la consecuente apariencia narrativa que, en realidad, es inexistente. Es por ello que en los collages surrealistas, los medios de reproducción mecánica jugaron un papel esencial.

Tal y como hemos visto, sus primeros fotomontajes dadaístas nos advierten de los peligros que entraña una división exhaustiva entre “collages constructivos” y “collages-corrección”, a lo que se suman los “collages-construidos” que intervienen en algunos “collages-corrección”, y la imposición paulatina de los fondos “apropiados” (según palabras de Breton<sup>3062</sup>), desde *La Femme 100 têtes* (1929) hasta *Une semaine de bonté* (1934). Esto nos obliga a establecer otra distinción: los “collages construidos” conllevan una mayor actividad, mientras que el uso de xilográficas como contexto de los encuentros, sin apenas alteración, aumenta el valor del collage como *ready-made*. Por lo tanto, se crean dos niveles de collage que interactúan en un nuevo encuentro fortuito. En ocasiones los collages-corrección incluyen imágenes fuertemente construidas, sobre todo en los primeros de 1929, por los que debemos considerar el collage-corrección como una sublimación del anterior collage constructivo dentro de una nueva síntesis autónoma, lugar donde precisamente trabajó pocos años después Alfonso Buñuel por la influencia del cine de su hermano Luis, y por haber recibido en principio la influencia de los primeros collages novelados de Ernst, llegando a una nueva modalidad donde las relaciones causa-efecto se mantienen para concentrar todo lo poético en unas mínimas fracturas de la lógica. Es lo que en páginas posteriores llamaremos “collage integrado”.

---

<sup>3059</sup> *Le Surréalisme en 1929, Variétés* n° hors série, juin 1929, *op. cit.*, p. 9.

<sup>3060</sup> Spies cree que en las ilustraciones de Max Ernst para *Répétitions* de Paul Éluard (1922), ya encontramos las dos modalidades de collages perfectamente interrelacionadas, aunque el predominio del “collage-constructivo” es claro y dominante (presente en la totalidad de esta serie) respecto al generalizado “collage novelado” que desarrolla a partir de 1929. Ver SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>3061</sup> Ver KRAL, Petr, « L'âge du... collage, suite et fin », *Phases* n° 5, 2<sup>a</sup> série, novembre 1975, Paris, p. 98.

<sup>3062</sup> BRETON, André, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* » (1929), en BRETON, André, *Point du jour*, *op. cit.*, p. 63.

Los dos procedimientos de collage de Max Ernst definieron desde 1929 dos espacios o, nuevamente, el tema del “cuadro dentro del cuadro” que él mismo pudo apreciar en las obras cubistas que tanto admiró en su juventud antes de devenir dadaísta. Y además, estos dos niveles fueron ampliados en sus “collages novelados” con el acompañamiento de leyendas poéticas que no ofrecen ninguna aclaración acerca de la ilustración, como ya procedió Duchamp con sus títulos, sino una yuxtaposición u otro encuentro fortuito, ahora entre la palabra y la imagen.

Este tema del “cuadro dentro del cuadro” se hace especialmente evidente en la serie de pinturas y collages presentados por “Loplop”, seudónimo de Max Ernst o un alter ego creativo que intervino en su obra precisamente a partir de 1929, el mismo año que dio comienzo a sus collages novelados. Esta serie de cuadros quedó caracterizada por la representación de otras pinturas e ilustraciones dentro de la ilustración misma, recurriendo en algunas de ellas a la mezcla de técnicas, al collage, al *frottage* y al dibujo, con el fin de enfatizar el contraste entre las imágenes incorporadas y la obra total. La distinción de estos niveles de representación es inversa tal y como ocurría en los primeros collages de Picasso. Siendo que esta serie es presidida por las obras tituladas *Loplop presenta*, este personaje queda identificado con dos manos dibujadas de manera inmaterial en actitud de nominar (según el método surrealista defendido por Louis Aragon en *Una ola de sueños*) las imágenes incluidas -tal y como determinaba el arte duchampiano y los índices impresos en las publicaciones dadaístas-, lo que sirve de unión entre un espacio y otro. Según la jerarquía clásica de la pintura representativa, el espacio interior tendría que ser más irreal hasta alcanzar el espacio real del espectador, tal y como procedió por ejemplo el clásico Velázquez. Sin embargo, Max Ernst invirtió estas categorías recurriendo al collage y al *frottage* en el interior, y reservando el dibujo para el resto de la obra, con lo que establecía no ya un transcurso del espacio real del espectador hasta el grado más profundo de la ficción, sino desde el subconsciente y el interior espiritual del espectador hasta la realidad objetiva. El personaje Loplop, identificado con un pájaro, intermediario en la simbología oriental, alquímica y cristiana, entre el espíritu y la materia gracias a su capacidad de volar<sup>3063</sup>, es el mediador entre el subconsciente del espectador y la realidad objetiva, revelada como imagen por la práctica del collage y del *frottage*. Loplop apareció por primera vez en la primera serie de collages novelados *La Femme 100 têtes* en 1929, donde adopta el rol de narrador y de actor de la obra al mismo tiempo, según Spies<sup>3064</sup>, y participando de la iconografía presente y ausente. Es aludido como “golondrina” o “el superior de los pájaros”<sup>3065</sup>, siendo que en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938) Max Ernst es definido como “Loplop”, artista y teórico surrealista desde el comienzo del surrealismo<sup>3066</sup>. Ernst rompía así los intermediarios existentes entre la naturaleza exterior y su interior espiritual.

---

<sup>3063</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit., pp. 351-352.

<sup>3064</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst – Loplop...*, op. cit., p. 11.

<sup>3065</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 297 y 299.

<sup>3066</sup> BRETON, André et ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, op. cit., p. 11.



Él tan sólo debía revelar este exterior en la imagen mediante procedimientos mecánicos, para negarle el aura de singularidad y presentarla bajo el principio del shock. Loplop unifica bajo el signo de la poesía los distintos niveles de realidad para proponerla de manera directa. *Le Surréalisme et la Peinture* comienza con una afirmación contundente: “el ojo existe en estado salvaje”<sup>3067</sup>, la cual evidencia una vez más la herencia dadaísta en el surrealismo, sólo que ahora la realidad, desde que Breton hizo pública su admiración por la pintura de Picasso, era presentada de nuevo como una ventana abierta que conexas dialécticamente interior y exterior, invirtiendo las jerarquías de la perspectiva artificial, revelada como imagen por los procedimientos mecánicos que propician los encuentros fortuitos entre los elementos ofrecidos de manera azarosa, así como el encuentro entre el subconsciente y la realidad exterior, lo que constituye el azar objetivo hegeliano que Breton empezó a nombrar en sus textos a partir de 1930<sup>3068</sup>.

La imagen es la síntesis de los contrarios que el sujeto aplica sobre la realidad, lo mismo que definió la belleza surrealista o belleza convulsiva en 1928 según la sentencia de Breton “La belleza será CONVULSIVA o no será”<sup>3069</sup>, recogiendo la misma fórmula empleada en *Le Surréalisme et la Peinture*: “la obra plástica (...) se referirá entonces a un modelo puramente interior o no será”<sup>3070</sup>. Este concepto dialéctico de la belleza fue ampliado en un artículo del número 5 de *Minotaure* en 1934, y conforma el primer capítulo de *L’amour fou* (1937), el cual finaliza ampliando la definición: “La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será”<sup>3071</sup>. La belleza era la síntesis de una serie de contrarios enfrentados en el encuentro, lo que Breton no dudó en llamar “máquina dialéctica” de Hegel<sup>3072</sup>, siendo el automatismo, -psíquico o maquinista-, el que pone en relación los distintos fragmentos de un collage de imágenes. El encuentro fortuito también era comparado con la chispa eléctrica<sup>3073</sup> que ofrece la luz de la revelación y que pertenece a esa realidad urbana donde los surrealistas encontraban lo poético (*Le paysan de Paris* de Aragon). Era la belleza convulsiva la única capaz de despertar el deseo, la sed de conocimiento o de posesión, abocado a la comunión erótica entre el sujeto y el objeto, y a la detención mortuoria de la realidad en la imagen. La visión mecánica del encuentro a partir de Lautréamont, era entendida como la activación del

---

<sup>3067</sup> “L’oeil existe à l’état sauvage”, en BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 1.

<sup>3068</sup> Ver CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *El surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 144-145, y BRETON, André *Conversaciones (1913-1952)*, op. cit., pp. 131-132.

<sup>3069</sup> BRETON, André, *Nadja*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 243 (traducción de José Ignacio Velázquez)

<sup>3070</sup> « L’oeuvre plastique (...) se référerá donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas ». BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 4.

<sup>3071</sup> « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas ». BRETON, André, *L’amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 26.

<sup>3072</sup> BRETON, André, “Situación surrealista del objeto” (1935), en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 279.

<sup>3073</sup> Por ejemplo, en « Introduction au discours sur le peu de réalité » (septiembre 1924), BRETON, André comparó lo que él denominaba la “imaginación sin hilos” con la telefonía o telegrafía sin hilos. BRETON, André, *Point du jour*, op. cit., p. 9.

objeto femenino por la acción masculina. De esta manera el objeto inicia un movimiento circular y automático<sup>3074</sup> contenido en la retención de la imagen, identificando así el objeto -lo preexistente en una obra surrealista- con la mujer y, en nuestro caso concreto, -el del “collage-corrección”-, con la imagen base que sirve de contexto encontrado con las imágenes insertas. De esta forma, la intervención de Max Ernst propicia la activación de la ilustración base según la mecánica dialéctica, al tiempo que, a través de la inversión del “cuadro dentro del cuadro”, el objeto dadaísta se pierde en la imagen, hecho que no sólo afectó al collage, sino también a todas las manifestaciones del movimiento, incluido los objetos surrealistas.

### *El asesinato de la pintura*

Fue precisamente un año después de la publicación de *Nadja* de André Breton, cuando Max Ernst comenzó sus collages novelados según la modalidad que hemos denominado “collage-corrección” a partir del “collage analítico” propuesto por Werner Spies. Con ella el surrealismo consiguió el primer apoyo plástico y firme, además de un collage que le era propio y que incluso en la posterioridad muchos artistas, surrealistas o no, creyeron ser el verdadero. Sin embargo, no fue el único en desarrollarse en el marco del surrealismo. 1928 también fue el año en que Joan Miró (1893-1983) inició su cometido de “asesinar la pintura” (insistiendo en ello hasta 1933)<sup>3075</sup> desde su posición surrealista y en tanto que pintor, aunque desde la profunda huella que Duchamp, Picabia, la revista *391* y el dadaísmo en general, dejaron en su juventud, teniendo en cuenta que fue en 1927 cuando contactó por primera vez con Arp, Max Ernst<sup>3076</sup> y Kurt Seligmann, quien bajo la influencia dadaísta de Arp ensambló en sus construcciones materiales extra-artísticos desde 1925.

Miró realizó sus primeros collages en 1918 bajo la influencia cubista, concretamente según el método de Juan Gris consistente en integrar el collage en la pintura. El collage volvió a irrumpir en su producción en 1924, año en que fue proclamado el surrealismo. Casi de inmediato se integró en el grupo dada su amistad con André Masson iniciada en 1920, año en que Miró decidió establecerse de manera definitiva en la capital francesa. Sin embargo, sus investigaciones parecían dirigirse, como en el caso de Masson, hacia el descubrimiento de un automatismo pictórico aunque sin abandonar nunca la realidad como referencia. Abordó el ataque a la pintura, el cual se hizo efectivo en 1928, a través de múltiples medios, desde la

---

<sup>3074</sup> Leer al respecto BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>3075</sup> Ver por ejemplo las declaraciones de Miró en su entrevista con Francisco Melgar, “Los artistas españoles en París: Joan Miró”, *Ahora* 24-enero-1931, Madrid, recogido en MIRÓ, Joan, *Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d’Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2002, p. 176.

<sup>3076</sup> Ver PENROSE, Roland, *Miró*, Destino, Barcelona, 1993, pp. 56-57.

atención a lo popular e infantil que durante siglos había sido excluido del arte y que Miró venía atendiendo desde principios de la décadas de 1920, y la fotografía que incorporaba a sus dibujos y piezas maquinistas, las cuales quedaron suspendidas en sus collages a partir de 1931, hasta la utilización de materiales no artísticos y pobres -en consonancia con la defensa del collage por parte de Louis Aragon en *La peinture au défi* como una poesía hecha por todos-, además de objetos reales enlazados por cuerdas hasta conformar figuras antropomórficas con ayuda de las referencias de los títulos, como muestra su serie de bailarinas españolas iniciada en 1928. Si quiere obtener la imagen, el espectador debe sacrificar la materialidad y la realidad física de estos objetos, jugando con la dualidad dialéctica entre la forma y la materia, entre el objeto preexistente y la nueva realidad obtenida, entre la realidad y la surrealidad en definitiva, lugar donde vuelve a repetirse esa tensión adoptada a partir del dadaísmo y que corre latente a lo largo de toda la historia del surrealismo: la unión de la actividad masculina con la realidad dada de manera objetiva<sup>3077</sup>, es decir, la femineidad u objeto de deseo<sup>3078</sup>. El espectador debe traspasar la superficie del cuadro, su materialidad, con el fin de abrir una nueva ventana al subconsciente motivado por las nuevas relaciones proporcionadas. Con este procedimiento, este pintor, calificado por Raymond Queneau como “poeta prehistórico”<sup>3079</sup>, era capaz de partir de una visión primitiva de la modernidad, con sustrato dadaísta, mostrando los objetos y las imágenes en un estado pulcro envuelto en el shock de la ruptura del lienzo con el fin de poetizarlos. En su obra confluyeron los dos impulsos básicos del collage y del arte contemporáneo: ser un primitivo en la modernidad, sólo así podía el individuo aproximarse a la nueva realidad. No obstante, tal y como afirma Gaëtan Picon, Miró se interesó por la plástica además de las asociaciones poéticas, mucho más que sus compañeros surrealistas<sup>3080</sup>. Tal y como recordaba Breton a Hegel, la poesía, una vez liberada de los condicionamientos materiales, necesitaba ser materializada en nuevas formas sensibles, y éste fue el cometido del surrealismo a partir de entonces<sup>3081</sup>, en su caso con el fin de liberar el subconsciente.

---

<sup>3077</sup> William F. Jeffet pone en relación la sexualidad temática de los collages de Miró con su proceso de elaboración. En JEFFET, William F., *From Collage and Construction to the Rebirth of Painting: Play and Surrealism in the Art of Joan Miró*, Courtauld Institute of Art, London, 1986, p. 9.

<sup>3078</sup> Ver al respecto UMLAND, Anne, « La peinture au défi: Miro et le collage dans les années vingt », en *Joan Miró 1917-1934*, Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 65 (catálogo de exposición). Breton relaciona objeto con mujer en BRETON, André, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (escrito en 1923 y publicado en 1924), en BRETON, André, *Point du jour, op. cit.*, pp. 9-30.

<sup>3079</sup> DUROZOI, Gerard, « Sculptons: La marée de l'air hissé », *Poétique de Miró, Opus International* n° 58, février 1976, Paris, p. 31.

<sup>3080</sup> Presentación de Gaëtan Picon en MIRÓ, Joan, *Los cuadernos catalanes*, Institut Valencià d'Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2002, p. 55. Jeffet va más lejos al afirmar que los collages de Miró suplieron la abstracción que no alcanzó con su pintura hasta el momento, siendo estos collages en el fondo abstractos. JEFFET, William F., *From Collage and Construction to the Rebirth of Painting: Play and Surrealism in the Art of Joan Miró, op. cit.*, p. 3.

<sup>3081</sup> BRETON, André, “Situación surrealista del objeto” (1935), en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, pp. 279-280.

La primera fase de investigación plástica surrealista alcanzó su primera máxima en 1930 con la exposición de collages en la Galería Goemans, seguida de la explosión de objetos surrealistas que tuvo lugar a finales del año siguiente. Coincidiendo con esta eclosión, Miró realizó ese mismo año una serie de “pinturas-objetos” conformada por ensamblajes de restos naturales con piezas de maquinarias enlazadas por líneas y cuerdas sobre tablas de madera. Algunos de estos materiales requeridos son pesados, por lo que, al mantenerse en la vertical, aumentan su apariencia como imagen. Sin embargo, otros tantos de estos desechos, los cuales tuvieron su continuación en una serie posterior de objetos ensamblados, mantienen un valor táctil enorme<sup>3082</sup>, culminando la materialización hegeliana de la poesía liberada. Según esta lógica, Miró acabó dirigiendo su primitivismo en la segunda mitad de los años treinta, hacia una pintura sígnica (por lo que unió luego el poder de la imagen con la calidad objetual de la materia), la cual restaba como una asignatura pendiente en una carrera artística, la suya, que guió en parte el devenir de la pintura surrealista posterior a la Segunda Guerra Mundial, y con ella la de ciertas tendencias derivadas.

### *Objetos surrealistas y la objetividad psíquica*

De este modo el collage se insertó en el proyecto revolucionario del surrealismo, consistente en la liberación de la poesía y con ella del subconsciente. Por ello su concepto, la unión de dos imágenes dispares y el enfrentamiento de la objetividad con el sujeto, impregnaron todas las restantes manifestaciones, desde la escritura y la pintura hasta los objetos surrealistas. Éstos respondieron a la misma dualidad del automatismo, debiéndose a un encuentro fortuito (imagen apriorística) como los fragmentos que componen un collage, o a la materialización de un sueño (materialización *a posteriori*)<sup>3083</sup>, pudiendo confluír ambas posibilidades en la coincidencia del encuentro, el azar objetivo, momento extático en el que el sujeto se identifica con el objeto en una síntesis poética. Partiendo del objeto dadaísta, los ensayos surrealistas con los encuentros comenzaron siendo en cierta manera momentos místicos del sujeto, necesitado de la diferenciación entre subconsciente y conciencia, mientras que el yo dadaísta, con la asistencia del azar, se perdía en el mundo objetivo (catexis). Fueron dos maneras nominalistas de reconciliarse con el exterior y, sin embargo, una negaba la

---

<sup>3082</sup> Ver al respecto JEFFET, William, “La consciente malheureuse de Miró : sculptures et objets, 1930-1932 », en *Joan Miró 1917-1934*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.*, p. 81.

<sup>3083</sup> En la clasificación que establece Alexandrian de los objetos surrealistas, distingue el « objeto encontrado » del « objeto soñado », en ALEXANDRIAN, Sarane, *Surrealist Art*, *op. cit.*, pp. 140-146.

dimensión psicológica por ser intermediaria, y la otra encontraba el enemigo y receptor de la poesía en una de las dos mitades psicoanalíticas del yo: la conciencia. La segunda opción expuesta, la materialización de un sueño, fue la primera manifestación propiamente dicha de un objeto surrealista, argumentada por André Breton en *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), al exponer su deseo de poner en circulación (referencia al mercado) estos objetos diseñados por los sueños y que luego debían ser fabricados<sup>3084</sup>. ¿Qué diferenciaría un objeto de este tipo de una escultura? Sin duda su puesta en circulación, lo que supondría su reproducción, más o menos considerable, puesto que los objetos fabricados por Giacometti en 1931 fueron contruidos totalmente por él, así como los objetos de Yves Tanguy y muchos de los propuestos por Dalí. En cambio, la portada del número especial de *Variétés* dedicado al surrealismo (junio de 1929), fue ilustrada con un extraño objeto antropomórfico encontrado por Tanguy en el rastro de París. Éste, o era fruto de un encuentro objetivo, o se desprendía de la coincidencia de una imagen interior con un objeto exterior. Ante estas oscilaciones, la aportación de Dalí al surrealismo desde su entrada oficial en el grupo en 1929, fue sin duda esencial de cara a la superación de la mera materialización del modelo interior, sin salirse de los parámetros psicoanalíticos del movimiento. Desde la defensa de la objetividad que llevó a cabo desde 1927 en Cataluña en la revista *L'Amic de les Arts*, Dalí creyó en 1930 haber encontrado un modo de reaccionar frente a esta realidad exterior superando la pasividad del automatismo psíquico puro, esto es, los sueños, los objetos y los mecanismos de materialización surrealista que él consideró pasivos y no evolutivos, y todo mediante el método “paranoico-crítico”, presentado como un instrumento del conocimiento irracional<sup>3085</sup> o, mejor dicho, de interpretación, aplicable a la pintura, al cine, a la literatura, a los objetos y a la realidad misma, al margen de la razón y fundamentado en la capacidad interpretativa de la paranoia o del delirio que producen ciertas imágenes en colisión con el subconsciente. Esto trajo como consecuencia el anuncio a finales de 1931 (*Le Surréalisme au service de la Révolution* nº 3) de los objetos de funcionamiento simbólico, en los que se materializaba el deseo del observador, siendo éste el que ponía en funcionamiento el objeto<sup>3086</sup>. Esta confluencia entre el interior y el exterior a partir de la realidad misma y pasando por el

---

<sup>3084</sup> En BRETON, André, *Point du jour*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>3085</sup> Ver DALI, Salvador, « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », en *Intervention surréaliste, Documents 34* número spécial, Nouvelle série nº 1, juin 1934, Bruxelles, p. 34. Edición facsimil Didier Devillez, Bruxelles, 1998.

<sup>3086</sup> Versión castellana de este artículo en DALI, Salvador, *Obra completa vol. IV. Ensayos I. Artículos 1919-1986*, Destino, Barcelona, 2005, pp. 226-231.

tamiz psicoanalista, supuso la primera superación del automatismo psíquico del surrealismo, hasta tal punto que el propio Breton negó en 1935 que el automatismo psíquico constituyese un fin en sí mismo<sup>3087</sup>, aunque esto contradijese la definición de surrealismo que él mismo ofreció en su manifiesto de 1924. Tal declaración dio carta libre a la plástica surrealista -aun con algunos años de retraso- para abordar directamente la realidad objetiva y abandonar las antiguas querellas en torno a la autenticidad de la plástica surrealista.

Werner Spies niega la dualidad pasividad/ actividad, al menos en la plástica de Max Ernst, aunque no rechaza la idea de que su actitud cambiase en estos años de inquietud teórica del grupo con la llegada de nuevos miembros<sup>3088</sup>. Aún así, los giros dados por el collage de Ernst en 1929 fueron anteriores a la publicación de *La mujer visible* de Dalí (1930), donde expuso su teoría paranoico-crítica. Todo apunta a que este método crítico no le afectó ni a él ni a la mayoría de los surrealistas plásticos, ni siquiera al amigo de juventud de Dalí, Luis Buñuel, cuyas ideas habían contribuido directamente a la formulación de su método crítico. No ocurre lo mismo con las nuevas categorías abiertas por Breton en *Nadja* y en sus publicaciones posteriores: belleza convulsiva, azar objetivo, lo maravilloso, la alquimia, etc. En cualquier caso, el método paranoico-crítico propuso acabar con la arbitrariedad objetiva de la imagen surrealista -aunque con lecturas múltiples-, e introdujo una posibilidad de lectura consolidando la existencia de una plástica surrealista a partir de la psicología, la única idea de Dalí que sí fraguó en el grupo, el cual sufrió a principio de los años treinta una regeneración de miembros muy importante, propiciada por la salida de aquellos políticamente más comprometidos, entre ellos Luis Buñuel, quien nada más abandonar el grupo y siguiendo los pasos de Louis Aragon y sus amigos, aplicó la poética surrealista al cine documental con *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933). La pintura de Dalí correspondiente a los primeros años de aplicación del método paranoico-crítico, se caracterizó fundamentalmente por la utilización de “imágenes dobles” inspiradas en la pintura de Archimboldo, y el collage que entonces insertó en algunas de sus pinturas, intentaba confundir los recortes fotográficos con la exactitud de su pintura académica alzada en pro de la objetividad, como ya hizo Tanguy, con el fin de enturbiar la percepción del espectador y despertar los mecanismos de la crítica paranoica.

---

<sup>3087</sup> BRETON, André, “Position politique de l’art d’aujourd’hui” (conferencia pronunciada en Praga, 1-abril-1935), en BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, op. cit., pp. 41-42.

<sup>3088</sup> Ver SPIES, Werner, *Max-Ernst – Loplop...*, op. cit., p. 135-137.

## *La imagen y la palabra*

Las propuestas sobre objetos surrealistas fueron multiplicándose. Breton desarrolló el poema-objeto acorde con sus ideas hegelianas<sup>3089</sup>, el cual se sumó a los “objetos móviles y mudos” de Giacometti, al “objeto fantasma” de Breton<sup>3090</sup>, a la “pintura objeto” de Miró, y un largo etcétera que suponía la resolución material de la poesía, mientras que el “collage-corrección” de Max Ernst fue adoptado por muchos de sus colegas. Antes, en Bélgica, un incipiente grupo fue asumiendo las ideas surrealistas, aunque siempre con cierta autonomía respecto a París. En el contexto de una prolongación del dadaísmo concebido como foco de resistencia frente al surrealismo, representado por la revista *Oesophage* (único número de marzo 1925), con la colaboración de todos aquellos dadaístas que no tomaron el rumbo de Breton, y con la continuación de estas ideas en los tres números de *Marie* (1926-1927), Édouard Léon Théodore Mesens y René Magritte comenzaron a realizar sus primeros collages. Mesens adoptó multitud de recursos dadaístas, insertando fotogramas y fotografías en sus collages, posteriormente el rasgado de los papeles con la intervención correspondiente del azar, y las imágenes xilográficas de Max Ernst, a las que se agregaron los desconcertantes títulos. En sus muestras predominó la “construcción de imágenes”<sup>3091</sup>, aunque desde 1924 se adelantó con unos pocos ejemplos a la inserción de personajes en fotografías ya dadas (“corrección de imágenes”, por ejemplo *L'invasion*, 1924). Para cuando conoció la nueva modalidad de collage de Max Ernst desarrollada en 1929, lo que hemos denominado “collage-corrección”, la adoptó casi de inmediato en paisajes donde se incorporan formas orgánicas construidas mediante collage adquiriendo el papel protagonista (los collages II y III de la serie *L'instruction obligatoire*, 1930). Entre 1925 y 1926 Magritte insertó en sus dibujos diminutas fotografías de un modo parecido al de Tanguy, junto con recortes que originaban formas dispares e impresiones de partituras musicales. Estos collages anticiparon el estilo objetivo y poético de su característica pintura<sup>3092</sup>, desarrollada desde la segunda mitad de la década de 1920, e inspirada en la interacción dispar entre los textos y las imágenes, hasta crear un estilo pictórico acorde a la

---

<sup>3089</sup> PAZ, Octavio, “Poèmes muets, objets parlants”, en BRETON, André, *Je vois, j'imagine*, Gallimard, Paris, 1991, pp. V-XII.

<sup>3090</sup> El “objeto fantasma” fue teorizado en 1932 en BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, op. cit., pp. 46-51. Breton insertó este fragmento en el tercer número de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (diciembre de 1931), número donde Dalí y Tanguy publicaron sus respectivos artículos sobre el objeto surrealista. Breton también desarrolló esta concepción del objeto en BRETON, André, “Équation de l'objet trouvé”, *Intervention surréaliste, Documents 34* número spécial, Nouvelle série n° 1, juin 1934, Bruxelles, pp. 17-24. Edición facsímil Didier Devillez, Bruxelles, 1998.

<sup>3091</sup> VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, André de Rache Editeur, Bruxelles, 1972, p. 226.

<sup>3092</sup> Caracterizado por la representación más exacta posible de los objetos más banales, según MARIËN, Marcel, “Misère de l'objet” (1984), en MARIËN, Marcel, *Apologies de Magritte*, Didier Devillez, Bruxelles, 1994, p. 161.

atención que los futuros surrealistas belgas prestaron al lenguaje y a la música en tanto que escritura, así como la relación extraña que adquirirían respecto a sus autores. Esta concepción del lenguaje se fraguó a finales de 1924 con la publicación de la revista *Correspondance* (1924-1925) por un grupo de poetas belgas -Paul Nougé, Marcel Lecomte y Camille Goemans- en contacto con los surrealistas de París, con los que compartieron la devoción por Lautréamont, además de estar muy influenciados por uno de los colaboradores de la extinguida revista *Proverbe* de Paul Éluard: Jean Paulhan. Por ello atendieron al lenguaje al margen de sus funciones comunicativas, descubriendo nuevas relaciones entre el emisor y el receptor, concretamente a partir de la apropiación alienada de lenguajes ajenos, lo que reservaba las palabras a un terreno no objetivo que impedía al sujeto identificarse con ellas en el momento de emitir las. Para comprobarlo, los textos de esta publicación asumieron las palabras de otros autores (Paulhan, Éluard, Soupault, Aragon, Proust, Delteil, etc.). Las ideas de la *Marie* y *Correspondance* se cruzaron cuando los miembros de esta última publicación participaron en el tercer número de la primera, lo que dio lugar a un progresivo acercamiento de Mesens y Magritte hacia el surrealismo, el cual culminó con la revista belga *Distances* (1928, editada en París) y, sobre todo, con la colaboración de Mesens, Paul Nougé y Magritte en el número especial de *Variétés* dedicado al surrealismo (1929). Este encuentro entre *Marie* y *Correspondance* trajo como consecuencia la amistad entre Nougé y Magritte, y la colaboración entre ambos en el *Catalogue Samuel* (1927), donde expusieron nuevas relaciones entre palabras e imágenes con textos de Nougé y collages de Magritte, creando un conjunto que se apropiaba poéticamente del lenguaje comercial de un catálogo de moda, material parecido al que Max Ernst empleó para la confección de sus primeros collages, y que participaba de esa visión poética de la vida urbana que creó la “mitología moderna” de la que nos hablaba Louis Aragon en *Le paysan de Paris* (1926). A partir de entonces, Magritte y Nougé, cada uno por su cuenta, hicieron interaccionar la palabra con la imagen, el primero con una pintura objetiva y exacta que en principio enfrentaba texto y pintura<sup>3093</sup>, y el segundo explotando la dimensión lingüística de los objetos mediante la fotografía en *Subversión des images* (1929-1930), serie de fotografías que niegan los objetos a la vista -en tanto que imágenes, estableciendo la independencia de la fotografía respecto a la realidad-, aludidos en los títulos que las acompañan, así como las referencias contextuales espacio-temporales, con el fin de descontextualizar la acción humana, lo que establecía una nueva conexión entre lo visible y la lectura, al emparentar sus capacidades poéticas y negar la representación, todo con el fin de establecer nuevas relaciones entre el

---

<sup>3093</sup> Las ideas de Magritte al respecto las publicó en MAGRITTE, René, “Les mots et les images” (*La Révolution Surréaliste* n° 12, décembre 1929, p. 32-33), recogido en MAGRITTE, René, *Écrits complets*, op. cit., pp. 60-61, donde defiende la no correspondencia entre las palabras y los objetos, y la capacidad de una imagen visual para sustituir una palabra en una proposición.



hombre y los objetos más cotidianos<sup>3094</sup>. A partir de estas investigaciones sobre las relaciones del lenguaje con la imagen visual<sup>3095</sup>, y a su vez con la realidad, se extendió el collage y el fotomontaje surrealistas belgas durante las décadas de 1930 y 1940, entre otros con Max Servais, Marcel Lefrancq, Marcel Mariën, los montajes fotográficos de Raoul Ubac y los collages de Jean Scutenaire, mucho más inmediatos en su ejecución.

### *Conclusiones acerca del collage surrealista*

En París, el collage corrección de Max Ernst tuvo sus repercusiones. El mismo Breton lo adoptó, así como Max Bucaille, quien entre 1936 y 1939 realizó tres volúmenes de collages novelados. También afectó a los collages y fotomontajes del grupo checoslovaco, junto con muchos otros surrealistas como Valentine Penrose, Roland Penrose, Robert Baxter, Conroy Maddox, Paul Nash, etc., extendiéndose a la producción de artistas que nunca se consideraron surrealistas, como Joseph Cornell, Franz Roh, Adolf Hoffmeister o el Jacques Prévert posterior a su adhesión al grupo de Breton -introduciendo el color en sus collages ernstianos-, además de los fotomontajes de Claude Cahun, Jacques Borel Brunius, Florence Henri, Lucien Lorelle, Pierre Molinier, etc. -algunos de ellos relacionados con el grupo de Breton-, incluso con repercusiones para la publicidad de la mano de Pierre Boucher. Los métodos de extrañamiento de imágenes fueron adaptados a la fotografía por Brassai y Dora Maar. Otros, en cambio, siguieron un método constructivo propio del primer Max Ernst, como los collages de 1938 de Hans Bellmer, paralelos a su serie fotográfica *Die Puppe* (1934), o los collages-poemas de Maurice Henry, según la modalidad iniciada en 1926 con la ayuda del fotomontaje por el surrealista yugoslavo asentado en París Marko Ristic, la cual tuvo un gran desarrollo con Georges Hugnet y Cesar Moro durante la década de 1930.

Con el surrealismo el collage se extendió a un largo etcétera de artistas, poetas y miembros de las distintas fracciones del movimiento sucedidas hasta la actualidad, manteniendo el extrañamiento de la imagen implícito en el collage bajo el signo poético. Sin embargo, su facilidad de ejecución por situarse al margen de lo artístico, junto con su condición de imagen reproducible, lo hacía vulnerable frente a cualquier recuperación de los medios de comunicación de masas, como la publicidad, concedora del fotomontaje desde sus comienzos, aunque quizá no tanto de sus poderes persuasivos. Por ello, el collage debió avanzar en la aplicación de la

---

<sup>3094</sup> Ver DE NAEYER, Christine, *Paul Nougé et la photographie*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1995, pp. 19 y 40. Ver también NOUGE, Paul, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 83.

<sup>3095</sup> También aplicadas a la poesía con recortes de palabras de otras publicaciones y bajo la nominación "papier-collé", por Gaston Dehoy en *Distances* n° 2, mars 1928, Paris, p. 16 [sin paginar]. Edición facsímil de Didier Devillez, Bruxelles, 1994, tal y como procedió Breton en el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 62-65.

poesía y del automatismo en la realidad física según la evolución de la estética planteada por Hegel. El arte surrealista, definitivamente consolidado, sufrió un cambio considerable durante los años treinta con la llegada de nuevos miembros al grupo de Breton, muchos procedentes de otros países, además de la progresiva apertura de fracciones surrealistas en otros países y regiones de Europa (Bélgica, Yugoslavia, Checoslovaquia, Tenerife, Londres, Argentina, etc.). Frente al giro impulsado por Dalí en 1929 hacia posicionamientos aparentemente reaccionarios, los artistas surrealistas tendían ahora a alejarse de su pintura objetiva y a investigar nuevos automatismos derivados del *frottage* y de la *decalcomanía*, retomando el proyecto primero de llevar el automatismo psíquico a la plástica. Ante la expulsión de Dalí, Breton hizo pública esta nueva orientación en su artículo “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste” (1939), donde preconizaba que estas nuevas tendencias se orientaban hacia un “automatismo absoluto” que superaba la confusión entre lo involuntario y lo voluntario de los antiguos métodos de materialización, entre los que citaba el collage, el *frottage* y el método paranoico-crítico, alentando nuevos descubrimientos como la “decalcomanía sin objeto” de Óscar Domínguez, el “grattage” de Esteban Francés, la pintura automática de Matta, o el *fumage* de Paalen<sup>3096</sup>. Este cambio acontecido en los años treinta era visible en el mayor automatismo contenido en los collages de surrealistas como Jean Scutenaire, en los ensamblajes del rumano Victor Brauner y del danés Wilhelm Freddie, en el *décollage* anónimo definido por Léo Malet, y en heterogénea producción del británico Paul Nash, entre muchos otros. Este último artículo de Breton determinó el camino que recorrería la pintura a partir de este momento, y no sólo la surrealista, sino también la de las corrientes matéricas surgidas tras la Segunda Guerra Mundial, sustentadas en el convencimiento de deber dotar de materialidad física a las imágenes logradas mediante el automatismo u otros medios inmediatos que anulasen la existencia de los intermediarios (Cobra, el “arte otro”, Wols, Hartung, Michaux, etc.), con lo que indirectamente el automatismo surrealista cayó definitivamente en el terreno de lo artístico.

Los surrealistas, a pesar de haberse erigido sobre los logros dadaístas y en oposición a lo que ellos entendieron como el “modernismo” de los movimientos de vanguardia (tal y como demuestra la presentación clasicista de sus publicaciones), culminaron el proceso iniciado en 1912, consistente en incidir con su programa globalista en el conjunto de la sociedad, al llevar el collage a la percepción de la realidad misma, materializada en innumerables paseos que los surrealistas dieron por las calles de París, ya no valorando los objetos como elementos ensamblados dentro del ángulo visual del transeúnte, sino el enfrentamiento dialéctico ofrecido por la modernidad, dando como resultado una vivencia poética que venía a cuestionar los criterios de conocimiento imperantes. Así, el surrealismo supuso la culminación de la vanguardia antes de verse incapacitada para actuar por la presión institucional (como ya ocurrió en 1930 en la URSS), ofreciendo su proyecto para romper la opacidad de la realidad urbana,

---

<sup>3096</sup> Artículo publicado en *Minotaure* n° 12-13, mai 1939, *op. cit.*, pp. 16-17.

aunque su dimensión psicológica y el carácter inmaterial de la imagen, hayan dado carta libre a la propaganda ideológica para absorber finalmente sus medios, lo que cerró al objeto en una nueva aura ficticia destinada a su promoción y consumo.

En esta dicotomía se vieron envueltos los movimientos artísticos posteriores y, como explicábamos en la primera parte de este trabajo, el pulso que el collage mantuvo a partir de este momento con la recuperación y la separación, ya no afectaría sólo a la realidad objetiva, sino sobre todo a su propia producción ante el nacimiento de las primeras instituciones artísticas, públicas o privadas, decididas a incluir en sus colecciones la práctica efímera del collage. Un paso previo lo constituyó aquél dado desde la yuxtaposición por montaje propia del collage, que redujo la realidad a la condición de imagen y cuyo último representante fue el surrealismo, hacia la presencia física de la obra de arte y, con ello, a la reafirmación del Arte mismo, hecho que comenzó a generalizarse entre los *collagistas* a partir de 1945. El método más apropiado para ello fue el de la superposición que define al “ensamblaje”, término adoptado por primera vez por Jean Dubuffet en 1961 para distinguir su producción del anterior collage histórico. El trabajo por superposición permitía la asunción de los materiales con el fin de hacer de la obra de arte un objeto. Por el contrario y a diferencia del arte dadaísta, con ello los collages se alejaron de los restantes objetos por contener solidificado el gesto creador, el cual ahora recobraba su valor artístico.

Por tanto, la diferencia entre montaje y ensamblaje es histórica, la misma que no quisimos proporcionar en nuestra exposición teórica por haber necesitado de la argumentación historiográfica para discernir ambos conceptos.

## IV. CONCLUSIONES

El collage y la abstracción se erigieron como los dos grandes logros y transformaciones suscitadas en el arte del siglo XX. Ambos irrumpieron en las artes plásticas en 1912, pues hasta entonces éstas fueron consideradas al margen del resto de la realidad, al menos desde que los tratadistas renacentistas distinguieron, con la perspectiva artificial, el arte como tal destinado al conocimiento de la realidad, de las artes aplicadas subordinadas a otras más elevadas.

Se podrá objetar que la aparición del collage en la escena pictórica y escultórica respondió a unos objetivos establecidos previamente por el cubismo y el futurismo, y esto no podría ser de otra forma, puesto que el collage era desde antaño conocido en el ámbito de las prácticas populares y en los primeros medios de difusión de masas como el cartel publicitario o las tarjetas postales. No obstante, fue a partir de su irrupción en el Arte cuando ambos movimientos consiguieron superar sus contradicciones y abrir nuevas vías de investigación, luego encaminadas por las vanguardias posteriores hacia la dispersión de la obra artística en su entorno real. Del collage se tomó conciencia muy tempranamente, primero bajo la denominación de *papiers-collés* y luego con Max Ernst, quien propuso un collage totalmente liberado de las cuestiones plásticas, de las técnicas, de la habilidad manual, siendo así factible para todo el mundo. Este recorrido, desde el cubismo hasta Max Ernst, responde a una fase de negación generalizada, primero hacia las convenciones formales del arte que, como hemos visto, ya no se correspondían con la visión del mundo que impone la modernidad urbana e industrial. Luego, con el dadaísmo, una vez evidente la supuesta inexistencia de la singularidad y monumentalidad de la obra artística, el collage cuestionó los criterios de conocimiento y valoración de la realidad misma. De todo ello deducimos que el collage, al apropiarse directamente de los objetos preexistentes, concernía al ámbito cognitivo del hombre, y así se propuso dar un giro a la tradición renacentista para actualizarla en una nueva época determinada por una industrialización subyugada por un concepto de mercado mucho más amplio y global. El collage no es un género artístico, sino un fenómeno histórico que abrió nuevas vías a la plástica, así como a la literatura, a la fotografía y a todos los registros expresivos y creativos, además de dar coherencia a la naturaleza misma del cine, permitiéndole desarrollarse en el futuro. En el campo de las artes plásticas, el collage destruyó la concepción de obra de arte y depuró un nuevo concepto de creación.

Desde que se atendió a los materiales encontrados o prefabricados, resulta imposible determinar qué obra artística es un collage y cuál no, aun recurriendo al principio del material preexistente o al ensamblaje -los dos polos metódicos del collage-, dado que, desde el momento

en que el artista hace uso de materiales no artísticos, el hecho de no haberlos fabricado él mismo -tal y como advirtió Duchamp- se hace extensivo a la pintura misma, industrializada desde principios del siglo XIX, de la misma manera que si permitimos la entrada en la creación de aquello que no es privativo de la cuestión artística, sus márgenes se abren, e incluso las obras basadas en composiciones cerradas y con pigmentos artísticos, ya no podrán considerarse en sí mismas sino respecto a su entorno. Por otra parte, el collage no puede ser estudiado de forma aislada. Debe insertarse en el resto de la producción con la que siempre guarda relación, ya sea monográficamente o con el fin de definir una época. En definitiva, la obra de arte pierde su singularidad, y el collage se constituye como un nuevo criterio de valor del arte. En este aspecto, la abstracción juega un papel importante al eliminar el ilusionismo de la mimesis y conformar la obra como un objeto con plena autonomía que se añade a la realidad sin imitarla, como un valor que se extiende a todo lo existente imponiendo un nuevo código cognitivo que afecta por igual a toda creación plástica, aunque sea figurativa. La abstracción elimina la representación del ángulo visual que encierra al cuadro en sí mismo, en tanto que ventana abierta a un interior, y las composiciones abstractas, como es el caso del collage, establecen unas constantes que permiten extenderlas en todas sus dimensiones, al tiempo que las partes que las constituyen se hacen todas indispensables en contra de la composición clásica, naciendo así el concepto de construcción y montaje con modelo en la máquina. Con el collage, el cubismo de Picasso y el surrealismo invirtieron la ventana del cuadro. Ya no se trataba de una apertura hacia el interior del mismo, sino hacia el exterior real. Por esta razón, para estudiar un collage hay que olvidarse de qué es una obra de arte, siendo que, aunque resulte extraño, la Historia del Arte ha venido demostrando hasta ahora que una definición única de arte es imposible, quizá porque, para lograrla, antes debe aislarse injustamente el término “arte” del resto de la realidad. Nosotros, para ser fieles a la naturaleza disolutiva del collage, hemos preferido desechar cualquier definición idealista con el fin de recuperar su significado histórico.

En consonancia con esta definición histórica frente a cualquier intento positivista de restringirlo, el collage da carpetazo a la concepción de obra acabada y destruye la creación aislada gracias al empleo de materiales no artísticos. La profundidad de la perspectiva ilusoria es sustituida por la profundidad gestual, que a su vez es una profundidad temporal sintetizada de manera simultánea con la dimensión espacial de la obra, lo que también relega al pasado la distinción que estableció Lessing entre artes espaciales y artes temporales, aumentando más todavía la confusión de géneros con el fin de establecer un nuevo orden: el constructivo, capaz de intervenir directamente en la realidad, pues el artista divinizado como el genio en el pasado, fue paradójicamente apartado socialmente y destinado a la creación de ventanas aisladas de la realidad. En cambio, con el collage la solidificación del gesto nunca termina, se generalizan las series, lo que ha llevado en muchas ocasiones a considerar los collages como bocetos para obras

definitivas, valoración totalmente falsa a pesar de la apariencia efímera de muchas de las obras trabajadas con materiales no artísticos. Lo esencial en muchas de estas obras, a excepción de las subordinadas a un fin como el diseño de carteles publicitarios o propagandísticos, no es el resultado, sino el flujo creativo que ordena las distintas partes separadas. La diferenciación entre unas obras y otras proviene de la concepción, teórica o no, que sus autores se han forjado de esa energía creadora, trasladando el valor desde el resultado a la actividad que parte del encuentro con los materiales preexistentes. Por ejemplo, para valorar un collage de Arp tendremos que conocer el procedimiento empleado -la guillotina para el corte y la disposición azarosa-, determinante del resultado, pues éste deberá mostrar sólo el procedimiento de su elaboración a pesar de que éste sea disimulado (por ejemplo con la ayuda de los medios de reproducción técnica, como es el caso de Max Ernst), en una unión forma-contenido que el collage comparte como principio esencial con la vanguardia que le dio origen. El collage dispuso de una dinámica expansiva hacia un proyecto universal vanguardista dado que fue él, tal y como hemos demostrado a lo largo de esta argumentación, el pilar que sustentó los idearios globales de las distintas vanguardias. En consecuencia, de cara a una metodología sobre el estudio de los collages, siempre se deberá partir de esta unidad que afecta a todos los polos contrariados que se dan cita en la obra: forma-contenido, forma-materia, textura-estructura, salvada de manera dialéctica, lógica, poética o incluso erótica, según el artista o el movimiento en el que éste se inscriba, y a pesar del aparente carácter desmembrado de estas obras, dado que es el collage lo que pone orden a un desorden ofrecido de antemano en calidad de mercancía.

Esta última conclusión nos conduce directamente a la siguiente: uno de los posibles errores metodológicos a la hora de afrontar un collage, es entenderlo como el agente que fractura el objeto, cuando en realidad es a la inversa. Es el objeto el que se presenta fragmentado de antemano por la lógica mercantil e industrial que lo rige, y es el “collagista”, en cambio, quien intentará componer una unidad con todas esas fracciones. Una vez lograda esta unidad, no sólo logrará nuevas vías de conocimiento del objeto, sino también ofrecer en una misma construcción todos sus encuentros con esos materiales a modo de álbum fotográfico, obteniendo así una transmutación de su tiempo vivido en dimensión espacial, y acercándose a una concepción más amplia de sí mismo, dado que es la percepción de la realidad exterior lo que conduce directamente a un conocimiento de sí mismo. En todos los collage habrá que analizar la función retratística implícita, determinada por el material utilizado, ya sea por una proyección sentimental, desde un punto de vista fenomenológico y por tanto poético, o desde la lógica utilitaria, concisa y objetiva del constructivismo.

El collage es concebido como un objeto conformado a partir de distintas partes. Para conseguir su unidad debe ser puesto en funcionamiento mediante la sublimación que el artista (o no artista) le confiere. Con su modelo en la máquina, el collage determinó los objetivos a alcanzar por las vanguardias y su desarrollo. Si la máquina tiende a liberarse de la imitación de

las actividades del hombre anteriores a su eclosión, a las cuales sustituye, y tiende también a crear sus propias necesidades, su última meta será alcanzar la condición orgánica. El mismo propósito se plantea el collage y las vanguardias, las cuales tomaron como una constante el “construir una nueva realidad”. El collage reúne una serie de elementos dispares tal y como los encuentra la conciencia en diversos momentos, fuera de sus contextos lógicos en el ámbito urbano, y en su propio contexto cuando se trata de objetos naturales o rurales. Al reunirlos debe otorgarles una unidad que produzca un nuevo sentido, distinto según los artistas y las corrientes que cultivan. Se trata del paso del ensamblaje al montaje, según los principios dinámicos del futurismo, los constructivos de la vanguardia rusa de la década de 1920, el azar dadaísta, la poética surrealista, etc. En todo este ciclo, la máquina se revela no sólo como un modelo a seguir, sino también un medio creativo gracias a su capacidad para reproducir los resultados mecánicamente. La irrupción de la máquina en el arte ha marcado dos caminos:

- La reducción de la realidad a la imagen y su correspondiente materialización, un recurso utilizado por el fotomontaje soviético para transmitir mensajes y construir nuevas asociaciones, y por el surrealismo al servicio de la poesía y del extrañamiento. Esta vertiente fue pronto absorbida por los lenguajes publicitarios, dada la vulnerabilidad de la imagen desmaterializada para ser reproducida mecánicamente.

- Aquellas obras materiales no reducidas a la condición de imagen para ser reproducidas visualmente, tendieron a conformarse como objetos autónomos en beneficio de su unidad interna. Estos objetos podían ser reproducidos en serie, tal y como demostró Duchamp con sus *ready-mades* en la década de 1960, siguiendo simplemente un proceder tan simple como la duplicación de la escultura por impresión, aunque ahora pueda recurrirse a un plan coherente de construcción más sofisticado, susceptible de ser aplicado en serie.

Esta doble vertiente resume la resolución de las vanguardias en 1930, y define el encuentro entre el objeto primitivo y la modernidad, esto es, la percepción ingenua de una nueva realidad. Tras un proceso de negación que alcanzó su punto álgido con el dadaísmo, por el que la creatividad se confundió con el azar y la obra de arte se dispersó completamente en la realidad misma, este mismo movimiento comenzó un proceso constructivo para buscar métodos de intervención directa en la realidad. Por esta razón, muchos de los movimientos acaecidos desde entonces, el constructivismo, el maísmo húngaro, el neoplasticismo holandés, el surrealismo y otros que han concernido más estrictamente a la historia del collage, creyeron participar paradójicamente de una nueva fase que relegaba al pasado el proceso de disolución de las formas miméticas del arte, resuelto en la necesidad de un lenguaje único y válido para llevar a cabo la construcción, siendo la década de 1920 paradójicamente, cuando se creyeron superadas y finalizadas las vanguardias, precisamente en el momento de máxima expansión de su objetivo básico: unir el arte con la vida.

La peculiaridad de la vanguardia constructiva rusa consistió en que su evolución corrió prácticamente al margen del dadaísmo, y dentro de esta búsqueda de un único lenguaje válido sucumbieron ante la presión estatal favorable al realismo socialista y la imposición del montaje con fines productivistas, el cual no concebía la obra aislada y sometía la producción a unos fines externos. Los objetos constructivistas de Tatlin, Georgi y Vladimir Stenberg, Konstantin Medunetsky y Karl Ioganson, se confundieron con los restantes objetos producidos industrialmente, y el collage a través del fotomontaje fue dirigido hacia la propaganda, la cual requería la construcción de nuevos mensajes según la reducción de las posibilidades materiales en la fotografía y la tipografía. No podemos considerar al fotomontaje -al menos a partir de 1930- dentro del proceso histórico del collage por haber roto la unidad forma-contenido, por eso lo concebimos como una resolución del mismo y como una reacción ante la desaparición de la obra de arte. De todas formas, la dispersión de los organismos de vanguardia soviéticos por la presión estalinista, dio fin a todo tipo de investigación productivista, incluido el desarrollo del fotomontaje, tal y como ocurrió tras el cierre de la Bauhaus por parte de las autoridades nazis.

En cambio, el impulso constructivo se materializó en Occidente en el concepto “arte concreto”, con el que muchos creyeron superar la mera imagen y construir objetos sublimados. Su base fue la abstracción del dadaísmo (Arp, Richter, Eggeling o Schwitters). Para cuando este lenguaje no objetivo se estabilizó en 1931 en el movimiento *Abstracción-creación*, el arte concreto no pudo escapar de esta dualidad entre la abstracción y la creación de formas concretas que en el fondo propició, aunque no voluntariamente, la prolongación de las obras aisladas admiradas ahora como objetos y no como ventanas abiertas a la representación.

La otra vertiente occidental vino definida por el surrealismo que, mediante los medios de producción mecánica y otros experimentales de impresión (*frottage, grattage, decalcomanía*, etc.), desmaterializó la imagen para poder reproducirla y así perder los lazos lógicos anteriores que la ataban a una ideología dominante. Sin embargo, la desmaterialización de la imagen dejó al surrealismo expuesto ante el ansia recuperadora por parte de la propaganda, dispuesta a someter toda la realidad a la información para cubrirla con nuevos mensajes, y también de las instituciones, con poder para asumir en sus galerías y museos las nuevas modalidades objetuales, desgajadas ahora de la actitud espiritual que fundamentó su realización. Esta situación de renovación institucional artística y cultural, determinó el devenir del arte tras la II Guerra Mundial.

La lógica de la evolución del collage en sus primeros dieciocho años de intervención en el arte, matiza unas pautas ineludibles en todo estudio monográfico, regional o general en el campo del collage y que, por tratarse de un motor de cambio de la plástica del siglo XX, se hace extensivo a toda la historia del arte contemporáneo:



1. El estudio de los materiales empleados en relación a las formas y al contenido: las convergencias y divergencias entre estos tres niveles de comprensión de la obra, paralelos a los niveles de análisis de la obra de arte propuestos por Panofsky, revelarán los impulsos y las motivaciones de su creación. Por otra parte, al poner en relación unas obras con otras, diferentes artistas, géneros, lenguajes y regiones, se podrá establecer una evolución histórica. El collage recuerda a la Historia del Arte la importancia del material y su unidad con la forma y el contenido, dado que desde el principio se opuso a la separación entre la pintura o los materiales escultóricos y las imágenes que representan.
2. El estudio del material obliga a prestar una mayor atención a lo exterior a la obra y a la concepción clásica del arte. Se requieren conocimientos mínimos de los objetos, imágenes, materiales utilizados y sus orígenes, ya no para estudiar el objeto artístico a partir de ellos, sino para analizar las transmutaciones que han sufrido. En este sentido, siendo el collage consecuencia del desarrollo técnico del siglo XIX, y al estar hermanado con los medios de reproducción mecánica, éstos deberán ser considerados (medios de impresión, tipografía, fotografía, cine, fotograbado, fotocopia, infografía, etc.), sobre todo en los estudios regionales del collage, y habrán de abarcar los procedimientos empleados en la producción de la obra, sus modelos y el estudio icónico, debiendo ser concebidos los tres estadios como una única unidad. Así se abordan de manera unitaria el material, la estructura y la iconicidad de la obra, siendo el primer nivel de entendimiento susceptible de ofrecer la imagen por llegar al artista completa de antemano, dado que se trata de materiales preexistentes. A su vez, estos materiales y estas imágenes pueden constituir o provenir del modelo de la obra (el crecimiento orgánico de las formas naturales, las máquinas, la figura humana, etc.), o establecerse entre ellos una relación dialéctica.

Hemos analizado el proceso a través del cual el arte, con el collage, se acomoda paulatinamente a los medios de reproducción mecánica. El cubismo y el futurismo comenzaron a introducir fragmentos de imágenes obtenidas por estos medios, al tiempo que empezaron a elegir la pauta mecánica de la máquina como el modelo a seguir en el proceso de elaboración de la obra. El dadaísmo, el cual constituyó el punto de inflexión por excelencia entre este proceso negativo y el siguiente positivo, introdujo el automatismo mecánico en su concepto creativo con el fin de eliminar la mano subjetiva del artista y apartar toda cuestión plástica de la creación. Finalmente, el surrealismo encontró en la objetividad de la reproducción mecánica el modo de apropiarse de la realidad exterior sin aura, es decir, bajo el principio del *shock*, reduciendo esta realidad a la condición de imagen, lo que determinó el camino del

arte en las décadas posteriores, centradas en la búsqueda de una nueva fisicidad de las imágenes obtenidas por medios automáticos e inmediatos, desde el informalismo hasta la pintura matérica. De esta manera, el collage desembocó en dos posibilidades paralelas a partir de la eliminación de la mimesis: la imagen reproducible por medios mecánicos, y la creación de objetos con valor en sí mismos.

De acuerdo con la relevancia de la máquina, y más en concreto con los medios de reproducción mecánica, debe considerarse seriamente en este apartado el rol de la electricidad, muy distinto y abismal si contrastamos la bombilla de principios del siglo XX con el desarrollo electrónico e informático alcanzado en la actualidad. La electricidad fue el último gran impulso industrial antes de la aparición del collage, alterando la vida cotidiana, los horarios vitales y laborales, ahora liberados definitivamente de las limitaciones de la luz natural, modificando las comunicaciones y las relaciones humanas al introducir la simultaneidad, y generalizando la cultura de masas con la aparición de nuevos espectáculos. Todo ello marcó profundamente la aparición del collage que, desde sus comienzos, adoptó el concepto de simultaneidad eléctrica (desde el cubismo y el futurismo), así como su aplicación figurada, metafórica y poética, tanto en el choque de dos elementos dispares en el collage, como en el encuentro del objeto con el artista (Duchamp, dadaísmo, poetismo, surrealismo, etc.)

3. Esta unidad entre materia, forma y contenido impone una ley fundamental, sobre todo para los collages ernstianos y los fotomontajes: los collages nunca pueden ser analizados según sus imágenes si éstas no se desprenden del propio gesto constitutivo, de su estructura y de los materiales adoptados. Así como tampoco un estudio del collage puede contentarse con el análisis de las fuentes originarias del material empleado si no es en relación con la actividad del collagista que, al transformar y tergiversar estos materiales en el proceso creativo, sirve de intermediario entre los niveles iconográfico y material de la comprensión. El contexto originario de los materiales sólo sirve al historiador si éstos ayudan a comprender la transformación que el collage ha llevado a cabo. En caso contrario desvían el análisis de la obra resultante.
4. Sin embargo, una pista en el análisis de un collage lo ofrecen las mismas categorías tradicionales de la pintura y la escultura, las cuales, como los fragmentos en el collage, han sido tergiversadas en virtud de la acción misma, es decir, la profundidad ilusoria de la perspectiva ha sido sustituida por la propia elaboración de la obra. No hay que olvidar que el collage en el arte surgió desde el arte mismo, aunque

negándolo, por eso el tema del “cuadro dentro del cuadro” y de la ventana albertiniana, así como la dualidad opacidad-transparencia o la oposición composición-construcción, constituyen las constantes que facilitan la comprensión de los collages.

Continuando con la tradicional visión del arte como un medio de conocimiento de la realidad, alternativo al método racional de la ciencia, de la especulación y del empirismo, el trabajo aquí abordado -de naturaleza inédita por confrontar las fuentes teóricas de los protagonistas del collage con el desarrollo global de la vanguardia- ha adoptado una metodología histórica acorde al objeto de nuestro estudio. Hemos partido de la constante histórica que establece la evolución de la humanidad en una progresiva sustitución de la alienación natural por la alienación social, siendo que esta última, como la máquina en su primer estadio de desarrollo, una vez ganado el pulso a las fuerzas naturales –al menos en apariencia-, se vuelca contra sí misma y contra el individuo, sustituyendo de manera mimética la realidad para enmascararla. Este proceso vive su apogeo desde la Revolución Industrial, y su máxima con la electricidad. Una de sus consecuencias inmediatas será irremediablemente la adaptación definitiva del arte a esa nueva realidad que aspira a presentarse como natural bajo el principio del extrañamiento, de lo que ya ha derivado la confluencia de lo primitivo y lo moderno en el arte contemporáneo. En 1912 con el collage, el arte dejó de enfrentarse con el modelo natural para abarcar una nueva realidad. La cuestión radica ahora en saber qué nuevas dimensiones abre cada collage a partir de la opacidad de los objetos descontextualizados.

## V. BALANCE

En este primer bloque, a partir de un recorrido por la crítica y la historiografía del collage, y por sus primeros veinte años de vida, hemos tratado de depurar los argumentos teóricos más significativos de entre los vertidos hasta el momento, con el fin de alcanzar un concepto del collage en tanto que fenómeno histórico, por encima de las variaciones formales, cuya función en la historia del arte contemporáneo ha sido la de servir de motor de cambio y de conformación de un nuevo concepto creativo. El collage no se detiene en este punto, sino que sigue evolucionando hacia la adopción de nuevas formas, ahora bajo nuevas circunstancias. Por tanto, los objetivos hasta aquí alcanzados por este estudio han consistido en:

- El análisis de la atención crítica, teórica e historiográfica que se ha prestado al collage desde su origen, y su relación con el nacimiento de otras modalidades creativas y expresivas, con el fin de suplir las carencias: una teoría del collage más allá de la técnica y puesta en relación con la evolución del arte contemporáneo, así como con la realidad misma, definida por la revolución industrial y por una nueva concepción de la circulación de mercancías, a partir de lo cual hemos alcanzado una definición de collage.

- Esta teoría ha servido para realizar una revisión histórica del nacimiento del collage y su desarrollo durante sus veinte primeros años, hasta su disolución en nuevas formas creativas (fotomontaje y objetos orgánicos) a pesar de su consecución hasta la actualidad. Esta historia es totalmente inédita y basada no sólo en los trabajos historiográficos realizados hasta ahora, muy escasos y la mayoría de naturaleza taxonómica, sino también recopilando y analizando las fuentes primeras de los principales protagonistas.

A partir de este concepto, que no es cerrado sino abierto, hemos extraído una metodología crítica y de análisis del fenómeno del collage, con el fin de servir de modelo para el estudio de casos particulares, tal y como demostraremos en la siguiente parte de nuestro estudio: el papel que ha jugado el collage en la comunidad de Aragón, para lo que ha sido esencial el estudio de los mecanismos históricos y evolutivos del collage con el fin de ser aplicados a ejemplos concretos, como el que aquí nos ocupará a partir de ahora, y cuya metodología estriba en la comparación del proceso general del collage determinado por sus pioneros universales, con el de los representantes regionales, cuyas coincidencias y divergencias nos ofrecerán los datos necesarios para emitir un valoración histórica.

Para esta primera parte nos hemos servido de una recopilación de fuentes bibliográficas constituida por:

- Fuentes primarias: libros, escritos, artículos y revistas en torno a los protagonistas del collage.
- Fuentes secundarias: fundamentalmente monografías y catálogos de exposiciones, además de los estudios teóricos acerca del collage, o los que lo tratan parcialmente (divididos en bibliografía “específica” y bibliografía “general” en el apéndice documental)

Si bien es imposible aglutinar todos los datos existentes sobre el collage, ya sea en un estudio general o regional, sí hemos seleccionado las fuentes imprescindibles y más relevantes dentro del enfoque materialista, fenomenológico e histórico adoptado. Además de ello, hemos recopilado las principales tendencias historiográficas que, de manera directa o indirecta, han atendido al collage: nos referimos a las vertientes formalista, iconológica, psicológica y psicoanalítica, la historia social, la semiótica, etc.

Toda esta recopilación de información, que ha abarcado casi una decena de años de investigación, se ha basado en las bibliografías generales expuestas en los principales manuales generales del collage, que poco a poco se han ido concretando en libros específicos que han permitido, siguiendo criterios históricos, depurar los datos y aglutinar a los representantes del collage más significativos. Para desempeñar esta labor ha sido imprescindible la consulta de los fondos de la Biblioteca de investigación Kandinsky del Centro Georges Pompidou de París (Fondos *Max Ernst*, *Dada* y *Surréalisme*), la biblioteca del Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, la biblioteca del IVAM de Valencia, y la adquisición de materiales en diversas librerías de arte en varias ciudades de distintos países (Paris, Toulouse, Ámsterdam, Bruselas, Moscú y San Petesburgo), y a través de catálogos especializados, para lo cual internet se ha revelado como una herramienta esencial.

**SEGUNDA PARTE: HISTORIA CRÍTICA DEL COLLAGE  
EN ARAGÓN**



## I. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

El objetivo de esta segunda parte es el estudio a partir de unas obras concretas, disponibles visualmente en las fichas catalográficas, de la génesis y evolución del collage. Para poder definirlo como un fenómeno histórico y estético, partimos de su reacción frente a los medios de reproducción mecánica como parte de la nueva realidad generada a partir de la revolución industrial, causante también de una alteración en la percepción de los valores naturales. Esto no desmiente el fin metodológico y último de esta investigación: demostrar la necesidad de una lectura del collage que unifique -siguiendo las tesis de Philippe Sers- todos sus niveles de comprensión, y que evite la separación entre la técnica, el material, la forma y el contenido iconográfico. En definitiva, se trata de demostrar las conclusiones alcanzadas en la primera parte de este trabajo, tomando para ello un ejemplo concreto que nos permite abordar un trabajo de campo más conciso.

En relación a nuestro particular aporte a la historia del arte contemporáneo en Aragón, nuestro objetivo es valorar el rol que el collage ha ostentado en la propia transformación de los lenguajes plásticos propios del siglo XX, además de buscar las causas de este fenómeno artístico, una vez definido el collage en la primera parte como un fenómeno histórico y no como una técnica o género plástico. No es nuestra intención recoger a todos los artistas que en un momento determinado han realizado algún collage, sino aquellos que, por razones concretas que expondremos más adelante por entrar en materia específica, creemos más significativos para estudiar la evolución de la plástica en Aragón. Esta investigación se propuso desde su inicio como un modelo susceptible de animar y guiar en un futuro trabajos de investigación paralelos, y ayudar a profundizar sobre el tema en publicaciones monográficas, dado que el camino aquí trazado constituye una dirección investigadora que determina una especialización, imposible de zanjar en una única publicación por muy extensa que ésta sea. Reiteramos lo dicho en la primera parte: éste estudio constituye un modelo de investigación antes que una historia cerrada del collage, propuesto para ser aplicado a otras regiones preestablecidas y con otras peculiaridades culturales e históricas en relación al arte contemporáneo, porque, más que el análisis abreviado de una serie de artistas unidos por el hecho de haber nacido o residido en Aragón, nos interesa cómo el collage, en tanto que manifestación objetiva, se ha desarrollado y se ha comportando en una región que nosotros hemos delimitado previamente para poder profundizar en los niveles de lectura requeridos. Por ello atenderemos menos a aquéllos que han desarrollado sus carreras en el exterior, precisamente los más estudiados, razón por la que nuestra aportación inédita a su estudio siempre será menor. En estos casos, nos interesará de su obra la consecución de unos



precedentes regionales y sus posibles contactos con artistas residentes en Aragón, con el fin de medir las repercusiones de sus avances plásticos.

## 1.1. Estado bibliográfico de la cuestión

En España, los estudios sobre el collage son escasos y de reciente aparición. Tendríamos que destacar en primer lugar la traducción de la historia del collage de Herta Wescher en 1977 por la editorial Gustavo Gili, la cual se acompañó, a modo de epílogo, de un breve estado de la cuestión en el arte español establecido por José Corredor-Matheos en la misma línea taxonómica que la de Wescher, aunque con una mayor brevedad y menor profundización, recogiendo los casos más conocidos pero no los más significativos. De los artistas aragoneses tan sólo cita a Alfonso Buñuel, y sin comentario alguno que no esté desglosado del de Adriano del Valle, además de incluir la ilustración de un *découpage* de Antonio Saura de 1958, aunque en el texto no aparece ningún comentario sobre este artista. Esta edición supuso el arranque de una nueva atención al collage, pareja a la eclosión que vivió el medio durante esta década de 1970<sup>1</sup>, y coincidió con una importante muestra de Max Ernst en la Galería Joan Prats en 1977 con motivo de su reciente muerte (en abril de 1976)<sup>2</sup>. Este evento fue seguido en 1985 por una importante exposición dedicada al collage en la misma galería de Barcelona, donde se presentaron obras de artistas internacionales, algunos pertenecientes a la vanguardia histórica como Schwitters o Arp, además de representantes nacionales más actuales, entre ellos Antonio Saura<sup>3</sup>.

La primera dedicación relevante al collage en España tuvo lugar entre 1987 y 1988 en la Universidad de Valencia, recogiendo a los más importantes representantes españoles del medio de las últimas décadas<sup>4</sup>. La siguiente aconteció precisamente en Aragón, en concreto en el Museo de Teruel. Se trata de la exposición que entre septiembre y octubre de 1989 fue consagrada a la historia del collage surrealista en España. En este catálogo, Manuel Pérez-Lizano Forns ofreció el primer esbozo histórico del collage en Aragón en apenas cuatro páginas<sup>5</sup>, desde Alfonso Buñuel hasta los años setenta con el grupo Forma, dentro de lo que trascendió el mero surrealismo para convertirse en una importante muestra a nivel nacional, tal y como advierte Ernesto Arce Oliva<sup>6</sup>. Esta exposición se entroncaba en un programa global del museo destinado reactivar Teruel como centro de investigación sobre el surrealismo, sobre todo bajo la relevante figura internacional de Luis Buñuel, por lo que esta exhibición fue completada

<sup>1</sup> CORREDOR-MATHEOS, J., "Epílogo: El collage en el Estado español", en WESCHER, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 245 e ilustración 213.

<sup>2</sup> Ver PUIG, Arnau, "Max Ernst, el desvelador de las inconveniencias mediante el recurso a los procedimientos", *Artes Plásticas* n° 16, marzo-abril 1977, Barcelona, pp. 91-94.

<sup>3</sup> Ver el catálogo PUIG, Arnau, "Programática sobre el collage", en *Collage*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1985, pp. 3-5 [sin paginar]

<sup>4</sup> *Papiers collé. Collages*, Sala d'Exposicions Vice-Rectorat d'Extensió Universitària. Universitat de València, Valencia, 1987 (textos de Francisco Brines y Francisco Rivas)

<sup>5</sup> Ver PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "El collage surreal aragonés, 1932-1960, y otros, 1950-1988", en *El collage surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1989, pp. 13-16 (catálogo de exposición)

<sup>6</sup> ARCE OLIVA, Ernesto, "Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas", *Turia* n° 13, Teruel, 1990, p. 164.

al año siguiente con *El objeto surrealista en España*, la cual mostró la misma preocupación por la objetividad<sup>7</sup> que conlleva sustancialmente el collage, dado que esta modalidad vanguardista también utiliza materiales preexistentes. La propia dedicación al collage de los artistas contemporáneos españoles, algunos de ellos de manera casi exclusiva, desde Adriano del Valle y Alfonso Buñuel hasta Alfredo Alcaín, pasando por Gerardo Rueda, Francisco Ferreras o Joan-Pere Viladecans, ha despertado en las dos últimas décadas del siglo XX cierto interés por el medio, tomando de nuevo la iniciativa el Museo de Teruel con una nueva publicación, la *Historia del collage en España* de Emmanuel Guigon (1995)<sup>8</sup>, donde el autor trata de una manera ensayística, aunque muy completa, el devenir del collage en el país, desde los primeros *papiers-collés* cubistas de Picasso, hasta representantes de las últimas generaciones como Dis Berlin. A partir de este momento se dedicaron exposiciones al collage, aunque su número todavía sea muy limitado y la literatura vertida sobre este tema muy escasa<sup>9</sup>.

Una vez repasada la atención que se ha prestado al collage en España hasta el momento, podemos concluir con que el tema apenas ha sido abordado en este país, al menos en comparación a otros como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Alemania, a excepción del libro citado de Emmanuel Guigon, el cual ofrece un punto de vista más teórico que histórico, siguiendo la argumentación propia del collage mismo. Por ello nos hemos visto obligados a utilizar una biografía dispar, buscando las referencias -a veces excesivamente anecdóticas e indirectas- en la diversidad de la literatura vertida sobre el arte contemporáneo aragonés.

## 1.2. Fuentes documentales y objetos de trabajo

En el caso de Aragón, sólo el artículo mencionado de Manuel Pérez-Lizano ha tratado el tema directamente. Por otra parte, las monografías de artistas que han practicado el collage, a excepción de aquéllos que han disfrutado de un reconocimiento internacional, tal es el caso de Antonio Saura y Salvador Victoria, son escasas, así como los catálogos razonados. Un estudio concerniente a la historia del arte contemporáneo en Aragón, debe recurrir fundamentalmente a los catálogos existentes y a la prensa, y complementar estas fuentes con el estudio directo de las obras que, en el caso que nos ocupa, muchas de ellas -por no decir la mayoría- se han perdido o se han destruido. Por otra parte, la historia de arte contemporáneo español ha tendido a centrar sus estudios en las actividades desarrolladas en Madrid y Barcelona, y en un segundo plano las

---

<sup>7</sup> Leer por ejemplo GARCÍA, Joseph-Miguel, "Utilizarlos en lo inútil, respetar los materiales", en *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990, pp. 21-24 (catálogo de exposición)

<sup>8</sup> GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995.

<sup>9</sup> Fundamentalmente, podemos citar la exposición itinerante asturiana *Poéticas Mixtas. El collage en Asturias*, la colectiva *El collage. Un encuentro*, celebrada en La Llotja de Elx en 2004 y, a nivel internacional, *Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*, celebrada bajo el comisariado de Diane Waldman en la Fundació Joan Miró de Barcelona en 2005.

de Valencia, desatendiendo el arte contemporáneo de otras regiones, por lo que son escasas las referencias al arte aragonés en los manuales generales de arte español contemporáneo, y aún más si reducimos el margen de atención al collage, a pesar de la presencia permanente de la figura de Luis Buñuel, de haber sido su hermano Alfonso Buñuel, junto con Adriano del Valle, el iniciador del collage ernstiano en España, y de que *Así sueña el profeta en sus palabras* de Luis García-Abrines (1960) constituye el primer libro novelado con collages del país, además de la iniciativa abstracta de Pórtico en 1948 y su aspiración como grupo a consolidar los lenguajes plásticos contemporáneos tras la Guerra Civil Española, y de que Aragón fue el contexto donde se iniciaron carreras artísticas tan significativas y representativas como la de Antonio Saura o Fermín Aguayo por ejemplo.

Resumiendo, las fuentes bibliográficas generales con las que contamos son las escasas monografías, manuales y estudios generales sobre arte contemporáneo aragonés, lo que se complementa con los catálogos, destacando las antológicas que en años recientes se han multiplicado considerablemente, aumentando su volumen, la información contenida, en muchos casos aportando una redacción bastante completa de las obras y los datos fundamentales de la catalogación, sin duda debido a la necesidad, transcurrida una fase importante del arte contemporáneo, de historiar y documentar el pasado de las Autonomías conforme éstas han ido adquiriendo cada vez más competencias y una mayor definición propia. Incluso podemos afirmar que las exposiciones antológicas o retrospectivas, son actualmente en Aragón la modalidad bajo la cual se historia el arte comprendido entre los años treinta y setenta del siglo XX.

Igualmente son importantes ante la carencia de estudios monográficos, los artículos, sobre todo los especializados, los cuales han ido multiplicándose paulatinamente conforme se han ido fundando revistas especializadas, sin desechar la información vertida en la prensa periódica, para lo cual ha sido fundamental el rescate de todo este material en los talleres de los mismos artistas, el facilitado por sus familiares en caso de que éstos hubiesen fallecido, y el trabajo en bibliotecas, hemerotecas y archivos, especialmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en la Biblioteca de investigación Kandinsky del Centro Georges Pompidou de París (los fondos correspondientes a Antonio Saura, Fermín Aguayo, Manuel Viola y Ricardo Santamaría), en el IVAM Centre Julio González de Valencia, Museo Pablo Serrano de Zaragoza, Museo Camon Aznar de Zaragoza (las cajas de catálogos legados por Camon Aznar), biblioteca del Museo de Teruel, de la Fundación-Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora, Museo de Huesca (fondos Ramón Acín), Estudios Altoaragoneses de Huesca, Museo de Zaragoza (fondos de Luis García-Abrines), y la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza (publicaciones universitarias e institucionales, y revistas como *Andalán*, *Xiloca*, *Turia*, *Goya*, *Kalías*, etc.)

Toda esta documentación bibliográfica gira en torno a los objetos materiales de estudio, las piezas artísticas que entran dentro del concepto de collage establecido en la primera parte de este trabajo: aquellas obras plásticas que incorporan materiales tradicionalmente no artísticos y con conciencia por parte del creador de ser preexistentes a su acción, la cual interacciona en mayor o menor medida el objeto encontrado con el gesto propio del ensamblaje, de la construcción o del montaje. En esta selección de objetos artísticos nos hemos regido por criterios históricos (origen y desarrollo de las distintas vertientes del collage cultivadas en Aragón), al margen de la calidad artística y de la representabilidad de las piezas y de sus creadores, siempre sospechosas de cierto consenso establecido institucionalmente por criterios ajenos al desarrollo estético e histórico.

Dado que la mayoría de las piezas no están recogidas por instituciones o museos, hemos preferido acudir a los talleres de los propios artistas, a los familiares y a las colecciones privadas para emprender la búsqueda de los ejemplos más paradigmáticos, aunque esta constante no niega el hecho de que en algunos casos hallamos estudiado originales en museos, como es el caso de Ramón Acín y Luis García Abrines. Estas piezas han sido fotografiadas y catalogadas según las necesidades impuestas por el tema de nuestro estudio, ya que no se trata de establecer un catálogo razonado del collage, propósito inabarcable y que, en cualquier caso, requeriría una atención exclusiva para cada autor. Es imposible acaparar la historia del collage dada su naturaleza expansiva y contaminante del arte en su conjunto, pero sí establecer unas líneas de investigación que contribuyan a otras posteriores relacionadas igualmente con los nuevos materiales en el arte contemporáneo y sus relaciones con las formas, las imágenes y las condiciones socio-económicas que suscitan los cambios físicos de las obras, y no sólo los posicionamientos ideológicos de los artistas o sus condicionantes bibliográficos, porque la importancia de los objetos artísticos en este trabajo antecede a los propios artistas, siempre bajo el principio del respeto a la materia y a la objetividad inaprensible. Curiosamente, en nuestro caso los objetos y las interpretaciones se mezclan dado que, como fuentes, contamos con estudios críticos e históricos realizados por los mismos artistas aquí analizados. Tal es el caso de Ramón J. Sender, Salvador Victoria, Ricardo Santamaría y del mismo Antonio Saura, quien además de artista ha ejercido como crítico e importante activista en pro del desarrollo del arte contemporáneo español desde la década de 1950. Siendo que estos artistas han escrito no sólo sobre el arte ajeno sino también acerca de sus experiencias personales, habrá que mostrar cierta cautela frente a sus argumentos, afectados de manera natural por la subjetividad.

Como conclusión, podemos afirmar que la labor que late tras este trabajo consiste en la recopilación de los datos publicados sobre los artistas estudiados, los cuales son complementados con el análisis histórico de sus obras, con continuadas conversaciones con sus creadores, y con personalidades próximas susceptibles de aportar alguna información de primera mano. Así, comparamos el objeto con diversos puntos de vista históricos, críticos y afectivos,

con el fin de alcanzar unas conclusiones históricas y objetivas en función del corpus teórico desarrollado en la primera parte de esta investigación.

El argumento de este trabajo se rige en la medida de lo posible por un eje cronológico, con el fin de localizar el génesis de los distintos modelos de collage y analizar sus evoluciones, aunque esto no siempre será posible, puesto que también debemos mantener cierta coherencia en cuanto a las diversas formas de collage, estudiando sus evoluciones hasta la fecha final (collage ernstiano, materismo, objeto natural, etc.), teniendo en cuenta que los artistas, dentro del periodo analizado (1933-1967), trabajan de manera simultánea y en distintas ciudades del mundo, no sólo en las capitales aragonesas, estableciendo contactos y relaciones con artistas aquí no estudiados. En definitiva, la argumentación intentará exponer con la mayor coherencia posible la evolución del collage y de sus diversas vertientes, en lo que se conjuga el eje cronológico y la evolución estilística, capaz en el periodo tratado de mostrar modalidades diversas de manera simultánea, sin necesidad de que exista una línea común, hecho general en todo el arte contemporáneo.

A parte de demostrar las tesis sobre el collage formuladas en la primera parte mediante un trabajo prospectivo que podríamos considerar “de campo”, se abrirán brechas en la investigación, nuevas vías imposibles de zanjar aquí, dado que establecen constantes de análisis historiográficos y críticos que constituyen una aportación a la Historia del Arte en sí mismas.

### **1.3. Límites cronológicos**

En cuanto a la delimitación cronológica, siempre sospechosa de arbitrariedad, el límite inferior queda fijado por el primer collage realizado en 1933 por Alfonso Buñuel, aunque nuestro interés se remonta a las investigaciones materiales que Ramón Acín llevó a cabo en Huesca a partir de los estímulos recibidos en su viaje a París en 1926, y los primeros tanteos en el terreno del fotomontaje y del collage llevados a cabo por Tomás Seral y Casas, a pesar de no haberse podido localizar ningún original. El límite superior lo impone el ocaso definitivo del Grupo Zaragoza en 1967. Aunque éste se disolvió, lo que conllevó cierto freno en las actividades de sus protagonistas, obligados a replantear sus carreras, uno de sus objetivos marcados ya fue alcanzado: desde 1965 aproximadamente comenzaron a trabajar con los lenguajes contemporáneos una serie de artistas, incluso algunos reunidos en otra asociación - aunque bastante más efímera-, el Grupo Tierra (1965-1967)<sup>10</sup>, siendo que una de sus proclamas

---

<sup>10</sup> Ver la entrada “Grupo tierra” de PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa* Tomo 10 (*fuentes –hermandad*), El Periódico de Aragón, Prensa Diaria Aragonesa, Zaragoza, 2000, p. 2477.

fue el uso de nuevos materiales naturales en la creación. Muchos de estos artistas y grupos artísticos dispuestos a abrirse a la infinitud material, protagonizaron la escena vanguardista en la década siguiente de 1970 (Andrés Sánchez Sanz de Galdeano, José Luis Corral Cobos, Pascual Blanco, José Luis Cano, José Manuel Broto, Pedro Giralt, etc.), al tiempo que otros de más edad, por ejemplo Francisco García Torcal o Virgilio Albiac, adoptaron ciertos aspectos propios del arte contemporáneo, entre ellos el collage<sup>11</sup>.

Por otra parte, tal y como señala Salvador Victoria, la apertura en junio de 1966 del Museo de Arte Abstracto en Cuenca, manifestó claramente la existencia de un arte informalista español, al tiempo que otros lenguajes más actuales como el Pop o los nuevos geometrismos, eran aceptados en el país<sup>12</sup>, por lo que entendemos que en la segunda mitad de la década de 1960 se abrió una nueva etapa para el arte contemporáneo aragonés y español con nuevas consideraciones acerca de los materiales extra-artísticos y las rupturas de los marcos, en busca desde entonces de una afirmación de la categoría artística fraguada a partir de la afirmación de la pintura por parte del informalismo anterior, aunque a través de los nuevos medios referidos en la primera parte de este trabajo.

#### **1.4. Método: desde la prospección hasta la exposición de los resultados**

En la búsqueda de artistas y obras relacionadas con el collage directa o indirectamente, el primer apoyo lo constituye evidentemente los conocimientos previos sobre arte contemporáneo en Aragón. Sin embargo, el *Diccionario de Artistas Aragoneses 1947-1978* - edición coordinada por Manuel Pérez-Lizano Forns y Ángel Azpeitia Burgos, con la presentación de este último del apartado “Acuarela, collage, dibujo, esmaltes, grabado”<sup>13</sup>, además del de cerámica, tapices, joyería y figurinismo por Gonzalo Máximo Borrás, el del cine por Manuel Rotellar, la escultura por Jaime Esaín, Alberto Sánchez Millán en fotografía y Federico Torralba en pintura (junto con un equipo de críticos e historiadores imprescindible<sup>14</sup>)- ha constituido una base fundamental para establecer un primer esbozo cronológico de artistas y producciones, también ayudado por los manuales sobre arte aragonés contemporáneo de Manuel

---

<sup>11</sup> 1969 será el límite tomado -por ejemplo- por el trabajo de BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*, Departamento de arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979, p. 14, en su caso debido la cercanía en el tiempo de los acontecimientos, a lo que se suma el cambio sustancial que se produce en las instituciones artísticas a partir de esta fecha.

<sup>12</sup> Ver VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, pp. 38 y 160.

<sup>13</sup> VV. AA., *Diccionario de artistas aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1983, pp. 9-11.

<sup>14</sup> Ver *ibíd.*, pp. 29-32.

Pérez-Lizano<sup>15</sup>. Esta primera base documental fue complementándose a partir de búsquedas en la prensa, de consultas a especialistas del arte contemporáneo y artistas con gran erudición en el tema. También fueron ultimadas las lecturas especializadas, hasta conformar un proyecto de tesis doctoral presentado al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en el año 2000.

Este primer resultado de la prospección constituyó la base material de nuestra información mientras íbamos perfilando y perfeccionando los conocimientos sobre teoría e historia del collage concerniente al apartado anterior. El plan de trabajo de campo se fundamentó en consultas directas a los artistas o familiares en el caso de que éstos hubiesen fallecido, así como a las instituciones que han recogido y conservado documentación y obra concerniente (museos principalmente), y no sólo en Huesca, Zaragoza y Teruel. La investigación también ha requerido el traslado a París (para recoger información sobre Fermín Aguayo, Julio Alvar, Ricardo Santamaría, Antonio Saura, etc.), a Bruselas (para estudiar la obra de Julia Dorado) y Madrid (catalogación de los collages de Francisco Aranda y José Luis Balagueró fundamentalmente)<sup>16</sup>.

Mediante estos contactos hemos conseguido todo el material bibliográfico y artístico, complementado con la documentación bibliotecaria y archivística, hasta reunir un corpus documental y fotográfico, ordenado en bibliografías individualizadas por artistas y temas, para luego depurarlas exhaustivamente con el fin de restringir toda esta basta documentación a nuestro tema, a la argumentación de ideas y al método historiográfico adoptado, así como al papel del collage en el arte contemporáneo y los límites físicos que obviamente nos impone la materialización de toda esta investigación. Las obras fueron seleccionadas -no desechando apenas collages (dada la imposibilidad física de recuperar todos los realizados), salvo en los casos más conocidos, estudiados y lejanos a Aragón, paradójicamente, como son los de Antonio Saura y Salvador Victoria- y catalogadas según las entradas necesarias para la comprensión visual y documental de la evolución del collage en Aragón. Una vez clasificado y definido el material de trabajo, las conclusiones han sido obtenidas gracias a una puesta en relación histórica a partir de estudios específicos y fuentes directas de los artistas, tomando como modelo el concepto y la evolución del collage en sus dos primeras décadas de vida, formulado y replanteado en la primera parte de este trabajo de investigación, a partir de las tesis de Walter Benjamin y las pautas históricas y estéticas establecidas por Peter Bürger, las cuales sitúan el

---

<sup>15</sup> Estos libros de Manuel Pérez-Lizano son: *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, Mira, Zaragoza, 1995, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira, Zaragoza, 1992 y *Surrealismo aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980.

<sup>16</sup> Acerca de la importancia de estos contactos, impuesta por la precariedad en muchos casos de una documentación específica -lo que justifica de por sí la existencia de este trabajo-, Julia Barroso Villar llega a formulaciones metodológicas cercanas a las nuestras en su estudio sobre los grupos españoles generados entre las décadas de 1940 y 1960, en BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*, op. cit., p. 15-18.



collage y el montaje como un fenómeno histórico correspondido con su modernidad socio-económica. Este método práctico-teórico ha sido respetado hasta el punto de poder afirmar que nuestra historia del collage es una historia comparada entre los modelos internacionales de evolución y lo acontecido específicamente en Aragón, lo que nos permite establecer las coincidencias y divergencias históricas en relación sobre todo con los medios de reproducción mecánica, que dotan a la historia del arte contemporáneo en Aragón de cierta coherencia respecto a la historia universal del arte del último siglo transcurrido, y de una singularidad específica que la define. Este cometido hace que la presente investigación se proponga, en nuestra opinión, como pionera en la región que nos ocupa.

## II. ORIGEN DEL COLLAGE EN ARAGÓN. PROCESO NEGATIVO

El collage, tal y como ocurre en París en 1912, no surge por sí sólo, además de existir referencias foráneas como es el caso del collage novelado de Max Ernst que impulsó a Alfonso Buñuel a realizar sus primeros collages en 1933. Aún así, debe existir un contexto propicio para apreciar y aceptar una técnica conocida en los ámbitos populares y en la cultura de masas: una revolución en la percepción del objeto correspondiente a una nueva realidad definida por la industrialización y el mercado generalizado, los cuales crean un desajuste entre el individuo, la ideología y el código ético imperante, procedente del pasado preindustrial e incapaz de responder a las nuevas circunstancias impuestas por la técnica. En relación a la plástica, el proceso por el que se llegó al collage fue paralelo al del resto de Europa, aunque con unas particularidades esenciales, como por ejemplo la inexperiencia en la utilización de nuevos materiales en la pintura anterior al conocimiento de los collages de Max Ernst, lo que minimiza la génesis del collage como un atrevimiento, a diferencia de la exposición de los primeros collages de Juan Gris en 1912. En Aragón, el collage entró de golpe en los medios de reproducción mecánica en una segunda fase de su evolución. Lo más seguro es que el primer collage conocido de Alfonso Buñuel fuese confeccionado exclusivamente para ilustrar la revista *Noreste*.



## 2.1 Introducción histórica

Aragón, y más en concreto Zaragoza, vivió su primer desarrollo industrial a finales del siglo XIX<sup>17</sup>, exactamente hacia la década de 1880, tal y como ocurrió en el resto de Europa - como es el caso de Moscú y San Petesburgo<sup>18</sup> - a excepción de los centros de irradiación (Inglaterra, Irlanda, París, Bélgica). A partir de entonces se abrió un proceso de adaptación en el que se debatieron diferentes fuerzas sociales y distintos códigos éticos, principalmente los intentos de renovación, desde el regeneracionismo hasta el anarquismo, y la mentalidad burguesa dispuesta a disfrutar de los beneficios del mercado generalizado, sin tener por ello que alterar el orden social, los códigos morales y, aún menos, las manifestaciones culturales, al menos en un principio, lo que enseguida contrastó la prosperidad económica con la crisis política y social en la que pronto se vio sumergida, especialmente la sociedad urbana de Zaragoza<sup>19</sup>. Estas manifestaciones culturales se vieron tempranamente afectadas por las nuevas posibilidades ofrecidas por la industrialización y la energía eléctrica, entre las que se incluían los medios mecánicos de reproducción de la obra, siendo que la elite social se empeñó desde temprano en mantener los valores tradicionales de la plástica. Esta situación produjo un desajuste cada vez más acusado conforme avanzaron los años, propiciando la aparición de nuevas apuestas por un sector reducido de la burguesía misma, motivados por nuevas formas de expresión procedentes del exterior. Sin embargo, la realidad industrial y social no conformó la única coyuntura. El desarrollo de nuevos medios de producción en la ciudad corrió paralelo a un estancamiento de las formas de explotación rural, cuyos intentos de renovación se paralizaron en su evolución, al menos desde hacía setenta años aproximadamente (con los pequeños cambios en relación a la propiedad de suelo suscitados por la Desamortización de Mendizábal), por no afirmar directamente que su situación fue heredera del Antiguo Régimen, mientras que la industrialización se centró a lo largo del primer tercio del siglo XX, prácticamente en la ciudad, dejando de lado al resto de la región<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Sobre la industrialización de Zaragoza, a modo de introducción, véase MAINER, José-Carlos, “Obertura para las luces de una ciudad (Adagio, andante, agitado)”, en *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón/ Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, p. 12 (catálogo de exposición)

<sup>18</sup> BOWLT, John E., « Un Ingénieur vaut mieux qu’un millier d’esthètes », *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, avril-septembre 1989, Paris, 1989, p. 44.

<sup>19</sup> MAINER, José-Carlos, “Obertura para las luces de una ciudad (Adagio, andante, agitado)”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>20</sup> Véase GERMÁN ZUBERO, Luis, “Pertinaz sequía. La economía aragonesa entre 1940 y 1960”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Zaragoza, 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, p. 60.

## Industrialización, electricidad y medios de reproducción mecánica

Significativamente, fue la producción electro-química la especialización de Aragón desde finales del siglo XIX, gracias a sus enormes recursos hidráulicos que determinaron el devenir de la economía regional<sup>21</sup>. Hay que tener en cuenta que Zaragoza contó desde 1902 con una red de tranvías eléctricos, lo que propició un cambio más que considerable en la percepción de la realidad y las distancias, infraestructura que se suma al desarrollo de una incipiente industria de producción de material ferroviario, deseosa de ser dispuesta a la velocidad de la luz eléctrica, la cual enseguida fue atendida desde el ámbito cultural, concretamente con el libro *Zaragoza en tranvía (Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1908)* del cronista José García Mercadal, testimonio de un cambio en la percepción de la realidad y de la luz, no dependiente del natural y capaz de descontextualizar fragmentos de una realidad convertida progresivamente en mercancía<sup>22</sup>, además de constituir una evidencia del poder de la simultaneidad espacio-temporal muy valioso al collage, tal y como hemos teorizado en la primera parte de nuestra investigación.

La industria enseguida afectó a las artes plásticas, tal y como demostró la Exposición de 1885-1886 de Zaragoza que, frente a los géneros populares y agradables predominantes en la pintura, presentó obras bajo la categoría de “productos industriales esencialmente artísticos”, además de la fotografía, lo que hacía de esta exposición aragonesa pionera en España en la consideración documentalista de este registro mecánico. Este hecho supuso tempranamente, bajo la clara intención de dar un impulso al desarrollo de la ciudad, el primer intento de integración de la cultura en la realidad extra-artística e industrial, el mismo que Manuel García Guatas interpreta como una “revalorización” del concepto artesanal en la línea del *Arts and Crafts* de John Ruskin y William Morris<sup>23</sup>. Lo cierto es que la artesanía, en el contexto del modernismo, alcanzó una gran importancia en las primeras décadas del siglo XX en Aragón.

---

<sup>21</sup> MAINER, José-Carlos, “Obertura para las luces de una ciudad (Adagio, andante, agitado)”, *op. cit.*, pp. 13-14; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, José, *Zaragoza a principios del s. XX: el modernismo, Librería General, Zaragoza, 1977*, p. 20. Esta especialización de la economía aragonesa en la electricidad, tuvo su origen en la explotación de la cuenca de Utrillas a partir de la fundación de la Industrial Química, y en el arranque de la fabricación de acumuladores Tudor.

Citar, además, que Electro Metalúrgica del Ebro, empresa creada en 1904, acabó por emplear más de la mitad de su capacidad en producir electricidad para el mercado. También destacaron Electroquímica Aragonesa, fusionada con Eléctricas Reunidas de Zaragoza, y Energías e Industrias Aragonesas, con fábrica en Sabiñánigo. MALUQUER DE MOTES, Jordi, “De la crisis colonial a la guerra europea: veinte años de economía española”, en NADAL, Jordi, CARRERAS, Albert y SUDRIÀ, Carles (comps.), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica, Ariel, Barcelona, 1994*, p. 90

<sup>22</sup> La importancia de la electricidad a principios del siglo XX en Zaragoza, ha sido expuesta por PÉREZ ROJAS, Javier, “Luces del mundo moderno”, en *ibíd.*, pp. 37-9. Hay que tener en cuenta que hacia 1914 Zaragoza alcanzaba ya un nivel europeo alto en cuantía de consumidores de la línea telefónica. Ver MALUQUER DE MOTES, Jordi, “De la crisis colonial a la guerra europea: veinte años de economía española”, en NADAL, Jordi, CARRERAS, Albert y SUDRIÀ, Carles (comps.), *op. cit.*, p. 87. Sobre la trascendencia de la electrificación de España, desde la producción industrial y el transporte hasta la vida cotidiana urbana, ver Suidrà, Carles, “Un factor determinante: la energía”, en *ibíd.*, pp. 318-327.

<sup>23</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Librería General, Zaragoza, 1976, p. 12.

Compitió en las exposiciones oficiales con los géneros clásicos y académicos del arte, fundamentalmente con la pintura y la escultura. El modernismo como estilo arquitectónico y decorativo se afincó en Zaragoza a partir de la Exposición Hispano-Francesa celebrada en 1908 en conmemoración de los Sitios, la cual dio buena cuenta de los avances económicos e industriales de la ciudad, impulsada por el deseo de romper el anquilosamiento sufrido desde la Guerra de Independencia. Para ello, el recinto ferial se situó en el exterior de los límites urbanos, al otro lado del antiguo perímetro amurallado, símbolo del Antiguo régimen. La presentación del *modern styl* en los pabellones como primer lenguaje consecuente con la industrialización y el progreso, esencialmente decorativo, hizo mella en la ciudad en cierta medida, trayendo como consecuencia curiosamente el decaimiento del mercado del arte durante los años consecutivos en favor de la demanda de trabajos decorativos de artesanía. Este fenómeno contradujo las posturas regeneracionistas que apostaban por un estilo pictórico contribuyente a la búsqueda de una identidad popular, dirigido a todas las clases sociales desde cierto paternalismo, a la vez que traía, junto con una atención a la realidad social más costumbrista, las primeras novedades pictóricas modernas como el iluminismo de Sorolla. Por el contrario, el predominio de la arquitectura como base de la decoración artesanal moderna, se acoplaba mejor a los gustos de la burguesía, hasta el punto de que muchos escultores tuvieron que hacer frente a encargos de decoración que rozaron la funcionalidad, más propio de cerrajeros, ebanistas, vidrieros, fundidores, etc., tal y como fue común en otros puntos de España y Europa, creando las primeras muestras de un diseño que posteriormente se mostraría susceptible de ser reproducido en serie con medios ya tradicionales como la fundición del metal, al tiempo que los requerimientos constructivos de la arquitectura imponían las normas fundamentales, a veces de una manera no del todo coherente. Sin embargo, los pintores, salvo escasos ejemplos, no encontraron un hueco en la decoración arquitectónica, y es fácil suponer que los requerimientos de los nuevos interiores burgueses disipaban el interés por este género. Por tanto, podemos concluir con que el regeneracionismo pictórico se manifestó al conjunto de la sociedad en una pintura petrificada en dudosas peculiaridades regionales, bastante discutibles de cara a las décadas posteriores, mientras la burguesía se hacía eco de las nuevas corrientes decorativas, más afines a la industrialización aunque en principio de una manera bastante suavizada. Esta disfunción cultural conllevó una crisis pictórica considerable, debida a un conflicto entre la modernidad -acaparada por la clase burguesa- y el pasado dirigido al conjunto social, desajuste que avicinará ciertas disputas culturales acontecidas a lo largo de la segunda mitad de la década de 1920. Una repercusión posterior de esta primera feria hispano-francesa fue la primera Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1912, donde la dicotomía entre pintura y artesanía se mantuvo dentro de los mismos parámetros, con lo que los límites impuestos académicamente a los géneros clásicos de la plástica continuaron en peligro por la amenaza de los nuevos materiales.

Por otra parte, el desarrollo de otras formas culturales relacionadas con la reproducción mecánica tuvo en Zaragoza un gran alcance, siendo esta ciudad pionera española de buena parte de los nuevos registros de este tipo.

#### 1. Grabado, tipografía y cartelismo:

El nacimiento de la era contemporánea aragonesa vino presidida en el ámbito cultural por dos personalidades: Joaquín Ibarra y Marín (Zaragoza 1725-Madrid 1785) y Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Zaragoza 1746-Burdeos, 1898). El primero, desde su taller de imprenta en Madrid donde trabajaron pintores y grabadores como Salvador Carmona y Mariano Maella, contribuyó desde el conocimiento empírico a la estandarización y normalización de los caracteres, adquiriendo un reconocimiento histórico y universal en la materia, casi equivalente al del italiano Giambattista Bodoni. El segundo, Goya, en numerosas ocasiones y ya desde el siglo XIX, ha sido considerado como el iniciador de la pintura contemporánea<sup>24</sup>, reconocido por personalidades internacionales desde Delacroix, Baudelaire, Manet o Redon<sup>25</sup>, y en el siglo XX por pintores tan importantes como Paul Klee<sup>26</sup> y Max Ernst<sup>27</sup>, protagonistas en nuestra historia; en principio por los valores propiamente pictóricos abiertos por su obra (factura suelta de la pintura que desvelan los valores del color, y el prescindir de la profundidad perspectiva en beneficio de la pintura<sup>28</sup>), sobre todo por su última etapa y al margen de los motivos representados. Lo mismo ocurrió lógicamente en Aragón desde que en la segunda década del siglo XX se plantease una pintura contemporánea de signo autóctono ante la crisis abierta por el modernismo. Se buscó en Goya un respaldo a la identidad pictórica nacional, especialmente de la mano de Ignacio Zuloaga. Esta primera e importante atención al maestro aragonés, se centró en su temática popular y costumbrista, lo que entró en conflicto con una nueva visión aportada sobre todo por Ramón Acín con motivo de las celebraciones del centenario de su muerte en 1928. Cuando a principios del siglo XX los temas abordados por los grabados de Goya

---

<sup>24</sup> Un ejemplo cercano lo constituye GULLÓN, Ricardo, *De Goya al arte abstracto*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, p. 19.

<sup>25</sup> Véase por ejemplo BATAILLE, Georges, *Manet*, IVAM/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia/ Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, CajaMurcia, Murcia, 2003, pp. 48-49. La influencia de la pintura de Goya en la posteridad, es resumida por TORRALBA SORIANO, Federico, "Goya y la pintura moderna", *El Noticiero* 30 marzo 1946, Zaragoza, recogido en TORRALBA SORIANO, Federico, *Obra dispersa. Artículos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1999, p. 29-32.

<sup>26</sup> KLEE, Paul, *Journal*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1959, p. 185.

<sup>27</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, Poligrafa, Barcelona, 1982, p. 16. Sobre la relación de Goya y la obra de Max Ernst, véase JULIÁN GONZÁLEZ, Inmaculada, "Goya... y después", y SOLANA, Guillermo, "Goya y Max Ernst: el buitre danzanate", en MORALES Y MARÍN, José Luis (dir.), *Congreso Internacional Goya. 250 años después 1746-1996*, Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1996, pp. 389 y 427-432. En cuanto al surrealismo, Federico Torralba también estableció equivalencias iconográficas entre Goya y Dalí en el *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXII, Zaragoza, 1980, recogido en TORRALBA SORIANO, Federico, *Obra dispersa. Artículos*, op. cit., pp. 521-522.

<sup>28</sup> Aún Antonio Saura insiste en este legado de Goya, por ejemplo en SAURA, Antonio, "Sr. Francisco de Goya y Lucientes", en *Artistas Aragoneses. Desde Goya a Nuestros Días*, Ayuntamiento de Zaragoza/ Zaragoza Cultura 92, Zaragoza, 1991, p. 25 (catálogo de exposición)

perdieron definitivamente su actualidad y con ello casi su comprensión<sup>29</sup>, la atención se centró en el retrato de costumbres, simple y llanamente, más bien por la temática de su pintura (sobre todo de los cartones para el taller real de tapices), y en su papel pionero como documentalista de época (desde *Los caprichos*, serie anunciada a la venta en 1799), para lo que se valió en su difusión de un medio de reproducción mecánica: el grabado (en aguafuerte y en aguatinta). Así entendemos por ejemplo la convicción de Luis García-Abrines de que Goya fuese profeta del collage en su época<sup>30</sup>, teniendo en cuenta que la eclosión de este modo de expresión en Aragón, y aún más con el collage ernstiano, el mismo que practicó Luis García-Abrines, estuvo estrechamente unido al desarrollo de los medios de reproducción mecánica, tal y como hemos analizado en la primera parte de este trabajo, considerando además el hecho de que cuando García-Abrines comenzó a confeccionar sus primeros collages, guiado por las enseñanzas de Alfonso Buñuel, apenas conocía la producción de Max Ernst, tan sólo por las reproducciones contenidas en *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna (1931)<sup>31</sup>. Estas reproducciones apenas eran apreciables, además de no estar, en su pie de foto, calificadas como “collages”, sino como “grabados típicos de Max Ernst”. Así, siendo que el conocimiento de la producción del pintor de Colonia era muy limitado por parte de Luis Gracia-Abrines, y la importancia de Goya como representante internacional aragonés de la Historia del Arte, tenemos que considerar seriamente la influencia de sus grabados en el collage, en parte porque tanto éstos como los collages de Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, fueron realizados para ser reproducidos, tal y como demostraremos posteriormente. Como contrapartida a la celebración oficial del centenario de la muerte de Goya, en cuyo programa finalmente primaron los valores tradicionales, Ramón Acín publicó un manifiesto con una vanguardista presentación tipográfica acompañada de objetos y figuras<sup>32</sup>, con el fin de demostrar la modernidad de Goya en su tiempo frente a los posicionamientos nacionalistas de la celebración, lo que constituía ante todo una reivindicación de la creatividad mediante los medios mecánicos y democráticos de los que Goya fue pionero (ya fue considerable la influencia que ejerció sobre grabadores del siglo XIX tan importantes como Doré, Gavarni o Daumier<sup>33</sup>, quienes con sus trabajos tentaron tempranamente al arte

---

<sup>29</sup> Ver la introducción de Juan Carrete a GOYA, Francisco de, *Los caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional/ Central Hispano, Madrid, 1994, p. XXIV.

<sup>30</sup> En GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, p. 9.

<sup>31</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931. Edición Facsímil de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Valencia, 2002, pp. 283-284. Se trata de tres collages pertenecientes al libro de MAX ERNST, *La Femme 100 têtes*, Éditions du Carrefour, Paris, 1929.

<sup>32</sup> Reproducido por ejemplo en *Lucas de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936, op. cit.*, p. 188.

<sup>33</sup> Ver al respecto GALLEGU, Julián, “Francisco de Goya: el genio y el capricho”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1997, p. 86.



elevado al adoptar una dirección popular) y que también estuvieron presentes en los carteles e invitaciones de las exposiciones posteriores de Acín.

Bajo el signo de estas dos personalidades, Ibarra y Goya, el desarrollo de las técnicas de impresión que acompañó al aumento y popularización de la difusión de la información, tuvo un gran desarrollo desde mediados del siglo XIX. En 1942 Mariano Peiró y Rodríguez introdujo en Zaragoza la primera prensa litográfica, fundándose en 1877 el importante taller de litografía de Eduardo Portabella Arrizabalaga, el cual asumiría hasta 1945 los encargos de la prensa y de los carteles de las celebraciones populares<sup>34</sup>. Con el desarrollo de la imprenta y de la información, y ante la crisis pictórica de principios del siglo XX, muchos pintores vieron en el cartelismo una salida comercial y una forma de obtener beneficios y manutención, una manera de participar del desarrollo industrial y de los nuevos medios desde su profesión, opción recurrida por el mismo Marcelino de Unceta o por Mariano Félez Ventura (1883-1940), quien en 1910 ya publicó en *La Ilustración Española y Americana* una alegoría modernista de la noche con forma femenina, cuya cabeza consistía en un retrato fotográfico recortado y adherido<sup>35</sup>, sin duda pensado no en el original sino en su reproducción en los ejemplares de la publicación, lo que ya resulta significativo de cara a los collages de Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, dado que *La Ilustración Española y Americana* fue la fuente principal de los collages de García-Abrines<sup>36</sup> (aunque principalmente los ejemplares de final de siglo, con predominio de ilustraciones xilográficas). En esta muestra de Mariano Félez, apreciamos la identificación de la figura femenina con la reproducción mecánica, constante en la vanguardia, al menos desde el dadaísmo neoyorquino y posteriormente en el surrealismo, sobre todo en los collages novelados de Max Ernst. De esta manera, Aragón responde a la lógica internacional por la que el fotomontaje no nace en el ámbito artístico, sino dentro de la difusión de los medios de comunicación de masas, en concreto del cartelismo, a partir de los trabajos de finales del siglo XIX del pintor inglés William Nicholson y de los hermanos Beggarstaff<sup>37</sup>. De hecho, el collage surgió en Aragón entre 1933 y 1934 al margen de estas aplicaciones funcionales y, aunque en un sentido estrictamente creativo, sin ninguna preocupación expositiva, más bien destinado a su impresión gráfica. Las nuevas técnicas de reproducción mecánica y el desarrollo de la prensa propiciaron una naturaleza descontextualizada acorde con el comercio incipiente en Zaragoza a principios del siglo XX, hasta el punto de que cuando el crítico José Valenzuela lamentaba la

---

<sup>34</sup> SERRANO PARDO, Luis, *Litografía Portabella, Biografía de una empresa familiar 1877-1945*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2006, pp. 25-31.

<sup>35</sup> Reproducido en *Mariano Félez Ventura. Un pintor ejeano entre dos siglos*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2005, p. 50 (catálogo de exposición)

<sup>36</sup> Luis García-Abrines aportó esta información en una carta enviada a Manuel Sánchez Oms el 4 de marzo de 2004 desde New Haven.

<sup>37</sup> Ver WESCHER, Herta, *Historia del collage. Desde el cubismo hasta la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 19.

ausencia de una crítica de arte desde la *Revista de Aragón*, achacaba a la prensa de abusar de la “apología de escaparate torciendo el gusto de las gentes”<sup>38</sup>.



Mariano Féllez Bentura, *La noche*, 1910, publicado en *La Ilustraron Española y Americana* nº 26, 15 julio 1910, e ilustrado en *Mariano Féllez Ventura. Un pintor ejeano entre dos siglos*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2005, p. 50 (original en Archivo-Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza)

<sup>38</sup> Citado por GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, op. cit., p. 32.

## 2. La fotografía.

En este último precedente tratado de Mariano Félez, posiblemente no el único, no sólo participa la impresión, también la fotografía como medio de reproducción mecánica y de los trucajes propios del cine de Segundo de Chomón, los cuales incluyeron el montaje fotográfico, el mismo que en este ejemplo facilita una reproducción exacta del rostro femenino de la alegoría *La noche*. Zaragoza fue también pionera en la consideración de la fotografía como fuente documentalista con una muestra de fotógrafos en la Exposición de 1885-1886, además de grabados, litografías y productos industriales. Sin embargo, en adelante y bajo la influencia del regeneracionismo, la fotografía se dirigió a la documentación de las costumbres y de las identidades tradicionales<sup>39</sup>, entrando de este modo a formar parte de las mismas contradicciones que definieron la sociedad del momento, la utilización de un mecanismo reciente para mantener una visión tradicional de una realidad ajena a las novedades industriales.

## 3. El cine

Hemos visto cómo el cine, medio de reproducción mecánica, deudor de la electricidad<sup>40</sup>, estimuló el collage en dos aspectos: en su propia naturaleza como sucesión de imágenes fotográficas puesta en movimiento, y el montaje que Griffith comenzó a desarrollar de manera empírica a partir del *El teléfono* (1909) con acciones paralelas. La primera de ellas fue visible en Zaragoza en la temprana fecha de 1894 con las muestras de los primeros precedentes del cinematógrafo de los hermanos Lumière en las barracas feriales de las Fiestas de Pilar, siendo en un principio aparatos de interés mágico que compartieron el recinto con otros espectáculos de esta índole, por ejemplo con las figuras de cera de *La Universal* del Sr. Belio que, en 1895, había mostrado entre sus escenas la *Ejecución de un anarquista por medio de la electricidad*<sup>41</sup>, significativamente. El cine constituyó fenómeno completamente ligado a la electricidad. Gracias a la luz eléctrica es posible proyectar las imágenes. Hasta tal punto esto es así, que el primer precedente del cinematógrafo presentado en Zaragoza en julio de 1894, fue el kinetoscopio de Edison (en propiedad de Manuel Galindo), dotado de un motor eléctrico que posibilitaba la continuidad de la cinta que contenía las imágenes. Este aparato fue presentado en la ciudad al menos meses antes que en Madrid o Barcelona, y de manera simultánea a las primeras ciudades europeas que pudieron contemplar este objeto de curiosidad, complementado en las Fiestas del Pilar de 1895 con el kinetófono, mecanismo que permitía sincronizar emisiones acústicas con otras visuales. Sin embargo, estos aparatos eran observados a través de un visor de manera

---

<sup>39</sup> Ver ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, “La fotografía: necesidad y afición burguesas”, en *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, op. cit., pp. 151-152.

<sup>40</sup> Ver al respecto Ltvak, Lily, “La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad”, en *Luz de gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura española 1880-1930*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2005, p.68 (catálogo de exposición)

<sup>41</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. 1. Del kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1996, pp. 51-52.

individual, y no fue hasta el año siguiente, 1896, cuando se proyectaron las primeras fotografías animadas en el Teatro Principal. En cualquier caso, según la fecha de su nacimiento en 1900, puede considerarse a Luis Buñuel uno de los hijos de la electricidad<sup>42</sup>, mientras que su hermano Alfonso, pionero en el collage y sobre el que Luis ejerció una decisiva influencia, nació en 1915 en una sociedad ya electrificada y con un cine conocedor de su propia gramática. De hecho, Zaragoza no sólo fue pionera en la exhibición del kinetógrafo, también en el rodaje de la primera película española en 1897, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* de Eduardo Gimeno Peromarta y Eduardo Gimeno Correas (padre e hijo)<sup>43</sup>. El fervor popular por el nuevo espectáculo fue incluso utilizado por el Ayuntamiento para propiciar trabajo a los jornaleros descontentos por sus bajos salarios y sin labor en invierno. Así, en 1905 se construyeron en un solo mes tres salas de proyección con el propósito de atraer hacia el nuevo medio a la burguesía distinguida<sup>44</sup>.

Además de la propia consecución de las imágenes que buscó una unidad dinámica desde la yuxtaposición mecánica, y del montaje que se desarrolló posteriormente a partir de los aportes de Griffith, el cine debe mucho a su primera consideración como espectáculo. Nos referimos a los primeros trucajes, de los cuales Georges Méliès fue el gran precursor y el turolense Segundo de Chomón (1871-1929) uno de sus continuadores<sup>45</sup>. *Viaje a la Luna* de Méliès se proyectó en Zaragoza poco meses después de su rodaje a finales de 1902, y esta variante del cine, afín a sus orígenes como espectáculo de curiosidades, fue continuada por Segundo de Chomón en Barcelona. Entre estos trucajes se incluía el fotomontaje dentro de los fotogramas y por sobreimpresión<sup>46</sup>, además de la yuxtaposición de tomas<sup>47</sup> en films como *El hotel eléctrico* (1908), donde el mobiliario se mueve por sí solo como la mano en el guión inédito de Buñuel *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, escrito a principios de los años cuarenta del siglo XX<sup>48</sup>. Ha sido Manuel Pérez-Lizano el que ha relacionado el collage de

---

<sup>42</sup> Luis Buñuel descubrió el cine en 1908 en Zaragoza. BUÑUEL Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1989, p. 42.

<sup>43</sup> Hasta 1995 se creyó que 1896 fue el año de este rodaje. Sin embargo, las investigaciones de Agustín Sánchez Vidal (*El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera...*, op. cit., pp. 59-62) y de Jon Letamendi (*Aportaciones a los orígenes del cine español*, Royal Books, Barcelona, 1996, p. 31) apuntan a que la primera muestra española con un cinematógrafo fue ofrecida en Zaragoza en 1897.

<sup>44</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "El cine", en *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, op. cit., pp. 135-136.

<sup>45</sup> Emmanuel Guigon considera este precedente del collage español en GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995, p. 78.

<sup>46</sup> El montaje de imágenes en los fotogramas es uno de los trucajes utilizados por Segundo de Chomón, citado por THARRATS, Juan Gabriel, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988, p. 90.

<sup>47</sup> Este trucaje propicia cambios bruscos en las películas mediante el "paro de cámara". En *ibíd.*, p. 90.

<sup>48</sup> Transcrito por Emmanuel Guigon en *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990. p. 42 (catálogo de exposición)

Alfonso Buñuel con el cine de Chomón<sup>49</sup>, aunque este historiador reconoce que establecer lazos documentados es realmente difícil, sin duda debido a la escasez de datos bibliográficos de Alfonso, a pesar de ser hermano del universalmente conocido Luis Buñuel. Agustín Sánchez Vidal opina al respecto que fue el ambiente que encontró Chomón en Montmartre cuando llegó a la capital francesa en 1895, la primera causa de la extrañeza y el carácter surrealizante de sus películas<sup>50</sup>. Se refiere en concreto con ello al grupo de los Incoherentes, entre los que se encontraba el caricaturista y cinematógrafo Emile Cohl<sup>51</sup>, con quien coincidió en el uso de superposiciones, expuestas concretamente por Cohl en *Clair de lune espagnol* (1909), pieza cómica que mezclaba la animación con personajes reales. No obstante, conocemos la afición de los surrealistas parisinos históricos por el cine de Méliès y las películas de serie b, las cuales formaron parte de la realidad urbana que ellos percibían poéticamente (recordemos las opiniones de Pierre Naville al respecto) y que, sin duda, inspiraron a buena parte de sus producciones automáticas, tanto escritas como en forma de collages, dado que estas muestras carecían de valor en sí mismas frente a la dimensión poética intrínseca a la realidad. Es fácil que Alfonso Buñuel, inspirado en los collages novelados de Max Ernst, sintiera una atracción por el cine y sus facultades automáticas y visionarias, evidente siendo el hermano menor de Luis.

El cine se añadió al conjunto de los medios de reproducción mecánica que influyeron en el collage, dado que su facultad por producir el shock deseado en el espectador, en tanto que espectáculo, sacrifica el aura de singularidad de la realidad que filma, además de servir de modelo eléctrico en la proyección para la simultánea interacción entre tiempo y espacio, propia del collage y del fotomontaje. De todas formas, hubo una influencia evidente de Chomón que confluyó con la de Max Ernst y la vanguardia desde sus orígenes. El tema de la paradigmática película de Chomón *Nuevo viaje a la Luna* (1907), inspirada en *Viaje a la Luna* de Méliès, agudiza desde su estética modernista el poder de lo femenino<sup>52</sup>, al identificar a la luna con el objeto del film, esto es, con la imagen obtenida mecánicamente. Esto nos remite al motivo fundamental en las primeras obras de Picabia y Duchamp, el mismo que Max Ernst retomó, sobre todo en sus collages novelados que tienen a un personaje femenino como protagonista principal, habiendo sido éste el primer modelo para Alfonso Buñuel. Si aplicamos el principio interpretativo de la unión forma-contenido que Philippe Sers atribuye a la vanguardia, identificamos la realidad reproducida con lo femenino, mientras que el acto de la filmación o el

---

<sup>49</sup> En PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980, pp. 16-17, y en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1999, pp. 205-206 (catálogo de exposición)

<sup>50</sup> Por ejemplo, Ado Kyrou compara al maestro de Chomón en el trucaje, Méliès, con la poesía de Benjamin Péret, con el fin de considerarlo precedente de la atención que el surrealismo prestó al cine, en KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Eric Losfeld, Paris, 1985, p. 70.

<sup>51</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1992, pp. 89-95.

<sup>52</sup> ROTELLAR, Manuel, *Aragoneses en el cine español*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1971, pp. 19-20.

hecho plástico queda reservado a lo masculino. De hecho, las relaciones posibles entre Segundo de Chomón y Luis Buñuel, residen en la escena del ojo rasgado de *Un chien andalou* (1929)<sup>53</sup> y el ojo de la luna de Méliès golpeado por un cohete. No es necesario insistir sobre la feminidad de la luna en multitud de culturas, o en la constante del desnudo y de la figura femenina en la pintura académica, sobre todo en Ingres, quien con su trazo idealista inspiró una nueva iconografía en las vanguardias en relación con el automatismo de los medios de reproducción.

El cine, impulsado directamente por la electricidad, la misma que animó el nacimiento del collage del siglo XX, sirvió de modelo fundamental a este modo de expresión en Aragón. Y en las décadas posteriores, las relaciones entre cine y collage fueron constantes, desde Alfonso Buñuel hasta el Grupo Zaragoza, productor de películas en 1964. Sin embargo, a partir de la Exposición Hispano-francesa el cine fue orientado hacia la documentación realista y costumbrista<sup>54</sup> -tal y como ocurrió con la fotografía y la pintura-, lo que alcanzó su paroxismo con el cine de Florián Rey, vertiente ésta contraria a las ideas de Luis Buñuel a pesar de su actividad cinematográfica en la década de 1930<sup>55</sup>, y posiblemente también a las de su hermano Alfonso. Una vez más entraban en contradicción un nuevo medio de reproducción mecánica y el anquilosamiento social al que era destinado, propiciando la separación de la población respecto a sus posibilidades técnicas.

## Vanguardia y realidad exterior

La realidad exterior ya comenzó su paulatina transmutación desde finales del siglo XIX, necesaria para propiciar el nacimiento del collage en Aragón. El atrevimiento que determinó el primer empleo de materiales preexistentes, estuvo hitórica e íntimamente unido a las pretensiones vanguardistas que liberaron la poesía de las meras preocupaciones literarias, plásticas o formales, y la derramaron sobre una realidad exterior definida por la industrialización y el concepto generalizado de mercancía. Si el collage nació en Aragón en 1933 con la primera muestra conocida de Alfonso Buñuel, y Ramón Acín supuso un precedente más que considerable por sus aportaciones materiales, por el contrario, es muy difícil valorar en la región la existencia de una vanguardia propia de las décadas de 1920 y 1930. Ramón Acín supeditó su labor artística a un proyecto mayor de cambio social a partir de sus propuestas

---

<sup>53</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Chomón*, op. cit., p. 94.

<sup>54</sup> A modo de anécdota, decir que en 1913 fue creada la productora Zaragoza Films con el fin de filmar corridas de toros para ser visualizadas en los salones de cine. Citado en ROTELLAR, Manuel, *Aragoneses en el cine español*, op. cit., p. 7.

<sup>55</sup> Me refiero a los encargos de tipo populista de Filmófono, que Luis Buñuel aceptó como director “de facto” a cambio de no constar en los créditos, según Agustín Sánchez Vidal para conservar su prestigio como director, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 41-42. El talante castizo de estas películas concordaba muy bien con lo que él, José Bello y Salvador Dalí denominaron “putrefacto” en los años de la Residencia de Estudiantes.

pedagógicas, herederas del regeneracionismo y de la Escuela de Libre Enseñanza, y desde la convicción de que era posible la comunión de la sociedad con una realidad que él juzgaba separada del individuo por intervención mediática del capitalismo y de un régimen de propiedad heredero del Antiguo Régimen, inapropiado para las posibilidades abiertas por el progreso. Sin embargo, fueron escasas sus declaraciones directas acerca de las artes plásticas, de la existencia de una vanguardia y de postulados que pudieran ser entendidos como vanguardistas. Más bien debemos pensar en su ideario libertario y anarquista que somete todas sus actividades y manifestaciones artísticas, así como las pedagógicas, como caricaturista y escritor en la prensa, incluso como colaborador y productor de la película *Las Hurdes. Tierra sin pan* de Luis Buñuel en 1933<sup>56</sup>. Era el anarquismo el que unía las múltiples facetas de su actividad, aunque sus esporádicas declaraciones acerca de la plástica no excluyen la posibilidad de que Acín sintiese una verdadera admiración hacia las vanguardias históricas.

El otro posible abono vanguardista en Aragón lo constituyó la revista *Noreste* (1932-1936) y el círculo formado en torno al escritor Tomás Seral y Casas. Éste ya demostró pretensiones mayores a las meramente creativas y literarias como redactor jefe de los cuatro números de la revista *Cierzo* (1930), lo que le condujo a inquietudes más ambiciosas como su propia poesía, el cine, las artes plásticas, el collage y los objetos expuestos en alguno de sus escaparates. Sin embargo, *Cierzo* fue planteada como una revista de talante republicano y socialista donde primaron las inquietudes políticas<sup>57</sup>, a las que se dedicaron las primeras páginas de las entregas, por lo que su demanda de una actualización de la sociedad a la realidad técnica respondía, como en el caso de Ramón Acín, a pretensiones de tipo político y social en un momento tan decisivo como fue el año 1930, cuando la declaración de una segunda república parecía inminente. Esta atención a la realidad exterior que un régimen de explotación intentaba ocultar en tanto que mercado, debía ser reivindicada. Y qué mejor que comenzando el primer número con un análisis crítico de José Frax acerca del líder del regionalismo catalán Francisco Cambó y Batlle y de la filosofía de José Ortega y Gasset, presentados como dos modelos del pasado que debían ser superados. En el caso de Ortega y Gasset, que aquí nos incumbe por haber formulado una primera aproximación española al arte moderno en *La deshumanización del arte* (1925), el autor de este artículo acusa un talante aristocrático y antidemocrático alejado de la realidad, detectando la deshumanización que Ortega y Gasset adjudicó al arte moderno en sus propios postulados<sup>58</sup>. De este modo, la revista coincidió ideológicamente con la respuesta que Manuel Abril lanzó a este mismo ensayo del director de la *Revista de Occidente* tres años

---

<sup>56</sup> Coincidimos en esta idea con la biógrafa de Acín TORRES PLANELL, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, Virus, Bilbao, 1998, p. 207.

<sup>57</sup> Ver la introducción de José Enrique Serrano Asenjo a la edición *Cierzo* nº 1-4, 1930, Zaragoza, director: Tomás Seral y Casas. Edición Facsímil Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995, p. 1 [sin paginar]. Ver también la presentación anónima “Despertad” de la redacción de la revista *Cierzo* nº 1 (13 abril 1930), p. 1 [sin paginar] en la misma edición.

<sup>58</sup> FRAX, José, “Cambó y Ortega y Gasset”, *Cierzo* nº 1, 13-abril-1930, p. 1 [sin paginar], *ibid.*

después, en junio de 1933<sup>59</sup>, y con la renovación que llevó a cabo en lo literario José Díaz Fernández<sup>60</sup> con el conjunto de ensayos publicados en 1930 bajo el título *El nuevo romanticismo*, además de su novela *La venus mecánica*, publicada un año antes como anticipo a estos postulados. Este escrito buscó entonces una nueva dimensión humana actualizada a su contexto moderno mediante contenidos sociales que superaran las tesis de Ortega y Gasset y el talante purista de la Generación del 27. Quizás, haya que poner en relación el *Nuevo Romanticismo* de Díaz Fernández con el *Espíritu Nuevo* de Apollinaire pues, como la literatura de Tomás Seral y Casas, Díaz Fernández prestó una significativa atención a la nueva realidad de los años veinte, tal y como ya procedió el ultraísmo de manera fragmentaria, al insistir en un proyecto fraguado desde el comienzo de la vanguardia<sup>61</sup>.

*Noreste*, cuyo primer número se publica en otoño de 1932, impulsado principalmente por Tomás Seral y Casas (aunque en los números 1 y 2 comparte la dirección con Idelfonso Manolo Gil y Antonio Cano, y en los 5, 6 y 7 con Raimundo Gaspar, mientras que los posteriores números no se cita la dirección), se presenta como una revista literaria enfocada a la poesía más allá de la literatura y atenta a la plástica, lo que ya demuestra una enorme predisposición vanguardista<sup>62</sup> y una clara tendencia hacia la hegeliana supremacía poética. Sin embargo, carece de declaraciones y manifiestos que determinen un ideario conjunto o un programa unitario, recogiendo diversas colaboraciones que ayudan a la difusión de las nuevas posibilidades expresivas de la contemporaneidad y de las corrientes exteriores. Se trata de una publicación que cumple la labor de dar a conocer las creaciones más novedosas de las realizadas en España y Aragón, sin llegar a definir una propuesta vanguardista concreta<sup>63</sup> (se incluyen ilustraciones de Javier Ciria, Alfonso Buñuel, Nicolás de Lekuona, Maruja Mallo, González Bernal, Federico Comps, Carlos Ribera, Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta, Dionisia Masdeu, Ángeles Santos, Manuel Corrales, Moreno Villa, Pablo Gargallo, Yves Tangy, etc.). Además, sirve de recepción a las vanguardias foráneas con el fin de difundirlas tal y como cumplieron las revistas ultraístas años antes, y por entonces *La Gaceta de Arte*, *A. C.*, *Art* y miles de ejemplos más. En cambio, a diferencia de éstas, *Noreste* no mantuvo correspondencia conocida con organismos generadores de vanguardia como en ese momento lo fueron *Le Grand Jeu*, *Le*

---

<sup>59</sup> ABRIL, Manuel, “Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano”, *Arte*, año II n° 2, junio 1933, Madrid, pp. 20-25. Edición facsímil Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003.

<sup>60</sup> José Díaz Fernández y Antonio Espina son elogiados por Gil Comín Gargallo como “dos valores de nuestra juventud”, en *Cierzo* n° 4, p. 2 [sin paginar]. Edición facsímil, *op. cit.*

<sup>61</sup> Díaz Fernández, en el *Nuevo Romanticismo*, Zeus, Madrid, 1930, aborda el futurismo y su relación con la modernidad, tildándole una vez más de neo-romanticismo. En DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *Prosas*, Fundación Santander-Central Hispano, Madrid, 2006, pp. 351.

<sup>62</sup> Presentación en la primera página del primer número de otoño de 1932. *Noreste* n° 1-14, 1932-1936, Zaragoza. Edición facsímil Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995.

<sup>63</sup> Esta defensa del arte joven es lo que animó a José Enrique Serrano a llamar al postulado de Tomás Seral y Casas “vanguardismo regeneracionista”. Citado en SERRANO ASENJO, José Enrique, “*En nada se parece esto a lo que quisiera*. Tomás Seral y Casas, escritor”, en *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Gobierno de Aragón, Zaragoza 1988, p. 61 (catálogo de exposición)



*Surréalisme au Service de la Révolution* o *Minotaure* en relación al surrealismo y, de las nacionales con las que contacta, sólo la peculiar revista canaria la *Gaceta del Arte* y la ilerdense *Art* constituyen dos relevantes focos vanguardistas, aunque las colaboraciones se fueron ampliando paulatinamente a otras regiones de España. Hay en *Noreste* un interesante artículo al respecto, publicado entre el segundo número y en el tercero bajo la firma de “José R. González”: “El nuevo clasicismo en la poesía”<sup>64</sup>. De todo lo escrito en *Noreste*, podemos afirmar que éste ensayo es el que aborda de forma más directa los movimientos considerados entonces “de vanguardia”, desde el simbolismo, juzgado por cierto neokantianismo, sin duda por su subjetividad frente a “las realidades externas”, hasta el surrealismo, determinando que la poesía será “el sentido deslumbrado en las velocidades aviatorias [Tomás Seral y Casas quiso ser aviador y estudió mecánica<sup>65</sup>], en la cósmica combinación de las fuerzas y resultados alucinantes de las grandes maquinarias, balbuceo de hombre maduro ante un tráfico de cinematógrafos y de ondas parlantes, con alarmas y sorpresas infantiles, articulación del pismo lírico...”<sup>66</sup>, lo que contempla ya la realidad industrial contemporánea y los medios de reproducción mecánica, acordes al interés por el cine de Tomás Seral y Casas, del que ejerció como crítico, y de sus *Chilindrinas* que, aun inspiradas en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, incluyen una iconografía rabiosamente moderna<sup>67</sup> frente al gusto por los objetos antiguos de este escritor, visible en *El rastro* (1ª edición de 1914 y la segunda de 1931), hasta el punto de poder afirmar que si Gómez de la Serna recurre a la realidad exterior en tanto que acumulación inconexa de objetos<sup>68</sup>, Tomás Seral y Casas se aproxima a la realidad en tanto que máquina<sup>69</sup>.

“El nuevo clasicismo en la poesía” sigue el recorrido por las vanguardias a través del futurismo y del dadaísmo, en los que ve unos movimientos esencialmente negadores. El artículo analiza el creacionismo y el ultraísmo como vanguardias propiamente españolas, y las considera incompletas y fragmentarias como es propio en la presentación de una revista que justifica su existencia<sup>70</sup>, no como una novedad en sí o con un afán de superación, puesto que coincide con otros representantes de la generación posterior en emitir este juicio. Con ello, *Noreste* se circunscribe en su tiempo y en el grupo de poetas y plásticos que lo representan. Bajo el liderazgo de Tomás Seral y Casas, quizás se proponga superar la fragmentación propia de la

---

<sup>64</sup> GONZÁLEZ, José R., “El nuevo clasicismo en la poesía I”, *Segundo cartel lírico del Noreste*, invierno 1933, Zaragoza, pp. 1 y 4 [sin paginar], y GONZÁLEZ, José R., “El nuevo clasicismo en la poesía II”, *Tercer cartel lírico del Noreste*, primavera 1933, Zaragoza, pp. 1 y 4 [sin paginar]. En *ibíd.*

<sup>65</sup> Introducción de Enrique Serrano Asenjo a SERAL Y CASAS, Tomás, *Chilindrinas*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2004, p. 5.

<sup>66</sup> En la primera página del *Segundo cartel lírico del Noreste*, *op. cit.*

<sup>67</sup> Ver la introducción de Enrique Serrano Asenjo a SERAL Y CASAS, Tomás, *Chilindrinas*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2004, p. 24.

<sup>68</sup> Introducción de César Nicolás a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1910-1960*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, p. 16.

<sup>69</sup> Ver los ejemplos de *chilindrinas* en SERAL Y CASAS, Tomás, *Chilindrinas*, *op. cit.*, pp. 30, 39, 42, 45, 56, 59, 61 y 91.

<sup>70</sup> GONZÁLEZ, José R., “El nuevo clasicismo en la poesía II”, *Tercer cartel lírico del Noreste*, primavera 1933, p. 4 [sin paginar], *op. cit.*

generación anterior -visible en la obra de Ramón Gómez de la Serna, gran inspirador de *Ultra* aunque sin haber sido ultraísta-, hacia un organicismo acorde con las vanguardias de finales de los años veinte, sustituyendo el objeto por la máquina, inspirada sin duda por el cine bajo un gran representante paisano, Luis Buñuel, reclamado tanto desde *Cierzo* como desde *Noreste* junto a otra gran personalidad aragonesa y vanguardista a título individual: Ramón Acín. Enrique Serrano Asenjo subraya la importancia del cine en la producción poética de Seral y Casas, sobre todo en sus *chilindrinas*<sup>71</sup>. Este registro es esencial a la hora de abordar cualquier análisis de los collages de Alfonso Buñuel y la influencia que su hermano Luis legó en su concepción cinematográfica, posiblemente tanto a él como al grupo de *Noreste* en conjunto<sup>72</sup>. Esta necesidad de superación de la negación ultraísta, a la que se le reconocía el mérito de haber traspasado el subjetivismo rubendariano y simbolista por medio de la objetividad, es también propia de representantes del desarrollo posterior de la literatura española como Damaso Alonso, Francisco de Ayala o Antonio Espina<sup>73</sup>, y el artículo de José R. González contesta, aunque con cierto retraso, a las nuevas direcciones puristas tomadas por los ex-ultraístas Gerardo Diego y Juan Larrea, estos dos más influidos por el creacionismo de Huidobro, e incluso por el argentino José Luis Borges<sup>74</sup>. No obstante, *Noreste* contribuirá a la ruptura de ese purismo que definió la segunda mitad de la década de 1920.

El ultraísmo, fundado en otoño de 1918 con un breve manifiesto de Rafael Cansinos-Asséns, aunque quiso trascender lo meramente literario, fue un movimiento restringido a la lírica con apenas repercusiones plásticas. Entre sus colaboradores se encontraron fundamentalmente la pintora y grabadora Norah Borges, Rafael Barradas, los polacos Waldyslaw Jahl y Marjan Paszkiewicz, Vázquez Díaz y Francisco Bore. Éstos no llegaron a ofrecer unas declaraciones plásticas que conformasen un programa unitario e interdisciplinar. Los artículos dedicados a las artes plásticas en los veinticuatro números de la revista *Ultra* (1921-1922), por ejemplo, son esporádicos, centrándose más bien en la muestra de creación literaria, lo que pudo constituir un modelo generalizado en España durante los años venideros y

---

<sup>71</sup> Ver SERRANO ASEÑO, José Enrique, “*En nada se parece esto a lo que quisiera*. Tomás Seral y Casas, escritor”; y VÁZQUEZ, Juan J. “En la fábrica de sombras”, ambos en *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, op. cit., pp. 62 y 85.

<sup>72</sup> El Dr. Julián Vizcaíno, gerente de este grupo, recuerda cómo en una reunión acudió Luis Buñuel en taxi desde París con motivo de la proclamación de la II República en abril de 1931. Véase la entrevista del Dr. Vizcaíno con Rosario Gracia Luna, “Una conversación con el Doctor Vizcaíno”, *Andalán* n° 382, Segunda quincena, junio 1983, Zaragoza, pp. 38-40.

<sup>73</sup> Ver DE TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 132-134.

<sup>74</sup> Véase FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesías y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989, p. 59.; sobre Gerardo Diego y el creacionismo, BERNAL, José Luis, “La ejemplaridad vanguardista de Gerardo Diego”; sobre Juan Larrea, GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, “Juan Larrea”, ambos en MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, El Carro de la Nieve, Sevilla, 199, pp. 121-135 y 214; y sobre el abandono del ultraísmo por parte de Borges, SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondos de Cultura Económica, México, 2002, p. 130.

por el que se vería afectado *Noreste*. En el número 13 de *Ultra* (10 junio 1921), un artículo de Waldyslaw Jahl agradece las comparaciones vertidas por la crítica, del arte prehistórico con el contemporáneo, identificado en España con un cierto arte “ultraísta”, lo que indica cierta conciencia de la existencia de una plástica acorde a este movimiento que, coincidiendo con el arte contemporáneo foráneo como en otros aspectos propios, expresa su primitivismo<sup>75</sup>, a lo que se sumó la atención a lo radicalmente moderno, los dos polos fundamentales de la vanguardia resumidos en el despertar ingenuo ante una nueva realidad industrial. Este artículo fue precedido en la revista *Ultra* por “Palabras de un pintor” -donde Marjan Paszkiewicz reafirma el antiacademicismo de sus postulados plásticos<sup>76</sup>-, por una crítica de Guillermo de Torre sobre la pintura de Vázquez Díaz, donde subraya sus valores abstractos<sup>77</sup>, y por otra del mismo autor acerca de la pintura de Ruth Velázquez y Santiago Vera<sup>78</sup>. Se trata de declaraciones y críticas individuales que no manifiestan una posición programática y colectiva, a excepción de la identificación de una plástica ultraísta emitida por Waldyslaw Jahl. Lo mismo ocurre con la publicación esporádica en *Noreste* de artículos como “Consideraciones sobre la pintura de hoy” de Pedro Sánchez<sup>79</sup>. En ambos casos, estos artículos participan de la difusión de la creación de una serie de autores, lo que confirma la función del ultraísmo definida por varios de sus estudiosos -es el caso del propio Guillermo de Torre y de Francisco Fuentes Florido<sup>80</sup>- como un estímulo de apertura y actualización a las novedades del exterior, sobre todo dentro de los cánones literarios. En las ilustraciones, quizás por las imposiciones económicas de la reproducción, prima el grabado, dando un aspecto expresionista (en ocasiones más clasicista, y otras veces futurista) generalizado en las publicaciones de otros países europeos encargadas en un principio de informar de las novedades plásticas y literarias, como es el caso de la publicación húngara *Attet* y los números de *Ma* anteriores a 1919, ambas lideradas por Kassák. *Ultra* anuncia en sus páginas multitud de revistas de vanguardia a partir del número 14 (20 junio 1921), entre las que se encuentran, entre muchas otras, *Ça Ira*, *Der Sturm*, *Ma*, *391*, *De Stijl*, *Der Ararat*, *L'esprit nouveau*, *Action*, *Valori Plastici*, etc., en concordancia con la definición

---

<sup>75</sup> JAHL, Wladyslaw, “La exposición de arte rupestre”, *Ultra* año I, nº 13, 10 junio de 1921, Madrid, p. 2 [sin paginar]. Edición facsímil a cargo de José Antonio Sarmiento y José María Barrera, Visor, Madrid, 1993.

<sup>76</sup> PASZKIEWICZ, Marjan, “Palabras de un pintor”, *Ultra* año I, nº 3, 20 febrero 1921, Madrid, p. 2 [sin paginar], *ibíd.*

<sup>77</sup> DE TORRE, Guillermo, “La ascensión colorista de Vázquez Díaz”, *Ultra* año I, nº 8, 20 abril 1921, Madrid, p. 2 [sin paginar], *ibíd.*

<sup>78</sup> DE TORRE, Guillermo, “Dos pintores de vanguardia. Ruth Velázquez & Santiago Vera”, *Ultra* año I, nº 12, 30 mayo 1921, Madrid, p. 4 [sin paginar], *ibíd.*

<sup>79</sup> En el *Sexto cartel de Letras y arte del Noreste*, primavera 1934, Zaragoza, p. 3 [sin paginar]. Edición facsímil, *op. cit.* También es el caso del artículo de MELGAREJO, José Manuel, “La moderna pintura española”, *Noreste* nº 9, invierno 1935, Zaragoza, p. 2 [sin paginar], *ibíd.*

<sup>80</sup> FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesías y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989, p. 12.

ofrecida por el primer manifiesto considerado ultraico: “en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo”<sup>81</sup>.

Son constantes los artículos y poemas de *Ultra* que prestan una nueva atención a la realidad moderna, comparable a la posterior iconografía de las *Chilindrinas* y la afición al medio cinematográfico de Tomás Seral y Casas. La carencia plástica es suplida por la apreciación, por ejemplo, de la proliferación de los carteles en la vía pública moderna en “Apoteosis de los carteles” (*Ultra* año I nº 9, 30 abril 1921), artículo que muestra un interés paralelo a los collages de Baader en Berlín y que antecede al *affichisme* de los nuevos realistas franceses de mediados del siglo XX<sup>82</sup>. La máquina, la metrópolis, la electricidad y, sobre todo, el cinematógrafo, aparecen en los poemas de Guillermo de Torre, Rafael Cansinos-Asséns, Xavier Bóveda, José de Ciria, Pedro Garfias, Rafael Lasso de la Vega, Ernesto López Parra, etc., incluso “Mujeres y locomotoras” de Rafael Cansinos-Asséns llega a comparar la máquina con la mujer<sup>83</sup> antes que Díaz Fernández en *La Venus mecánica* (1929), y a partir de entonces será una constante en España en los movimientos afines a la vanguardia foránea a lo largo de los años veinte y treinta de ese siglo, tal y como demuestran R. Buckley y J. Crispin<sup>84</sup>. Ya en los años ultraístas se manifiesta una sensibilidad por la nueva realidad muy cercana al *flâneur* de Baudelaire, tal y como se aprecia en el poema *El París de mis gafas. Spleen* de Rogelio Buendía (*Grecia*, nº L, noviembre, 1920, Sevilla)<sup>85</sup>, sin duda deudor del conocimiento directo de las vanguardias de Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torres y el creacionismo de Huidobro, formulado este último movimiento durante los meses de 1917 en los que el chileno cooperó con la revista *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, gracias a lo cual pudo importar la imagen poética -las dos imágenes dispares- de este poeta francés, y ejercer una importante influencia en representantes ultraístas como Gerardo Diego y Juan Larrea. Este influjo alcanzó el número 12 de *Noreste* (otoño 1935), concretamente el artículo de Jorge Carrera Andrade “Notas sobre Reverdy”, el cual define la poética de este autor francés como el acto de “situar los elementos objetivos” constituyentes del material meramente poético<sup>86</sup>, en consonancia con su imagen poética que ofreció en el número 13 de su revista *Nord-Sud* en marzo de 1918, y recordada por

---

<sup>81</sup> “Un manifiesto literario” (1918), publicado en *Grecia* nº 11, 15 marzo 1919, Sevilla. Recogido en Gabriele Morelli (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, op. cit., p. 235.

<sup>82</sup> El interés por el cartel también está presente en el poema en prosa de LÓPEZ PARRA, Ernesto, “Carteles”, recogido en FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesías y poética del ultraísmo*, op. cit., p. 193.

<sup>83</sup> En *Ultra* año I, nº 2, 19 febrero 1921, Madrid, p. 2 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit.

<sup>84</sup> BUCKLEY, R. y CRISPIN, J. (ed.), *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 177-178 y 205.

<sup>85</sup> Recogido en FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesías y poética del ultraísmo*, op. cit., pp. 88-89.

<sup>86</sup> *Noreste* año IV, nº 12, otoño 1935, Zaragoza, pp. 2-3 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit. Estas notas fueron concebidas para presentar una antología poética de Pierre Reverdy, la cual tendría que haber sido publicada en la colección *Cuadernos de Poesía*, fundada por Tomás Seral y Casas, Idelfonso Manuel Gil y Antonio Cano, es decir, por el primer equipo de redactores de *Noreste*. Ver GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, 1986, p. 267.

André Breton en su primer manifiesto de octubre de 1924, precisamente por ser precedente de la imagen surrealista: “La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación pero sí del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas”<sup>87</sup>. En este conocido ensayo de Reverdy son aludidos tanto un “modelo interior” como la condición irrefutablemente objetiva de la realidad exterior, ideas adelantadas en el número 4-5 de la misma revista con la defensa de la utilización de medios meramente artísticos en la creación<sup>88</sup>. El creacionismo del chileno Huidobro, formalizado en el verano de 1918 antes de su llegada a España y de su participación en el movimiento ultraísta, siempre con cierta distancia, haciendo apología de una creación paralela a la naturaleza sin imitación alguna recogía, además, otras fuentes como el nunismo de Pierre-Albert Birot y su revista *SIC*, a lo que se añadieron las experiencias vanguardistas de Ramón Gómez de la Serna, quien, al menos desde 1910, momento en que da comienzo a sus greguerías, ejerció una estética del objeto que precede incluso al collage cubista. Un cartel de los que Ramón tiene por costumbre incluir en sus relatos literarios, según el modo de Louis Aragon, se inserta en la revista *Ultra*. En él se puede leer “objetos encontrados”<sup>89</sup>, sumándose así a la larga lista de referencias al mundo objetual y a una nueva iconografía que transcurre a lo largo del ultraísmo y que, en cambio, no encontramos en su plástica más afín.

Aunque la relación de Ramón Gómez de la Serna con el ultraísmo haya sido tangencial<sup>90</sup>, no hay que olvidar que este movimiento tuvo origen en la tertulia del Pombo que él mismo dirigía<sup>91</sup>. La influencia de su literatura y su interés por los objetos es quizás la más importante de los literatos de la generación anterior que pudieron aportar ciertos modelos para los jóvenes ultraicos, tal y como demuestra su constante participación en *Ultra* y el considerable espacio legado a sus “ramonismos”. A partir de sus greguerías la reivindicación de una realidad exterior independiente será una constante en el ultraísmo frente al subjetivismo del modernismo anterior, sustituida ahora, por ejemplo, por el uso de onomatopeyas y la distribución de los caracteres sobre las páginas<sup>92</sup> a modo de Cendrars, Huidobro, Pierre-Albert Birot etc., siguiendo la tradición abierta por Mallarmé, tal y como ejercieron sus homólogos catalanes de las revistas *Trossos*, *Un Enemic del Poble*, *Arc Voltaic* y *Proa*, Joseph M. Junoy, Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera y Vicenç Solé de Sojo, quienes crearon auténticos poemas visuales “avant la lettre”,

---

<sup>87</sup> « L'image est une création pure de l'esprit/ Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées », REVERDY, Pierre, « L'image », *Nord-Sud* n°13, mars 1918, Paris, p. 3 [sin paginar]. Edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1980.

<sup>88</sup> REVERDY, Pierre, “Essai d'esthétique littéraire”, *Nord-Sud* n° 4-5, juin-julliet 1917, Paris, pp. 4-6 [sin paginar], *ibíd.*

<sup>89</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Ramonismo. Memorable procesión”, *Ultra* año I, n° 20, 15 diciembre de 1921, Madrid, p. 4 [sin paginar]. Edición facsímil, *op. cit.*

<sup>90</sup> DE TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>92</sup> URRUTIA GÓMEZ, Jorge, “El movimiento ultraísta”, en MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, *op. cit.*, p. 90.

inspirados en parte por el collage e influenciados por el cubismo y el futurismo vía Barradas principalmente.

El problema principal en el estudio del ultraísmo radica en su negativa a la definición y conformación de una escuela, así como la falta de una dirección de la revista *Ultra* y la irregularidad de la publicación de sus números, lo que lo emparenta sobre todo con los postulados dadaístas de Tristan Tzara, dado que son muchas las referencias que encontramos al dadaísmo, las comparaciones que podemos establecer, incluso iconográficas, aunque en verdad, contextualizadas en aquella época resultan bastante arbitrarias. Esta relación con el dadaísmo se debe sobre todo al núcleo parisino, a pesar de configurarse a finales de 1919, pues a fin de cuentas el dadaísmo conformó el primer grupo francés de vanguardia histórica, sobre todo por su alta consideración de la realidad exterior, la cual incluso el futurismo italiano no llegó a alcanzar en los años diez del siglo XX.

La característica fundamental del ultraísmo es la imagen, lograda mediante una cadena de metáforas y analogías susceptibles de múltiples lecturas, tal y como es interpretado por Guillermo de Torre<sup>93</sup>, y casi de forma calcada a éste mismo por *Noreste* en su balance del transcurrir de las vanguardias<sup>94</sup>. A partir de aquí todo es eclecticismo. Al igual que es recogida la realidad exterior de manera fragmentada con modelo en las greguerías de La Serna, se aceptan sin análisis -por ser contrarios a cualquier formulación teórica- las innovaciones propias de su tiempo procedentes de diversos ismos. Lo importante es actualizar el medio de expresión a la nueva realidad, para lo que ésta debe ser constreñida en la imagen<sup>95</sup>, tal y como reclamó Hugo Ball en 1916 y como procederá el surrealismo posteriormente, porque algo comparte el ultraísmo con *Littérature* (recordemos que esta revista fue fundada en 1919): la impronta de Reverdy y, a su vez, una relectura del modernismo anterior. Aunque el ultraísmo haya levantado sus cimientos objetivistas frente al subjetivismo anterior, más bien de referencia nacional, hay sin duda una excepción, Mallarmé, quizás por la influencia que legó en el creacionismo de Huidobro<sup>96</sup>, y por la simplificación a la expresión a la que llegó el maestro simbolista en su enfrentamiento con el azar y según su lenguaje puro, restringido a los medios meramente poéticos. A partir de esta impronta, el ultraísmo podrán leer el subjetivismo anterior como una sofisticación de la misma ecuación “poética”<sup>97</sup>, hasta alcanzar una culminación de simplificación formal que, sin embargo, no niega la forma en sí, ahora purificada, según las tendencias procedentes de *Nord-Sud*, Valery y el creacionismo, algo que en España no será

---

<sup>93</sup> DE TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, op. cit., p. 62.

<sup>94</sup> GONZÁLEZ, J. R., “El nuevo clasicismo en la poesía II”, *Tercer cartel lírico del Noreste*, primavera 1933, Zaragoza, p. 1 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit.

<sup>95</sup> DE TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, op. cit., p. 63.

<sup>96</sup> Ver CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, “Instrucciones para leer a los poetas ultraístas” (*Grecia*, año III, n° XLI, 29 febrero 1920, pp. 1-2), recogido en FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesías y poética del ultraísmo*, op. cit., pp. 357-359.

<sup>97</sup> Ver *ibíd.*

alcanzado hasta el *Manifiesto Antiartístico Catalán* de Salvador Dalí, Lluís Montayá y Sebastia Gasch (marzo 1928), el cual supuso el verdadero punto de inflexión de la evolución vanguardista en España, el primer intento de una aportación teórica propia (el ultraísmo no llegó a teorizar), y la apología de la objetividad contra cualquier intervención artística subjetiva, que sirve de punto de arranque de la vertiente positiva que Dalí desarrolló en París a partir de 1930 con su método paranoico-crítico y la introducción de la intervención de un sujeto ahora psicoanalizado. En cambio, a pesar de que el ultraísmo se adelantó como el dadaísmo a la imagen surrealista, incluso al automatismo por ser el único medio posible de percibir la sucesión de imágenes que presenta su poesía<sup>98</sup>, mantuvo la importancia de la forma, aunque simplificada; participa todavía del proceso de negación desde la forma, tal y como hizo el cubismo y sus seguidores literarios, y quizás no bajo el influjo de estas referencias, sino bajo la impronta de Ramón de la Serna<sup>99</sup>, modelo fundamental en el desarrollo artístico y literario español que definió sus greguerías como un proceso de simplificación del lenguaje poético hasta depurar la metáfora en detrimento de la sensibilidad subjetiva. Sin embargo, tal y como ocurrió con el cubismo, su literatura no consiguió liberarse del aspecto formal, nivel que sí alcanzó posteriormente Luis Buñuel desde la misma influencia ramoniana, precisamente mediante un medio de reproducción mecánica como es el cine, una vez que aprehendió el plano detalle de Jean Epstein en París, capaz de fijar la atención en los objetos más banales. No obstante, De la Serna ya alcanzó la posición del poeta definida por Walter Benjamin a partir de Baudelaire<sup>100</sup> y que tan bien se corresponde con el cine<sup>101</sup>: es el primer paso de un desarrollo que, por ejemplo, conducirá en España a las primeras elaboraciones de collages, definidos como ya hemos visto por la objetividad primera, respetada desde el momento en que se mantiene la imposibilidad de ser aprehendida.

Ante la relatividad de fechas sobre el final del ultraísmo, podemos afirmar que la publicación de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset (1925) supuso el final definitivo de este movimiento poético, al negar la posibilidad de que el hombre se enfrente con la realidad con independencia de sus interpretaciones, lo que sesga una de las dos vertientes de la modernidad, entonces identificada de inmediato en España con el ultraísmo. Se trata de aquella inclinación hacia la realidad en beneficio de un purismo formal, algo de lo que no se recuperará la poesía contemporánea española hasta las nuevas tendencias formuladas en los años treinta (por Díaz Fernández, Manuel Abril, Ramón J. Sender, Antonio Espina, César M. Arconada o, indirectamente, por Ramón Acín desde sus postulados anarquistas) y las primeras réplicas contra los argumentos de Ortega y Gasset, a lo que contribuyó tempranamente el

---

<sup>98</sup> Ver *ibíd.*, p. 19.

<sup>99</sup> Léase la introducción de Ramón Gómez de la Serna a la sexta edición de sus *Greguerías* de 1960, recogido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1910-1960, op. cit.*, pp. 55-59.

<sup>100</sup> Ver la introducción de César Nicolás a *ibíd.*, p. 15.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 55.

artículo de José Frax publicado en el primer número de *Cierzo*. Al menos, Seral y Casas participó de esa revitalización propia de los años treinta por encima de las tesis de Ortega y Gasset y devolviendo el valor humano a la realidad. Tan sólo nos falta por saber en qué vertiente abordaron esta tarea Tomás Seral y Casas y *Noreste*.

En su presentación a la edición facsímil de *Noreste* de 1995, Juan Manuel Bonet cita al respecto la inclinación de Tomás Seral y Casas hacia la poesía social de Alberti, además de sus preferencias poéticas por Gómez de la Serna y Ernesto Giménez Caballero. Paradójicamente, las tesis de Ortega y Gasset fueron admitidas por algunos representantes y colaboradores del ultraísmo, siendo la *Deshumanización* una de las causas del gongorismo de la Generación del 27, fracturada cuando algunos de sus miembros como Alberti se politizaron<sup>102</sup>. No fue tanto la aceptación de los medios meramente plásticos y poéticos como los únicos viables en la creación -considerados entonces como tales-, ni la condición elitista y hermenéutica del arte contemporáneo, lo que definió al desarrollo cultural inmediatamente posterior a la *Deshumanización del arte*<sup>103</sup>, sino que lo que late tras la poesía del 27 es un cierto rechazo a la realidad tras la ausencia de referencias exteriores, lo que en el caso de *Poeta en Nueva York* (1930) de Federico García Lorca, se torna en oposición frontal al progreso técnico<sup>104</sup>, retomando la visión negativa rubendariana hacia la modernidad del pueblo “sin historia” de los Estados Unidos. En relación a esto, hay un hecho significativo acerca de *Noreste*: cuando fueron acusadas de “impuras” y “surrealistas” las publicaciones *Noreste* y *Caballo Verde para la poesía* de Neruda, por las revista catalana *Hoja Literaria* y la sevillana *Nueva Poesía*, Seral y Casas salió en defensa en el número 14 de *Noreste* (invierno de 1936, confrontación ya aludida en el nº 12 de otoño de 1935, pese a que en este mismo número este organismo zaragozano anunciaba estas dos revistas puristas y en principio opuestas), afirmando la simpatía que él personalmente procesaba por el movimiento de Breton, aunque desmintiendo la adhesión de su revista al surrealismo. Incluso niega esta condición en Alfonso Buñuel y sólo la reconoce de entre todos sus ilustradores en Tanguy<sup>105</sup>. *Noreste* nunca se consideró surrealista, aunque podría darse el caso de no serlo oficialmente, ya que el artículo de José R. González, en el número correspondiente a la temporada de la primavera de 1933, afirma que el ultraísmo (definido por la consideración de la realidad exterior por influjo de Gómez de la Serna), el creacionismo (tendencia más purista), el cubismo y el suprarrealismo (tal y como se conocía por entonces al

---

<sup>102</sup> Ver DE LLERA ESTEBAN, Luis, “J. Ortega y Gasset y las vanguardias”, en MORELLI, Gabriele, *Treinta años de vanguardia española*, op. cit., p. 73.

<sup>103</sup> Véase BODINI, Vittorio, *Poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1982, p. 26.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>105</sup> Ver *Noreste* año IV, nº 12, otoño 1935, Zaragoza, p. 10 [sin paginar], y *Noreste* año V, nº 14, invierno 1930, Zaragoza, pp. 6-8 [sin paginar]. Véase además la presentación de Juan Manuel Bonet a esta edición facsímil, op. cit. La única ilustración de Yves Tanguy se encuentra en el año IV, nº 11, verano 1935, p. 5 [sin paginar]



surrealismo en España), tienen por objeto la suprarrealidad<sup>106</sup> de la que *Noreste*, liderado por Tomás Seral y Casas, cree formar parte pero bajo unas condiciones determinadas, quizás desde un amplio concepto emparentado con el espíritu moderno de Apollinaire. Tal y como señala el artículo de J. R. González, es la imagen desnuda y susceptible de múltiples lecturas, la que define esa superrealidad que no es propiedad exclusiva del surrealismo oficial, pues en ella los españoles han participado activamente, desde Picasso hasta el suprarrealismo, aun sin conformar un grupo propiamente español en esta tendencia. El artículo finaliza afirmando la imposibilidad en el país de ofrecer un programa sistematizado vanguardista, aludiendo a la diferencia inherente de sus representantes, mientras que nosotros hemos definido la vanguardia como un programa global de actuación sobre la realidad más allá de lo artístico y literario. Podríamos aludir a las pretensiones sociales de Tomás Seral y Casas manifestadas ya en *Cierzo* pero, como en el caso de Ramón Acín, estas inquietudes responden a posicionamientos políticos determinados por las circunstancias históricas que el país vivía entonces, lo que ya determina unas constantes propias en las tendencias aragonesas próximas a la vanguardia: son el socialismo y el anarquismo los que suplantán las aspiraciones vanguardistas, conformando incluso el incentivo necesario para que unos pocos artistas se interesasen por los movimientos vanguardistas foráneos. Sin embargo, es evidente que el final del artículo de J. R. González aquí analizado respalda la heterogeneidad de los colaboradores de la revista y la imposibilidad de ofrecer una dirección común, a pesar de que es el surrealismo el movimiento concreto por el que sienten mayor afinidad, al menos de los extranjeros (aunque no es el único en ser atendido). Tan sólo sabemos con certeza la posibilidad de que Alfonso Buñuel conociese ampliamente el surrealismo por la información proporcionada por su hermano Luis. Pero recordemos que Alfonso fue un simple colaborador de *Noreste* en los diez primeros números hasta que, según Tomás Seral y Casas, dirigió los últimos números de la revista. Manuel Pérez-Lizano restringe esta dirección a las dos últimas, que corresponderían a los números 11<sup>107</sup> y 12 porque en 1980, cuando este historiador aporta esta información, no se conocía todavía la existencia de los números 13 y 14<sup>108</sup>. Pérez-Lizano se basa en el cambio de presentación de la revista (hasta la

---

<sup>106</sup> *Tercer cartel lírico del Noreste*, primavera 1933, Zaragoza, p. 1 [sin paginar], *ibíd.*

<sup>107</sup> En la portada del número 11 de *Noreste* (Verano 1935) aparece el segundo collage de Alfonso Buñuel hecho público. Hay que tener en cuenta que no ilustra en la revista desde la tercera entrega correspondiente a la temporada verano-otoño de 1933. Sin embargo, un dato curioso es que no vuelve a hacerlo con ningún collage en los tres últimos números.

<sup>108</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980, pp. 20-21. La dirección de Alfonso Buñuel de los últimos números de la revista *Noreste*, fue expresada años antes por ARANDA, José Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 127. Acerca de que esta dirección de Alfonso se ampliase a los números posteriores, véase ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, tesis de Licenciatura inédita dirigida por Federico Torralba Soriano, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1983, pp. 286 y 357.

En 1981, para cuando se publicó la primera edición facsímil de la revista por el Ayuntamiento de Zaragoza, con presentación de Idelfonso-Manuel Gil, aún se desconocía la existencia de los dos últimos números, mientras que el n° 11 apareció sin cuatro de sus páginas (se desconocía por tanto la muestra del

décima entrega la revista es prácticamente un pliego, mientras que a partir del número siguiente se presenta debidamente encuadernada) y en el aumento de la extensión de los ejemplares, con nuevas colaboraciones a la altura de Vicente Alexandre, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, etc. (lo que supone un giro hacia cierto purismo frente a la tendencia seguida en los primeros números), además de las ilustraciones de la categoría de José Caballero o Yves Tanguy, personalidades que, según Pérez-Lizano, fueron en su mayoría conocidas por Alfonso Buñuel por mediación de su hermano Luis y durante su estancia en Madrid. Dado que las características de la revista se mantienen en los dos siguientes números y según la información facilitada por el propio Tomás Seral y Casas a Pérez-Lizano, los dos últimos también responderían a la dirección de Alfonso Buñuel. Aún así, no podemos confirmar la condición surrealista ni de la revista ni del grupo conformado en torno a ella, ni tan siquiera en estos últimos números de dirección de Alfonso Buñuel<sup>109</sup>. Éste mostró en su vida privada una actitud muy surrealista en posible sintonía con la idiosincrasia de la familia Buñuel, sobre todo de sus hermanos Luis y Leonardo. En cambio, de cara a un público Alfonso únicamente aportó dos manifestaciones a lo largo de toda su vida, los dos collages ernstianos publicados en *Noreste*, y en esta misma revista es negada su condición surrealista en el número 12 dirigido supuestamente por él, nada extraño dada la cantidad de collagistas que han practicado el collage ernstiano sin formar parte del grupo de Breton, desde Adolf Hoffmeister hasta Joseph Cornell y el Jacques Prévert posterior a su adhesión surrealista. Existe una fuente fundamental capaz de sintetizar multitud de lenguajes -al menos los plásticos- en un concepto cercano al de la superrealidad: la publicación en castellano del *Realismo mágico. Post-expresionismo* de Franz Roh (*Revista de Occidente*, 1927)<sup>110</sup>, quizás de los primeros trabajos historiográficos que contempla la inclusión de fotografías y nuevos materiales en la pintura, y que recopila en cierto

---

*Noreste* más maduro). En 1983, en *Andalán* n° 378, 15-30 abril 1983, Zaragoza, pp. *Galeradas* I-XVI, José-Carlos Mainer publicó un número 14 de *Noreste*. En 1989 José Enrique Serrano Asenjo encontró otro número 14 y dio cuenta de ello en SERRANO ASEÑO, José Enrique, “El ‘verdadero’ número 14 de *Noreste*”, *Heraldo de Aragón*, 30 julio 1989, Zaragoza. El problema ha sido la falta de disciplina en la datación y enumeración de las revistas, correspondientes a temporadas dispartadas. Siguiendo esta tónica, los dos últimos números fueron denominados 14, cuando en realidad el segundo descubierto fue el primero en aparecer de los dos en primavera 1936 según consta en su última página, mientras que el otro responde a la temporada de invierno de este mismo año, y, por tanto, aquél conformaría verdaderamente el número 13. Finalmente, se editó en 1995 una edición facsímil definitiva con los catorce números completos, a cargo del Gobierno de Aragón, y presentada por Juan Manuel Bonet, Idelfonso-Manuel Gil y José Enrique Serrano Asenjo.

<sup>109</sup> Opinión que compartimos con ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, op. cit., pp. 282 y 346, en oposición a la visión ofrecida por José Francisco Aranda acerca del grupo conformado en torno a la revista, en ARANDA, José Francisco, *El surrealismo español*, op. cit., pp. 126-129. Sin embargo, debemos subrayar que Aranda comenzó por llamarlo “surrealizante”, y sólo se refiere a este grupo como surrealista revolucionariamente comprometido una vez regresado Alfonso Buñuel de su viaje a París y Londres en 1934, donde supuestamente conoció a Breton, dato biográfico que nunca ha podido ser comprobado, y más si tenemos en cuenta que Luis Buñuel, por entonces, no formaba parte del grupo surrealista y se encontraba más próximo a Georges Sadoul, Pierre Unik y aquellos partidarios de Louis Aragon que se refugiaron en el realismo socialista.

<sup>110</sup> Esta fuente es considerada muy seriamente por Emmanuel Guigon de cara a la génesis del collage en España. GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., p. 41.

modo y según esta recuperación de la realidad ahora ampliada<sup>111</sup>, desde el nuevo clasicismo italiano, representantes de la nueva objetividad alemana, el clasicismo de algunos antiguos cubistas como Metzinger, hasta el constructivismo y el collage de Max Ernst de la serie *Les malheurs des immortels*, siendo una de las primeras ocasiones en las que Alfonso Buñuel, siendo niño (seguramente este libro estuvo presente en la biblioteca de su hermano), pudo ver collages de su maestro alemán. Ésta es una de las vías más fiables de recepción del collage ernstiano al margen de la doctrina bretoniana, dado que los collages aludidos de Max Ernst son anteriores a la eclosión surrealista<sup>112</sup>, lo que no excluye el amplio conocimiento que Alfonso Buñuel pudo tener del surrealismo gracias a su hermano Luis en el momento en que comenzó a realizar sus primeros collages entre 1933 y 1934.

Resumiendo, *Noreste* es una revista sustentada desde el principio hasta el final, al menos ideológicamente, por Tomás Seral y Casas, mientras que los demás presentes en sus páginas son prácticamente colaboradores o miembros esporádicos de la revista, salvo Alfonso Buñuel posiblemente. Ésta se circunscribe en la tendencia humanizadora de los años treinta, para lo cual es fundamental entender la anterior publicación periódica de Seral y Casas, *Cierzo*, dado que este compromiso humanista proviene de las vías de la política y no artísticas, a pesar de que *Noreste* no declarase un posicionamiento político concreto, quizás para no limitar sus colaboraciones y cumplir su misión principal: difundir las actividades artísticas y literarias aragonesas y españolas de mayor actualidad. El artículo de Pedro Sánchez “consideraciones sobre la pintura de hoy”, comienza por aludir a la hora de presentar el nuevo realismo a la ambición de “una cristalización social” como detonante de una nueva respuesta pictórica<sup>113</sup>. Sin embargo, esta labor se sustenta en la fe que Seral y Casas lega a la imagen como herencia del ultraísmo y el creacionismo anteriores. Es consciente de vivir una época de creciente compromiso con lo exterior al arte y a la literatura, lo que será enfocado por *Noreste* hacia la imagen y la atención a la realidad moderna mediante el cine, la fotografía y fórmulas literarias objetivas como las *chilindrinas*. Se trata de rescatar la objetividad exterior de los ultraístas, pero ahora más allá del purismo formal heredero todavía, aun siendo objetivo, del romanticismo y del simbolismo anterior (realmente fue en España donde éstos se manifestaron especialmente subjetivos). Hay que tener en cuenta que estos postulados pertenecen al ente permanente de la revista, Seral y Casas, y que no tienen porqué ser forzosamente compartidos con sus

---

<sup>111</sup> En la presentación del libro, Franz Roh ya advierte que el término “realismo mágico”, opuesto al “misticismo” del expresionismo anterior, contiene el misterio de la realidad. ROH, Franz, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1927, p. 11. Edición facsímil de Alianza, Madrid, 1997.

<sup>112</sup> La incidencia del libro *Realismo mágico. Postexpresionismo* de Franz Roh, es reivindicada por Manuel Bonet Correa en la presentación a la edición facsímil de *Noreste* de 1995, *op. cit.*, p. 8 [sin paginar], y coincide en esto con el artículo del valenciano Pedro Sánchez -amigo del pintor Genaro Lahuerta-, “Consideraciones sobre la pintura de hoy. Nuestra época, el equilibrio y la nueva objetividad”, *Sexto cartel de letras y arte del Noreste*, primavera 1934, Zaragoza, p. 3 [sin paginar]. Edición facsímil, *ibid.*

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 3 [sin paginar]

colaboradores. Esta imposibilidad de un ideario común, colectivo y público, nos impide ver en *Noreste* el órgano de un movimiento vanguardista, más bien el medio de dar a conocer aspectos de la vanguardia exterior y ciertas aportaciones individuales (tal y como procedió Tomás Seral y Casas con sus ediciones, librerías y galerías). Algunas de estas colaboraciones sí contienen muchos aspectos propios de las vanguardias<sup>114</sup>, por ejemplo el ejercicio plástico más allá del arte mismo. Es el caso del propio Tomás Seral y Casas, de Ramón Acín en relación a *Cierzo*, y de Alfonso Buñuel en su vida privada, en la afición al espiritismo desde su infancia y su manía por disfrazarse cotidianamente. Sin embargo, aún nos queda por debatir si en España realmente existió una vanguardia antes de la fundación de *Noreste* y, si así fue, en qué condiciones se produjo.

El principal problema de la vanguardia española en sus orígenes para considerarla como tal, fue la carencia de textos programáticos -rechazados por el espíritu ultraísta<sup>115</sup>-, así como una falta de identificación de las manifestaciones susceptibles de ser consideradas como tales, sino nominadas bajo conceptos ambiguos del tipo “nuevo arte” o “arte joven”, lo que conduce a Juan José Lahuerta, por ejemplo, a la negación de cualquier forma de vanguardia en España que no traspase la mera recepción de los movimientos exteriores<sup>116</sup>. Sin embargo, tal y como detecta Brihuega en los movimientos acontecidos en España durante la década de 1910 y 1920 emulaciones de los modelos foráneos<sup>117</sup>, existió una recepción de los movimientos de vanguardia ya desde el futurismo<sup>118</sup>, funcionando las revistas afines como órganos de difusión y marcos para la presentación de creaciones autóctonas. No obstante, necesitamos entroncar esta asimilación en las tres fases de la evolución de la vanguardia histórica, en cuanto a la función receptora de los organismos del llamado “arte nuevo” español se refiere: negación formal de los valores precedentes, punto de inflexión destructivo-constructivo una vez negado el arte mismo

---

<sup>114</sup> Por esta razón Jaime Brihuega subraya la importancia de los estudios monográficos consagrados a artistas españoles contemporáneos a estas fechas, inabarcables a la hora de valorar históricamente la vanguardia española en su conjunto. Ver BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981, p. 424.

<sup>115</sup> Como prueba de ello, la revista madrileña *Ultra* renunció de un director o de un redactor jefe. Ver la presentación de José María Barrera a la edición facsímil de *Ultra*, Visor, *op. cit.* [pliego sin paginar]

<sup>116</sup> LAHUERTA, Juan José, *Decir anti es decir pro*, Museo de Teruel, Teruel, 1999, p. 9. Brihuega pone como ejemplo *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset para comprobar la generalización del “arte nuevo” en España, término que por entonces se refería a las nuevas manifestaciones plásticas y poéticas. En BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, *op. cit.*, p. 387.

<sup>117</sup> BRIHUEGA, Jaime, *Proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 74, y BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, *op. cit.*, p. 417.

<sup>118</sup> A pesar de que Gabriel Alomar se adelantó cuatro años en la proclamación de un futurismo, con algunos aspectos luego presentes en el primer manifiesto de Marinetti, estos primeros balbuceos no hicieron mella ni en Cataluña ni en España (manifiesto recogido en MORELLI, Gabriele, (coord.), “Treinta años de vanguardia española”, *op. cit.*, pp. 317-318), teniendo que esperar por nuestra parte a la publicación del primer manifiesto de Marinetti (1909) y de su “Proclama futurista a los españoles” (1910), en la revista de Ramón Gómez de la Serna *Prometeo* (recogido en *ibíd.*, pp. 321-327)

como categoría separada, y periodo de construcción y búsqueda de un lenguaje universal que niega la pluralidad de los ismos.

La primera de estas fases responde al ultraísmo, aunque la falta de un programa de actuación y de un ideario lo emparenta tanto con la relatividad de los postulados cubistas de Braque y Picasso, como con la revista *Nord-Sud*, siendo imposible considerar a este movimiento literario español como una vanguardia más allá de su función receptiva. En cambio, esta negación de cualquier programa debe mucho al dadaísmo, sobre todo al de Zurich<sup>119</sup> (a partir de 1920 al francés), aunque a diferencia de este movimiento no llegó a destruir todas las referencias formales que distinguen el objeto artístico del resto de los objetos existentes. El uso de onomatopeyas y la preocupación por las sinestesias<sup>120</sup>, evidencian una evolución desde el simbolismo y el modernismo similar al cubismo y al futurismo, incluso en algunos aspectos al surrealismo posterior, capaz de convertir en auténtica ruptura la consideración de la iconografía actual, no sólo por los cambios temáticos que en el ultraísmo se tornan inexistentes como en las vanguardias, sino por romper los marcos que definen un poema. Sin embargo, la ubicación del ultraísmo en esta reducción formal propia de la primera vanguardia histórica, es deudora de su rol como órgano receptivo de las novedades foráneas. Los residuos formales del ultraísmo instigaron a Ortega y Gasset, en parte, a interpretar las manifestaciones modernas como puristas y separadas de la realidad, a partir de una ausencia de cualidades miméticas<sup>121</sup>. Para ello se vio obligado a recurrir a ejemplos pertenecientes a un estadio anterior como la poesía de Mallarmé, y la consecuencia de todo ello y de su liderazgo cultural en la España de 1920, fue la determinación del purismo conceptual de la Generación del 27 y el eclipse de la influencia ultraísta, al menos de sus cantos de alabanza a la realidad moderna esenciales al collage. Es decir, *La deshumanización del arte* sesgó la atención directa y radical que el collage prestó a la realidad en su origen.

La siguiente fase viene determinada fundamentalmente por el movimiento anti-artístico de *L'Amic de les Arts*. El *Manifiesto antiartístico* (1928) negó la intervención artística en beneficio de la objetividad contemporánea captada mecánicamente por los nuevos registros como el cine (como determinan los manifiestos de Salvador Dalí *Film-arte, film anti-artístico*, y *La fotografía pura creació de l'esperit*, ambos de 1927), lo que conllevó paradójicamente y como particularidad española, más determinada por *La deshumanización del arte*, la oposición a

---

<sup>119</sup> Ver FUENTES FLORIDO, Francisco (ed.), *Poesías y poética del ultraísmo*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>120</sup> Léase por ejemplo el poema *Paisaje acústico* de Gerardo Diego, recogido en *ibíd.*, pp. 133-134 (publicado en *Grecia* en 1919)

<sup>121</sup> Ya en 1912 Ortega y Gasset hizo público su rechazo personal al realismo, al afirmar que el “Realismo es entonces la negación del arte, dígame en todas sus letras”, en “Del realismo en pintura” (*El Imparcial*, 21 junio 1912), recogido en ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 150.

cualquier forma de vanguardia<sup>122</sup>, la misma que definió al dadaísmo y al surrealismo, así como en cierta manera a los constructivismos favorecedores de un lenguaje universal y de un único estilo, aunque desde otros parámetros. Con ello Sebastián Gasch, Salvador Dalí y Lluís Montanyá quisieron superar el dadaísmo y el surrealismo, y quizás conocieron las ideas del surrealista Pierre Naville acerca de la creación artística y la consideración poética de la vida moderna. Sin embargo, su negación llegó tarde<sup>123</sup>, cuando las vanguardias en el resto de Europa llevaban años embaucados en la búsqueda de nuevos lenguajes positivos a partir de la negación dadaísta y del arte no objetivo ruso. Coincidieron curiosamente con el inicio de la etapa de collages y ensamblajes de Joan Miró bajo la pretensión de “asesinar la pintura”, continuadoras de Francis Picabia. Sin embargo, Juan José Lahuerta ha desenmascarado ciertas intenciones clasicistas afines al *noucentisme* y ocultas en el trasfondo de estos manifiestos anti-artísticos, propias de un interés por la revista *Esprit nouveau* de Paul Dermée y Le Corbusier, y de los *Valori Plastici* italianos, tal y como se revela la pintura de Dalí de estos años<sup>124</sup>.

La tercera fase se inicia hacia 1930 y se manifiesta en distintas vertientes, fundamentalmente tres: una social -en parte exigida por el advenimiento de la República-, la recepción de un lenguaje surrealista que se va intensificando paulatinamente con el pasar de los años treinta, como demuestra la doble atención que prestó *La Gaceta de Arte* de Tenerife (revista fundada en 1931 por Eduardo Westerdahl) al racionalismo constructivo y al surrealismo<sup>125</sup>, el A.D.L.A.N., *ART* (quizá la primera revista en abordar abiertamente el surrealismo en 1933, aunque, como *La Gaceta de Arte*, comenzó aunando este interés con los medios de expresión constructivos como la tipografía) y la *Exposición Logicofobista* de 1936, donde se planteó casi por vez primera, de una manera plástica y surrealista (-a pesar de que sus

---

<sup>122</sup> Léase GASCH, Sebastián, “¡Guerra a l’avantguardisme!” (*L’Amic de les Arts*, agosto 1927), recogido en Jaime Brihuega, *Proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, op. cit., p. 122.

<sup>123</sup> Román Gubern opina que este movimiento antiartístico catalán no alcanzó el espíritu trasgresor del dadaísmo ni del surrealismo por circunscribirse en un espíritu “postmaquinista”, en GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 50.

<sup>124</sup> Ver LAHUERTA, Juan José, *Decir anti es decir pro*, op. cit., p. 113.

<sup>125</sup> Esta doble vertiente de la *Gaceta del Arte* de Tenerife, vino determinada por el talante racionalista de Eduardo Westerdahl y su inclinación por la arquitectura que Le Corbusier defendía en el CIAM, atendiendo además a la vertiente más organicista del arte de entonces, como Ferrant, Kandinsky, Arp, Baumeister, Klee, etc., todo al servicio de la creación de un arte proletario que reconciliase la modernidad con el individuo al margen de las tendencias realistas del socialismo, lo que acercó indirectamente los posicionamientos de Tenerife, aun con cierta distancia por no haber logrado la síntesis definitiva, a los postulados del poetismo de Teige y Nezval. Ver al respecto WESTERDAHL, Eduardo, “Prefacio y delimitación de tendencias surrealistas y abstractas” (texto inédito de una conferencia impartida en la exposición *Arte Contemporáneo, ADLAN/ Gaceta de Arte*, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 20 junio 1936), recogido en WESTERDAHL, Eduardo, *Dar a ver*, A. Machado Libros, Madrid, 2003, pp. 155-161; PÉREZ-MINIK, Domingo, *Facción surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975, p. 25; PÉREZ-MINIK, Domingo, “La conquista surrealista de Tenerife” (*Ínsula* n° 137, diciembre 1974, Madrid), recogido en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 154-159; CORRALES, Miguel P., *Entre las islas anda el juego*, Museo de Teruel, Teruel, 1999, p. 88; y CASTRO, Fernando, “El surrealismo a la sombra del Teide”, en *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, p. 34 (catálogo de exposición)

participantes no la considerasen surrealista, a excepción de Viola-), el estatus “ontológico” de los objetos, negando cualquier posibilidad de jerarquía que la visión es capaz de ejercer sobre la realidad, a lo que sesumaron las investigaciones objetuales de la Escuela de Vallecas y de la escultura de Ángel Ferrant, incidente sobre todo en la importancia de la educación plástica infantil. Se añadió por otra parte la búsqueda de un lenguaje universalmente válido por parte de la G.A.T.E.P.A.C. y su revista *Actividad Contemporánea* y, en menor medida y dentro de la plástica, del Grupo de artistas de Arte Constructivo, fundado en 1933 por Torres-García a su regreso de París y tras su experiencia de *Cercle et Carré* (a este grupo constructivista español pertenecieron Torres-García, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Maruja Mallo, Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz y Díaz Yepes, aunque no todos, ni mucho menos, se mostraron partícipes de este lenguaje y de los principios universalistas de Torres-García, lo que propició su breve duración). Para ello se relega la vanguardia al pasado<sup>126</sup>, siguiendo la tendencia implantada por *L'Amics de les Arts*, acorde a su vez con la inclinación generalizada en el resto de Europa<sup>127</sup>, a pesar de ser los años veinte y treinta el momento de máxima expansión y materialización de los principios vanguardistas -negados a sí mismos con el fin de imponerse-, así como un progresivo alejamiento de la variedad de ismos en pro de un universalismo del arte<sup>128</sup> y dentro de un contexto forzado por la situación económica y social que por entonces traspasaba Europa. Paradójicamente, fue en los años treinta cuando algunas de las revistas que abordaban el arte contemporáneo, se adscribieron a las líneas ciertas vanguardias foráneas, con claro predominio del surrealismo (principalmente *La Gaceta del Arte* y *Art* - aunque en principio ésta sólo comprobable en los artículos de José Viola), mientras que esta misma aproximación de ciertas agrupaciones -como la llamada Escuela de Vallecas, el grupo anti-artístico de *L'Amics de les Arts* y, luego, el logicofobismo- respondieron al surrealismo de manera tangencial, dando de sí unas manifestaciones que tan sólo revelan una atención relativa a este movimiento<sup>129</sup>, tal y como ocurrió en el caso de la vanguardia húngara, desde las manifestaciones literarias de Gyula Illyés y Tibor Déry, hasta el catastrofismo definido por Ernst Kállai, pasando antes por la revista de Lajos Kassák *Dokumentum*.

De esta manera, el arte en España responde a la vanguardia foránea en su función receptora, dentro de la dialéctica destrucción-construcción que en el fondo se mantendrá

---

<sup>126</sup> Buckle y y Crispin hacen terminar en 1930 la vanguardia española que ellos mismos definen en su edición BUCKLEY, R. y CRISPIN, J., *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, op. cit., p. 393.

<sup>127</sup> Ver al respecto BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la república*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 47.

<sup>128</sup> Por ejemplo, uno de los principios que rigieron la fundación del ADLAN, fue la creencia de un arte total “acorde a las aspiraciones universalistas del momento”, según reza el *Manifiesto de L' Amics de l'Art Nou*, Barcelona, 1932, transcrito en GUIGON, Emmanuel, “Antoni G. Lamolla y L'Amics de l'Art Nou”, en *El pintor Lamolla*, Museu d'Art Jaime Morera/ Museo de Teruel, Lérida-Teruel, 1998, p. 87 (catálogo de exposición)

<sup>129</sup> Por eso son varios los autores, incluido el autor de este trabajo de investigación, que afirman no haber existido nunca en España un grupo surrealista propio, coherente y autoconsiderado como tal. Ver por ejemplo FOARD, W. Douglas, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta)*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975, p. 90.

petrificada en la historia del arte a partir de este momento. *Noreste*, a pesar de sus limitaciones, de su imposibilidad de aglutinar una serie de miembros colaboradores de la revista en un programa común, se inscribe en la tercera fase por su compromiso con el momento cultural, participando para ello en la recuperación de la objetividad a partir de la concepción de realismo de Franz Roh, con el fin de reconciliar al individuo y la sociedad con su actualidad, por lo que sus puntos de referencia serán el ultraísmo y Gómez de la Serna, sobre todo para Tomás Seral y Casas, además del surrealismo, movimiento que atiende *Noreste* mediante el enlace que suponen los Buñuel. El programa de esta publicación zaragozana no es vanguardista, pero sí sus inquietudes y referencias, las cuales asume y difunde casi de forma directa, es decir, sin una crítica, análisis o apropiación que lo comprometa (tal y como demuestra la ilustración de la pintura de Tanguy), al tiempo que desarrolla sus propias inquietudes dirigidas a un público local. *Noreste* no ofrece un lenguaje o un programa propio, sino que contribuye a la función que por entonces se quiere dar a la cultura. *Noreste* se restringió prácticamente, en relación al surrealismo y a los movimientos de actualidad, a lo que Jesús García Gallego denomina “recepción reproductiva”: “la realizada a través de la crítica o cualquier otra actividad similar, que intenta la transmisión a un público “de un objeto primario de recepción” (una obra literaria, pintura, cine, etc.), frente a la “recepción crítica” que somete a un juicio la información que recibe y transmite. Recordemos que ante la querrela abierta por la *Hoja Literaria* y sus acusaciones vertidas sobre *Caballo verde para la poesía* y *Noreste*, Tomás Seral y Casas se limita a defenderse sin cuestionar el purismo de esta revista en lo que podría haber supuesto un ataque estratégico. Sin embargo, *Noreste* salta por encima de la función crítica desde la reproductiva para alcanzar la “productiva”, es decir, la presentación de obras de arte autóctono como los collages de Alfonso Buñuel, independientes de la oficialidad surrealista de París<sup>130</sup>. No obstante, estas aportaciones proceden desde la individualidad como son los casos de Ramón Acín y Alfonso Buñuel, cuyas producciones y forma de vida contienen muchos aspectos que, si bien no podemos atribuir directamente a la vanguardia, sí trascienden lo meramente artístico y literario. A pesar de la ausencia de una conciencia propiamente vanguardista en España hasta los años treinta, individualidades como Ángel Ferrant demostraron desde principios de los años veinte aspiraciones globalistas, evidentes en su valoración de los avances mecánicos en todos los ámbitos de la vida<sup>131</sup>, para lo que hay que tener en cuenta su visita a la exposición futurista

---

<sup>130</sup> Véase GARCÍA GALLEGO, Jesús, “La recepción del surrealismo en España”, en MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, op. cit., pp. 157-176.

<sup>131</sup> Ver FERRANT, Ángel, “La escultura y su área” (*Alfar* n° 34, 35, 37, 39, 42 y 46, octubre de 1923-enero 1925, La Coruña), recogido en FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, Visor, Madrid, 1997, p. 96.



de la Galería Berheim Jeune de París en 1913<sup>132</sup>. Es en este marco de individualidades donde surge el collage, tanto en España como en Aragón.

Sólo discerniendo y despejando posibles identificaciones de los organismos de la vanguardia y de ciertas individualidades artísticas autóctonas, con movimientos concretos foráneos -a veces establecidas con demasiada ligereza-, podemos apreciar las singularidades de la respuesta española al clima de renovación cultural. Su labor frente a las tendencias dominantes en Europa ha sido fundamentalmente difusora, lo que no significa negar que existiese un tamiz crítico en esta tarea. En cambio, el acogimiento de los principios de estos movimientos, fundamentalmente del surrealismo, el cual no tuvo en la península ninguna adhesión estricta ni un calco perfecto, salvo el de los surrealistas españoles residentes en París, produjo unas obras autóctonas con una idiosincrasia que debe ser revelada, dado que la atención simultánea a tendencias racionalistas, constructivistas y surrealistas, produjo en los casos más paradigmáticos una confluencia de vertientes incompatibles en París y buena parte de las ciudades europeas. En los años treinta, un giro dado por la cultura contemporánea española frente a las ideas puristas que gobernaron la elite intelectual del país durante la década anterior, situó la poesía en el fin de todas las actividades, racionales o intelectuales, meditadas o automáticas, destinadas todas a la construcción de una nueva sociedad mediante su aplicación a la arquitectura, la cultura de masas (cartelismo, fotografía y cine, por ejemplo) o la pedagogía, aunque esta esperanza de regeneración social fue ahogándose conforme la politización del país fue en aumento, exigiendo unas actividades más urgentes y directas en la toma de postulados, y siguiendo el camino tomado por Renau en el campo del cartelismo. Aún así, los años treinta españoles quedaron marcados por la confluencia de corrientes constructivas y automáticas (las revistas *A. C.*, *Art* o *La Gaceta del Arte* así lo demuestran), cercana al poetismo y al artificialismo checoslovacos de la década de 1920, a la imagen constructiva defendida por Kassák y a la difícil situación de la vanguardia húngara a lo largo de los años veinte, e incluso al catastrofismo o el nuevo romanticismo definido por Kállai desde los años treinta, a pesar de las divergencias estilísticas y de planteamientos teóricos existentes entre ambos casos, lo que determina en estos años esenciales el auge de la vanguardia, y no en los países que en una fase previa se mostraron como los focos originarios -Francia, Italia, Rusia, Alemania u Holanda-, sino en los países que se mantienen como islas en el centro de Europa, donde el matrimonio fundamental entre primitivismo y modernidad industrial se mantiene intacto, aunque no por mucho tiempo. Éste fue el sentido de la esperanza depositada en la máquina, incluso en los artistas correspondientes a la vertiente más orgánica, como por ejemplo Ángel Ferrant o Benjamín Palencia.

---

<sup>132</sup> FERNÁNDEZ, Olga, “La imagen insólita. En torno a la obra de Ángel Ferrant”, en *ibíd.*, p. 47, y VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, “Sobre ángel Ferrant: vida y obra”, en *Ángel Ferrant*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 21 (catálogo de exposición)

En los años treinta, España se acercó en muchos de sus aspectos a esta resistencia de las esperanzas vanguardistas pese a su relativo retraso, sin duda debido al purismo implantado por Ortega y Gasset. Esto sólo lo podemos apreciar si analizamos su vanguardia con real y fáctica independencia respecto a las corrientes foráneas, principalmente en relación al surrealismo, considerando los lazos existentes sólo cuando sea necesario determinar el origen de las modalidades cultivadas, por ejemplo el collage ernstiano.

### **Génesis del collage español**

La aparición del collage en España es paulatina y no responde a un movimiento en concreto. Hay que comenzar reconociendo que, tal y como ocurrió en Francia, los orígenes literarios del collage son firmes. Debemos considerar las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y su sentido del humor (“el humorismo... es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco dissociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba”<sup>133</sup>), capaz de establecer cadenas de analogías de objetos en función de las metáforas. Con ello, Ramón da una coherencia nueva a un conglomerado de imágenes que encuentra desestructurado de antemano. Ramón definió la greguería como la adición del humor a la metáfora, y su fin es la creación de imágenes nuevas. En suma, las greguerías son breves fórmulas literarias donde dos o más objetos son anexionados mediante el verbo que establece la analogía o la metáfora, con el fin de crear una imagen libre de cualquier función significativa y única, y dotarla de una vida inacabada. Incluso pueden ser consideradas como “objetos lingüísticos”, tal y como argumenta el estudioso de Ramón, César Nicolás<sup>134</sup>. Esta reunión de dos objetos inconexos, presente en la conocida máxima de Lautréamont y reivindicado posteriormente por Pierre Reverdy, será la constante que defina la imagen surrealista. Tanto es así que Ramón no duda en considerar ciertos versos y párrafos de André Breton y Benjamin Péret en relación a las greguerías<sup>135</sup> y, por la parte de éstos, *Littérature* publicó una selección de éstas (*Littérature* n° 7, septiembre 1919, pp. 8-10, con introducción de Valery Larbaud en pp. 1-7), pese a que nunca contactase el escritor español con el futuro grupo surrealista<sup>136</sup>.

La greguería, en tanto que objeto, tiene la facultad de hacer física una frase susceptible de ser impresa, recurso explotado por las disposiciones mallarmeanas de los versos ultraístas, y

---

<sup>133</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>134</sup> Ver la presentación de César Nicolás a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías...*, *op. cit.*, pp. 12 y 30.

<sup>135</sup> Ver *ibíd.*, pp. 52, 64 y 68.

<sup>136</sup> Leer al respecto BONET, Juan Manuel, “Ramón y los objetos y el surrealismo”, en *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990, p. 25 (catálogo de exposición)

por los caligramas de Joseph M. Junoy y Salvat-Papasseit en concordancia con las “palabras en libertad” de Marinetti, la consideración del *Coup de dés* de Mallarmé por parte de Picasso, y los caligramas de Apollinaire. Este panorama literario conduce a las primeras muestras públicas de collages en España (sin contar, claro está, con la producción de Picasso, Juan Gris, Joan Miró, y la correspondencia compartida entre Salvador Dalí y Federico García Lorca acerca de Búster Keaton, *El paseo de Búster Keaton*, la cual anunció indirectamente el guión cinematográfico *Viaje a la luna* de 1930<sup>137</sup>): los carteles literarios de Gecé que Ernesto Giménez Caballero realizó entre 1925 y 1927 (Gecé es el seudónimo que utilizó para la realización de estos carteles, además de ser la firma de algunos de sus artículos), presentados en 1927 en las Ediciones Inchausti de Madrid y en 1928 en las Galerías Dalmau de Barcelona, y dedicados a escritores contemporáneos suyos como Guillermo de Torre, Ortega y Gasset, Alberti o Federico García Lorca, así como al futurismo (*Toisón al futurismo*). Como afirma el mismo Giménez Caballero<sup>138</sup>, el cartel es el género más apto para integrar plástica y literatura por ser hermano menor de la pintura y no estar destinado a su perpetuación. Por esta razón elige diversos elementos no artísticos para su elaboración, primando en alguno de ellos el valor táctil tan exaltado por el tactilismo de Marinetti. Evidentemente, el cartel es destinado a su duplicación mecánica, mientras que ésta última, con estas muestras de Giménez Caballero, adquiere la fisicidad del tactilismo para que la pintura como arte mayúsculo pierda en monumentalidad. Siendo Giménez Caballero referencia fundamental para Tomás Seral y Casas junto con Ramón Gómez de la Serna<sup>139</sup>, no es de extrañar que este aragonés llamase a los primeros números de *Noreste* “carteles líricos del Noreste”, sin duda con el fin de homenajear a este autor que tanta importancia dio a la generalización de los carteles en la modernidad de la vía pública<sup>140</sup>.

Se han planteado posibles orígenes populares del collage en España, por ejemplo las tarjetas postales taurinas, los trabajos de ganchillo, los abanicos de calañas, *siurelles* mallorquines, etc.<sup>141</sup>, tal y como han considerado los historiadores del collage otros casos internacionales, encontrando respaldo para ello en la atención barroca que Ramón Gómez de la

---

<sup>137</sup> Este guión cinematográfico testimonia una vez más el interés por el cine de los pioneros españoles del collage, y la incidencia de este arte en su génesis. Consúltese GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., p. 98. Ver además acerca de este collage, GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., pp. 446-448.

<sup>138</sup> Véase GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927; TANDY, Lucy y SFERRAZZA, María, *Giménez Caballero y “La Gaceta Literaria” (O la Generación del 27)*, Turner, Madrid, 1977, pp. 99-100.

<sup>139</sup> SERRANO ASENJO, José Enrique, “En nada se parece esto a lo que quisiera. Tomás Seral y Casas, escritor”, en *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, op. cit., p. 62.

<sup>140</sup> Ver al respecto GIL, Idelfonso-Manuel, “Noreste (1932-1936) en la vanguardia aragonesa”, en *Noreste* n° 1-14, 1932-1936, Zaragoza. Edición facsímil, op. cit., p. 13 [sin paginar]; y MAINER, José-Carlos, “Recuerdo de Seral y Casas”, *Andalán* n° 348, 1-15 enero 1981, Zaragoza, pp. *Galeradas* I-II.

<sup>141</sup> GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., pp. 77-85.

Serna prestó a todo lo cursi<sup>142</sup>, y su manía por coleccionar objetos, afición constantemente presente en su libro *El rastro*<sup>143</sup>. No obstante, tal y como ocurrió a nivel europeo, debió generalizarse una motivación suficiente como para alentar la introducción en las formas artísticas de materiales preexistentes, y romper la frontera establecida arbitrariamente entre el arte mayúsculo, las manifestaciones populares y otros precedentes del collage, dando lugar al fenómeno del arte contemporáneo que aquí nos ocupa. No hay duda de que el afán por coleccionar objetos de Ramón se remonta a los años previos a las primeras greguerías<sup>144</sup>. Sin embargo, es en este género literario de su propia cosecha, y posteriormente en otras de sus modalidades literarias cultivadas, que el objeto se torna en imagen en un proceso paulatino. En principio no otorgó a la imagen gran importancia<sup>145</sup>, pero después reconoció la trascendencia de la mutación del objeto mediante el lenguaje<sup>146</sup>.

En el caso español, constantemente se ha aludido como construcción pionera en el collage a los escombros de cerámica utilizados por los obreros de Antonio Gaudí y Josep M. Juyol en el banco de la plaza del Parque Güel<sup>147</sup> (construido entre 1906 y 1914 según los distintos criterios de los historiadores<sup>148</sup>), haciéndose extensiva esta referencia a buena parte del modernismo catalán, lo que ha sido reconocido por muchos de los artistas posteriores como Antoni Tàpies, y en Aragón los tan distintos Antonio Saura<sup>149</sup> y Ricardo Santamaría<sup>150</sup>. Incluso se ha especulado sobre la posible influencia que pudo dejar la arquitectura de Gaudí en Picasso antes de lanzarse a la aventura del collage<sup>151</sup>. Por el contrario, tenemos que advertir que esta deuda a la arquitectura de Gaudí es fruto de una relectura actual que nace con el artículo de Dalí

---

<sup>142</sup> Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Lo cursi” (*Cruz y Raya* n° 16, julio 1934), en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Una teoría personal del arte*, Tecnos, Madrid, 1988, p. 227.

<sup>143</sup> Leer GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., 77-83.

<sup>144</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Automoribundia*, Editorial Sudamérica, Buenos Aires, 1948, pp. 225-233.

<sup>145</sup> “Prólogo a las *Greguerías*” (1917), recogido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Una teoría personal del arte*, op. cit., p. 127.

<sup>146</sup> Prólogo a la edición de las greguerías de 1960 en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías...*, op. cit., p. 56.

<sup>147</sup> Por ejemplo en CORREDOR-MATHEOS, J., “Epílogo: el collage en el Estado español”, en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., pp. 243-244M; y GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., p. 86.

<sup>148</sup> Sobre el problema de la datación del banco de la plaza del Parque Güel, ver ROJO ALBARRÁN, Eduardo, *El Parque Güel: historia y simbología*, Ameria Romero Editora, Barcelona, 1997, p. 19. Este autor sitúa la construcción del banco entre 1913 y 1914, una vez transcurridos los sucesos de la Semana Trágica de 1909 y confeccionados los primeros collages cubistas (*ibíd.*, p. 50)

<sup>149</sup> Ver por ejemplo Antonio Saura. *Obra gráfica y pintura sobre papel*, Centro de Arte M 11 de Sevilla, Madrid, 1974, p. 21 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>150</sup> Como demuestra la escultura “A Gaudí” de Ricardo Santamaría [*Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*], Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004, pp. 180-181] (catálogo de exposición), y como declara él mismo en el texto publicado en los catálogos *Ricardo Santamaría*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1973, y *Santamaría*, Galería S’Art, Huesca, 1973, recogido además en *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, *ibíd.*, p. 433.

<sup>151</sup> Ver por ejemplo PALAU I FABRE, Josep, *Picasso. Cubisme 1907-1917*, Könemann, Köln, 1998, p. 246.

“De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture modern’ style”<sup>152</sup>, donde este pintor otorga una dimensión objetual a este estilo que en su origen no ostentó, y que tuvo continuidad por ejemplo en las tesis mantenidas por Cirlot sobre la crisis del objeto<sup>153</sup>. Hay que tener en cuenta que el posicionamiento ideológico de Picasso es absolutamente opuesto al de Gaudí en relación a los materiales industriales, a los medios de reproducción mecánica (lo que animó a Picasso a realizar sus primeros collages, tal y como hemos visto en la primera parte de este trabajo a partir de los argumentos de Christine Poggi) y a las simpatías que el malagueño mostró por el anarquismo en su juventud, si atendemos las tesis sostenidas por Patricia Leighton, dado que el banco de la plaza del Parque Güel fue una respuesta a las amenazas anarquistas que sufría la burguesía de Barcelona, cediendo paternalmente en este proyecto cierta iniciativa creativa con escombros de cerámica a los obreros que trabajaban a su cargo<sup>154</sup>. Más parece una reacción contra los factores que propiciaron el nacimiento del collage que un precedente coherente, por lo que, en cualquier caso, ciertos aspectos de la arquitectura de Gaudí constituirían un tardío adelanto histórico y únicamente técnico, como otros tantos que no llegaron a enfrentar lo artístico con lo no artístico, y nunca la génesis del collage tal y como lo entendemos históricamente dentro del marco del arte del siglo XX. De todos modos, el peculiar historicismo de Gaudí demuestra la importancia que adquirieron las artes aplicadas frente al arte mayúsculo en el seno de los estilos historicistas y modernistas de la arquitectura, tal y como apuntábamos en el caso zaragozano a raíz de la Exposición Hispano-francesa de 1908.

Este enfrentamiento sí lo encontramos en cambio en la literatura de Ramón Gómez de la Serna -quien opuso lo *nuevo* a lo *moderno* de Gaudí, por ejemplo rechazando el barroquismo recargado<sup>155</sup>-, así como la inspiración en la realidad urbana que toma sus motivos de un conglomerado fracturado<sup>156</sup>, y la interdisciplinariedad negativa respecto a los géneros expresivos y fundamentada en la dialéctica entre la realidad física y la imagen. Existen pruebas concretas de su presencia directa o indirecta en el nacimiento del collage, sobre todo en Aragón, por su amistad con Ramón Acín y Luis Buñuel y por la devoción que Tomás Seral y Casas

---

<sup>152</sup> En *Minotaure* n° 3-4, 12 décembre 1933, Paris, pp. 69-76. Edición Facsímil de Skira, Genève, 1981. Breton retoma esta consideración acerca del *modern style* en *Situación surrealista del objeto* (conferencia impartida en Praga de 1935), en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995, p. 282, donde recoge la idea de Dalí sobre el modernismo como “solidificación de deseos”.

<sup>153</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 60-62.

<sup>154</sup> Sobre el Parque Güel y las huelgas de Barcelona, ver ROJO ALBARRÁN, Eduardo, *El Parque Güel: historia y simbología*, op. cit., pp. 39-46.

<sup>155</sup> Ver el prólogo de César Nicolás en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías...*, op. cit., p. 21. En su ensayo “Lo cursi” (1934), Gómez de la Serna identifica el Modern Style con lo cursi, que a su vez constituye una última degradación de la tensión del barroco. En *Una teoría personal del arte*, op. cit., pp. 227-229.

<sup>156</sup> Su libro *El rastro*, inspirado en sus propias vivencias como coleccionista de objetos, en su introducción es contextualizado en el marco urbano. Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El rastro*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 79.

sintió por su literatura, llegando a calificar sus propias *Chilindrinas* como “greguerías”<sup>157</sup>. Incluso Antonio Saura ha declarado en diversas ocasiones la deuda que tiene con él y su libro *Ismos*<sup>158</sup>. Los carteles Gecé de Ernesto Giménez Caballero comparten el mismo interés por una realidad nueva que Gaudí rechazó, lo que ya demuestra una actitud puramente vanguardista de apertura de las fronteras de la plástica y la literatura hacia la objetividad. Ángel Ferrant también mostró tempranamente este respeto hacia lo exterior como antes hemos aludido -sobre todo de cara a la educación plástica<sup>159</sup>-, pues pronto se presentaría como un transformador o creador de nuevos objetos a partir de los desechos de otros anteriores mediante la construcción y la lógica del collage<sup>160</sup>, instigado por la búsqueda de las relaciones entre las cosas visualmente dispares y las ideas que las inspiran, lo que abre nuevas dimensiones en el conocimiento de las mismas más allá de sus meras apariencias, siempre partiendo de su desfuncionalización<sup>161</sup> para otorgarles nuevas finalidades pedagógicas, proyectivas y cognitivas, dentro de un espíritu dialéctico que lo emparenta con el surrealismo, a pesar de no estar oficialmente ligado a él ni mucho menos<sup>162</sup>. También hay que valorar, de cara a sus primeras muestras objetuales prácticamente perdidas<sup>163</sup>, el éxito cultivado por Joan Miró en Cataluña durante los primeros años treinta<sup>164</sup>, definidos por su voluntad de “asesinar la pintura”<sup>165</sup>; un redescubrimiento sin duda de la presencia de Picabia y de *391* durante los años de la I Guerra Mundial. A este precedente Ferrant añadió además la humanización de la realidad a partir del encuentro con los

---

<sup>157</sup> SERAL Y CASAS, Tomás, *Chilindrinas*, op. cit., p. 8.

<sup>158</sup> En su artículo “Ismos” (*La Revue Parlée* 11 noviembre 1983, Centre Georges Pompidou, Paris), Saura compara el desarrollo de los capítulos de *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna con el collage, además de reconocer la deuda contraída con este libro por instigarle a entrar en el mundo del arte contemporáneo siendo muy joven. En SAURA, Antonio, *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 101-103.

<sup>159</sup> Así lo demuestra Ferrant con su texto inédito “Pancartas escolares”, recogido en ARNALDO, Javier, “Los árboles que sueñan en el fondo del planeta”, *Ángel Ferrant*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, p. 27 (catálogo de exposición). En el “Taller de los niños” (*Boletín de la Asociación Auxiliar del Niño* n° 1, octubre 1935, Madrid), este escultor pone los objetos de desecho al servicio de la educación plástica infantil, con el fin de traspasar las limitaciones de las habilidades técnicas, en Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, op. cit., pp. 126-131.

<sup>160</sup> Ver FERNÁNDEZ, Olga, “La imagen insólita. En torno a la obra de Ángel Ferrant”, en *ibíd.*, p. 54.

<sup>161</sup> Ver FERRANT, Ángel, “Mis objetos” (“Els Objectes, l’escultura y l’amistat”, *La Publicitat* 23 noviembre 1932, Barcelona, y “Mis objetos”, *Gaceta de Arte* n° 12, 1933, Tenerife). *Ibíd.*, pp. 118-121.

<sup>162</sup> ARNALDO, Javier, “El silencio expectante de la escultura”, *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo*, Colección Arte Contemporáneo/ Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997, p. 22. Hay que tener en cuenta que algunos de los objetos de Ferrant de los años treinta fueron expuestos, junto con otros legendarios surrealistas, entre ellos Miró, en la exposición “Objetos surrealistas” organizada en la galería Charles Ratton de París en mayo de 1936.

<sup>163</sup> Algunas de estas primeras obras objetuales fueron expuestas en las Galerías Syra de Barcelona bajo la dirección del ADLAN, presentando títulos como *La Novia* o *El Hidroavión*, claras referencias a las inquietudes de Picabia, Duchamp y Miró.

<sup>164</sup> La relación entre Miró y Ferrant es establecida por ejemplo por ARNALDO, Javier, “El silencio expectante de la escultura”, en *ibíd.*, pp. 17-18.

<sup>165</sup> Tal y como muestra la entrevista que realizó Francisco Melgar a Miró en *Ahora* (1931), recogida en MIRÓ, Joan, *Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d’Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2002, pp. 174-178.

objetos hallados<sup>166</sup> tras el pronunciamiento teórico de Ortega y Gasset, tal y como se entiende la proyección de las revistas zaragozanas dirigidas por Tomás Seral y Casas. Teniendo su parentesco y quizás su referencia en la etapa de Joan Miró correspondiente al desarrollo a gran escala de sus collages y ensamblajes, la identificación de Ferrant con el surrealismo es tangencial, dada la proximidad de Miró por estos años a André Masson, Jacques Prévert y la facción del surrealismo no definida pero identificada con los antiguos miembros que se reunían hacia 1927 en la Rue du Château, y que en 1929 se alejaron definitivamente de Breton. Incluso Miró se acerca a los principios materialistas de *Documents* tal y como demuestran los artículos de esta revista consagrados a su obra<sup>167</sup> y su amistad con Michel Leiris, por lo que en estos momentos la obra de Miró no se identificaba dogmáticamente con el surrealismo, a diferencia de Dalí y Buñuel como el mismo afirma<sup>168</sup>, y la posible aunque dudosa impronta que pudo percibir Ferrant en los primeros años treinta de Joan Miró (no se conocieron personalmente hasta 1935, y todo indica que Ferrant alcanzó su lenguaje primitivista investigando las fuentes prehistóricas en solitario), lo sitúa a un lado de surrealismo bretoniano, además de haber tenido la oportunidad de apreciar la producción de Arp, por ejemplo, en la exposición *Arte Nacional y Extranjera* acontecida en las Galerías Dalmau en 1932<sup>169</sup>, también conocida como *Exposición Colectiva Neoplástica*. De todas formas, su colaboración en la revista gallega *Alfar* (llamada entre 1920 y 1923 *Boletín de Casa América-Galicia*), difusora de las ideas ultraicas, convierte a Ferrant en el eslabón perdido entre la primera generación ultraísta y el giro humanista de los años treinta, pues desde principios de la década de 1920, incluso antes de la publicación definitiva de la *Deshumanización del arte* en 1925, defendió los valores contenidos en la

---

<sup>166</sup> La dimensión humana es la única motivación posible en sus actividades pedagógicas. Uno de los criterios en que se sustenta el pensamiento didáctico de Ferrant reza: “Síntesis normal del materialismo y el espiritualismo, como única vía humana de realización positivas”, en FERRANT, Ángel, “El Estado y las Artes plásticas. Diseño de una configuración escolar”, *Arte* año I nº 1, septiembre 1932, Madrid, p. 18. Edición facsímil de Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003.

<sup>167</sup> LEIRIS, Michel, « Joan Miró » (*Documents* 1º année nº 5, 1929) ; EINSTEIN, Carl, « Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre) » (*Documents* 2º année nº 4, 1930) ; y BATAILLE G., “Joan Miró: Peintures récentes » (*Documents* 2º année nº 7, 1930). En la edición facsímil de la revista de Jean-Michel Place, Paris, 1991, pp. Vol. I 263-266, y Vol. II 241-243 y 399-403.

<sup>168</sup> En la entrevista con Francisco Melgar de 1931, en MIRÓ, Joan, *Escritos y conversaciones*, op. cit., p. 176.

<sup>169</sup> En el nº 6 de la revista *A. C.*, correspondiente al segundo trimestre de 1932, Luis Fernández presenta un artículo sobre la obra de Hans Arp y Sophie Taeuber, donde el primero es presentado como un artista que inició su carrera en el seno del dadaísmo, luego continuó en el surrealismo y finalmente abrazó la nueva plasticidad. Aunque estas clasificaciones no sean del todo correctas, alejan a Arp del surrealismo. En este mismo artículo se ilustran obras de Arp con intervención del azar en la disposición de las piezas, fuerza imprevisible de la que Ferrant dio buena cuenta en sus relaciones con los materiales y en la erosión natural de las formas. Ver FERNÁNDEZ, Luis, “Hans Arp y Madame Arp”, *A. C.* nº 6, segundo trimestre 1932, Madrid-Barcelona-San Sebastián, pp. 42-43. Edición facsímil en formato DVD de Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 2005.

realidad exterior<sup>170</sup>, los mismos que transmitirá a las generaciones de artistas posteriores a la Guerra Civil.

La orientación de Ángel Ferrant, junto con la Escuela de Vallecas creada en 1927<sup>171</sup> por Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez, y entre los que se encontraron Juan Manuel Caneja, Luis Castellanos, Pancho Lasso, José Moreno Villa y Maruja Mallo, con cierto distanciamiento, conforma una vertiente plástica manifestada en parte por el collage y el ensamblaje, y caracterizada por buscar el organicismo necesario<sup>172</sup> para dar coherencia a las partes tomadas con clara intervención azarosa de los agentes erosivos naturales<sup>173</sup>, precisamente en las formas vivas, donde el dibujo se muestra fundamental además de los objetos naturales encontrados. En este contexto Benjamín Palencia utilizó el collage al menos desde 1930<sup>174</sup>, para hacer conversar imágenes fotográficas y de otra índole con sus formas orgánicas no reconocibles, las cuales creaban una segunda realidad tal y como procedió a lo largo de los años treinta con fotomontajes unidos a dibujos sinuosos e imágenes recortadas y sometidas a composiciones orgánicas, dirección acorde a la tendencia hacia el organicismo generalizada en el resto de Europa, en la obra de Arp, Masson, Miró, Hiller, el artificialismo checo de la década de 1920, Baumeister, incluso el unismo polaco, etc., concernientes a diversas tendencias y vanguardias en principio dispares. Con la utilización de ilustraciones junto a fragmentos de materiales naturales, Palencia conseguía contrastar diversas texturas a diferencia del mero collage ernstiano<sup>175</sup>. Por esta misma dirección optan los artistas adscritos a la revista ilerdense *Art* (1933-1934), Antoni G. Lamolla (aunque la mayoría de su obra pictórica se desarrolló en la vertiente figurativa del surrealismo, por la influencia que ejercieron sobre él las ideas poéticas de José Viola<sup>176</sup>) y Leandre Cristòfol<sup>177</sup>, ambos amantes del collage y de los nuevos materiales a

---

<sup>170</sup> FERRANT, Ángel, “El regionalismo en el arte” (*Alfar* nº 32, noviembre 1923, La Coruña), en FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, op. cit., pp. 81-86.

<sup>171</sup> Esta fecha determina el comienzo de las excursiones de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez por los alrededores de Vallecas en busca de motivos, siendo muy relativos los datos conocidos acerca de la fundación de esta escuela. Ver la entrada “Escuela de Vallecas” en Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, op. cit., pp. 221-222.

<sup>172</sup> Sobre el concepto de “obra viva” en Benjamin Palencia, véase CARMONA, Eugenio, “Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria, 1930-1933”, *El surrealismo en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pp. 134-135 (catálogo de exposición)

<sup>173</sup> Sobre la inspiración en las formas vivas, leer ALBERTO, “Palabras de un escultor”, *Arte* año II, nº 2, junio 1933, Madrid, pp. 18-19. Edición facsímil, op. cit.

<sup>174</sup> Un collage suyo está firmado y datado en 1926, en concreto el utilizado para ilustrar el almanaque *El aviso de escarmientos del año que acaba y escarmiento de avisados para el año que empieza*, ed. Cruz y Raya, Madrid, 1935. Citado en *Benjamín Palencia y el surrealismo 1926-1936*, Galería Guillermo de Osma, Galería La Nave, Galería Ignacio de Lassaletta, Madrid, 1994, pp. 18 y 45 (catálogo de exposición)

<sup>175</sup> BORRÀS, Maria Lluïsa, “Palencia, introductor del surrealismo”, en *ibíd.*, pp. 10-11.

<sup>176</sup> GARCÍA DE CARPI, Lucía, “Antoni G. Lamolla, poeta plástico”, *El pintor Lamolla*, op. cit., pp. 26 y 30-31.

<sup>177</sup> Relacionados con la obra de Hans Arp en *ibíd.*, p. 38. Sobre la inspiración de Cristòfol en las formas naturales, véase GARCÍA, Josep Miquel, “La escultura como anticipación óptica”, *Leandre Cristòfol*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1996, p. 13 (catálogo de exposición)



partir de 1935, además de los escultores catalanes Jaime Sans, Ramón Marinel·lo y Eduard Serra<sup>178</sup>, quienes fueron alumnos de Ferrant junto con Antoni Clavé, y quienes expusieron conjuntamente en marzo de 1935 en las Galeries d'Art Catalònia<sup>179</sup>. Todos estos artistas catalanes, junto con Ferrant, se reunieron en la Exposición Logicofobista organizada por ADLAN en mayo de 1936 en estas mismas galerías, ofreciendo una buena muestra de un arte orgánico y automático desarrollado en los últimos años, donde el objeto como obra de arte adquiriría una dimensión nueva, fundamental para el desarrollo de la plástica en la década de 1950 tras el paréntesis de la Guerra Civil y la posguerra. El catálogo de la exposición fue presentado por Magí A. Cassanyes y José Viola, quien, a pesar de las negativas del primero para identificar la exposición con el surrealismo con el fin de alejarlo de lo político y de lo social, hizo referencia directa a la dialéctica surrealista, aspecto afrontado abiertamente dos años antes por la revista ilderdense *Art*, en concreto por este poeta y dibujante aragones adscrito abiertamente al surrealismo. Además de los artistas citados<sup>180</sup>, hay que destacar en esta exposición la presencia de Esteban Francés, uno de los pioneros del llamado por Breton “automatismo absoluto” por sus *grattages*, Maruja Mallo, que comparte la construcción objetual con sus “naturalezas vivas”, de los dalinianos Joan Massanet, Angel Planells y Artur Carbonell, y del canario Juan Ismael y Remedios Varo, ambos grandes collagistas<sup>181</sup>. La exposición se planteó como una alternativa al conocimiento racional y funcional del objeto<sup>182</sup>, haciendo apología de lo irracional e ilógico, para lo que fue fundamental la naturaleza objetual que adquirirían sus obras tridimensionales, compartida con las de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. Gracias a esta consideración de las obras como objetos, pueden alcanzar una dimensión poética como fin último de la creación y aportación fundamental a la vida cotidiana, tanto para el creador que lleva a cabo la actividad vital esencial, como para el espectador que descubre nuevas dimensiones cognitivas emparentadas con el automatismo, manifestado en las formas orgánicas abstractas aunque, en principio, no se deba al surrealismo directamente, pues ya conocemos la primera aportación automática del dadaísmo. Este interés por el automatismo

<sup>178</sup> Los tres seguidores de Ángel Ferrant según SUBIRANA, Rosa María, “Ángel Ferrant y el surrealismo en Cataluña (1920-1936)”, en VV AA, *El surrealismo en Cataluña 1924-1936*, Polígrafa, Barcelona, 1988, p. 39.

<sup>179</sup> La escultura de estos artistas es puesta en relación con las de Cristòfol y las pocas muestras de Lamolla en tres dimensiones -las que mejor manifiestan su vertiente organicista-, por GARCÍA DE CARPI, Lucía, “Antoni G. Lamolla, poeta plástico”, *El pintor Lamolla, op. cit.*, pp. 37-38.

Con motivo de la exposición conjunta de estos tres escultores catalanes de 1935, M. A. Cassanyes les dedicó un artículo en la revista de la GATEPAC A.C. nº 20, cuarto trimestre 1935, Madrid-Barcelona-San Sebastián, pp. 38-39. Edición facsímil, *op. cit.*, donde los caracterizaba de orgánicos según la sumisión de las partes a un todo, en contraposición a la estética externa de la máquina y según un modelo interior.

<sup>180</sup> Relacionados con la obra automática de Arp en ALIX TRUEBA, Josefina, “La experimentación tridimensional”, en *El surrealismo en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, pp. 107 y 112.

<sup>181</sup> Catálogo de la Exposición Logicofobista reproducido en *Las vanguardias en Cataluña (1909-1939)*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 376.

<sup>182</sup> Ver PUIG, Arnau, “El logicofobismo y la Exposición Logicofobista”, en VV. AA., *El surrealismo en Cataluña 1924-1936*, p. 64.

deja entrar en esta vertiente organicista una atención decisiva hacia la línea del dibujo, como ya mostró Ángel Ferrant en sus tesis pedagógicas dirigidas a todos los niños al margen de las habilidades manuales<sup>183</sup>, y que él definió como una liberación automática que une mano y cabeza en la creación, teniendo su base en una voluntad plástica originaria que queda enfrentada con los medios involuntarios de automatismo maquinista, reflejados en la atención que presta a las piezas de maquinarias<sup>184</sup>, además de las fotografías integradas en los collages de Benjamín Palencia. El cartel que presentaba la exposición de Jaime Sans, Ramón Marinel·lo y Eduald Serra, fue confeccionado por Josep Ortiga con un fotomontaje que mostraba el retrato de los tres, y en ciertos collages de Marinel·lo la imagen fotográfica se une al dibujo, método consistente en contraponer dos registros que pudo observar en una ilustración de Baumeister que acompaña un artículo de A. C. dedicado por Eduardo Westerdahl a este pintor alemán<sup>185</sup>. De este modo, los artistas representantes de la vertiente orgánica aúnan lo moderno de la máquina con el primitivismo de las formas naturales, presentando ambas categorías a un mismo nivel de ingenuidad<sup>186</sup>. La confluencia de estos dos aspectos de la realidad es lo primero en definir a la vanguardia.

El fotomontaje adoptado por Benjamín Palencia en sus collages, ya tuvo su inicio en España con las primeras experiencias de Josep Masana en el medio, procedimiento que se encuentra entre la variedad de recursos experimentales que este fotógrafo utilizó en fotografía, seguido en la década siguiente por Pere Català i Pic con algún fotomontaje que recuerda las acumulaciones urbanas de Paul Citroën. A este ejercicio se sumó Josep Renau en 1929 con unos fotomontajes, en principio, de un gran poder poético surrealizante, para derivar en torno a 1933 y junto con Manuel Monleón, otro pionero del fotomontaje valenciano, hacia un cartelismo político y propagandístico deudor del de Heartfield<sup>187</sup>. Acerca de estos ensayos, Emmanuel

---

<sup>183</sup> FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, op. cit., p. 132.

<sup>184</sup> Leer *ibíd.*, pp. 96-97 y 126-131. Ver además BERNÁRDEZ SANCHOS, Carmen, “Viajar al otro lado de la línea. El dibujo en el mundo poético de Ángel Ferrant”, en *Ángel Ferrant*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., p. 93.

<sup>185</sup> WESTERDAHL, Eduardo, “Willi Baumeister, pintor”, A. C. n° 16, cuarto trimestre 1934, Madrid-Barcelona-San Sebastián, pp. 40-41. Edición facsímil, op. cit. En las ilustraciones quedan bien reflejadas las facturas contrastadas del dibujo con la fotografía, tal y como le interesó a Benjamín Palencia en sus collages. Curiosamente, en este artículo Baumeister y su amigo Oskar Schlemmer son tratados como racionalistas constructivos.

<sup>186</sup> Cassanyes exaltó el primitivismo de Joan Miró y la unión de abstracción y surrealismo en su obra, en CASSANAYES, M. A., “Joan Miró, El Extraordinario”, A. C. n° 18, segundo trimestre 1935, Madrid-Barcelona-San Sebastián, pp. 40-41. Edición facsímil, op. cit.

<sup>187</sup> Acerca del cartel político de Renau, ver por ejemplo GARCÍA Y GARCÍA, Manuel, “El cartelismo político de Josep Renau”, en *Renau*, Galería Yerba, Murcia, 1978, p. 1 [sin paginar] (catálogo de exposición); y MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, pp. 257-260 (este trabajo contempla varios ejemplos de fotomontadores apenas conocidos pero que han dejado sus creaciones en las páginas de diversas revistas comprometidas, destacando la barcelonesa *Liberación* creada en 1935, con ilustraciones bajo las firmas de Renau, Esbelt, Fat y Romero. *Ibíd.*, pp. 223-224). Acerca de Manuel Monleón: AGRAMUT LACRUZ, Francisco, “Manuel Monleón: uñas y dientes contra los monstruos del fascismo”; NAVARRO NAVARRO, Javier, “Revistas y editoriales libertarias en la Valencia de los años 30. Dos proyectos emblemáticos: *Estudios* y *Otro*”; y

Guigon alude a la publicación en 1925 del libro de Laszlo Moholy-Nagy *Pintura, fotografía, cine*, donde este artista se refiere al fotomontaje como “fotoplástica” aunque, como el mismo Guigon advierte, la aportación de Moholy-Nagy no comparte el mismo espíritu de todas las primeras realizaciones españolas, sobre todo en el caso de Benjamín Palencia y los correspondientes a la tendencia organicista<sup>188</sup>. En cambio, los fotomontajes de Masana y Català i Pic (quien también realizó fotogramas) sí responden a las bases constructivas de Moholy-Nagy, y es que además hay que contar con las referencias al fotomontaje del libro *Realismo Mágico. Postexpresionismo* de Franz Roh, publicado en castellano en 1927, mientras que el ensayo de Moholy-Nagy fue conocido en su idioma original. A estos precedentes hay que sumar las muestras de fotomontajes presentados en la revista *A. C.* con el fin de ambientar las propuestas arquitectónicas y urbanísticas, tal y como hizo Klucis entre otros<sup>189</sup>, como posible modelo o incentivo a posteriores fotomontadores como el guipuzcoano Nicolás de Lecuona, quien realizó fotomontajes desde 1932 hasta su muerte en 1937, al tiempo que mezclaba el dibujo con la fotografía en sus “fotocalquídeas”<sup>190</sup>, inspiradas en el *cliché-verre* planteado por primera vez en el siglo XIX por los pintores Constant Dutilleux, Adalbert Cuvelier, Camille Corot y los miembros de la Escuela de Fontainebleau, y utilizados luego en el siglo XX por ejemplo por Brassai y Picasso. Sin embargo, Lecuona no raya una placa negativa para ser positivada por contacto, sino que realiza un dibujo sobre cristal para superponerlo al papel

---

VEGA, Eulàlia, “Manuel monleón, cartelista del Partido Sindicalista”, en *Manuel Monleón. Disseny i avanguardia/ Diseño y vanguardia*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2005, pp. 25-28, 61-65 y 89-93 (catálogo de exposición). La adhesión a los principios marxistas de Renau, por los que aceptó la división entre las necesidades primarias sociales y las supervalías, referentes a la cultura, fueron expresadas en su artículo “Fundamentaciones de la crisis actual del Arte”, *Orto. Revista de Documentación Social*, Año I, nº 1, marzo 1932, Valencia. Edición facsímil de Centro Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, Valencia, 2001, pp. 41-44. Según estos preceptos, la obra de arte debería expresar en sus contenidos una relación coherente con esta escala de valores.

<sup>188</sup> Ver GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., p. 124. La comparación de Renau con Moholy-Nagy también es establecida por GIRALT-MIRACLE, Daniel, “Camino de las vanguardias. Recorrido de una exposición”, en *Las vanguardias en Cataluña (1909-1939)*, op. cit., p. 109.

<sup>189</sup> Otras publicaciones de distinta índole, en concreto de contenidos políticos, incluyen fotomontajes. Es el caso de las revistas libertarias valencianas *Estudios* (1928-1937), *Orto* (1932-1934) y *Nueva Cultura* (1935-1937), o de la catalana *Liberación* (1935-1936), en cuyas páginas podemos observar fotomontajes de John Heartfield, Josep Renau (director de diseño gráfico de *Estudios* y *Orto*) y Manuel Monleón entre otros, confundiendo estas muestras con los montajes fotográficos de interés documental y propagandístico. Algunos de los collages de estos dos autores valencianos se acercan a las conglomeraciones orgánicas de figuras en disposiciones diagonales sobre fondos neutros, presentes en los fotomontajes de la década de 1930 del húngaro Lajos Vajda y del polaco Kazimierz Podsadecki, lo que demuestra cierta interacción entre el documentalismo de la fotografía y la disposición poética bruta con base en la construcción misma de las imágenes, algo propio de estos autores europeos. Este parecido respalda nuestra tesis acerca de la interacción entre construcción y poesía hegeliana en el origen del collage español en los años treinta, paralelo a los países del este y centro de Europa.

<sup>190</sup> Para la estudiosa de Lecuona Adelina Moya, estas “fotocalquídeas” deben ser consideradas dentro del fotomontaje, tomando para ello las definiciones de este género aportadas por Heartfield y el crítico y escritor ruso Sergei Tretiakov, en las que incluyen texto y aplicaciones de color sobre una fotografía. MOYA, Adelina, *Nicolás de Lecuona. Obra fotográfica*, Museo de bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982, pp. 112-113.

fotográfico en el momento del revelado, método que utiliza en ocasiones en sus fotomontajes<sup>191</sup>. Estos dibujos introducen, junto a la objetividad de las fotografías, formas sinuosas, onduladas y orgánicas<sup>192</sup>, creando una conjunción de dos formas dispares. Del mismo modo contrasta facturas fotográficas y materiales, y une la iconografía natural con elementos de la vida moderna como militares, máquinas, masas de gentes, fondos cuadriculados, contrastado todo con la constante presencia de la figura femenina<sup>193</sup> según la ley de disparidades propia del collage y fundamental en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont<sup>194</sup>, libro que infundió en su obra un cierto aire surrealista sin necesidad de identificarse formalmente con el movimiento parisino. Lecuona busca la reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre lo orgánico y lo inerte, entre el objeto y el sujeto, entre manos que manipulan y los fragmentos corporales manipulados, entre lo femenino y lo masculino, todo a partir de un chispazo eléctrico<sup>195</sup> de la misma manera que el fotomontaje en sí mismo reconcilia de nuevo el tiempo y el espacio sobre un soporte bidimensional, maridaje éste que conduce a un nuevo humanismo representado por sus admirados José Díaz Fernández (en cuya literatura se inspiró Lecuona para algún título de sus obras) y Manuel Abril (en un cuaderno de notas apuntó citas de Manuel Abril, además del precedente del maquinismo Viliers de L'Isle Adam entre otros<sup>196</sup>). La introducción de dibujos orgánicos y de iconografía natural está emparentada con el arte de Benjamin Palencia (Lecuona también sintió el influjo de la escultura de Alberto Sánchez), al que conoció en su estancia en Madrid entre 1932 y 1935 mientras cursaba sus estudios de aparejador. Ahí también pudo tener noticias de los avances en materia fotográfica de los constructivistas europeos y soviéticos, de fácil alcance dado el interés cultural por la Unión Soviética suscitado durante la Segunda República<sup>197</sup>. De hecho, muchas de sus fotografías muestran la impronta de Rodchenko por sus fuertes picados y contrapicados que subrayan las cualidades no objetivas de las imágenes, aspecto que traslada a las composiciones de sus fotomontajes, donde los fragmentos de cuerpos femeninos (a modo del fotógrafo publicista Pierre Boucher), identificados con la abundancia de

---

<sup>191</sup> Ver *ibíd.*, p. 111; y GUIGON, Emmanuel, "Escrituras de la luz", en *Trasparencias fugadas*, Museo de Teruel, Teruel, 1995, p. 16 (catálogo de exposición)

<sup>192</sup> Antonio Bonet Correa cree que estos dibujos se adelantan a los de Henri Moore. En BONET CORREA, Antonio, "La vida truncada y la obra cabal de un artista íntegro", *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de Vanguardia*, ARTIUM, Victoria, 2004, p. 17 (catálogo de exposición)

<sup>193</sup> MOYA VALGAÑÓN, Adelina, "Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la Vanguardia", en *ibíd.*, p. 43.

<sup>194</sup> Según Oteiza, este libro fue adquirido por Lecuona con gran ilusión. Citado en *ibíd.*, p. 26.

<sup>195</sup> *Ibíd.*, p. 45.

"... de este modo se revela la existencia de dos modos diferentes de electrización (...) Estas dos maneras o clases de electrización se caracterizan, porque dos cuerpos que poseen la misma se repelen, y si diferente, se atraen". CABRERA, Blas, *¿Qué es la electricidad? Conferencias dadas en la Residencia de estudiantes los días 16, 19, 23, 26 y 30 de enero de 1917*, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Madrid, 1917, p. 18. Ver además GRAETZ, L., *La electricidad y sus aplicaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1913 pp. 5-7.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>197</sup> Ver WILLIAMS, Rosalind, "Un estallido de luz. Nicolás de Lekuona, Artista", en *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de Vanguardia*, op. cit., pp. 53-55.

objetos de la vida cotidiana -tomados sin duda bajo la inspiración de Ramón Gómez de la Serna- y, por lo tanto, con la obra misma en tanto que objeto, buscan disposiciones que desafíen la gravedad y no dependan de las limitaciones reales tal y como procedían los constructivistas rusos en sus fotomontajes y en sus construcciones espaciales. También es evidente el interés poético por las diferentes facturas propias de Moholy-Nagy, y este legado constructivista en su obra es conjugado en una perfecta reconciliación con ciertos aspectos surrealistas, el interés constante por las máscaras, las mutilaciones y las cabezas cortadas, que recuerdan a la pintura de Dalí y a las películas de Buñuel, aunque también a las fotografías de Boucher, parecido este último que nos advierte de que sus rasgos surrealizantes no implican forzosamente un compromiso convencional con el movimiento<sup>198</sup>. La reconciliación en su caso entre el constructivismo y el surrealismo, conduce más bien a disponer de los medios automáticos y constructivos contrastados al servicio de la poesía, aunque su obra buscara una salida comercial aplicada fundamentalmente al cartelismo y la publicidad, en concordancia con el desarrollo del fotomontaje en Europa<sup>199</sup>, es decir, destinados a su reproducción automática<sup>200</sup>, a pesar de que muchas de sus muestras originales fueron expuestas en 1934 en el Kursaal de San Sebastián junto con obras de Jorge Oteiza y Narciso Balenciaga, con lo que demostró al menos cierta inquietud poética. De esta manera en su obra se unen las aspiraciones constructivistas y el automatismo orgánico del surrealismo en pro de la poesía, en consonancia con buena parte de la vanguardia española desarrollada en la década de 1930.

En este contexto del collage español de la década de 1930, donde prima la atención a los medios de reproducción mecánica conjugados con el automatismo orgánico del dibujo y de las formas naturales, se adelanta en 1929 la influencia de los collages novelados de Max Ernst en el sevillano Adriano del Valle, quien a partir de esta fecha abordará prácticamente hasta su muerte una producción de collages, parte de ellos destinados a la confección de un libro que quedó sin terminar, *Sésamo, ábrete*, concebido al final de su vida e interrumpido por su muerte en 1957<sup>201</sup>. Respondiendo desde 1929<sup>202</sup> la mayoría de sus collages a la modalidad de “collage analítico” o “collage-corrección” propio de los novelados de Max Ernst, por la complejidad de las ilustraciones tomadas como base frente a la reducción de la intervención de Adriano del Valle,

---

<sup>198</sup> Emmanuel Guigon identifica los collages de Lekuona con los surrealistas frente a los fotomontajes dadaístas, en GUIGÓN, Emmanuel, “Anatomías”, en *ibíd.*, p. 60, lo que no implica negar las evidentes influencias constructivistas en su obra.

<sup>199</sup> BONET CORREA, Antonio, “La vida truncada y la obra cabal de un artista íntegro”, en *ibíd.*, p. 17.

<sup>200</sup> Su obra es relacionada con las tesis de Walter Benjamin en MOYA VALGAÑÓN, Adelina, “Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la Vanguardia”, en *ibíd.*, p. 41.

<sup>201</sup> Este esbozo del libro de Adriano del Valle se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Los datos de los que disponemos sobre estos collages son escasos, apenas inexistentes, excepto las fuentes aquí facilitadas.

<sup>202</sup> Así lo confirmó el propio Adriano del Valle en un texto inédito concebido para su libro *Sésamo, ábrete*, recogido en DEL VALLE, Adriano, *Antología (1895-1957)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1995, p. 256 (ver además p. 436). Léanse los comentarios de GUIGÓN, Emmanuel, *Historia del collage en España*, *op. cit.*, p. 113.

tuvo que ver antes la primera de las novelas del pintor alemán, *La Femme 100 têtes*. Siendo que ésta se publicó en las ediciones Du Carrefour en diciembre de 1929<sup>203</sup>, anunciada en el último número de la *Révolution Surréaliste* (nº 12, 15 diciembre 1929), Adriano del Valle, de haber realizado los primeros en 1929, tuvo que haberse apresurado bastante, ya que sería totalmente ilógico que se adelantase a Max Ernst -quien realiza los 147 collages que componen este primer libro en el mismo año 1929<sup>204</sup>-, dado que este último dedica su carrera al collage y a los medios automáticos desde 1919, mientras que Adriano del Valle se estrena en el medio con estos primeros collages con clara referencia al pionero surrealista en el medio<sup>205</sup>, considerando la coincidencia de materiales de los que se sirvieron: imágenes procedentes de grabados, especialmente de las ilustraciones xilográficas de la revista *La Nature*, publicación recurrida por ambos<sup>206</sup>. Más bien, pensando que la primera edición de collages novelados de Max Ernst tuvo que llegar a manos de Adriano del Valle, y siendo que ninguno de los collages del sevillano está fechado en 1929, sino entre 1929 y 1931<sup>207</sup>, habría que retardar la fecha, sino a 1931 -año de la publicación de *Ismos* de Gómez de la Serna con tres ilustraciones de collages de *La Femme 100 têtes*<sup>208</sup>-, sí al menos a 1930. Aún así, supone una muy temprana recepción de esta modalidad de collage frente a otros países que no se incorporan al medio hasta mediados de la década de 1930 y, si bien la aparición del collage en España es bastante tardía (sin contar con las aportaciones de los residentes en París, Picasso, Gris, Miró e Ismael González de la Serna), la primeras experiencias de Ernesto Giménez Caballero en 1925, la literatura objetual de Ramón Gómez de la Serna, la confluencia de lo poético y lo constructivo en los collages de Benjamín Palencia, Ángel Ferrant y Nicolás de Lecuona, estas primeras muestras de collage ernstiano de Adriano del Valle, y la aportación de Tomás Seral y Casas que analizaremos más adelante, sitúan la historia del collage en España en un lugar privilegiado en el marco europeo, con un relevante desarrollo inminentemente posterior (desde 1933) por parte de Alfonso Buñuel dentro del estilo ernstiano y, bajo un sentir próximo al surrealismo, con cierta continuidad en las tempranas muestras de Remedios Varo (esta autora también realizó alguna muestra de collage de tipo “corrección” con imágenes xilográficas), además del desarrollo del arte objetual de Óscar Domínguez en París como miembro oficial del grupo de Breton. La evolución del collage

---

<sup>203</sup> DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004, p. 190.

<sup>204</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris, 1984, p. 130.

<sup>205</sup> Guigon, aunque acepte la fecha de 1929 para datar el comienzo del collage de Adriano del Valle, afirma la clara influencia de Max Ernst sobre él, en *Historia del collage en España*, op. cit., p. 113. Además, Adriano del Valle expresa la primacía del collage de Max Ernst en su texto inédito destinado a *Sésamo, ábrete*. En DEL VALLE, Adriano, *Antología (1895-1957)*, op. cit., pp. 255-256.

<sup>206</sup> Adriano del Valle cita entre su material de trabajo las ilustraciones de *La Nature*, *L'Illustration* y grabados de ediciones de las novelas de Julio Verne (tal y como ocurre en el caso de Luis García-Abrines), en el texto inédito para *Sésamo, ábrete*, recogido en *ibíd.*, pp. 255-256. Sobre la utilización de *La Nature* por parte de Max Ernst, ver SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 416 y 454.

<sup>207</sup> Ver ilustraciones en DEL VALLE, Adriano, *Antología (1895-1957)*, op. cit., pp. 257-276.

<sup>208</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931. Edición Facsímil de Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Valencia, 2002, pp. 283-284.

alcanzará su primer paroxismo en el “cadáver exquisito” practicado con collages en 1935 en Barcelona por Óscar Domínguez, Esteban Francés, Marcel Jean y Remedios Varo, donde por primera vez se une a la disparidad de las imágenes propia del collage, la de las autorías propias del “cadáver exquisito”<sup>209</sup>, procedimiento que luego fue adoptado por el grupo surrealista de París entre 1936 y 1938. Y no sólo eso, el collage y los nuevos materiales se extendieron como modalidad automática en muchos otros representantes vanguardistas españoles, como José Moreno Villa, Maruja Mallo o José Caballero, e incluso más allá de la Guerra Civil en el caso de Juan Ismael, Eugenio Granell fuera del país, y Gregorio Prieto, por ejemplo.

Hay que tener en cuenta la condición de poeta de Adriano del Valle, al margen de lo plástico, para considerar sus collages (según él lo emplea ante su incapacidad como pintor<sup>210</sup>) y su objetivo principal: que éstos sean recopilados en un libro para ser reproducidos y sus fisuras disimuladas. Además, Adriano del Valle plantea el collage como una actividad propia de biblioteca, incluso parasitaria, pues toma los recortes directamente fracturando los ejemplares, contando siempre con miles de imágenes recopiladas que le permiten disponer de las partes solicitadas en cada momento, lo que resta automatismo al procedimiento<sup>211</sup>, tal y como ocurre en el caso de Max Ernst según Spies, aunque todo este automatismo querido se concentre en el resultado de cara al espectador. Por esta razón, el collage ernstiano de Adriano del Valle se suma a una tradición literaria que ha prestado su atención a la realidad exterior, desde las greguerías de Ramón Gómez de la Serna hasta los carteles Gecé de Giménez Caballero, lo que lo sitúa al margen de la pintura tal y como ocurre con el fotomontaje de Masana y Catalá i Pic, aunque motivados por la autonomía alcanzada por la pintura<sup>212</sup> de modo parecido a como procedieron los fotógrafos de vanguardia checoslovacos. Se establecen así dos direcciones del collage español correspondientes a la vanguardia histórica, aunque para nada paralelas sino convergentes, fundamentadas ambas en una fascinación por la realidad exterior ya demostrada por Gómez de la Serna desde 1910:

1. Un interés por el automatismo centrado en los medios mecánicos propios de la máquina: Ernesto Giménez Caballero, Masana, Catalá i Pic, Adriano del Valle, Alfonso Buñuel, Remedios Varo, etc.
2. Una dedicación a los medios automáticos de expresión de un modelo interior y de las formas naturales, los dos ámbitos reconciliados en el resultado: Ángel Ferrant, Benjamín Palencia, Cristòfol, Lamolla, Marinello, Serra y Sans fundamentalmente.

---

<sup>209</sup> Marcel Jean asegura ser ésta la primera vez que se utiliza el collage en el “cadáver exquisito”. En JEAN, Marcel, *Au galop dans le vent*, Jean-Pierre de Monza, París, 1991, p. 50. Ver además GUIGON, Emmanuel, «Notas sobre el *cadáver exquisito* en España», *Juegos surrealistas. 100 cadáveres exquisitos*, Fundación Colección Thyssen-Bordemiza, Madrid, 1996, pp. 56-57 (catálogo de exposición)

<sup>210</sup> DEL VALLE, Adriano, *Antología (1895-1957)*, op. cit., p. 254.

<sup>211</sup> Ver *ibid.*, pp. 255-256.

<sup>212</sup> Ver CATALÀ I PIC, Pere, “Man Ray” (*Mirador* 6 junio 1965), recogido en *Trasparencias fugadas*, op. cit., pp. 132-133.

Manuel Abril no tuvo problemas en denominar “máquinas de arte” a las esculturas de Alberto Sánchez<sup>213</sup> que, como la de sus compañeros, deben ser consideradas al menos como objetos antes que obras de arte. Con esta reflexión de Abril se identifica el automatismo maquinista con el organicismo natural.

En la obra de Lecuona y en la única muestra conservada de José Viola (1936), tal y como veremos, se da una interacción perfecta de estas dos modalidades, y en los collages, fotomontajes y ensamblajes de todos ellos, se encuentran aspectos de un lado y de otro, aunque uno predomine, pues ambos automatismos se enfrentan dialécticamente y la síntesis deberá encontrarse en la reconciliación del hombre con el mundo exterior, con la nueva naturaleza artificial ahora percibida con una nueva ingenuidad primitivista. Desde el ultraísmo, la importancia de la imagen es primordial en este periodo de la vanguardia comprendido entre la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil española, dado que la percepción de la obra busca medios alternativos a la mera percepción visual identificada con la hegemonía de la mimesis en la pintura académica. En esta inquietud jugará un papel crucial los medios de reproducción mecánica, que resumen la nueva situación de la realidad y las posibilidades abiertas. Éstos necesitan, como productos del hombre que son, una reconciliación con la naturaleza previa para superar, sobre todo a partir de 1929, el purismo y la deshumanización de un arte ensimismado según los juicios emitidos entre 1924 y 1925 por Ortega y Gasset, siendo en la reconciliación de las fuentes poéticas del surrealismo y de las capacidades creativas del constructivismo, donde muchos de los representantes del collage español encontraron la clave para alcanzar un arte ajustado al hombre y su época, al margen de las discusiones acerca de la condición de los vanguardistas españoles afines al surrealismo o a otro movimiento, pues las referencias al movimiento hegemónico francés anteriores a 1935 tiene serias reservas, no contando con filiaciones concretas hasta este año, como es el caso de Remedios Varo y Esteban Francés.

Si exceptuamos los carteles Gecé de Giménez Caballero, de clara influencia marinettiana, el collage nace en España en la tercera fase de la vanguardia española, en concreto con el “Nuevo romanticismo” de Díaz Fernández (de repercusiones comparables en parte al romanticismo constructivista propuesto por el catastrofismo de Ernst Kállai a comienzos de la década de 1930). Si su desarrollo se hubiera adelantado a los años veinte, esta tercera fase se habría ajustado cronológicamente a la evolución de la vanguardia europea. Las posturas puristas de Ortega y Gasset impidieron esta evolución de sobras conocida en el país, y no tendrá lugar hasta la ruptura cultural del elitismo anterior a partir de 1930, con cierta recuperación de las motivaciones que impulsaron la vanguardia de los años diez bajo el signo de Apollinaire, en lo que participaron en Zaragoza las revistas de Tomás Seral y Casas *Cierzo* y *Noreste*. El collage

---

<sup>213</sup> ABRIL, Manuel, “Alberto Sánchez”, *Revista de las Españas* noviembre-diciembre 1931, Madrid. Citado en ALIX TRUEBA, Josefina, “La experimentación tridimensional”, *El surrealismo en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 106.



nace en la fase constructiva de la vanguardia histórica y en su búsqueda de un lenguaje universal, válido para todos y para todas las circunstancias vitales, aunque para ello tenga que sacrificar la unidad de la obra artística y depurar la imagen, caracterizada ahora por ser reproducible. En este giro hacia nuevas fórmulas universalistas, Ramón Acín, desde su pensamiento anarquista, se muestra como un claro precedente.

## 2.2 Un precedente inmediato en Aragón: Ramón Acín (Huesca 1988-Huesca 1936)

### Estado de la cuestión sobre Ramón Acín y el collage

En 1988, a los cien años del nacimiento de Ramón Acín (1888-1936), las diputaciones de Huesca y Zaragoza organizaron, bajo la dirección del historiador del arte Manuel García Guatas, una completa y segunda exposición antológica de la obra de Ramón Acín (la primera data de 1982<sup>214</sup>), la cual pudo ser rescatada tras haber estado durante décadas silenciada, a pesar de la permanente presencia de su Fuente de las pajaritas (1929) en el Parque de Huesca. En la catalogación realizada por García Guatas consta un óleo sobre cartón que, al no estar fechado ni datado como la mayoría de sus pinturas de estos años, fue identificado con el título “Composición con medio rostro clásico” (en nuestra catalogación, Ramón Acín, nº 1<sup>215</sup>), por haberse inspirado el pintor en un fragmento de un rostro escultórico romano que por entonces conservaba en su estudio. Fue datado entre 1928 y 1930 en relación a la obra que realizó durante estos años. La descripción de la catalogación anota la existencia sobre el soporte de unos “pequeños collages de letras diminutas, uno de ellos en caracteres griegos”<sup>216</sup>.

Manuel Pérez-Lizano Forns ha sido el primero en subrayar la importancia de esta obra como precedente del collage en 1989<sup>217</sup>, aunque advirtiendo de la información que Manuel García Guatas le había facilitado al respecto<sup>218</sup>:

“... resulta muy difícil comprobar, debido al cristal [del marco], si las letras “diminutas” están sobre papel o son letras impresas sobre cartón”.

A partir de este supuesto collage y a dos testimonios más conservados de Ramón Acín, Manuel Pérez-Lizano ha considerado a este artista oscense pionero del collage en Aragón y del arte objetual, dado que la permanente posibilidad de encontrar más obras suyas deja las vías

---

<sup>214</sup> Exposición antológica de Ramón Acín, Museo del Alto Aragón, Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación de Huesca. Se mostraron un total de 92 obras.

<sup>215</sup> A partir de este momento nos referiremos a las obras estudiadas citando el autor y el número de catalogación en su apartado correspondiente, con el fin de facilitar su localización.

<sup>216</sup> *Ramón Acín 1888-1936*, Diputación de Huesca/ Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1988 (director: Manuel García Guatas), p. 269. Esta pintura no constó en la exposición de 1982.

<sup>217</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “El collage surreal en Aragón, 1932-1960, y otros, 1950-1988”, en *El collage surrealista en España, op. cit.*, p. 13.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 13.

abiertas (Pérez-Lizano aún manifiesta sus esperanzas de encontrar algún collage explícito de Acín). Estos dos respaldos materiales más consisten en dos fotografías<sup>219</sup>.

Una de ellas muestra a Ramón Acín y su esposa Conchita Monrás en su casa, donde se resalta en un primer plano una pajarita de papel dentro de una jaula. Esta fotografía fue datada en el catálogo de la exposición antológica de 1988 a “comienzos del verano de 1923”<sup>220</sup>, quizás con la ayuda de las hijas de Ramón Acín, en concreto de Sol Acín, quien coopera con un texto testimonial ilustrado en dicho catálogo con este retrato. Esta datación es recogida en el comentario de Pérez-Lizano en 1992 acerca de la pajarita como objeto de impronta dadaísta. Sin embargo, en el catálogo de 2003 del Gobierno de Aragón, la fotografía es fechada entre 1926 y 1928 sin ofrecer razones al respecto<sup>221</sup>, mientras que en la edición *Ramón Acín. La línea sentida* de Emilio Casanova y Jesús Lou (2004), tanto en las páginas del libro<sup>222</sup> como en la imagen contenida en el archivo DVD, la datación es retrasada sensiblemente a 1927-1929, aportando nuevos datos en la catalogación de la obra<sup>223</sup>, como que la fotografía fue realizada por Ricardo Compairé como tantas otras de Ramón Acín y su obra, y que, de entre los objetos presentes en el rincón de la habitación fotografiada, dos bodegones fueron pintados por el amigo de Acín Ismael González de la Serna, el de la izquierda fechado en París en 1926 con seguridad, precisamente el año en que Acín acudió a la capital francesa y entró en contacto con este pintor granadino. Por lo tanto, la fotografía deberá ser posterior a su primer viaje a París de 1926 y a la realización de esta pintura. Existe un detalle más que ha determinado con mayor exactitud la datación de esta fotografía propuesta: los morillos de asadores de metal que posan en una de las estanterías y que Acín puso en una posición que favoreciese sus aspectos animales a modo de juguetes, en consonancia con buena parte de su obra. Se conservan otras fotografías de 1927 y 1929 de estos morillos en distintas posiciones y con cerámicas a modo de bodegones animados o “naturalezas vivas” (según el término empleado por Maruja Mallo en 1940 en Uruguay<sup>224</sup>, y en consonancia con Alberto Sánchez, Benjamín Palencia o Ángel Ferrant), gracias al aspecto de mamífero que adoptan estos caballetes del hogar. También existen dibujos que enfatizan el carácter animalístico de estos objetos así que, en relación a la serie de fotografías sobre los morillos, debemos considerar el retrato del matrimonio Acín realizado en torno a 1927 y 1929. Pero aún hay más, la presencia de la pajarita papirofléxica en la jaula, figura de papel cuya

---

<sup>219</sup> En *ibíd.*, p. 13, y en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira, Zaragoza, 1992, pp. 23-24.

<sup>220</sup> *Ramón Acín 1888-1936, op. cit.*, p. 28.

<sup>221</sup> *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003 (comisariado: Concha Lomba Serrano), p. 61. Dato significativo es que la biógrafa de Acín, Sonya Torres, no data la fotografía. Ver TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, p. 94.

<sup>222</sup> CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, Gobierno de Aragón/ Diputación de Huesca, Zaragoza, 2004, p. 12.

<sup>223</sup> El número de identificación de esta fotografía en la catalogación de CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.* (DVD), es F077.

<sup>224</sup> Véase FERRIS, José Luis, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Temas de Hoy, Madrid, 2004, pp. 258-264.

sujeción va perdiendo en pocos días, debe ser restituida por otra periódicamente. Sin duda estaba pensando en su fuente monumento a este juguete, la cual fue inaugurada a principios de 1929 según Emilio Casanova y Jesús Lou, dado que no existen datos concretos acerca del día en que fue erigida. El motivo de la pajarita es justamente posterior al viaje de París, puesto que estos dos biógrafos señalan un dato importante (en la biografía contenida en el DVD)<sup>225</sup>: es en 1927, con el VII centenario de la muerte de San Francisco de Asís, estimado por Acín por su dedicación a los animales, que el artista oscense pensó en liberar al pájaro que tenía en su jaula y sustituirlo por una pajarita de papel, gesto que sin duda es consecuencia de su experiencia en la prisión en 1924. Este interés por los juguetes de construcción casera está relacionado con su dedicación pedagógica, aunque de manera más íntima con su papel de padre desde el nacimiento de su hija Katia el 15 de octubre de 1923, y el de Sol el 22 de julio de 1925, al poco tiempo de contraer matrimonio con Conchita el 6 de enero de 1923 (así lo demuestran los dibujos infantiles que acompañan numerosas cartas enviadas a sus hijas, en los que somete a la condición de juguete máquinas modernas como trenes y aviones). Es entonces cuando fija su domicilio y una academia particular de arte dirigido a niñas, niños y profesorado con ganas de ampliar sus conocimientos, en el inmueble nº 3 de la Calle de las Cortes de Huesca<sup>226</sup>, el mismo que hasta entonces había sido su domicilio familiar. Su interior es el fotografiado en el retrato del matrimonio con la jaula y la pajarita. Este dato, y la ausencia de las hijas en la fotografía, pudo empujarlas a datarla a comienzos del verano de 1923, momento en todavía no habían nacido ninguna de las dos. Sin embargo, otra fotografía del mismo rincón de la casa pero sin el matrimonio, también de Compairé y datada del mismo modo por Emilio Casanova y Jesús Lou entre 1927 y 1929, donde la jaula con la pajarita aparece colgando de los estantes del fondo (lo que demuestra como Acín quiso resaltar la presencia de este animal de papel al situarlo en primer plano en su retrato de pareja) respalda, junto con los objetos contenidos en las fotos, la datación de la imagen tras su primera estancia en París entre junio y noviembre de 1926, concretamente entre 1927 (año del VII centenario de la muerte de San Francisco de Asís) y principios de 1929 (inauguración de la Fuente de las pajaritas en el Parque de Huesca), lo que ya nos indica de manera palpable la importancia de este primer viaje a la ciudad de las luces.

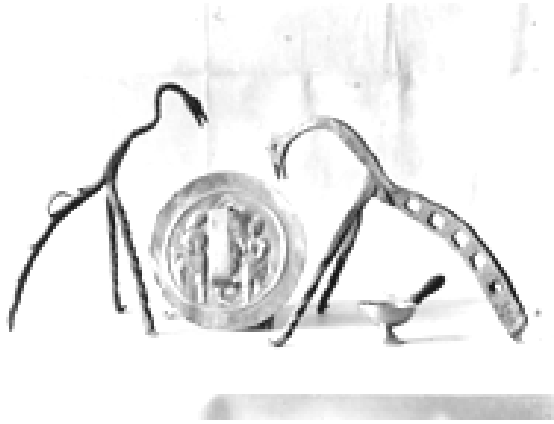
---

<sup>225</sup> En el libro CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit., p. 74.

<sup>226</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 25.



Fotografías tomadas por Ricardo Comparé de la casa de Ramón Acín entre 1927 y 1929.



Morillos fotografiados por Ricardo Compairé entre 1927 y 1929.

Esta datación también demuestra que el papel de Acín como impulsor del arte objetual, señalado por Pérez-Lizano, hay que retrasarlo de 1923 a 1927 por lo menos, difícilmente comparable -como establece este historiador en 1992<sup>227</sup>- a un dadaísmo ya extinguido y eclipsado por unos incipientes surrealismos y constructivismos todavía no muy conocidos en España. Esta evidencia se acrecienta cuando descubrimos la verdadera naturaleza del óleo denominado *Composición con medio rostro clásico* (1928-1930). Pedimos al personal que gestionan los fondos del Museo de Huesca que nos desmontasen la enmarcación para comprobar si realmente los fragmentos de papel con las letras estaban encolados o no. Pudimos comprobar cómo éstos pertenecen al soporte, siendo éste un cartón fabricado con papel reciclado y empastado, y del que se había apropiado Acín para realizar esta composición. Así que el juicio emitido por Sonya Torres acerca de un Acín realizador del collage<sup>228</sup>, no puede ser comprobado físicamente. Sin embargo, este dato no es del todo falso, al menos indirectamente. Esta muestra, así como ciertos divertimentos en papel localizados posteriormente, manifiestan las predisposiciones materiales y conceptuales que Ramón Acín presentó, comenzando por una atención a los materiales preexistentes -primera fase del collage- con cierta rectificación o intervención del artista, así como la unión de lo primitivo con lo moderno, en este caso lo clásico con lo actual. La elección de este soporte no ha sido deliberado, y su amistad con Ismael González de la Serna, pintor y realizador de collages, con quien Acín contacto en París, pudo inspirarle en la ejecución de esta obra. Las letras en caracteres griegos constituyen una referencia al medio rostro clásico presente en su taller y retratado sobre este cartón, estableciendo una relación que debe ser descubierta con gran atención, dado el tamaño de los caracteres. Pero, por otra parte, presenta una relación del pasado con lo moderno, lo clásico de las letras griegas y del modelo de taller retratado con el uso de la imprenta, es decir, el arte con áurea que Acín reproduce con su pintura de un modo automático -en relación con los dibujos y pinturas de estos años realizados rápidamente sobre cartones reutilizados, comparados por varios autores con el automatismo surrealista<sup>229</sup>-, y la reproducción mecánica, el aura contra el shock, y el automatismo del sujeto contra el de la máquina, un tema constante en toda su producción.

El otro punto de apoyo para considerar a Ramón Acín precedente del collage, también ofrecido de manera explícita por Manuel Pérez-Lizano<sup>230</sup>, consiste en un montaje de cartón, chapa metálica y soldados de plomo, hasta conformar una alegoría a la paz (expuesta en su

---

<sup>227</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira, Zaragoza, 1992, pp. 23-24.

<sup>228</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 198.

<sup>229</sup> El caso más evidente es el artículo de ARCE OLIVA, Ernesto, "Ramón Acín y el surrealismo", en *Ramón Acín, Gobierno de Aragón*, Zaragoza, 2003, pp. 63-64.

<sup>230</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "El collage surreal en Aragón, 1932-1960, y otros, 1950-1988", en *El collage surrealista en España*, op. cit., p. 13.

exposición personal en El Rincón de Goya de Zaragoza en 1930, y en el Círculo Oscense en 1932), ejecutada en 1930 en un estilo “art decó” con materiales poco convencionales. Esta pieza es considerada por Manuel García Guatas una maqueta<sup>231</sup> como otras tantas realizadas en papel, cartón y materiales deleznales, algunas posteriormente materializadas en materias duras como la fuente de las pajaritas. Por servir de proyecto previo, esta alegoría en principio no puede ser valorada como un ensamblaje dentro del concepto de collage, aunque el hecho de que la exhibiese en sus exposiciones, demuestra en cierto modo la naturaleza de obra artística que Ramón Acín consideró en estas maquetas junto a los materiales extra-artísticos encontrados en general y, en definitiva, acerca de un concepto abierto de obra de arte, no correspondido con la visión vigente en su época, de raíz académica.

Esta alegoría es resuelta mediante una figura femenina con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil, mirando directamente a una pajarita que mantiene alzada con la mano izquierda, mientras que en la derecha sostiene un ramo. En la parte inferior, bajo una chapa de metal ondulada, un grupo de soldados diminutos con un cañón son oprimidos por esta figura, substituyendo a la serpiente en la iconografía de la Inmaculada Concepción de procedencia barroca. Por todos estos elementos, esta alegoría de la paz más bien se relaciona con la libertad - lógico al ser realizada en el último año de dictadura de Primo de Rivera-, porque la figura femenina se emparenta con la alegoría de la libertad francesa, además de que la pajarita, siendo que la paloma blanca picasiana no se generaliza como símbolo de la paz hasta los años cincuenta del siglo XX, sólo puede ser atribuida a una iconografía personal, definida ante el episodio de la liberación de su pájaro doméstico y su substitución por una pajarita de papel en 1927<sup>232</sup>. Esta pajarita elevada queda contrastada con la opresión representada por el ejército en la parte inferior, y responde a un amplio antibelicismo implantado en España a causa de la Guerra de Marruecos. Con toda su potencia letal, los soldados son reducidos a muñecos, a lo contrario de la solemnidad que quiere aparentar el ejército como institución estatal, al tiempo que denuncia los juguetes inapropiados para los niños en comparación con la simpleza apta para la ingenuidad de una pajarita de papel, dentro de las inquietudes pedagógicas que siempre animaron a Acín como maestro en las Escuelas Normales de Maestros y Maestras de Huesca (desde 1917), y como profesor en su domicilio particular. Esto determina el significado del uso del material, deleznable y efímero como el papel, y la contraposición papel-plomo, que aquí se presenta reivindicativo en una unión forma y contenido que otorga a esta obra un estatus vanguardista dentro del contexto histórico en que fue creado, mientras consigue la interacción de este concepto radicalmente moderno en su época, con el decorativismo que implica el cartón rizado de embalar botellas, utilizado para el cabello y la túnica de la figura femenina, creando

---

<sup>231</sup> *Ramón Acín 1888-1936*, Diputación de Huesca/ Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1988, *op. cit.*, p. 37.

<sup>232</sup> Entre 1926 y 1928 realizó tres dibujos de esta alegoría de la paz con la pajarita en la mano izquierda.



así un ritmo decorativo mediante las líneas rectas verticales y paralelas, constantes en su obra. Antes de ser proyecto para un futuro monumento, esta obra adquiere plena autonomía y significado en sí misma, donde los materiales propician el mensaje deseado: la paz se consigue mediante la libertad y no es regalada por ningún gobierno opresivo ni por ningún sistema de defensa, al tiempo que manifiesta su anarquismo contrario a toda forma de violencia, según el giro que tomó hacia 1923 frente a su activismo comprendido de entre 1915 y 1920<sup>233</sup>.



Ramón Acín, S-T (Maqueta para un monumento para la Paz), 1930, cartón, papel, chapa de metal y objetos encontrados, obra desaparecida.

Manuel Pérez-Lizano establece una curiosa relación de estos orígenes objetuales de Ramón Acín con Marcel Duchamp<sup>234</sup>, en concreto refiriéndose a la pajarita de papel en la jaula y el *ready-made* rectificado *Why not Sneeze Rose Sélavy?* (1921), creyendo, eso sí, que la fotografía que testimonia la pajarita es de 1923. El parecido sería formal, por las referencias al pájaro, la jaula y el color blanco dominante, consistiendo el *ready-made* de Duchamp en una jaula con cubos de mármol, un termómetro y un hueso de sepia. Siendo que esta obra creada por encargo de Dorotea Dreier (aunque no quedase muy contenta) no fue expuesta hasta la exposición de objetos surrealistas acontecida en 1936 en la Galería Charles Ratton de París, el conocimiento de esta obra en España antes de la fotografía de Acín, tan sólo se pudo producir en

<sup>233</sup> En una de sus *Floreccitas*, Ramón Acín defiende la vida comparándola a la “madre de todos”, en *Solidaridad Obrera*, 23 marzo 1923, recogido en la documentación del DVD de CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

<sup>234</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira, Zaragoza, 1992, p. 24.

una ocasión: fue referida por André Breton en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922 con motivo de la exposición de Francis Picabia en las Galería Dalmau<sup>235</sup> y, obsesionado por este objeto, Breton aún pidió que se expusiese una fotografía de Man Ray que lo mostrase en la exposición surrealista organizada por él y la *Gaceta del Arte* en mayo de 1935 en Tenerife<sup>236</sup>. Por otra parte, no hay una información clara de lo que es un *ready-made* hasta el ensayo de Louis Aragon de 1930 *La peinture au défi*, a no ser que consideremos las noticias vertidas por el segundo número de la revista *The Blind Man* en 1917 acerca del escándalo del urinario de R. Mutt, lo que de cara a Ramón Acín resulta bastante improbable y, en relación a la conferencia de Breton, no hay constancia que estuviese en noviembre de 1922 en Barcelona, aunque siempre cabe la posibilidad de que la noticia llegase a sus oídos si tenemos en cuenta que en marzo de 1923, al poco de darse esta conferencia en el Ateneo, Acín comienza a cooperar en la redacción de *Solidaridad Obrera* de Barcelona. De todas formas, existe una coincidencia que debe ser subrayada. Breton ya comenta cómo *Why not Sneeze Rose Sélavy?* sorprende al quien quiera levantarla, dado que la aparente forma de azucarillos de los cubos de mármol impide predecir el enorme peso de la jaula que los contienen<sup>237</sup>, conformando este *ready-made* de Duchamp una diferenciación poética entre la apariencia del objeto y su aparición, que denuncia la falsedad de lo retiniano (también se ha especulado sobre una posible sátira del cubismo por los cubos de mármol), algo que encontramos en la fuente de las pajaritas del Parque de Huesca, la disfunción creada entre la forma papirofléxica de las figuras y la realidad material del metal con el que están creadas (bocetos previos de esta fuente muestran cómo las pajaritas debían ser pintadas de blanco), la síntesis del plomo y el papel de la alegoría a la Paz de 1930 en una verdadera inversión material, elevando de esta forma a monumento un objeto lúdico, infantil, popular y capaz de ser creado por todo el mundo, lo cual ya conlleva unos contenidos amplísimos en relación con la afiliación anarquista de Acín y que el franquismo no supo ver, porque de haber conocido las verdaderas intenciones del artista oscense con esta fuente, la habría derribado de inmediato. Por esta razón, pese a que la comparación propuesta por Pérez-Lizano es difícil de comprobar, la concepción que ofrecen él y Sonya Torres de las obras referidas de Acín no está mal encaminada. Debemos buscar nuevas vías para entender cómo nuestro artista ha alcanzado una concepción de la creatividad tan independiente de los valores académicos, y cómo ha logrado invertir los valores de la monumentalidad de una manera tan radical. Sus relaciones no apuntan a un interés directo por el dadaísmo y el surrealismo<sup>238</sup>, sino que antes debemos apuntar, como señala Sonya

---

<sup>235</sup> “Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene”, en BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1998, p. 146.

<sup>236</sup> Véase Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge, New York, 2000, p. 690.

<sup>237</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 146.

<sup>238</sup> Cuenta Ramón Liarte en *El camino de la Libertad* (Picazo, Barcelona, 1983, pp. 79-83), que Ramón Acín, al volver a Huesca en 1931 tras su exilio de París a causa de su participación en la Sublevación de

Torres<sup>239</sup>, a su ideario anarquista que recoge todas las facetas cultivadas por Acín, coincidente con algunos aspectos de la vanguardia que conocerá de manera muy singular a partir de su viaje a París en 1926.



Ramón Acín, *Fuente de las pajaritas* en el parque de Huesca, principios de 1930.

### **Anarquismo, naturalismo, industria**

Tal y como ocurre con la actividad literaria y periodística de Ramón J. Sender durante las décadas de 1920 y 1930<sup>240</sup>, emparentado familiarmente con Ramón Acín por su esposa Conchita Monrás, el anarquismo determina todas las actividades de nuestro artista, debiendo a su ideario sus inquietudes plásticas tan peculiares que lo acercan formalmente a la vanguardia. Su filiación libertaria da comienzo en 1913 tras contactar con los grupos sindicales afines en un viaje a Barcelona tras su fallido intento de realizar un primer viaje a París<sup>241</sup>. Es entonces cuando comienza su labor como escritor en la publicación *La Ira* con una serie de artículos dominados por un tono anticlerical y anarquista que desde un principio adquiere tintes críticos y pedagógicos acerca del estado de corrupción del sistema imperante y de las posibilidades de organización, lo que determinará de entrada sus colaboraciones en la prensa periódica y más

---

Jaca, dio cuenta de la literatura francesa afín al anarquismo y de su interés entre los que fueron a recibirle, citando entre otros a Henri Bergson, André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust, George Duhamel, Jules Romain, Victor Hugo y Émile Zola. Citado en TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 81. No nombró a ninguno de los que pudieran relacionarse claramente con el surrealismo en esta fecha tan avanzada del movimiento, cuando ya había alcanzado su madurez y sacado a la luz sus principales publicaciones.

<sup>239</sup> Léanse las conclusiones del libro TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., pp. 205-210 (ver además pp. 30 y 37)

<sup>240</sup> Véase SALGUERO RODRÍGUEZ, José María, “El primer Sender III: anarquismo y religión”, *Alazet* nº 9, 1997, Huesca, p. 155.

<sup>241</sup> ACÍN, Ramón, “El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín”, *El Diario de Huesca* 26 febrero 1928, Huesca. Recogido en la documentación del DVD de CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

tarde en la ilustración caricaturesca, dos registros íntimamente unidos como consecuencia de las nuevas formas de divulgación cultural que propician los avances en materia de reproducción mecánica. De hecho, una de las causas del auge anarquista en Huesca, como es habitual en todos los focos libertarios españoles, es el desajuste creado entre los avances técnicos de la industria y la pobreza acrecentada. La época del nacimiento de Ramón Acín en el seno de una familia burguesa media, estuvo determinada por una importante crisis agraria debida a la inexistencia de una industrialización eficaz y competente, lo que se resintió sensiblemente en el crecimiento demográfico de la región<sup>242</sup>. Esta realidad contrasta con la condición profesional del padre de Acín como ingeniero agrimensor, mientras que su vertiente pedagógica está marcada por el ejercicio de su madre como maestra, dedicación laboral poco habitual para una mujer de finales del siglo XIX.

Esta situación dio origen a un clima de confrontación generalizada en Huesca y Aragón desde 1901, año en que el ministerio Villaverde impuso un programa financiero sobre el incipiente desarrollo industrial<sup>243</sup>, primera causa visible del desfase existente desde entonces entre las posibilidades técnicas y su régimen de explotación en perjuicio de las masas. La situación de desajuste llega a su paroxismo cuando en 1919, ante la rápida organización sindical y la fuerza que fue adquiriendo sobre todo el proletariado, más que el campesinado, los empresarios reaccionaron cerrando gran cantidad de empresas que dejaron sin trabajo a doscientos mil obreros en España, respaldándose para ello en la crisis abierta por el fin de la I Guerra Mundial, la cual produjo grandes stocks en la producción<sup>244</sup>. Este desajuste marca la militancia anarquista de Ramón Acín, y es visible en sus primeras producciones pictóricas y en sus caricaturas. Ve con buenos ojos el progreso técnico como una ventaja de la humanidad, aunque denuncie la complicación que ejerce sobre él el régimen que lo gobierna, el burgués, que en última instancia separa al individuo y al pueblo de las posibilidades abiertas, tal y como él mismo recalcó constantemente en sus comentarios políticos en la prensa:

“La vida sería mejor si fuese sencilla, y creemos que si perdura el régimen capitalista es por lo complicado, absurdo y difícil de su mecanismo...”

Nosotros nos empeñamos en ver el porvenir a través de la máquina burguesa, de ahí lo difuso y vario de nuestras exposiciones doctrinarias.

El capitalismo es el enemigo común de todos los trabajadores y el confucionismo nuestro es el arma más poderosa que contra nosotros esgrimen las clases explotadoras.

El juego, la prostitución, el alcoholismo y los toros, son formidables aliados de la reacción, porque esos vicios contribuyen a la depauperación y embrutecimiento del pueblo”<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Ver TORRES PLANELLAS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 16.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>244</sup> Ver *ibid.*, pp. 50-51.

<sup>245</sup> ACÍN, Ramón, “Lenguaje iconoclasta”, *Lucha Social* Año IV nº 114, 24 junio 1922, Lérida. Recogido en CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

“El capitalismo no ha podido resolver científicamente, armónicamente, el problema de la producción. No ha podido solucionar tampoco los procesos de distribución y consumo (...)

“He aquí, pues, porque luchamos con tanto denuedo contra un mundo envejecido y completamente incapaz”<sup>246</sup>

“Porque la civilización es una complejidad al servicio de una simplificación”<sup>247</sup>

Este desajuste entre el entorno natural, el estado de la población y la industria, la máquina y la técnica, queda reflejado en unas tempranas acuarelas (1914), donde sobre poblaciones o paisajes naturales sobrevuelan aeroplanos y globos dirigibles, y navegan grandes y modernas embarcaciones, quizás motivados todos ellos por las coyunturas bélicas europeas<sup>248</sup>, pues Acín demostró ser sensible al conflicto en una serie de caricaturas realizadas entre 1914 y 1918 en relación al militarismo alemán<sup>249</sup>, y que tienen su complemento en un artículo donde denuncia la represión germánica al movimiento espartaquista<sup>250</sup>. Estas acuarelas, desenvueltas en un estilo paisajístico convencional, concentran todo su poder en el desajuste creado entre la máquina, lo popular y lo natural, creando una disparidad propia del collage donde los medios de transporte posan suspendidos en el cielo de forma descontextualizada. El concepto del collage ya está implantado a partir del contraste de imágenes naturales y maquinistas antes de ser llevado a la práctica, y ello gracias a la situación de desajuste existente en la época entre las posibilidades técnicas y la realidad cotidiana del pueblo, siendo que estas ilustraciones fueron realizadas además en su segundo viaje a Madrid (el primero es de 1910), donde pudo contrastar la vida urbana con la de Huesca, todavía de predominio económico rural.

---

<sup>246</sup> ACÍN, Ramón, “El fracaso del mundo capitalista”, *Lucha Social* año IV, nº 113 3 mayo 1922, Lérida. En *ibíd.*

<sup>247</sup> ACÍN, Ramón, “Un congreso y unos congresistas”, *El Diario de Huesca* 21 julio 1935, Huesca. En *ibíd.*

<sup>248</sup> LOMBA SERRANO, Concha, “La trayectoria artística de Ramón Acín. Entre el compromiso político y la vanguardia”, *Ramón Acín, Gobierno de Aragón, op. cit.* pp. 16-17. Ramón Acín pudo participar en distintas exposiciones organizadas con motivo del estallido de la I Guerra Mundial, siendo que la posición española ante este conflicto conllevó discrepancias en el ámbito político y cultural.

<sup>249</sup> Ver TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, p. 171.

<sup>250</sup> ACÍN, Ramón, “Espigas rojas”, *El comunista* 3 abril 1920, Zaragoza. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.* Ver además BRANDÉS NIVELA, Miguel, *La obra artística de Ramón Acín: 1911-1936*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1987, p. 66.



Ramón Acín, acuarela sobre papel, 33,5 X 61,5 cm., 1914



Ramón Acín, acuarela sobre papel, 33,5 X 61,5 cm., 1914

Estas ilustraciones podrían estar influidas por ciertas noticias que pudo recibir Ramón Acín en la capital española acerca del futurismo, tal y como especula Carlos Forcadell<sup>251</sup>. En 1910 pasa unos meses en esta ciudad, y ahí entró en contacto con el ambiente cultural más innovador. Posiblemente conoció entonces a su amigo Ramón Gómez de la Serna, quien un año antes tradujo en su revista *Prometeo* el manifiesto futurista de Marinetti y su *Proclama futurista a los españoles*. Estos dos textos corresponden a la primera fase del movimiento italiano, antes de comenzar el desarrollo de una plástica y una literatura propiamente futurista, centrados en la reclama de un cambio de actitud ante los nuevos avances técnicos de la modernidad y un rechazo del pasado, lo que pudo transmitir a Acín esta visión dialéctica según la disparidad y la

---

<sup>251</sup> FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos, “Las pasiones y vocaciones de Ramón Acín”, en *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, *op. cit.* p. 106.

descontextualización de imágenes de la modernidad en paisajes clásicos que, a pesar de desarrollarse en un estilo que poco tiene que ver tanto con el modernismo de sus carteles como con el estilo regionalista de sus óleos, tampoco recogen ningún intento de renovación pictórica futurista que vaya más allá de lo iconográfico. En cualquier caso, nos queda por citar un enlace más con el futurismo: el uruguayo Rafael Barradas, quien tras un viaje entre 1913 y 1914 a Francia e Italia, entró en contacto con esta primera vanguardia y trajo de inmediato las noticias a España. De camino a pie desde Barcelona a Madrid ese mismo año de 1914, cayó enfermo a la altura Luco de Jiloca, donde fue recogido por una pastora con la que acabó en matrimonio<sup>252</sup>. En 1915 estableció su residencia en la capital aragonesa durante casi un año antes de volver a Barcelona. Ahí influyó decisivamente con sus nuevas ideas y conocimientos en los círculos culturales más avanzados de la ciudad, sobre todo en los jóvenes universitarios que dirigían por entonces la revista *Paraninfo*. Tuvo ocasión de exponer ese mismo año a título individual, motivo por el que fue elogiado por Ignacio Zuloaga. Por suerte, Acín tuvo ocasión de compartir sala con él en la colectiva Exposición Regional de Arte el 17 de octubre de 1915 en el Casino Mercantil de Zaragoza y, además, el uruguayo estableció muy buena relación durante los años siguientes con el amigo y colaborador de Acín, también anarquista y pacifista, Gil Bel, quien llevará en fechas posteriores una actividad cultural en Utebo paralela a la de Ramón Acín<sup>253</sup>. Fue en Zaragoza donde Barradas conoció a Guillermo de Torre<sup>254</sup>, origen de su posterior colaboración en las revistas ultraístas y, aunque desarrolló su versión del futurismo en forma de vibracionismo a partir de 1919, comparte con Ramón Acín los paisajes urbanos populares - calles, ferias, quioscos, temas entonces en boga y constantes también en la iconografía de Maruja Mallo, por ejemplo- y el uso de las letras y del cartelismo, tal y como vemos en la famosa pintura de Acín *La Feria* (c. 1927-1928), donde una vez más la máquina es destinada a la diversión como juguete. También, en lo formal y ya no sólo en lo temático, el vibracionismo de Barradas pudo inspirar el dibujo de Acín *El tren* (óleo sobre cartón, c. 1929), donde la imagen de este medio de transporte es multiplicado en planos compenetrados de un modo parecido al futurismo<sup>255</sup>. Sin embargo, pensamos que esta obra más bien fuese deudora de las influencias contraídas en su viaje a París de 1926 como más tarde veremos. Barradas, además, a pesar de su inclinación futurista, mantuvo muy buena relación con el escultor Alberto Sánchez,

---

<sup>252</sup> Véase al respecto ARTAL BURRIEL, A., “Rafael Barradas, un pintor uruguayo en Luco de Jiloca”, *Xiloca* n° 6 noviembre 1990, Zaragoza.

<sup>253</sup> Véase al respecto de Gil Bel, PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Aragoneses rasgados*, IberCaja, Zaragoza, 1991, pp. 59-85.

<sup>254</sup> Ver RODRIGO, Antonina, “El pescador de maravillas submarinas. Barradas y Gutierrez Gili”, en *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, p. 17 (catálogo de exposición)

<sup>255</sup> El interés de Ramón Acín por el tren, como nuevo medio de transporte popular, quedó reflejado en estas palabras suyas: “La igualdad de nuestros abuelos consistía en caminar todos a pie. Nuestra igualdad es otra: tiende a que todos vayamos en carroza” [refiriéndose al tranvía], en Ramón Acín, “Con mayúscula está peor”, *El Diario de Huesca* 25 abril 1924, Huesca, y *Revista Nueva* 17 mayo 1924, Barcelona. En Emilio Casanova y Jesús Lou (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

interesado en las formas naturales tal y como demostró Acín en sus excursiones naturalistas, en su atracción por los animales y en sus “rostros fantásticos” esculpidos en 1930. En esta inspiración es donde confluye la modernidad con lo natural.

Por lo tanto, Barradas y Ramón Gómez de la Serna constituyen dos referencias fundamentales en Ramón Acín, tal y como demuestra el testimonio del hijo de su amigo Mariano Añoto, entonces fallecido, que de niño jugaba con sus hijas Katia y Sol. Recuerda cómo en su casa, llena de cuadros y objetos extraños, se leían cuentos de Ramón Gómez de la Serna con ilustraciones de Rafael Barradas<sup>256</sup>. En cualquier caso, como ilustrador de revistas y caricaturista, la obra de Barradas tuvo que interesar por fuerza a Acín, de quién Sonya Torres afirma ser en 1931 uno de los amigos más cercanos del artista oscense<sup>257</sup>.

Esta relación entre lo natural y la modernidad, entre el hombre y la máquina, se torna negativa en la serie de dibujos cómicos *La ciencia Boche es invencible* (1919-1921), donde la máquina es empleada por el ejército para torturar a la gente, lo que contrasta con otras posturas de Acín como el apoyo a la construcción de la línea de ferrocarril de Canfranc<sup>258</sup>. En definitiva, pueden leerse en esta contradicción las terribles consecuencias cuando la técnica, fruto del progreso humano, es regida por una institución obsoleta como es el ejército. En sus artículos son constantes las críticas a este desajuste, así como a una visión tópica de lo popular que más bien viene instaurada por las elites sociales, rechazando las visiones taurina de España y la “baturra” de Aragón, las cuales impiden a las clases mayoritarias tener acceso al progreso. Desde esta inquietud<sup>259</sup> (ya hemos comprobado como condena las corridas como espectáculos destinados a confundir a las masas) realiza la serie de ilustraciones cómicas *Las corridas de toros en 1970* (Librería Editorial V. Campo, Huesca, 1923), concebidas como estudios previos para una película de dibujos animados. La comicidad nace en el desajuste entre un espectáculo antiguo o “flamenco”, tal y como él se refiere a las corridas<sup>260</sup>, y un contexto futurista que no le corresponde, al tiempo que Acín expresa su disconformidad con los espectáculos violentos que atentan contra los seres vivos<sup>261</sup>, de los que, sobre todo a partir de esta publicación, se declarará

---

<sup>256</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 26. Además, existe un testimonio de primera mano que relaciona el arte de Barradas con el de Acín. Se trata del libro de su amigo ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, C.N.T., Barcelona, 1937. Re-edición Umbral, Paris, S/F, p. 29.

<sup>257</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 192.

<sup>258</sup> ACÍN, Ramón, “Fraternidad con aduanas”, *El Diario de Huesca*, 25 septiembre 1928, Huesca. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

<sup>259</sup> Consultar la presentación de Miguel Brandés a ACÍN, Ramón, *Las corridas de toros en 1970*, V. Campo, Huesca, 1923. Ed. facsímil, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1988, p. X.

<sup>260</sup> Introducción de Ramón Acín a *ibíd.*, p. 5.

<sup>261</sup> Esta defensa de los animales ante el espectáculo taurino fue expresada ya en ACÍN, Ramón, “Nuestros caballos de picar”, *El Diario de Huesca* 4 junio 1914, Huesca, y en ACÍN, Ramón, “Palabras. Hermanos”, *El Diario de Huesca* 6 enero 1929, Huesca. Ambos artículos en CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.



firme defensor como requisito fundamental para una relación armónica con el entorno, y como valor esencial que debe ser inculcado en la educación de los más jóvenes.

Es así que la civilización debe retornar hacia lo natural con el fin de buscar los puntos de apoyos necesarios para la reconciliación de ambos ámbitos. A la hora de expresar esta idea, quizás Acín fuese instigado por su condición de profesor desde 1917, año en que da comienzo a sus excursiones por el Pirineo aragonés en compañía de sus amigos el fotógrafo Ricardo Compairé, Felipe Alaiz y Rafael Sánchez Ventura, descubridor en 1922 de las iglesias románicas del Serrablo<sup>262</sup>. Tomaban fotografías y dibujos al natural, con una atención taxonómica de las costumbres y vidas populares de las gentes, precisamente durante unos años en los que la producción artística de Acín se redujo sensiblemente. Éste buscaba la ingenuidad necesaria para afrontar los cambios que la técnica ha propiciado sobre una realidad que debía ser trasladada a la provincia de Huesca, sumida todavía en una producción agraria generalizada que impedía a la población contar con los medios necesarios para la autonomía, como podemos deducir por ejemplo del testimonio de Felipe Alaiz: “Aragón es todavía una inmensa cueva de Altamira -decía- muy propia para hallar hoy a cada paso, no vestigios de prehistoria, sino prehistoria viva”<sup>263</sup>. Con sus compañeros de excursiones, Acín deseó crear un museo aragonés de la vida popular que contemplase una escuela de libre enseñanza, labor en la que estuvo ocupado hasta su muerte, y razón por la que no abandono Huesca para ir a una gran ciudad como Barcelona en 1934 según el consejo de su amigo el pedagogo libertario Félix Carrasquer Launed, lo que tuvo como consecuencia su fusilamiento dos años más tarde<sup>264</sup>. Hay que tener en cuenta que, en aquellos años, la organización de una serie de museos etnográficos en la región no tenía el punto de vista histórico que hoy pueden tener, casi arqueológico dado el nivel tecnológico alcanzado actualmente. Entonces suponía otorgar la divinidad de un museo a la vida cotidiana de la población rural, algo paralelo a la monumentalización del juguete en la fuente de las pajaritas del Parque de Huesca. Baste con citar las palabras de Felipe Alaiz respecto a los museos, para comprender la mentalidad que les impulsó a planear este tipo de colecciones populares: “El museo es un panteón y el Observatorio un estimulante, No niego que el Museo tenga interés, pero no más que un cuerpo vivo. Si los artistas quieren hacer de cada museo un

---

<sup>262</sup> El tema de la conservación del medio ambiente fue expresado por Acín en sus artículos “Elegía de las arboledas tronchadas”, *El Diario de Huesca* 1 marzo 1918, Huesca; “La villa de Ansó, la Comisaría Regia del Turismo, el ansotano don Miguel Navarro y otras cosas”, *El Diario de Huesca* 22 septiembre 1923, Huesca; “Un parque en la ciudad”, *El Diario de Huesca* 6 mayo 1927, Huesca; y “Pregón de turismo”, *El Diario de Huesca* 11 febrero 1928, Huesca. En *ibíd.*

<sup>263</sup> ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>264</sup> CARRASQUER LAUNED, Félix, “Un altoaragonés ignorado. En el homenaje a Ramón Acín”, *Zimbel* febrero 1983, Barbastro, Huesca. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, *op. cit.*

templo, es, como los clérigos, para vivir del altar (...) El amigo de los museos daría todos los frisos de Grecia por el detalle de una jovencita. La pedantería es la epidemia de los Museos”<sup>265</sup>.

En este contexto nace el interés de Ramón Acín por los objetos y su peculiar arte objetual, de un entusiasmo casi etnográfico por las formas de vida populares que despierta su vena coleccionista, la cual poseyó casi desde la infancia tal y como demuestra la cantidad de objetos que a los ojos infantiles del hijo de Mariano Añoto se tornaban exóticos<sup>266</sup>, a pesar de pertenecer a la vida cotidiana y de cambiar tan sólo de posiciones y contexto para adquirir nuevas formas, como ejemplifican esos morillos que se transforman en animales al ser afectados por el gesto tergiversador de Acín, el cual da vida a lo inerte o a lo sucumbido en la inutilidad. El modelo de Acín, como de Ángel Ferrant<sup>267</sup>, es el juguete -con preferencia por las máquinas y animales-, el cual se convierte en obra de arte al ser monumentalizado, es decir, muere en el arte para cobrar una mayor dignidad al elevar el mundo del niño a la veneración pública como símbolo del pueblo<sup>268</sup>, mientras que el arte y los materiales con los que está hecho, muchos de ellos baratos y de desecho, cobran vida mediante el organicismo del juego, tal y como ocurre en la obra de Ferrant<sup>269</sup>. Esta modalidad de los objetos de Ramón Acín ya fue detectada por el genial Manuel Abril con ocasión de su exposición en el Ateneo de Madrid en 1931, crítico y representante del nuevo acercamiento a la realidad exterior (ejemplificado en este caso con Ramón Acín), lo que en España se ha llegado a denominar en honor a Díaz Fernández *Nuevo romanticismo*: “Acín convertiría, igualmente, sin disgusto, la escultura en bibelot, pero dignificando el bibelot hasta darle valor de escultura”<sup>270</sup>. El *bibelot* es el concepto de su arte objetual y el resultado de la simplificación de la técnica, esto es, de su liberación del régimen que la administra para ponerse al servicio del pueblo, especialmente de los niños<sup>271</sup>, en lo que

---

<sup>265</sup> ALAIZ, Felipe, “La gran mentira del arte”, *Cierzo* nº 1 13 abril 1930, Zaragoza, p. 3. Edición facsímil, *op. cit.* Esta idea de museo podrían haber sido desarrollada por muchos vanguardistas y, en cambio, se desprende aquí de un ideario anarquista.

<sup>266</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>267</sup> Ver ARNALDO, Javier, “Los árboles que sueñan en el fondo del planeta”, en FERRANT, Ángel, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 56. Recordemos cómo Ferrant demandaba materiales y objetos de desechos, sobre todo industriales, para la educación plástica infantil, en FERRANT, Ángel, “El taller de los niños” (1935), en FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo...*, *op. cit.*, pp. 126-131.

<sup>268</sup> Esta curiosa sensibilidad objetual que interacciona arte y vida, alcanzó su paroxismo y mayor expansión cuando Acín aconsejó al alcalde de Huesca Mariano Carderera, pintar las calles de colores para distinguirlas y llamarlas por el nombre del color. Ver BALAGUER, Federico, “Ramón Acín y Huesca”, en *Ramón Acín 1888-1936*, Diputación de Huesca/ Diputación de Zaragoza, *op. cit.*, p. 43. De esta manera Acín destruye un pasado y una historia que no se corresponde con la realidad popular, elevando así al máximo la intrahistoria unamuniana.

<sup>269</sup> Ángel Ferrant consideraba que el arte comienza cuando los objetos pierden su funcionalismo mecánico. FERRANT, Ángel, “Mis objetos” (1932), en FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo...*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>270</sup> ABRIL, Manuel, “Rumbos, exposiciones y artistas. Ramón Acín”, *Blanco y Negro* 5 julio 1931, Madrid. Recogido en CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, *op. cit.*

<sup>271</sup> En ACÍN, Ramón, “De la bella farsa. Juguetes y martillos”, *La Tierra* 17 febrero 1929, Huesca. En *ibíd.*, incidió en la importancia de una buena selección de los juguetes para niños. Ya, en ACÍN, Ramón, “La verdadera cabalgata. Alejandro Ber”, *El Diario de Huesca* 6 enero 1917, Huesca, aparece una

entra en juego las regeneradoras concepciones pedagógicas de Acín, a las que se entregó con gran empeño impartiendo de día clase a los niños y por las noches a adultos y obreros -tal y como nos recuerda su amigo Luis Buñuel<sup>272</sup>-, entre ellos al hermano de Ramón J. Sender, Rafael, siendo que además Asunción Sender recuerda cómo Acín le enseñó a comprender los valores abstractos de la pintura<sup>273</sup>.

## Pedagogía

Ramón Acín no fue muerto el 6 de agosto de 1936 únicamente por sus ideas políticas, también por su profesión<sup>274</sup>. La represión de los golpistas se ensañó especialmente con los maestros de acuerdo con la “política del olvido” necesaria para implantar los valores del régimen de explotación que ellos ansiaban, sobre todo con la intención de borrar cualquier recuerdo en la memoria de las generaciones más jóvenes. Un precedente claro lo constituye la ejecución de Francisco Ferrer Guardia en 1909 en Barcelona, acusado ilógicamente de instigar los sucesos de la Semana Trágica. Los comienzos de Ramón Acín en el anarquismo están ligados a esta importante figura que revolucionó la pedagogía internacional, en lo que quizás también influyó la profesión de su madre María Aquilué, pues este antecedente pudo animarle a presentarse a las oposiciones de magisterio en 1916. En 1913 en Barcelona asiste a los actos del 4<sup>a</sup> Aniversario de la Semana Trágica, y con este motivo comienza su actividad crítica en la prensa, dirigida especialmente contra el clero y las instituciones que participaron en la represión de los sucesos de 1909<sup>275</sup>.

Según Sonya Torres, la actividad pedagógica de Acín partió de los principios básicos del anarquismo, y sitúa su línea defendida entre el ideario educativo anarquista con precedentes en el siglo XIX<sup>276</sup>, y el racionalismo regeneracionista de Lucas Mallada (Acín le dedicó un

---

caricatura con aspecto de sombra chinesca y en la que un jinete sobre un dromedario dotado de ruedas arrastra una serie de vagones. En *ibíd.*

<sup>272</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1989, p. 166.

<sup>273</sup> Ver TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, *op. cit.*, pp. 112 y 134.

<sup>274</sup> A lo que Francisco Agramunt Lacruz añade la persecución a los artistas intelectuales, entre ellos Acín, por el modelo de vida que mostraron a la sociedad, en su artículo AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, “Los artistas que Franco eliminó”, *Historia 16* año XXIX, nº 353 septiembre 2005, Madrid, pp. 10-13.

<sup>275</sup> Acín participó en el segundo y último número de *La Ira*, dedicado a este cuarto aniversario de la Semana Trágica y del fusilamiento de Ferrer Guardia. Véase TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, *op. cit.*, p. 44, y BRANDÉS NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>276</sup> El principio de solidaridad de Kropotkin fue el fundamento básico de la Escuela Moderna, en SOLÀ, Pere, “La escuela y la educación en los medios anarquistas de Cataluña, 1909-1939” (*Convivium* nº 44-45, 1975, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, Barcelona), recogido a modo de prólogo en FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 20. Este principio de solidaridad se manifiesta en la coeducación como una de las técnicas pedagógicas racionalistas básicas. Ver SOLÀ, Pere, *Las escuelas racionalistas en Cataluña (1909-1939)*, Tusquets,

monumento en el parque de Huesca en 1925), Joaquín Costa<sup>277</sup> y Manuel Bescós (conocido como Silvio Kossti; Acín realizó su lápida funeraria en 1929), ya que comparte algunos aspectos con la Escuela Moderna<sup>278</sup> promovida por Francisco Ferrer Guardia y afín a los principios libertarios<sup>279</sup>, siendo que ambas tendencias pedagógicas tuvieron que luchar contra la hegemonía clerical en la educación.

El racionalismo del regeneracionismo defendió en sus bases la educación como pilar de toda renovación social, y tuvo como consecuencia la fundación en 1876 de la Institución Libre de Enseñanza por Francisco Giner, donde, entre otros puntos, se reivindicaba la necesidad de la educación de la mujer en igualdad de condiciones, y la aplicación de una línea popular afín al conjunto de la población, que sobre todo estimulase las aficiones del alumno y la reflexión frente a la memoria. Hay que destacar la insistencia en la necesidad de un museo que debe ser creado por los propios alumnos, lo que se corresponde a la perfección con la idea de museo popular de Ramón Acín y, sobre todo, con su idea de juguetes creados a partir de materiales de desecho y objetos desfuncionalizados. Además, la Institución de Libre Enseñanza proponía métodos didácticos nuevos que estimulan las aficiones del alumno, entre las que se incluían las excursiones<sup>280</sup> tal y como las practicó Acín desde 1917 en compañía de sus amigos, el mismo año en que entró a formar parte del cuerpo de profesores del Estado. Este último punto fue desarrollado por la Escuela Moderna, la cual se dispuso principalmente a potenciar las relaciones del niño con el entorno donde había nacido y donde se había desarrollado, frente a la educación imperante que imponía unos contenidos ajenos y dirigidos exclusivamente a la memoria. Ésta fue una de las reivindicaciones fundamentales en la película producida en parte por Ramón Acín y dirigida por Luis Buñuel (educado en la Residencia de Estudiantes de Madrid, fundada hacia 1910, bajo el signo del krausismo de Julián Sanz del Río, y de la Institución de Libre Enseñanza de Francisco Giner<sup>281</sup>), *Tierra sin Pan* (1933), la cual denuncia

---

Barcelona, 1978, p. 23. Ver también TIANA FERRER, Alejandro, *Educación libertaria y revolución social. España 1936-1939*, UNED, Madrid, 1987, pp. 100-103.

<sup>277</sup> Ramón Acín dedicó a Joaquín Costa un artículo con motivo del VII aniversario de su muerte, Ramón Acín “La lápida”, en *VII Aniversario del gran Patricio Joaquín Costa, Ideal de Aragón* 8 febrero 1918, Zaragoza. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.* En 1925 realizó un boceto alegórico para un monumento imaginario de Joaquín Costa, y en 1930 recibió el encargo de un monumento para la Calle Costa de Zaragoza por parte del periódico *La Voz de Aragón* que ahí tuvo su sede, pero por razones desconocidas no llegó a ser fundida en bronce. En la actualidad se desconoce el paradero del modelo.

<sup>278</sup> Pere Solà considera los planteamientos racionalistas de la educación laicista propia del regeneracionismo, como un antecedente indirecto del ferrerismo, en su artículo “La escuela y la educación en los medios anarquistas de Cataluña, 1909-1939”, en FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna, op. cit.*, p. 17.

<sup>279</sup> Ver TORRES PLANELL, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, pp. 114-121.

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>281</sup> Véase SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2004, p. 45. Para comprobar algunas coincidencias entre la pedagogía racionalista y los principios generales que animaron la formación educativa krausista, ver DÍAZ, Elías, *La filosofía social del krausismo español*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1983, pp. 60-61.

la educación que reciben los niños de Las Hurdes por ser ajena a la realidad rural del alumnado<sup>282</sup>, quizás por iniciativa de Ramón Acín tal y como señala Mercé Ibarz<sup>283</sup>.

Esta es una idea permanente en el pensamiento de Francisco Ferrer Guardia, y también en uno de sus fundamentos didácticos constante en la actividad e incluso en la estética de Ramón Acín: el juego y los trabajos manuales como método<sup>284</sup> por estimular un contacto directo y tangible con los materiales que sirven a la unidad necesaria en el proyecto del hombre y de la integridad del individuo, lo que corre paralelo a la exigencia de una misma educación dirigida a todas las clases sociales con el fin de mitigar la escisión social<sup>285</sup>. También en la educación igualatoria entre sexos, dado que el hombre y su moral, adquirida en la infancia, se compone de ambos géneros<sup>286</sup> y, en este apartado, La Escuela Moderna va más lejos que el regeneracionismo de la Institución de Libre Enseñanza, con la que diverge en que ésta última no llega a plantearse los límites ideales del racionalismo heredero del siglo XVIII. Para Ferrer Guardia existe una distinción entre los conceptos masculino y femenino, iguales tanto para hombres como para mujeres. Mientras que la masculinidad es la actividad individual, la feminidad mantiene la referencia fundamental del concepto humano. Llega incluso a exigir una implantación de un “matriarcado moral”<sup>287</sup>, lo que no difiere mucho de las reivindicaciones de Otto Gross que tanto influenciaron en el dadaísmo berlinés, teniendo en cuenta además la trascendencia que alcanzó el individuo como objeto de debate en La Escuela Moderna<sup>288</sup>, en la dimensión psicológica de los fundamentos de la Institución de la Libre Enseñanza<sup>289</sup>, y en las consideraciones dadaístas de Nueva York acerca de la feminidad del objeto como contrapartida al fordismo y al taylorismo industrial, y de la masculinidad del acto rectificador, tomando la libertad sexual una relevancia significativa en los principios educativos de la Escuela Moderna<sup>290</sup>, un Eros que une sujeto con objeto en pro de la integridad del individuo y que se mantiene como una constante en la obra objetual de Man Ray, quien pudo conocer profundamente los principios de Ferrer Guardia cuando fue ilustrador de la revista anarquista dirigida por Emma Goldman *Mother Earth*, constituida en honor al pedagogo catalán asesinado.

---

<sup>282</sup> Consúltese el guión de la película en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, IVAM Centre Julio González/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 160.

<sup>283</sup> IBARZ, Mercé, “En tierras hurdanas, haciendo cine (y pedagogía)”, *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, *op. cit.*, pp. 92-95. Ver También IBARZ, Mercé, “Ramón Acín 1888-1936”, en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>284</sup> SOLÀ, Pere, “La escuela y la educación en los medios anarquistas de Cataluña, 1909-1939”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>285</sup> En FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna*, *op. cit.*, pp. 90-94.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>287</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>288</sup> SOLÀ, Pere, “La escuela y la educación en los medios anarquistas de Cataluña, 1909-1939”, en *Ibid.*, p. 34. Ver además TOMASSI, Tina, *Breviario del pensamiento educativo libertario*, Otra vuelta de tuerca, Cali, Colombia, 1988, p. 233.

<sup>289</sup> TORRES PLANELLAS, Sonya, *Ramón Acín 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>290</sup> Véase SOLÀ, Pere, “La escuela y la educación en los medios anarquistas de Cataluña, 1909-1939”, en FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna*, *op. cit.*, p. 35.

Dentro de este proyecto de una educación que toma la integridad del individuo como principal objetivo, se entiende el conjunto de actividades didácticas alternativas y encaminadas al conocimiento del entorno inmediato, concreto y tangible, como fundamento materialista que contrarresta los peligros del racionalismo. Con ello, Ferrer Guardia hace frente a la alienación de los contenidos extraños al niño en la educación convencional<sup>291</sup>, y estimula el conocimiento, manipulación, clasificación y, en definitiva, apropiación de los materiales más cercanos según la “educación integral” de Pedro Kropotkin, destinada a la unión directa del entorno con la mente, “a la enseñanza que por el ejercicio de la mano sobre la madera, la piedra y los metales habla al cerebro y le ayuda a desarrollarse”<sup>292</sup>. Estos fundamentos explican las excursiones de Acín, el interés por el entorno, lo popular, los materiales “baratos” en sus obras y la iconografía de tipo infantil como las pajaritas, derivados de la cantidad de juguetes que fabricó para sus hijas con materiales de desecho y en cuyo proceso ellas mismas participarían, estimulando sus propias capacidades y fortaleciendo sus defensas frente a un entorno que ha sido apartado por la educación convencional (Acín educó él mismo a sus hijas en su casa y no dejó que fuesen matriculadas en el colegio). Como consecuencia, nos percatamos de que el arte objetual de Acín, en primera instancia, no proviene de una vanguardia española o europea, sino de sus convicciones anarquistas, movimiento social que sirvió con sus medios de difusión y propaganda de modelo al futurismo de Marinetti, al dadaísmo de Hugo Ball, a la misma vanguardia en general y a su estética desde la influencia anarquista ejercida sobre los *papiers-collés* de Picasso según Patricia Leighton<sup>293</sup>. De este modo, podemos afirmar que Acín alcanza los principios que definen la vanguardia retomando sus precedentes sociales y, cuando adopta a partir de 1926 fórmulas y técnicas vanguardistas en París, lo hará haciéndolas suyas y adaptándolas a sus principios y ambiciones libertarios, tal y como *Noreste* tiene sus precedentes en la inclinación política y social de *Cierzo*, siendo el eslabón entre una revista y otra Tomás Seral y Casas. Tanto Ramón Acín como el grupo *Noreste* comparten indirectamente unas inquietudes globalistas vanguardistas -manifestadas en el caso de la revista zaragozana tímidamente debido a las circunstancias culturales-, partícipes del “nuevo romanticismo” y con orígenes en la izquierda española.

Pero es en esta dirección que debe ser integrado en la educación el conocimiento de los nuevos medios de fabricación -como también defiende la Institución Libre de la Enseñanza<sup>294</sup>-, expresión y difusión integral, estimulando en el alumno desde su infancia el conocimiento de las

---

<sup>291</sup> Ver PRATELLE, Aristide, “La educación por el ambiente”, en FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna, op. cit.*, pp. 248-242.

<sup>292</sup> Carta de Kropotkin de Francisco Ferrer recogida en *ibíd.*, p. 254.

<sup>293</sup> LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe. Picasso and the Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, pp. 121-142.

<sup>294</sup> Inspirada en sus principios Krausistas, La Residencia de Estudiantes de Madrid donde residió Luis Buñuel desde 1917, contaba con un buen equipo de proyección de cine, lo que pudo estimular la afición de Luis y su futura profesión. Ver Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin, op. cit.*, p. 54.

máquinas para protegerlos del régimen que las administra, tal y como se puede deducir de las ideas de Pedro Kropotkin al respecto:

“Se llegará a enseñar a todos el fundamento de todos los oficios lo mismo que de todas las máquinas, trabajando (según ciertos sistemas, ya elaborados) sobre el banco y el tornillo, modelando la materia bruta, haciendo por sí mismo las partes fundamentales de todas las cosas y máquinas, lo mismo que las máquinas sencillas y las transmisiones de la fuerza a que se reducen todas las máquinas”<sup>295</sup>

Con ello, además de integrar al alumno en su entorno inmediato, se va introduciendo en su formación el conocimiento de las posibilidades técnicas regidas por la economía del capital que lo separa de sus usuarios, comenzando por la propia profesionalización. La educación permite que el individuo conozca los mecanismos básicos de todos los medios de producción, y no sólo aquéllos a los que será destinado como obrero especializado, y éste fue uno de los objetivos planteados precisamente por el “cine-ojo” documentalista de Dziga Vertov en la URSS revolucionaria. Con este fin, las máquinas deben ser simplificadas y puestas al alcance de todos tal y como reclama Acín y como demuestran sus juguetes artísticos. Los medios de reproducción mecánica son el instrumento apropiado, además de ser objetos de conocimiento en sí, a lo que Acín dio gran importancia en relación con el cine y con las lecturas que deben ser disfrutadas por los más jóvenes, aconsejando películas cómicas de Búster Keaton (cómico conocedor del dadaísmo y predilecto de Luis Buñuel y Salvador Dalí), Charles Chaplin y los dibujos animados, como los que proyectó llevar a cabo con la serie de caricaturas *Las corridas de toros en 1970* (realizada entre 1921 y 1923)<sup>296</sup>.

Ramón Acín introduce definitivamente los medios de reproducción mecánica en la escuela a partir del primer Congreso de la Técnica de la Imprenta en España, acontecido dentro del Congreso de Maestros celebrado en Huesca en el verano de 1932. En esta ocasión se presentó la imprenta Freinet, diseñada por el pedagogo francés Célestin Freinet con el fin de ser aplicada en las aulas y fortalecer las aficiones y la responsabilidad de los niños, pues esta máquina simplificada hasta ser reducida a un juguete, según Ramón Acín<sup>297</sup>, permite a los alumnos producir su propia revista y ofrecer la posibilidad de asumir como propio este medio informativo de masas que tan bien conocía Acín dada su actividad en la prensa y en la ilustración de carteles y revistas. Tras el segundo congreso, también celebrado en Huesca en 1935, Acín escribe un artículo ilustrado con una escena campesina hecha en grabado por un

---

<sup>295</sup> Carta de Kropotkin a Francisco Ferrer, recogida en FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna*, op. cit., pp. 254-255.

<sup>296</sup> Según el testimonio del amigo de la familia Acín Mariano Añoto, citado en TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., pp. 121-122.

<sup>297</sup> En el artículo “Un congreso y unos congresistas”, *El Diario de Huesca* 21 julio 1935 (publicado además en la *Revista Colaboración* agosto 1935, Barcelona), escrito por Ramón Acín con motivo de la celebración del II Congreso de la Técnica de la Imprenta, Huesca, 1935. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

niño del colegio Plasencia del Monte (Huesca) bajo la dirección del profesor Simeón Omella, quien también asumió este método pedagógico alternativo. Esta muestra, por su ingenuidad y factura, manifiesta un interés cercano al de rayonistas y futuristas por el dibujo infantil y el grabado popular, similar al que mostraron los componentes del Blaue Reiter en Alemania por los dibujos bávaros populares sobre vidrio a principios de la segunda década del siglo XX. Acín y sus colaboradores pedagogos de Huesca, entre ellos Félix Carrasquer<sup>298</sup>, apreciaron la simplificación de una máquina restringida hasta entonces a la difusión de la información de la prensa y del ámbito de la publicación. Ahora es puesta al servicio de los niños con el fin de fortalecer sus cualidades y poder difundir, como en el ejemplo del grabado del niño de Plasencia del Monte, las impresiones que les produce su entorno más inmediato. Acín trasladó este método a las Hurdes Bajas junto con el profesor Herminio Almendros durante el rodaje de la película *Tierra sin pan* (entre abril y mayo de 1933), y llegó a publicar en Barcelona (Ediciones de la Imprenta en la Escuela, Vilafranca del Penedés, 1933) *Vida Hurdana*, pequeño libro donde los niños cuentan sus vivencias en el marco rural de su tierra<sup>299</sup>, transmitidos con grabados realizados por ellos mismos mediante este procedimiento mecánico de reproducción, los cuales se disponen al servicio de la integración del alumno en su entorno natural y no contribuyen, como ocurre convencionalmente en la prensa generalizada, a la escisión consistente en la difusión de una información ajena al interés del lector.

### **Prensa, caricatura e imprenta: el Centenario de Goya**

Sin embargo, la voluntad de Acín de introducir nuevos medios pedagógicos relacionados con la ilustración y la prensa se remontan a 1930, año en el que comienza a diseñar una mesa de dibujo destinada a este fin y que terminará por ser aprobada en 1935 como infraestructura apropiada para la reforma de los procedimientos pedagógicos en las escuelas<sup>300</sup>. Como veníamos diciendo, su experiencia en la prensa, sobre todo en las publicaciones libertarias, fueron esenciales para la formación de esta sensibilidad dedicada a los medios de reproducción mecánica, dado que sus artículos quisieron invertir la información alienante de la prensa convencional -fundamentada en contenidos alejados de los lectores-, sustituyéndola por otra más cercana a los intereses de clase y la condición trabajadora, tanto del campesinado como del obrero. Es un hecho que los movimientos sociales desde el siglo XIX se apropiaron de los

---

<sup>298</sup> Ver CARRASQUER, Félix, “Recordando a un oscense ejemplar”, en *Ramón Acín 1888-1936*, Diputación de Huesca/ Diputación de Zaragoza, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>299</sup> Ver IBARZ, Mercé, “En tierras hurdanas, haciendo cine (y pedagogía)”, en *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, *op. cit.*, pp. 92-93; y IBARZ, Mercé, “Ramón Acín 1888-1936”, en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>300</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, *op. cit.*, p. 128.



medios burgueses de difusión en forma de panfletos y manifiestos y, a su vez, éstos fueron adoptados por el futurismo de Marinetti a partir de sus orígenes literarios simbolistas, cercanos ideológicamente al anarquismo. El propósito de Acín consistente en la integración de medios técnicos en la educación, alcanzará su paroxismo en la adopción de la imprenta Freinet. No obstante, antes hubo un proceso de acercamiento de su plástica y de sus ilustraciones a la técnica:

- Unas acuarelas de 1914 muestran fundamentalmente medios de transporte aéreos en entornos populares y naturales, yuxtaponen ámbitos dispares en función de la descontextualización, propiciando así una iconografía cercana al collage.
- En la serie de caricaturas *La ciencia de Boche es invencible* (1919-1921), la máquina se torna contra el individuo en una serie de torturas programadas por el ejército.
- *Las corridas de toros* en 1970 (publicado en 1923) evidencian que el desajuste entre la máquina y el individuo es fruto de su administración por instituciones obsoletas, empeñadas en mantener una visión del costumbrismo español que no se corresponde con la realidad popular. Ramón Acín se propuso corregir esta contradicción volitiva investigando el entorno natural y cultural del Pirineo oscense, cuyos resultados debían ser expuestos en una red de museos populares y etnológicos.
- La reconciliación definitiva del hombre y la máquina se produce con la introducción de las imprentas Freinet en las aulas de los colegios entre 1932 y 1935.

Este proceso de reconciliación demuestra el interés de Acín por las posibilidades que ofrecen la técnica moderna y la máquina. Su pasión por el tren constituye un ejemplo, posiblemente por ser un medio de transporte potencialmente popular. Esta inquietud debe ser analizada en relación a su producción artística, insistiendo en su oficio como cartelista que da comienzo en 1911 dentro de su actividad como decorador. Esta dedicación está llamada a reconciliar la letra con la imagen, además de enfrenarse con un arte destinado fundamentalmente a su reproducción en una serie de copias, y de ejercitarse plásticamente al margen del arte áurico y mayúsculo, por ser el cartel reproducible y aplicable a estructuras arquitectónicas monumentales. A partir de estas premisas desarrollará una importante labor en el campo del grabado (se interesó enormemente por el garbado japonés, como muchos de sus contemporáneos), sustituyendo hacia 1922 las técnicas convencionales de la plancha de metal por las de la de madera, al modo de los expresionistas alemanes, con el fin de poder acompañar las ilustraciones con líneas que recuerdan a las tramas contenidas en toda reproducción, y que enfatizan el volumen de las siluetas<sup>301</sup>, las cuales entran en relación con las líneas decorativas onduladas y paralelas que adquirió en 1926 durante su estancia en París, según el gusto de entonces por el *noucentisme* y el “retorno al orden” del cubismo, que tan bien expresan en las producciones propiamente artísticas de Acín la dualidad fundamental de las líneas impresas y el

---

<sup>301</sup> Ver BRANDÉS NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936, op. cit.*, pp. 83-84.

soporte. Así se establece una relación entre los dos ámbitos de su actividad que no puede ser ignorada, enfrentando de nuevo lo considerado arte con lo que no alcanza en la opinión de la época semejante categoría, tal y como ocurre con su producción artística en general. Es así que sus caricaturas deben ser enfrentadas abiertamente con el concepto artístico.

Ya hemos visto cómo Barradas pudo ser referencia fundamental en la producción artística de Acín, pero antes que él hay que citar al dibujante catalán Luis Bagaría, caracterizado por introducir las novedades de los ismos en la caricatura, y por apartar tempranamente su faceta de pintor en beneficio de la ilustración en la prensa. Formado en el ambiente modernista (el estilo del primer Acín cartelista) de Els Quatre Gats, en cuyas reuniones formó parte, Bagaría estuvo vinculado desde muy temprano al entorno de Ramón Gómez de la Serna -punto de referencia esencial en el arte objetual de Acín-, pues ya aparece en los “Diálogos triviales” publicados en *Prometeo* en 1912. Bagaría y Acín, al ser ambos colegas de Gómez de la Serna, se conocieron durante la estancia del oscense en Madrid entre 1916 y 1917, y el amigo de infancia y también profesor Felipe Alaiz colaboró a petición de Ortega y Gasset en *El Sol*, revista madrileña donde ilustraba por entonces Bagaría y donde también llegó a publicar Acín en julio de 1922 unas “caricaturas aragonesas”. Además, Bagaría y Acín coincidieron en realizar durante los años de la contienda europea sátiras dirigidas al ejército alemán desde una postura favorable a los aliados. En 1924 Acín respaldó desde *El Diario de Huesca* al dibujante *Shum* (el anarquista catalán Alfons Vila i Franquesa), condenado a pena de muerte. Esto le valió ser encarcelado en 1924. En el artículo escrito solicitando su absolución, Acín defiende abiertamente el humor citando a Ramón Gómez de la Serna y a Luis Bagaría<sup>302</sup>, dado que *Shum* fue discípulo de la técnica dibujística de este último. El dato más interesante a este respecto lo constituye la estancia de Bagaría entre 1908 y 1911 en México, Cuba y Nueva York y, dada su profesión como dibujante e ilustrador, tuvo que interesarse por las ideas antiartísticas sobre la caricatura de Marius de Zayas que acompañaron a las fotográficas de Alfred Stieglitz en la revista *Camera Work*. El caricaturista mexicano, uno de los primeros en Estados Unidos en mostrar su admiración por la obra de Picasso, visitó Madrid en 1927 con motivo de la organización de una exposición internacional auspiciada por la coleccionista Miss Harriman y cuyo catálogo fue presentado por Pedro Salinas. No obstante, Acín tuvo que tener antes noticias de sus ideas caricaturistas y de sus retratos mecanicistas y abstractos dado que, además del papel intermedio de Bagaría, la tercera entrega de *391* editado en Barcelona (1 marzo 1917, p. 8)<sup>303</sup> da noticia de una conferencia impartida en Nueva York por Marius de Zayas, narrando un ejemplo donde un

---

<sup>302</sup> ACÍN, Ramón, “Por estética y por humanidad”, *El Diario de Huesca* 11 abril 1924, Huesca (el 5 de abril este periódico publica una petición de indulto a *Shum* con varias firmas). En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.* Ver además TORRES PLANELL, Sonya s, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, pp. 68, 106 y 168.

<sup>303</sup> *391*, n° 1-19, 1917-1924, Barcelona, New York, Zurich, Paris, director: Francis Picabia. Ed. facsímil Pierre Belfond, Paris, 1975, p. 32.

hombre es comparado a un maniquí que lo retrata e imita -lo que equivale a la afición por los juguetes de Ramón Acín-, además de que el texto es acompañado de una referencia a Stieglitz y de un retrato caricaturesco de De Zayas, posiblemente de la mano de Picabia. Esta revista, en donde colaboraron los extranjeros residentes en Barcelona a causa de la guerra del catorce, tuvo una proyección internacional mientras fue mal distribuía en España, incluso en la ciudad condal. No obstante, la atención que prestaron hacia las vanguardias Ramón Gómez de la Serna y Bagaría, posibilita la recepción de esta antiartisticidad por parte de Acín junto con los conocimientos sobre De Zayas y la revista *Camera Work* que pudo obtener Bagaría en Nueva York, relación aún más probable si tenemos en cuenta que Acín residía en Madrid cuando salió esta tercera entrega de 391 el mes de marzo de 1917<sup>304</sup>. Dos años más tarde, éste daría comienzo a la serie *La ciencia de Boche es invencible*, la cual comparte ciertos aspectos del estilo maquinista de De Zayas y de Picabia, además del predominio de las referencias a la presencia humana y al retrato. En un sentido más general, la caricatura de Acín se basó en la reducción y mecanización de sus personajes a simples títeres, juguetes en definitiva y en consonancia con sus objetos plásticos<sup>305</sup>, pues es en esta mutación objetiva y mecánica donde reside su sentido del humor, acorde con el de Gómez de la Serna que somete el mundo a la disociación generalizada. La importancia que alcanzó la caricatura en Acín como medio de “comunicación visual cotidiana”<sup>306</sup> es un hecho, y encontró respaldo perfecto en la objetividad planteada y obtenida según un progresivo materialismo desde los postulados simbolistas (paralelo al primer modernismo de Acín y de Bagaría), por la caricatura de De Zayas y la fotografía de Stieglitz, según los cuales ambos registros difieren del arte pues, mientras éste expresa las impresiones de las ideas, aquéllos manifiestan los fenómenos físicos y los dirigen hacia una lectura no visual sino mental<sup>307</sup>, en concordancia con el uso que otorga Acín a la ilustración como denunciador objetivo y documental de los absurdos de la sociedad en la que vivía<sup>308</sup> (es en 1912 cuando destina por primera vez la caricatura a la denuncia social y política), objetividad visible en las máquinas, ejecutadas mediante el dibujo técnico y cuyo movimiento debe ser activado por la mente del espectador. De esta forma, como afirman sus contemporáneos, el humor es puesto al servicio de la pedagogía entendida según los principios de Acín<sup>309</sup>: el conocimiento directo del entorno inmediato. En este sentido, resulta significativo el hecho de que hacia 1924 el oscense

---

<sup>304</sup> Hay que tener en cuenta que los catálogos de sus exposiciones por él diseñados, introducen juegos tipográficos propios de las revistas de vanguardia, y en especial de las dadaístas, con referencias concretas como los dedos índices que dirigen la atención del lector, lo que demuestra su conocimiento de estas publicaciones.

<sup>305</sup> BRANDÉS NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, op. cit., p. 77.

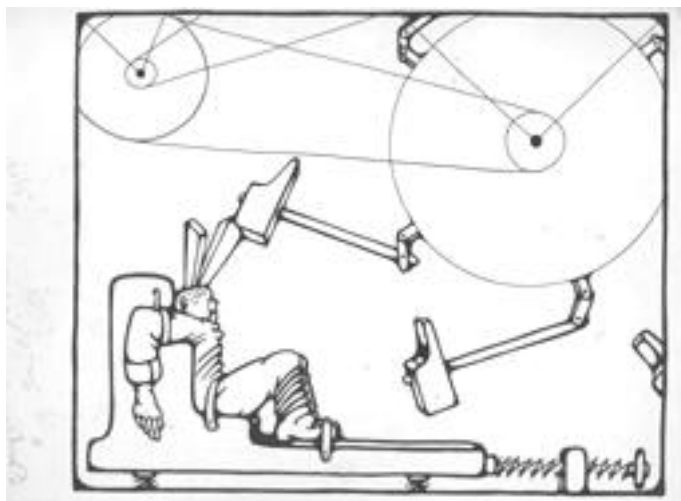
<sup>306</sup> Citado en *ibíd.*, p. 42.

<sup>307</sup> Ver al respecto CAMFIELD, William A., “De 291 a 391. Stieglitz, De Zayas y Picabia en diálogo, 1913-1917”, en *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, pp. 118-125 (catálogo de exposición)

<sup>308</sup> Según su concepción del humor como “dinamita sin hierros ni sangre”. Ver TORRES PLANELLAS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 163.

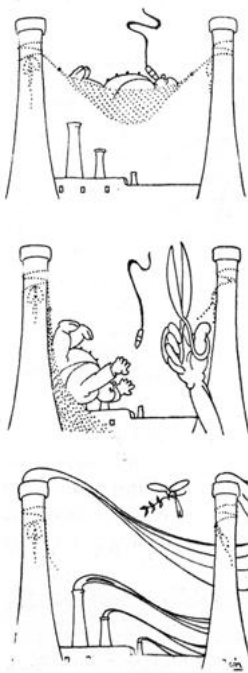
<sup>309</sup> En *ibíd.*, p. 182.

abandonase el ejercicio de la ilustración satírica para centrarse en los procedimientos de grabado e inferirle un uso pedagógico durante los años treinta.



Ramón Acín, ilustración de la serie *La ciencia de Boche es invencible*, c. 1919-1921.

De este modo, Acín sacrifica lo artístico de la ilustración en beneficio de lo documental y del verismo, revelado mediante los procedimientos objetivos del humor que, a partir de 1919, se incrementan en perjuicio de la deformación. Por esta razón, esta faceta -que Acín no entiende de manera artística- será enfrentada dialécticamente con su producción propiamente artística, consiguiendo de este modo monumentalizar los valores populares e infantiles apartados hasta el momento del ámbito sagrado del arte.



Ramón Acín, *El propietario de la fábrica*, c. 1920-1923

No sólo mediante la prensa, la caricatura y el grabado indagará Acín en las posibilidades de reproducción de la obra. A parte del uso de la fundición en metal para monumentalizar maquetas escultóricas, también se interesó por los restantes medios de reproducción mecánica. En relación a las excursiones naturalistas y de interés popular -y por lo tanto documental-, comenzó a tantear la fotografía con su amigo el fotógrafo Ricardo Compairé, investigando por ejemplo la fotografía al magnesio<sup>310</sup>. La multitud de fotografías conservadas de sus obras y objetos han permitido hoy en día conocer buena parte de su producción y el espíritu que la animaba, así como su voluntad de poner en relación la obra única con su reproducción mecánica, pues no pensamos que estas fotografías fuesen deliberadas ante la condición efímera de muchas de estas piezas (por ejemplo, las maquetas de cartulina para monumentos y el ensamblaje *Monumento para la Paz*)

La atracción que sintió por el cine fue muy temprana. *Las corridas de toros en 1970* (1923) portó los subtítulos “caricaturas” y “Estudios para una película cómica”, pensando en llevarlas a la pantalla según el género de los dibujos animados. El cine, sacrificando la singularidad de la obra, permite entrar el tiempo en el espacio de la imagen objetiva, algo ya experimentado por el propio Acín entre 1911 y 1912 dentro de un concepto totalmente autorretratístico, con una serie de caricaturas realizadas en distintos momentos y dispuestas a modo de montaje sobre una superficie que, gracias a al marco, adquiere categoría artística, siendo que la caricatura está dirigida tradicional y fundamentalmente a la publicación en la prensa y, por tanto, destinada a su reproducción mecánica. Éste es el primer ejemplo que enfrenta lo reproducible con lo único artístico, además de constituir un precedente del collage, posiblemente inspirado en el procedimiento generalizado en el ejercicio de la pintura académica en el siglo XIX, consistente en disponer figuras recortadas sobre un soporte para estudiar la composición antes de lanzarse a pintar, tal y como pudo aprehender Picasso de su padre. En el caso del montaje de Acín, al reunir en un mismo marco diecinueve caricaturas realizadas en distintos momentos y de diversos personajes de Huesca conocidos suyos, recoge a modo de álbum de fotos el recorrido de su técnica dibujística, pudiendo alcanzar así un conocimiento visual más amplio de sí mismo, tal y como muestra su propio autorretrato caricaturesco dominante en la izquierda de la composición, aunque Acín aparece definido ante todo no por su aspecto formal, sino por sus realizaciones materiales y por los sucesivos encuentros con sus amigos ensamblados.

---

<sup>310</sup> Como muestra la ilustración de la portada del número de *El Diario de Huesca* donde se publicó su artículo ACÍN, Ramón, “La verdadera cabalgata. Alejandro Ver”, *El Diario de Huesca* 6 enero 1917, Huesca. Debajo de la foto se lee “fotografía obtenida al magnesio por R. Acín”. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.* Ver al respecto los comentarios de BRANDÉS NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936, op. cit.*, p. 53.



Ramón Acín, composición de caricaturas, c. 1911-1912, reconstruido en 1988 a partir de documentación fotográfica de la época.

Este procedimiento adelantó las composiciones *Le pêle-mêle de Louis Scutenaire* de 1934, las cuales fueron concebidas por Scutenaire para poder ser cambiadas a su antojo. Como en el ejemplo de Acín, fueron enmarcadas para enfatizar las relaciones entre las imágenes reproducidas, o susceptibles de serlo, y el aura de la obra artística. En su ejemplo, Scutenaire ensambla retratos de personajes que han influido en su formación surrealista, desde históricos como Sade, Lautréamont (retrato de Felix Vallotton), Marx, Lenin, Freud, Cravan, hasta contemporáneos como Tzara, Breton, Crevel o Nougé<sup>311</sup>. Una muestra parecida de 1937 pertenece a André Breton<sup>312</sup> (encontrándose Luis Buñuel entre los retratados), y también recurrieron a este procedimiento años antes Max Ernst y Man Ray para presentar al grupo surrealista. En Aragón, María Pilar Burges abordó en 1962 un montaje similar con la documentación de su propio currículum (*La pajarita de papel*, 1962, ficha catalográfica de María Pilar Burges nº 4), y contamos con los montajes de Antonio Saura realizados desde 1959 (Antonio Saura, fichas catalográficas nº 9 y 10) y las ilustraciones enmarcadas en conjunto de Félix Adelantado en la década de 1980, aunque estas muestras ya no atenten contra la

<sup>311</sup> Ver *Intervention surréaliste, Documents 34* número spécial, Nouvelle série nº 1, juin 1934, Bruxelles, p. 50. Edición facsimil Didier Devillez, Bruxelles, 1998 ; y *Un siècle de collage en Belgique/ Een eeuw collage in België*, Centre de la Gravure et de L'image Imprimée de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1998, pp. 46 y 69 (catálogo de exposición)

<sup>312</sup> Ver BRETON, André, *Je vois, j'imagine*, Gallimard, Paris, 1991, p. 71. Este montaje de retratos y objetos significativos está relacionado con su *Anthologie de l'humor noir* (1940).

singularidad de la obra de arte, sino que reafirman el valor único de la pintura a partir, en ocasiones, de hojas de documentación y fotografías.

El primer contacto de Acín con el cine consistió en la publicación en 1923 de *Las corridas de toros en 1970*, planteada como una película de dibujos animados destinados a su divulgación educativa acerca de la naturaleza de este tipo de espectáculos<sup>313</sup>. Lo que le interesó fue este carácter divulgativo, pues su intención fue proyectarlas sobre una pantalla plana a modo de diapositivas y comentarlas directamente<sup>314</sup>. Este carácter pedagógico es evidente en la escena de la escuela del film *Tierra sin pan* (1933), acerca del cual Mercé Ibarz atribuye a Acín una gran autoría y el haber ofrecido el dinero necesario a Luis Buñuel para fomentar la creación de una película donde la documentación etnográfica prima sobre todo lo demás, aunque el punto de vista sea el surrealista de Luis Buñuel y en menor grado de Pierre Unik y Eli Lotar, ambos participantes en el rodaje<sup>315</sup>. La experiencia de Acín en esta película le animó a preparar antes de su muerte un guión del que no se conserva más que el recuerdo de su hija Katia, quien comenta que su padre la calificó en su día de “surrealista” (es sin duda con Buñuel en 1933, con motivo de *Tierra sin pan*, que adquiere un interés mayor por el surrealismo; no creemos que antes. Sin embargo, los medios de reproducción mecánica fueron para el surrealismo esenciales por tener la capacidad de producir shocks en el espectador al negar el aura de lo reproducido). Tal afición por el cine demuestra su interés pedagógico por el más moderno medio de reproducción mecánica, por contener las mismas posibilidades que le ofrecieron en su día la prensa, la enseñanza y el arte. De nuevo Manuel Abril, desde una postura humanista fundamentada en el respeto hacia la objetividad exterior, nos ofrece la clave de las relaciones de Ramón Acín con la posibilidad de crear unas obras susceptibles de ser reproducidas en la industria en tanto que juguetes y al servicio educativo, en un artículo cuyo que posiblemente haya surgido de conversaciones que ambos mantuvieron con ocasión de la exposición del oscense en el Ateneo de Madrid en 1931. En esta ocasión, Abril señala que en esta reflexión Acín va más allá de las opiniones de Gleizes acerca de que un producto artístico se reproduzca en serie por los discípulos o alumnos del artista, tal y como fue habitual en el Renacimiento, quizás buscando un nuevo renacer con el arte moderno de la primera mitad del siglo XX. A diferencia de Gleizes, Acín se muestra más ambicioso y asume la capacidad didáctica de la industria: “El género propende al *bibelot* y Acín no ve con disgusto la posibilidad de que pueda su escultura obtener un destino industrial y pueda de esa manera incorporar el arte verdadero al

---

<sup>313</sup> Esta serie fue concebida cuando Huesca debatía la reconstrucción de una plaza de toros, a lo que Acín propuso destinar el recinto reservado a la construcción de un campo de deportes. Ver ACÍN, Ramón, *Las corridas de toros en 1970*, op. cit., p. 13.

<sup>314</sup> Ver BRANDÉS NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, op. cit., p. 72.

<sup>315</sup> Ver IBARZ, Mercé, “En tierras hurdanas, haciendo cine (y pedagogía)”, en *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, op. cit., p. 99.

objeto llamado “capricho” [referencia a los grabados de Goya de difusión de interés popular y didáctico, y del género cultivado por Ramón Gómez de la Serna años antes]. Poder regalar obras de arte por el mismo dinero que cuestan el termómetro, el reloj, el portátil o el cenicero..., - todas esas chucherías deleznable que solemos regalar-; éste sería un ideal que Acín creía con gusto hecho realidad”<sup>316</sup>.

Es así que Ramón Acín, sin contacto directo y posiblemente desde el desconocimiento (aunque a principios de 1931 pudo conocer en París el catálogo de la exposición de collages en la galería Goemans, con el texto de Louis Aragon *La peinture au défi* y sus comentarios acerca de los *ready-mades* y la transfiguración del objeto industrial), muestra una sensibilidad cercana a la de Marcel Duchamp acerca de los objetos -mayor que la de aquéllos que posteriormente se erigieron discípulos suyos-, por afrontar de frente la negación del arte que supone la producción en serie, dada la función pedagógica en la desviación de estos productos. Esta comparación respalda la opinión vertida por Apollinaire sobre un Duchamp destinado a reconciliar el arte con el pueblo. Acín no distingue sus obras artísticas del resto de los objetos fabricados, él mismo afirma que su actividad plástica consiste en “trabajar”<sup>317</sup>, y es el anarquismo y su voluntad por transformar la sociedad a partir de la mentalidad de los individuos, lo que impulsa esta actitud artística suya propia de la vanguardia, los mismos aires de autoafirmación de tipo libertario de Max Stirner<sup>318</sup> que inspiraron la postura “anartista” de Duchamp. Acín, en su vertiente objetual y como ilustrador, es el Duchamp de Huesca y Aragón, incluso me atrevería a afirmar que de España. Las producciones artísticas de estos ambos son escasas, se interesaron poco por el arte y bastante por las cualidades de la reproducción mecánica del cine y las relaciones dialécticas entre el objeto único y múltiple, y detrás de ambos late cierta teoría revolucionaria, en el caso de Duchamp la de Stirner. Así se explican las coincidencias objetuales e iconográficas existentes entre Duchamp y Acín señaladas por Manuel Pérez-Lizano. Acín se despreocupó de su carrera artística, y son escasos sus comentarios acerca del arte frente a la importancia que dio a la educación, lo social, los espectáculos modernos y la caricatura. No puso mucho empeño en mostrar sus obras, pues sus exposiciones fueron reducidas. Hasta diciembre de 1929 no expuso individualmente (entre los días 6 y 20 en las Galerías Dalmau de Barcelona), y lo hizo motivado por los conocimientos adquiridos durante su estancia en París en 1926 tras un proceso de tres años de asimilación, reflexión e investigación.

---

<sup>316</sup> ABRIL, Manuel, “Rumbos, exposiciones y artistas. Ramón Acín, *Blanco y Negro* 5 julio 1931, Madrid. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.*

<sup>317</sup> DEL ARCO Manuel, “Unos minutos con Acín”, *Hueca Ilustrada* 9 febrero 1930, Huesca. En *ibíd.* En esta entrevista, el entrevistador asegura estar en casa de Acín, la cual está llena de objetos.

<sup>318</sup> Filósofo alemán al que Acín también pudo prestarle atención, pues entonces fue referencia fundamental en la vertiente individualista del anarquismo español. Su *El único y su propiedad* responde muy bien al interés de Acín por el individuo como referencia fundamental en la meta de su estética, la reconciliación con el entorno inmediato sesgado por el régimen que lo administra. Acerca de Acín y Max Stirner, véase TORRES PLANELL, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, p. 37.



Elige para ello lugares apartados de los centros culturales como el Rincón de Goya de Zaragoza en 1930 (exposición individual de Acín acontecida el mes de mayo de 1930), sin importarle la afluencia de la gente tanto como la coherencia de sus principios. Acera de la elección de esta construcción afín a sus postulados progresistas frente a los centros convencionales de la burguesía, afirma:

“Expongo en el Rincón de Goya, a media Legua de Zaragoza, habrá de restarme un noventa por cien -quedo corto quizás- de visitantes: lo sé. Todos saldremos ganando. Este noventa por cien, porque se ahorrará el ver mis obras; el diez restante porque las verá mejor; y yo, porque no tendré que ver a los que no tienen por qué verlas y veré que las ven bien los que las deben ver. Mi arte no es de iniciación; no es para los que van al arte, sino para los que están de vuelta. Si llueve me quedo sin el diez por cien de visitantes. Me veré cumplido contemplando yo solo mis obras, modestas, pero más, en el recogimiento del Rincón de Goya; envueltas en su luz”<sup>319</sup>

Rafael Sánchez Ventura afirmó que Acín no tomaba en cuenta ni se indignaba ante las críticas vertidas por los Hermanos Albareda con motivo de la exposición de 1930 en Zaragoza<sup>320</sup>. Tampoco le interesó tener un estilo propio, incluso llegó a negarlo en 1921: “... mi método es no tener método”, dice en relación al arte en su conferencia “Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas”<sup>321</sup> con motivo de la Exposición de Arte Aragonés de 1921, una de las pocas declaraciones sobre arte que disponemos de Acín. Tampoco se preocupaba por elegir un material único, tal y como declaró en la conferencia titulada “El violín de Ingres”, e impartida con motivo de su exposición en el Ateneo de Madrid el 20 de junio de 1931: “Expongo unas chapas de metales baratos animadas por sencillos dobleces y expongo unos cartones de embalar ligeramente coloreados y encuadrados -como dijo un amigo- con veretas de baulero. Poca cosa todo, pero no es el material sino el espiritual, como diría Unamuno...”, siendo que en la misma exhibición antepuso a la intención de exponer los fines políticos de su visita a Madrid: “No he venido a Madrid para exponer: no merecería la molestia y los cuartos que ello supone. Como delegado al Congreso de la Conferencia Nacional del Trabajo, he venido representando a los Sindicatos del Alto Aragón. Con mi billete de delegado,

---

<sup>319</sup> Ramón Acín, catálogo de su exposición en el Rincón de Goya, Zaragoza, mayo 1930. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.*

<sup>320</sup> ANÓNIMO, “El arte de Acín y los críticos de acá”, *Cierzo* nº 4, 5 junio 1930, p. 3 [sin paginar]. Edición facsímil, *op. cit.* La noticia de los temibles Hermanos Albareda fue publicada el mismo día en *El Noticiero* 5 junio 1930, Zaragoza. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.* En su crítica, acusaban a la construcción de Mercadal y el arte de Acín de contener alguna enfermedad infecciosa, asegurando que por esta razón se ubicaban a las afueras de la ciudad.

<sup>321</sup> Publicada en *La prensa* 2 enero 1922, Huesca. En *ibíd.* En esta misma conferencia Acín defendió, citando a John Ruskin, el respeto de los monumentos hasta dejarlos desmoronarse por sí mismos, antes de verlos afectados por reformas arquitectónicas inadecuadas, lo que entronca a la perfección con el respeto hacia la realidad exterior que desprenden sus excursiones, su coleccionismo y su consideración por la técnica.

junto al pijama y el cepillo de dientes, he facturado estas cosas de arte semiburgués...»<sup>322</sup>. Con todo lo anotado, es evidente que la actividad artística para Acín perteneció a un segundo orden frente a la actividad pedagógica y política, y a estas direcciones se subordinan todas sus obras, pudiendo afirmar por nuestra parte que, antes de pertenecer a un “ismo” o a un lenguaje plástico concreto, desarrolló una estética anarquista tal y como defiende Sonya Torres<sup>323</sup>. Quizás pocos artistas anarquistas en la historia hayan alcanzado un lenguaje tan coherente con sus postulados, y para poder apreciar este hecho debemos valorar en primer lugar cómo se aparta de los temas de denuncia social para preferir presentar, en el caso de las pajaritas, los morillos y sus cartones realizados entre 1928 y 1930, una realidad con valor en sí misma cuya percepción debe ser directa, propiciada por el shock que imponen los medios de reproducción mecánica -los mismos que él mismo practicó- al negar el aura artística e impuesta sobre la realidad. El conjunto de su obra ofrece un aspecto disperso, poco unitario y, sin embargo, todo él pertenece a un mismo espíritu que lo anima y que sólo es comprensible desde fuera del arte mismo. Ahora entendemos sus palabras cuando afirma, en el catálogo de su exposición de mayo de 1930 en el Rincón de Goya de Zaragoza, que su arte “no es para los que van al arte, sino para los que están de vuelta”<sup>324</sup>.

La reivindicación de Acín de los medios de reproducción mecánica se desvela y llega a su paroxismo con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Francisco Goya. Tal y como señala Ricardo Centellas, la contribución de los artistas aragoneses a esta conmemoración fue escasa, más bien dedicada a las festividades de tipo popular, a excepción de la construcción de Fernando García Mercadal El Rincón de Goya, y del grupo oscense animado por Ramón Acín, el escritor regeneracionista Manuel Bescós y Ricardo del Arco. El centenario supuso la culminación del proceso de recuperación burgués del pasado aragonés desde una visión popular y costumbrista que distó considerablemente de ser real<sup>325</sup>. Es a finales de 1925 que se constituyó una Junta de la conmemoración con el fin de organizar los actos previstos, siendo Acín apelado por parte de la Junta de Huesca. Entre estos actos se plantearon programar conferencias impartidas por eruditos y conocedores del tema goyesco, entre ellos Valle Inclán, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset y Gómez de la Serna (quien escribiría los *Caprichos* en la *Gaceta Literaria* en 1927, y una biografía sobre *Goya* en 1928), de los cuales, por la escasez de fondos asignados, tan sólo acudió Ramón Gómez de la Serna a cambio de los gastos del viaje y

---

<sup>322</sup> Ambas citas pertenecen al texto de Acín del díptico que presentó su exposición en el Ateneo de Madrid. En *Ibíd.*

<sup>323</sup> Ver Sonya Torres Planells, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, p. 205.

<sup>324</sup> Ramón Acín, catálogo de su exposición en el Rincón de Goya, Zaragoza, mayo 1930. En la documentación del DVD de Emilio Casanova y Jesús Lou (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.*

<sup>325</sup> Ricardo Centellas, “La conmemoración del centenario de Goya en 1928”, en *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936, op. cit.*, pp. 179-180 y 190.

una atención apropiada, en lo que su amistad con Acín jugó un papel destacado. Con el fin de anunciar esta conferencia en Huesca, la cual iba a ser presentada por él mismo (7 mayo 1927, Teatro Odeón), Acín diseñó un cartel que mostraba por primera vez en público sus conocimientos vanguardistas adquiridos en la capital francesa en 1926, con un diseño tipográfico en distintas diagonales y diferentes tipografías -cercanas formalmente a algunas palabras en libertad futuristas-, con pequeñas construcciones rectangulares en forma de cruz y rigurosamente geométricas, todo ello con tinta roja para destacar el mensaje formalmente, según el principio constructivista basado en la unión de la forma tipográfica con el contenido del mensaje, abordado entonces por los más modernos tipógrafos, lo que demuestra cierto conocimiento por parte de Acín de las publicaciones de vanguardia y su interés por los lenguajes más racionalistas.



Ramón Acín, Cartel de la conferencia *Goya y el Manzanares* de Ramón Gómez de la Serna del 7 de mayo de 1927, impartida en el Teatro Odeón de Huesca bajo la dirección de la Sociedad Cultural, mayo 1927. La forma de destacar el nombre “Ramón” frente a los apellidos “Gómez de la Serna”, identifica a Acín con la modernidad del conferenciante, suficiente para justificar la presentación constructiva del cartel.

En esta conferencia, el esfuerzo de Acín por relacionar la figura de Goya con los movimientos recientes del arte fue considerable, tal y como señaló la prensa que recogió el acto<sup>326</sup>, de lo que deducimos que la utilización de la tipografía en el cartel sirvió de eslabón entre el Goya documentalista y primer artista en recurrir a los medio de difusión propios de la reproducción mecánica con sus grabados, dentro de una concepción moderna, en concordancia con los postulados que Acín defendió respecto al arte, la cultura y sus relaciones con el pueblo.

<sup>326</sup> ANÓNIMO, “La conferencia de Ramón Gómez de la Serna”, *El Diario de Huesca* 11 mayo 1927, Huesca. Recogido en CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

Esta implicación se hará más evidente en una muestra posterior, esta vez reivindicativa abiertamente ante el cariz populista, nacionalista, tópico y empobrecedor, que tomó la junta organizativa de Zaragoza del centenario goyesco, la cual se centró en las primeras obras religiosas y en el costumbrismo de los cartones para tapices<sup>327</sup>, antes que en el Goya de las pinturas negras y grabados, apenas conocidos a excepción de sus tauromaquias, claro, la serie realizada por Goya fundamentalmente con fines comerciales. Este tinte conservador de las celebraciones conllevó multitud de críticas en revistas nacionales como *El Sol*, *La Gaceta Literaria* o *El Imparcial* y, ante el rumbo tomado, la respuesta de Acín -artista autodeclarado seguidor de Goya y de todas las corrientes de vanguardia conocidas<sup>328</sup>- no se hizo esperar: se apartó de la junta organizativa y distribuyó un panfleto-manifiesto dando cuenta de su posición ante el centenario, defendiendo El Rincón de Goya de Fernando García Mercadal frente a los ataques lanzados por los sectores conservadores. La reivindicación del Goya auténtico en este panfleto no se hace de forma explícita. Acín prefiere exigir en el texto un respeto justificado por el maestro histórico aragonés. No obstante, es en la presentación formal y en los acompañamientos al texto con monotipos y tipografías<sup>329</sup> (quizás inspirado por la fuerza ofensiva que adquieren en los manifiestos futuristas y dadaístas) donde reside la exaltación de Goya, del primer artista que hizo uso de los medios de difusión modernos, en su caso el grabado. Dispone para ello leyendas al margen que muestran de manera más evidente su postura y donde se hace referencia explícita a la serie de grabados *Los Disparates o Los proverbios*, quizá los más radicales de la producción de Goya por la imaginación contenida y la denuncia de una realidad exterior absurda. Las imágenes ofrecen la apariencia de collage, con referencias maquinistas como un gramófono denominado “un conferenciante” y que nos hace pensar en los retratos maquinistas de Picabia (lo que respalda el conocimiento por parte de Acín de los ejemplares de *391* publicados en Barcelona, donde abunda la iconografía maquinista), así como un índice acusando a García Mercadal irónicamente, procedente del ámbito comercial y común en las publicaciones dadaístas. Todas estas imágenes y referencias dan un aspecto cercano al collage repetido en uno de los carteles anunciadores de la exposición de Acín celebrada precisamente en el Rincón de Goya de Zaragoza en 1930 (subrayamos este hecho no sólo por el marco racionalista de la construcción de Mercadal, también por ser un lugar dedicado a la

---

<sup>327</sup> CENTELLAS, Ricardo, “La conmemoración del centenario de Goya en 1928”, en *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, op. cit., p. 189.

<sup>328</sup> DEL ARCO Manuel, “Unos minutos con Acín, *Hueca Ilustrada* 9 febrero 1930, Huesca. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

<sup>329</sup> El “ingenio tipográfico” es resaltado por ejemplo por GARCÍA GUATAS, Manuel, “Goya en los pintores aragoneses”, en *Artistas Aragoneses. Desde Goya a Nuestros Días*, Ayuntamiento de Zaragoza/ Zaragoza Cultura 92, Zaragoza, 1991, p. 62 (Catálogo de exposición)

memoria de Goya)<sup>330</sup>, cuyos caracteres y monotipos han sido calificados en ocasiones de collages y de *ready-mades*<sup>331</sup>.



Ramón Acín, Manifiesto sobre la celebración del Centenario de Goya, Editorial V. Campo, Huesca, Junio 1928.



Ramón Acín, Cartel de la inauguración del 25 de mayo de 1930 de la Exposición de Ramón Acín en el Rincón de Goya de Zaragoza

<sup>330</sup> En el catálogo a esta exposición informó sobre su decisión en exponer en el Rincón de Goya: “Expongo en el Rincón de Goya porque en Zaragoza no encontré marco mejor para mis obras”. Ramón Acín, catálogo de su exposición en el Rincón de Goya, Zaragoza, mayo 1930. En en CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

<sup>331</sup> Ver TORRES PLANELL, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 192; y BRANDÉS NIVELA, Miguel, “A través de la prensa”, en *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, op. cit., p. 83.

## Viaje a París de 1926 y toma de conciencia del valor de los materiales

Este viaje supone el contacto de Ramón Acín con las vanguardias (las cuales pocas veces son aludidas como tales por el oscense), cuyas consecuencias, tras un proceso de meditación, trabajo y asimilación de lo percibido<sup>332</sup>, se materializaron con furia con motivo de su oposición al Centenario de Goya en 1928 y en su primera exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona (6-20 diciembre 1929). Su intención es infundir un carácter moderno a la obra que, más que por un afán de estar de actualidad, responde a sus inquietudes por reconciliar la creatividad con la realidad de su época<sup>333</sup>. Sin embargo, hay unos precedentes anteriores en su formación que, más que manifestarse en su plástica, son perceptibles en sus caricaturas, en sus excursiones, en su afición coleccionista de objetos y, en definitiva, en la atracción por el exterior objetivo a la que se enfrenta con el máximo respeto. Estos precedentes podemos resumirlos en:

Francisco de Goya y Lucientes: su reivindicación por parte de Acín es constante a partir de 1926, como ocurre con ciertas corrientes de vanguardia<sup>334</sup>. No obstante, Francisco de Goya constituye una referencia fundamental al ser un artista pionero que se anticipó a la prensa por haberse servido del grabado como medio de difusión para desvelar, a un público más amplio y con un afán documentalista en *Los Caprichos*, una realidad camuflada ideológicamente pero llena de desajustes y absurdecos, función que toma la luz de estos grabados, frontal, identificada tanto con el autor como con el espectador, e iluminadora de la oscuridad donde se sumerge la realidad social a causa de las falsas creencias, siendo así que el medio de reproducción mecánica, adelantándose la fotografía y el cine, sirve de metáfora a esta revelación de tipo racionalista que sin duda Goya ya ostentó. Hay un dato curioso en relación a la revelación de la realidad: en el cartel anunciador de la exposición de Acín de 1930 en Zaragoza, diseñado por él mismo, representa a la *Maja desnuda* y apunta en el reverso “Goya, padre del humor”<sup>335</sup>, por lo que, como Ramón Gómez de la Serna, Acín identifica el humor con esta revelación de la realidad exterior, conociendo el juego existente entre la *Maja desnuda* y la *Maja vestida*,

---

<sup>332</sup> Ante la pregunta de por qué no exponía sus obras, formulada en febrero de 1929 en el curso de una entrevista, él respondió: “Es sencilla la razón: antes, lo que hacía no conseguía dejarme satisfecho; ahora, lo que hago, quizás no satisfaga a los demás por la orientación moderna [no usa el término vanguardista] que quiero imprimir a mis obras”, y expresa su intención de organizar una exposición en su propio estudio. En *El Reportero X*, “Ramón Acín, el artista que es todo corazón”, *La Tierra* 17 febrero 1929, Huesca. En la documentación de en CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, *op. cit.*

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> Ver DEL ARCO Manuel, “Unos minutos con Acín”, *Hueca Ilustrada* 9 febrero 1930, Huesca. En *ibid.*

<sup>335</sup> Ver GARCÍA GUATAS, Manuel, “Goya en los pintores aragoneses”, en *Artistas Aragoneses. Desde Goya a Nuestros Días*, *op. cit.*, p. 62.

consistente en un desvelamiento del desnudo femenino relacionado tradicional y alegóricamente con la verdad. Siendo Goya por otra parte precursor del romanticismo por la influencia que ejerció en figuras como Delacroix y Baudelaire, en otro cartel anunciador de esta exposición, reproducido más arriba, Acín señala el centenario del romanticismo (1830-1930) como si su muestra plástica estuviese circunscrita en esta conmemoración. Podría tratarse de una identificación de su persona con el concepto de “nuevo romanticismo” acuñado por Díaz Fernández ese mismo año (tan importante para la revista defensora de la obra de Acín, *Cierzo*<sup>336</sup>) para suplantar el purismo gongorista de la Generación del 27, Ortega y Gasset y las ideas estéticas puristas de Eugenio d’Ors.

Ramón Gómez de la Serna: de sus greguerías adopta la atención a los objetos desnudos de sus anteriores significados, y su “humorismo” objetivo que Acín cree continuador del de Goya, pues ambos profesaron una gran devoción por el maestro aragonés.

Luis Bagaría: este caricaturista catalán introduce los nuevos lenguajes plásticos en el género, y posiblemente fue conocedor de las ideas antiartísticas de De Zayas y Stieglitz en relación a la caricatura, la fotografía y la sociedad moderna.

Rafael Barradas: este artista uruguayo pudo informar a Acín sobre el futurismo y contagiarle su vibracionismo, además de introducir lenguajes de vanguardia en la ilustración de revistas y prensa, así como el interés por la tipografía.

Joaquín Torres-García: uruguayo que residió periódicamente en Cataluña. Conoció a su compatriota Barradas en 1917, gracias al cual tuvo noticia del futurismo. Fue un importante introductor de nuevos lenguajes en revistas como *Un enemig del Poble*, *Proa* o *Troços*. Lo más importante de su producción de cara al bibelot como modalidad artística de Acín, fue la exposición en 1918 en las Galerías Dalmau de Barcelona de una serie de juguetes construidos en madera pintada, incluyendo recortables tal y como los practicó Acín sobre papel. Estaban

---

<sup>336</sup> *Cierzo* dedicó algunas de sus páginas al romanticismo. Véase PI SUÑER, Santiago, “El sentido del Amor y del Tiempo en la poesía romántica”, *Cierzo* n° 3 20 mayo 1930, Zaragoza, pp. 3-4 [sin paginar]. Edición facsímil, *op. cit.* Este artículo se acompañó de tres ilustraciones, dos estampas denominadas “románticas” y, entre las dos, una fotografía de una bailarina escultórica que Acín realizó (c. 1929) con chapa de aluminio, material considerado “barato” por el oscense en el catálogo de la exposición del Ateneo de Madrid, 1931. Esta fotografía venía acompañada de la leyenda “arte futurista” que, aunque no se corresponda con la estética de Acín, éste sí pudo prestar atención al movimiento italiano así como Seral y Casas con su libro *Sensualidad y futurismo* (1929), partícipe del espíritu que animó al *Nuevo Romanticismo* de Díaz Fernández, el mismo que tildó de romántico al futurismo. Se trata de una comparación por adición: del romanticismo más el futurismo se obtiene el nuevo romanticismo. De esta forma, Acín fue reivindicado por esta revista republicana como un representante del retorno al humanismo tras el liderazgo cultural de Ortega y Gasset. Ver YANGUAS, Eloy, “La exposición de Ramón Acín”, *Cierzo* n° 4 5 junio 1930, Zaragoza, p. 3, *op. cit.*

dirigidos a la educación de los niños bajo la influencia de la pedagogía revolucionaria<sup>337</sup>, y posiblemente de las ideas globalistas futuristas de Balla y Depero (quienes aplicaron sus principios estéticos a la fabricación de juguetes y animales robots), con el propósito de infundir en la infancia los principios universales del arte que por entonces Torres García comenzaba a desentrañar teóricamente<sup>338</sup>. Hay que subrayar además que Bagaría, Barradas y Torres García derivaron, como Acín, desde los lenguajes propios del modernismo hacia la adopción de los valores vanguardistas.

Respecto a estas influencias, debemos leer la advertencia emitida por Felipe Alaiz: “viendo las estampas de Barradas de la última etapa, nos acordamos de Acín, y lo mismo viendo cartones de Goya. Sin embargo, Acín era distinto de todos y distinto un día de lo que era él mismo horas antes”<sup>339</sup>. Acín tiene la particularidad de apropiarse tanto de los modelos que percibe, como de los motivos de la realidad exterior, e infundirles la dirección que toman sus actividades vitales en su conjunto, siendo el constante cambio de su producción una garantía contra el estilo y la falsa genialidad de autor, en beneficio de la poesía y de la función social del arte al margen de la mimesis.

Este bagaje no había consolidado un lenguaje afín a los movimientos de vanguardia, pues es el viaje a París en 1926, comprendido entre los meses de junio y noviembre, cuando este lenguaje se concreta en Acín y comienza a materializarse en sus experimentos plásticos. Al llegar a la capital francesa se instala en un hotel de la calle Vavin de Montparnasse, entrando a formar parte de las tertulias de los españoles ahí residentes y que tenían lugar en los cafés de moda en la vida cultural, La Rotonde y Le Dôme, lo cual ya es un dato significativo teniendo en cuenta que los surrealistas se reunían en la otra punta de la ciudad, en la Place Blanche cerca de Montmartre y Pigalle, dato éste que sitúa en general a los artistas españoles emigrados de París al margen de los contactos con el grupo de Breton. Ahí comparte el estudio con el pintor granadino Ismael González de la Serna, una referencia fundamental en su evolución plástica desarrollada años después en Huesca, pues con él comparte las procedencias artísticas modernistas. No es probable que se encontrasen cuando Acín visitó Granada en 1915, teniendo en cuenta que por entonces González de la Serna tan sólo contaba con dieciséis o diecisiete años, y Acín con veintisiete. De todos modos, Ismael de la Serna estuvo en Madrid en 1917 (expuso en el Ateneo ese mismo año), pudiendo los dos coincidir ahí y, cuando se encontraron en París, compartieron recuerdos sobre la ciudad andaluza junto con otro pintor granadino,

---

<sup>337</sup> Ver PÉREZ, Carlos, “Aladdin Toys. Los juguetes desmontables de Torres García”, en *Joaquín Torres García. Un mundo construido*, Museo Colecciones ICO, Madrid, 2002, p. 125 (catálogo de exposición).

<sup>338</sup> En 1934 Torres García informó de estas prácticas pedagógicas que por entonces puso al servicio de su constructivismo universalista, en TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo I*, Alianza, Madrid, 1984, pp. 94-95.

<sup>339</sup> ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, op. cit., p. 29.



Manuel Ángeles Ortiz, amigo de Luis Buñuel (fue actor en *L'Âge d'Or*, 1930) que expuso en 1926 en la Galerie des Quatres Chemins. En la capital gala, Ismael ya entabló amistad con Juan Gris, Picasso, Julio González y Pablo Gargallo, siendo que a este último se le ha atribuido una influencia decisiva sobre las láminas de metal recortadas de Acín. En las tertulias de Montparnasse compartió mesa con Luis Buñuel y el doctor aragonés Pedro Aznar, y Ramón Liarte<sup>340</sup> asegura que se creó una estrecha amistad entre Acín, Picasso, Buñuel y Dalí, quien visitó París por primera vez ese mismo año. Luis Buñuel, llegado a principios de 1925, anota en sus memorias otros asistentes a estas tertulias sin que podamos asegurar que coincidiesen con Acín<sup>341</sup>: el cubano Pancho Cossío, Francisco Bores, Joaquín Peinado y Hernando Viñes - grandes amigos todos ellos del cineasta-, el zaragozano Juan Vicens y, sobre todo, el escultor español José de Creeft, quien ya llegó a la ciudad de las luces en 1905. Éste artista residió en el Bateau Lavoir, frecuentando el círculo de amigos, poetas y artistas de Picasso, por lo que pronto adoptó el primitivismo en su escultura de madera (recordemos las cabezas fantásticas de Acín). En 1925 realizó *El picador*, solucionando el caballo -animal que Acín defendió en *Las corridas de toros en 1970-* con materiales de chatarrería ensamblados, cuyo resultado (conservado en la Fundación Joan Miró de Barcelona) recuerda a unos caballos de juguete con los que fueron fotografiadas las hijas de Acín hacia 1932<sup>342</sup>. Además de esta importante referencia y de todos estos contactos seguros y posibles, para acercarnos a los posibles temas abordados en estas tertulias de Montparnasse debemos añadir y destacar a:

Luis Buñuel

Como Acín, el cineasta de Calanda en su juventud disfrutó de la impronta objetual de Ramón Gómez de la Serna en sus comienzos ultraístas<sup>343</sup>, como deja entrever su colaboración en *Ultra* (nº 23 1 febrero 1922, Madrid) “Una traición incalificable”, donde toma algunos aspectos propios de las greguerías, sobre todo el protagonismo de los objetos que volverá a repetirse en “Instrumentación” (*Horizonte* nº 2, 11 septiembre 1922, Madrid), cuyas breves fórmulas literarias recuerdan a los géneros cultivados por Ramón Gómez de la Serna<sup>344</sup>. Este entusiasmo por el mundo objetivo exterior lo distinguió notablemente del rumbo tomado por algunos de sus antiguos compañeros de La Residencia de Estudiantes de Madrid -que luego pasarían a formar parte de las filas de la *Revista de Occidente-*, de Ortega y Gasset, del homenaje literario a Góngora y de la Generación del 27, dado que su pronto interés por el cine,

---

<sup>340</sup> Ver TORRES PLANELLAS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 191.

<sup>341</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, op. cit., pp. 96-104.

<sup>342</sup> CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit., p. 38.

<sup>343</sup> Acerca de los orígenes ultraístas de Luis Buñuel y la influencia de Ramón Gómez de la Serna en su juventud, ver GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., p. 21; y BARBACHANO, Carlos, *Buñuel*, Salvat, Barcelona, 1986, p. 39.

<sup>344</sup> Ver BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 85-89 y 247-249.

visible en su relato *Por qué no uso reloj* (1923, el cual tiene un trasfondo bergsonianos propio de Ramón, por el que enfrenta el tiempo continuo con el tiempo mecánico del reloj)<sup>345</sup> -quizás influido directamente por Gómez de la Serna entre otros factores, al ser éste el autor de *Cinelandia* (1923) y compartir las greguerías la fragmentación del cine<sup>346</sup>-, lo aleja de los recursos puristas literarios de aquéllos y lo predispone a la interdisciplinariedad. Esta atracción por la realidad y el objeto viajó con él a París en 1925 junto con su intención de dedicarse al cine y, precisamente en 1926, año de la estancia de Acín, entró a trabajar con Jean Epstein como ayudante de dirección en *Mauprat* (1926). En el rodaje de esta película pudo conocer las ideas de este importante director de cine de la segunda generación francesa, el cual mostró un interés por el objeto y la metáfora propio de Gómez de la Serna<sup>347</sup>, dirigido todo a una finalidad poética renovada a partir de los contactos de Epstein con autoridades literarias de vanguardia como Cendrars. Esta meta se verá afianzada en Luis Buñuel, sobre todo cuando entre en contacto con el grupo surrealista en 1929<sup>348</sup>. Impresionado por la película *La roue* de Abel Gance, Epstein centró su investigación cinematográfica en el protagonismo del objeto, sustituyendo la rígida frontalidad con la que el cine lo había filmado hasta ese momento, por distintos ángulos que introducen en el cine la subjetividad que complementa la objetividad de la cámara, además de los planos detalles y primeros planos que elevan al objeto a la condición de signo en el entramado del montaje o “decoupage” -conceptos que hicieron mella en el pensamiento fílmico de Luis Buñuel<sup>349</sup>- hasta confeccionar un auténtico “lenguaje de los objetos”. No sólo son la metáfora y el objeto los aspectos básicos tanto del cine de Epstein como de la literatura de Gómez de la Serna. El objeto se transmuta en imagen -tan importante para el ultraísmo que Buñuel conoció en su juventud- a partir de la acción del *decoupage* y del montaje -tal y como ocurre en las greguerías- y bajo el ánimo de la filosofía de la duración de Henri Bergson, una de las referencias fundamentales de la práctica literaria y del coleccionismo de Ramón Gómez de la

---

<sup>345</sup> Publicado en *Alfar* nº 29, mayo 1923, recogido en *ibíd.*, pp. 95-98. Ver al respecto los comentarios de MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 35.

<sup>346</sup> Véanse las comparaciones que hace Buñuel entre Ramón Gómez de la Serna y el montaje de Griffith en 1927, en BUÑUEL Luis, *Obra literaria, op. cit.*, p. 157, incluso proponiendo sus greguerías como precedentes del montaje cinematográfico. Ver además GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine, op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>347</sup> MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto, op. cit.*, pp. 34 y 36. Este autor es el único que hasta el momento ha desarrollado ampliamente las incidencias del pensamiento cinematográfico de Jean Epstein en Luis Buñuel. Sobre Epstein y la recepción de sus teorías sobre fotogenia por parte de Buñuel, ver además RIBLER-PIPKA, Nanette, “L’esthétique surréaliste dans *La chute de la maison Usher* de Epstein et Poe”, *Le cinéma des surréalistes, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* nº XXIV, Septiembre 2004, L’Age d’Homme, Paris, pp. 209-214.

<sup>348</sup> Véase BUÑUEL Luis, “El cine, instrumento de poesía” (Conferencia impartida en México en 1958 y publicada en la revista *Universidad de México* en diciembre de ese mismo año), en BUÑUEL Luis, *Obra literaria, op. cit.*, pp. 183-186, donde defiende un cine dedicado sólo a lo fantástico y misterioso, al tiempo que denuncia el imperante por ser escapista y rehuir de la realidad cotidiana.

<sup>349</sup> BUÑUEL Luis, “*Decoupage* o segmentación cinegráfica” (*La Gaceta Literaria* nº 43 1 octubre 1928, Madrid), en *ibíd.*, pp. 171-174. Sobre un análisis resumido de Epstein acorde a nuestro tema del collage, ver MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, pp. 88-92.

Serna<sup>350</sup>. Con el montaje, el objeto queda transmutado en signo perteneciente a una unidad orgánica mayor: cobra vida<sup>351</sup>. Así, es la fotogenia la que supera a la pintura gracias a su mecánica, por tener la capacidad de otorgar vida a los objetos animados<sup>352</sup>, mientras que la representación sólo consigue plasmarlos en su estado inerte. En esta revitalización de lo inanimado, la fotogenia de Epstein, junto con la metáfora, pone al cine al servicio de unos fines poéticos, siendo ésta la propiedad cinematográfica de las cosas según este mismo cineasta; y no sólo en relación a una vitalización, puesto que nace de la conjunción del sujeto -la disposición de la cámara- con lo objetivo, es decir, la capacidad de las cosas de manifestarse mecánicamente frente al objetivo de la cámara<sup>353</sup>. Por lo tanto, dos son las ventajas que presenta este medio de reproducción mecánica frente a la pintura en la meta que ambos deben perseguir, la poesía: el registro mecánico de la cámara alcanza el fotograma, que es el resultado estático del cine, mientras que la disposición sucesiva de los fotogramas por montaje introduce la dimensión temporal en la fotografía estática<sup>354</sup>. Mediante estas capacidades propias del cine, y la superación de la metáfora fílmica de Epstein que Luis Buñuel conseguirá con sus producciones cinematográficas surrealistas de 1929 y 1930, *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, el director aragonés avanza respecto a los postulados ultraístas y ramonéanos, al mostrar la imagen sublimada sin necesidad de ningún símil, analogía o metáfora, sino por sí misma, sin explicación añadida, fin alcanzado no sólo por el conocimiento directo de las teorías fílmicas de Epstein, sino también y simplemente por las propias facultades del cine como medio de reproducción mecánica que estimula el shock en el espectador según los argumentos de Walter Benjamin. Mediante el cine, Luis Buñuel consigue los mismos resultados que la vanguardia había logrado tras el dadaísmo, la presentación de la imagen desnuda y la consideración poética de la realidad sin necesidad de añadidos artísticos o literarios. Agustín Sánchez Vidal establece una relación entre el procedimiento azaroso de composición de un poema dadaísta, propuesto en 1918 por Tristan Tzara, con la estética defendida por Ramón Gómez de la Serna, concretamente

---

<sup>350</sup> MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>351</sup> Tal y como apunta BUÑUEL, Luis, “Del plano fotogénico” (1927), en BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, op. cit., p. 156, donde recoge las palabras de Epstein “À l’ecran il n’y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes” [en la pantalla no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes], lo que explica el desinterés de Buñuel por la pintura dada la capacidad del cine para dotar de vida a las cosas. Acerca de los objetos convertidos en signo dentro del montaje cinematográfico, ver MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, op. cit., p. 81.

<sup>352</sup> EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1974, Tomo I, p. 129. Ver además el capítulo “Photogénie de l’impondérable” de EPSTEIN, Jean, *Esprit de cinéma*, Jeheber, Genève-Paris, 1955, pp. 9-14.

<sup>353</sup> MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, op. cit., pp. 80-81.

<sup>354</sup> Para Luis Buñuel, el montaje se constituye a partir de fragmentos materiales, mientras que el “decoupage” remite a un plan ideal, aun siendo susceptibles ambos de presentarse como los dos opuestos de la práctica del collage fílmico. Los dos se aplican al film en tanto que sucesión temporal -conjunto de planos-, y al plano mismo entendido como unidad estática. El plano pone en relación un conjunto de imágenes, mientras que el film aglutina un conjunto de planos. En BUÑUEL, Luis, “Decoupage o segmentación cinegráfica”, en BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, op. cit., pp. 171-172.

en “Las tijeras” (*La Gaceta Literaria* nº 4 15 febrero 1927)<sup>355</sup>. Sin embargo, la estética de Ramón siempre necesitó de la metáfora como componente humano infundido sobre el objeto, mientras que el procedimiento azaroso propio del dadaísmo, presente en Gómez de la Serna tan sólo en los encuentros con los objetos en *El Rastro*, y tamizados por la narración, alcanza la imagen asilada tal y como es capaz de ofrecérsela el cine (recordemos la comparación entre el cine y el arte dadaísta propuesto por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). Dado que la rectificación apenas es visible en la dimensión objetual de Acín, tomando los modelos casi sin ser modificados y por sus cualidades mecánicas, el oscense busca una sublimación de los objetos “baratos” y humildes por procedimientos cercanos a la fotogenia, a la capacidad de nominar por parte del sujeto tan cercana a Duchamp. Mediante un recurso mecánico como es la fundición escultórica en metal, eleva a monumento unas simples pajaritas de papel que pertenecen al mismo mundo cotidiano que atrajo a Ramón Gómez de la Serna y a Luis Buñuel, y con tan sólo cambiar de posición los morillos. Y aún más, al ser fotografiados consigue darles un aspecto y un dinamismo animal, y con ello infundir vida a los objetos inanimados, mientras que el *découpage* inyecta una dimensión humana perteneciente al sujeto en el material, al recortar las chapas de aluminio para desvelar formas antropomórficas remitentes al mismo sujeto.

Siendo el montaje la manipulación de materiales previos, y el *découpage* el recorte ideal, según Buñuel (no toma en cuenta el recorte azaroso de Arp, por ejemplo), de la misma manera que en el fenómeno cinematográfico confluyen sujeto y objeto, también se reconcilia lo ideal con lo material, existiendo una idea previa que quizás recoja un componente racionalista latente en Epstein. Luis Buñuel aporta un dato fundamental: en La Residencia de Madrid ya pudo tener conocimiento de la actividad de Epstein a través de sus colaboraciones en *Ultra* y *L'Esprit nouveau*<sup>356</sup>. Esta última revista relaciona a Epstein con la dirección tomada por el purismo y el cubismo a principios de la década de 1920, es decir, con la “vuelta al orden”, al clasicismo de Severini y al racionalismo arquitectónico de Le Corbusier, además de demostrar que Luis Buñuel, como su amigo Dalí, siguió desde España esta publicación dirigida por Paul Dermée, quien exaltó las facultades poéticas de la economía rectora del mundo moderno, no tan distante en el fondo de la oposición de Pierre Naville a toda plástica en el seno del grupo surrealista, por encontrar los valores poéticos en la realidad cotidiana de la ciudad. Paul Dermée fue además uno de los colaboradores del otro surrealismo de Ivan Goll y del único número de la revista *Surréalisme* (1924)<sup>357</sup> junto a otros antes cercanos a Breton y al anterior grupo dadaísta

---

<sup>355</sup> Anotaciones de Agustín Sánchez Vidal a la edición de BUÑUEL, Luis, *Obra literaria, op. cit.*

<sup>356</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro, op. cit.*, p. 106, y MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto, op. cit.*, p. 79.

<sup>357</sup> Ver DERMÉE, Paul, “Surréalisme couleur du temps”, *Surréalisme* nº 1 octubre 1924, Paris. Edición facsímil de Jean-Michel Place, Paris, 2004, p. XIII, donde afirma que el artista siempre se ha esforzado por crear una realidad más amplia que la cotidiana, y donde retoma el término formulado por primera vez

de París como Marcel Arland (procedente de la revista *Adventure*), René Crevel, Joseph Delteil, incluso el mismo Pierre Reverdy, además de viejos conocidos por el ultraísmo como Pierre Albert-Birot (todo ello hace muy fácil que esta publicación fuese conocida por Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel y Salvador Dalí). Se han señalado ciertas influencias surrealizantes en Acín<sup>358</sup>, sin poder establecer relaciones precisas y, al mismo tiempo, Manuel García Guatas ha aludido en relación a obras como la Fuente de las Pajaritas a cierto cubismo y constructivismo racionalista<sup>359</sup>, teoría que encuadraría a la perfección con el diseño constructivo del cartel anunciador de la conferencia de Ramón de la Serna sobre Goya (1927). Cabe entonces preguntarse cómo se conjugan estos dos aspectos de la obra de Acín aparentemente irreconciliables, y una de las claves nos la ofrece el contacto de Buñuel con las ideas cinematográficas del momento.

Gracias al cine objetual de Epstein, las predisposiciones surrealistas de Luis Buñuel determinan unos rasgos que pudieron ser comunicados a Acín y que son coincidentes con el surrealismo, contando además con la contribución a la formación de un cine propiamente surrealista del director de Calanda, y con las influencias que legaron él y José Bello -antiguo amigo aragonés de la Residencia de Estudiantes- en la pintura de Dalí, artista esencial en la culminación de la aceptación de una plástica por parte del grupo surrealista en 1930. Tanto Salvador Dalí como Luis Buñuel fueron lectores de *Eprit nouveau* y de ahí adoptaron ideas para la defensa de la objetividad, hasta conformar una apuesta teórica frente al purismo de sus compañeros de la Residencia, los futuros integrantes de la Generación del 27. Estas ideas fueron desarrolladas ampliamente por Salvador Dalí en compañía de los miembros de *L'Amic de les Arts*, Sebastián Gasch y Lluís Montayá, en manifiestos como *La fotografía, pura creación del Espíritu* (1927), encabezada precisamente con una cita de René Crevel de 1925<sup>360</sup>, *Film-arte, film anti-artístico* (1927) y *Manifiesto antiartístico catalán. Manifiesto amarillo* (1927). El surrealismo de Ivan Goll se adapta muy bien a los medios objetivos de la reproductibilidad mecánica. Sobre todo el cine -y en concreto el de Epstein, colaborador de *Esprit nouveau*- responde muy bien a la sublimación de la realidad que reclama el movimiento creado por Goll<sup>361</sup> al margen del surrealismo de Breton y Aragon. En este “otro” surrealismo, las ideas de

---

por Apollinaire en *Les mamelles de Tiresias* (1917), para afirmar que son el periodismo y la fotografía los que mejor logran este objetivo.

<sup>358</sup> Los casos más paradigmáticos los constituyen las manifestaciones de Manuel Pérez-Lizano Fornas al respecto, en PÉREZ-LIZANO FORNAS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 23 (aunque este autor relaciona a Acín más con el arte objetual de Duchamp que con el surrealismo), y ARCE OLIVA, Ernesto, “Ramón Acín y el surrealismo”, en *Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, op. cit., pp. 53-69.

<sup>359</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel, “La escultura moderna desde Huesca (1925-1935)”, en *ibíd.*, p. 43.

<sup>360</sup> Ver DALÍ, Salvador, *Obra completa vol. IV. Ensayos 1. Artículos 1919-1986*, Destino, Barcelona, 2005, pp. 42-45 y 931-932.

<sup>361</sup> GOLL, Ivan, “Exemple de surréalisme”, *Surréalisme* nº 1 octubre 1924, Paris. Edición facsímil, op. cit., pp. X-XI. Jean Epstein también creyó que las facultades del cine eran propias del surrealismo definido por Apollinaire en 1917. Léase el capítulo “Le délire d’une machine” de EPSTEIN, Jean, *Esprit du cinéma*,

Paul Dermée fueron fundamentales. Frente a las declaraciones de Dalí en *Film-arte, film anti-artístico* en relación al cine y al rechazo de todo lo artístico que en él pudiera haber, Luis Buñuel -al que fue dedicado el texto- escribe a Pepín Bello en octubre de 1927 afirmando que Dalí había robado algunas ideas suyas y que exagera, citando películas que él encuentra admirables, entre las cuales consta *Coeur fidèle* de Epstein<sup>362</sup>.

En su juventud, como es habitual en su generación, Luis Buñuel sintió simpatía por el anarquismo<sup>363</sup>, y coincide con Acín en un compromiso que en 1926, ante la dictadura, se tornó republicano. Sin duda, el interés juvenil por el anarquismo predispuso a Buñuel a ser un cineasta atento a la realidad de manera radical, lo que le condujo al surrealismo en 1929. Por esta razón, el turoense y el oscense debieron entenderse bastante bien. En febrero de 1926 desde París, Buñuel pide a León Sánchez Cuesta que le envíe junto con *Cinelandia* de Gómez de la Serna un ejemplar de *La deshumanización del arte*<sup>364</sup>; parece ser que le intrigó esta publicación tan sonada en los círculos afines de Madrid<sup>365</sup>. Pronto advirtió que la práctica cinematográfica y la búsqueda de un lenguaje puro puede caer en una “deshumanización” si pierde a su protagonista principal, tal y como lo desarrolló teóricamente Epstein: el objeto de la realidad<sup>366</sup>. Desde la capital francesa, ante el éxito de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y la devoción por la poesía pura de Góngora, Buñuel comenzó una campaña por correspondencia para disuadir a sus antiguos compañeros de la Residencia de Estudiantes, sobre todo a José Bello y Salvador Dalí, de este rumbo tomado que comenzaba a generalizarse, además de contar con el órgano de difusión *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, siempre atento a los fenómenos modernos como el cine y el cartelismo. Frente a Góngora, Buñuel pronto comenzaría a tantear un guión sobre Goya previsto para su Centenario<sup>367</sup>, para el cual debió escuchar las opiniones de Ramón Gómez de la Serna, el mismo que presentó su libro *Goya* en 1928. Acabó tratándose de un encargo propuesto por la junta organizativa del centenario durante la estancia de Acín en París (concretamente en el mes de septiembre). Siendo que el encargo ya fue planteado meses antes de junio de 1926, quizás el oscense sirvió de intermediario.

---

*op. cit.*, pp. 168-179. De las pocas definiciones ofrecidas por Apollinaire en *Les mamelles de Tirésias*, una constituye un símil: cuando el hombre imitó el andar con la rueda sin parecerse formalmente a una pierna, inventó sin saberlo el surrealismo. En APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres Complètes*, A. Ballano et J. Lecat, Paris, 1965-1966, p. 609. Ya, en relación al surrealismo oficial bretoniano basado en buena parte en el automatismo psíquico, véanse las reflexiones positivas de BRUNUS, Jacques-B., *En marge du cinéma français*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987, p. 68-70.

<sup>362</sup> En la presentación de Agustín Sánchez Vidal a BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 19-20; y en BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 37. Ver además GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>363</sup> Ver *ibíd.*, p. 19-20 y BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, pp. 69-71.

<sup>364</sup> GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>365</sup> Ver las anotaciones de Agustín Sánchez Vidal a BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>366</sup> Ver BUÑUEL, Luis, “Del plano fotogénico” (1927), en *ibíd.*, p. 155.

<sup>367</sup> Acerca de esta colaboración poco conocida, ver GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, *op. cit.*, pp. 22-23.

Ramón Acín fue en su tierra un modelo de humanidad y respeto hacia la realidad exterior desde sus posicionamientos libertarios, y por esta razón ayudó a fortalecer en 1930 la oposición a la teoría de la deshumanización y el nuevo acercamiento a la realidad en los círculos culturales aragoneses como *Cierzo*; estos debates fueron con seguridad tema de conversación entre Buñuel y Acín durante la estancia del oscense en París. Valoremos el mensaje lanzado por éste acerca de Buñuel en 1930 desde *El Diario de Huesca*: “Tornémonos nidos de gusanos antes de torcer nuestros comenzados caminos. Caminos rectos, sencillos, henchidos de independencia y de humanidad”<sup>368</sup>.

#### Pablo Picasso y Julio González

Picasso es maestro y pionero en la toma de materiales preexistentes. Sus relaciones con los ambientes de Barcelona en los años de juventud lo acercan a Acín, siendo que Patricia Leighten ha estudiado las correspondencias de los primeros collages del malagueño con la sensibilidad antibelicista y libertaria. En 1924 Picasso retoma el collage y los materiales no artísticos en la construcción de una nueva guitarra, tras sus tanteos con cierto clasicismo interpretado en multitud de ocasiones como “un retorno al orden” tras el periodo cubista. A partir de esta guitarra, su obra tenderá cada vez más hacia un mayor primitivismo que sin duda Acín siguió desde 1926 hasta su muerte en 1936, siendo que a partir de 1925 Picasso es elogiado por Breton como precedente e inspirador del surrealismo. La relación más directa de Acín con Picasso ha sido establecida por Manuel Pérez-Lizano en relación a la serie de dibujos de los signos zodiacales realizados por el oscense entre 1828 y 1930<sup>369</sup>.

Curiosamente, Julio González decide dedicarse exclusivamente a la escultura al año siguiente de la visita de Acín, es decir, en 1927<sup>370</sup>, cuando inicia precisamente sus trabajos en hierro caracterizados por el empleo de soldadura en el ensamblaje. En 1928 coopera con Picasso en la elaboración del monumento dedicado a Apollinaire, destinado a ser ubicado sobre su tumba, trayendo como consecuencia una serie de esculturas donde el volumen lo constituye el vacío a partir de varas de metal que, por montaje, materializan los diseños de Picasso, el dibujo relativo al *decoupage* cinematográfico de Buñuel frente al montaje de los hierros soldados<sup>371</sup>. Éstos son elementos a tener en cuenta en la obra escultórica de Ramón Acín a partir de 1926. Sus pajaritas, al ser plasmadas en metal a partir de modelos de papel, el dibujo adquiere un rol

---

<sup>368</sup> ACÍN, Ramón, “Las víctimas de la ciencia. Pedro Aznar”, *El Diario de Huesca* 19 enero 1930, Huesca. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, op. cit.

<sup>369</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 62.

<sup>370</sup> Ver AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio, Juan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973, pp. 156-164.

<sup>371</sup> Sobre esta colaboración, véase SPIES, Werner, *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000, pp. 118-124.

fundamental, aunque a diferencia de Picasso y Julio González, en su caso sea de impronta absolutamente mecánica.

#### Pablo Gargallo

Una vez instalado este escultor de origen aragonés definitivamente en París en 1923, fue referencia fundamental para muchos escultores, por ejemplo para Julio González. Como Ramón Acín, durante la década de 1920 mantendrá elementos de su primer modernismo dentro de un marco cubista. Antes, entre 1920 y 1923 trabaja con láminas muy finas de plomo con el fin de valorar el vacío en la escultura e interaccionar la segunda dimensión con la tercera, como fue habitual en los ya clásicos escultores cubistas. Hacia 1924 investiga con plantillas de cartón recortadas y destinadas a esculturas de planchas de metal que deben ser ensambladas, en las cuales interactúa el *decoupage* del dibujo con el ensamblaje, tal y como ocurre en la escultura de Julio González a partir de 1927, así como en el cine de Buñuel se encuentra el *decoupage* con el montaje material (la influencia del cine en Gargallo es visible en su *Greta Garbo con sombrero*). Es evidente que el recorte y las líneas decorativas influyeron en las bailarinas, en *El agarrotado* (de tema goyesco) o en *El crucificado* de Acín (todas hechas hacia 1929). Sin embargo, hay que advertir que el artista polifacético aragonés no recurre, a diferencia de Gargallo, de Picasso o de González, al ensamblaje, sino que su intervención en el material es mucho menor y se limita al simple recorte en sus planchas de metal, mientras que en las pajaritas elige un medio de elaboración completamente mecánico una vez aprehendido: la papiroflexia, y en los morillos tan sólo rectifica sus contextos (el hogar) y sus posiciones, constituyendo auténticos *ready-mades* revivificados por una mínima intervención del sujeto. Acín, con modelo en el cine y en otros ejemplos más inmediatos, los cuales deben ser aclarados y desvelados a continuación, limita la acción del autor para mantener un mayor respeto a los modelos naturales y al material preexistente. Para Acín, el autor es un médium que redescubre una realidad exterior ocultada por las máscaras ideológicas, tendiendo así a la mínima intervención creativa y a la muerte de artista en tanto que ser diferente al resto de la humanidad.

#### Ismael González de la Serna

A pesar de estar ligado íntimamente a la Generación del 27, constituye una referencia directa por el hecho de que Acín se acomodó en su estudio de París, y por la similitud de ciertos guaches del oscense realizados entre 1932 y 1935 sobre papel, con los pintados por Ismael de la Serna desde 1926 (también utilizó las témperas). El parecido de las obras realizadas por ambos tras la estancia de Acín en 1926 en la capital francesa, testifica que mantuvieron un contacto periódico a partir de la fecha. Acín realizó un segundo viaje a esta ciudad, aunque bastante más breve, a principios de 1931. Sin embargo, esta ocasión estuvo motivada por asuntos políticos, en concreto por su participación en la Sublevación de Jaca del 12 de diciembre de 1930, pero eso



no descartó la visita de rigor a Ismael. Éste pintor fue en París uno de los tardíos seguidores de Picasso, adoptando el collage en 1921 con *Bodegón con violín*<sup>372</sup> nada más llegar. Sin embargo, practicará este medio de expresión muy esporádicamente, consistente en la integración de los materiales más diversos y en los que mezcla motivos clásicos con elementos de la civilización industrial, sin una norma de integración preestablecida que no sean las referencias cubistas conocidas. Destacan sus periódicos, que prestan la misma atención a la imprenta y los medios de comunicación de masas de los que Picasso, Braque y los futuristas requirieron para sus collages en su momento<sup>373</sup>, lo que pudo llamar la atención de Acín por su propio oficio como articulista, como ilustrador y por su permanente interés por estos medios de difusión. Por otra parte, Ismael de la Serna destacó en el empleo de soportes pobres como el isorel y el cartón, este último recurrido por Acín desde 1929 como consecuencia de su primer viaje a París, en ocasiones fabricado con papel de reciclaje como es el caso de *Composición con medio rostro clásico* (c. 1928-1929). De la Serna inició en 1927 sobre estos cartones una serie de personajes con témperas, guaches y tintas, que en principio se desarrollaron en un estilo neocubista para luego adoptar un aire fantástico y surrealizante, paralelo al de otros pintores españoles como José Moreno Villa o Francisco Bore. Cesáreo Rodríguez-Aguilera interpreta este estilo fantástico, también presente en otro tipo de pinturas -óleos sobre lienzos de principios de los años treinta, algunos con temas neoclasicistas y mediterráneos como las bañistas de *Personajes en la orilla del mar* (1931) a modo de Picasso-, como una adopción de modelos subconscientes como recurso pictórico<sup>374</sup>. Existe un dato bastante esclarecedor acerca de este leve contacto plástico con el surrealismo: Eugenio Montes publica su artículo “El Marqués de Sade y los niños terribles” en la *Gaceta Literaria* en diciembre de 1930, donde evoca una de las conversaciones abordadas en las tertulias de La Rotonde por los españoles residentes en París, precisamente en 1926, con el incipiente surrealismo como tema, lo que demuestra un temprano interés por el movimiento de Breton<sup>375</sup>.

Compartiendo los cartones de Ismael y los de Ramón elementos concretos, por ejemplo el enrejado que aparece en *Un sueño en la prisión* de Acín (c. 1929) y en *Ciudad encantada* de Ismael (1927), empleadas antes por el malagueño José Moreno Villa desde ese mismo año, el tono surrealizante de ciertas pinturas de 1929 del oscense se deben seguramente a la influencia que Ismael de la Serna ejerció sobre él y que también encontramos en algunas formas orgánicas de Moreno Villa realizadas desde 1927 (donde prima cierto punteado en las pinceladas que aparecen luego en las composiciones fantásticas de Acín), a pesar de existir otras fuentes y su

---

<sup>372</sup> WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>373</sup> Acerca del collage en Ismael González de la Serna, véase RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Ismael Gómez de la Serna*, Cercle d'Art, Paris, 1977, p. 88.

<sup>374</sup> *Ibid.*, pp. 58-62.

<sup>375</sup> Citado en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, p. 220.

propia predisposición debido a la atención que prestó a los modelos exteriores, por la reducción de la intervención creativa que lleva a cabo, y por el entusiasmo que sintió desde siempre por el automatismo de los medios mecánicos de reproducción. Por esta razón, podemos pensar que la utilización de cartones y otros soportes pobres en las pinturas, dibujos y collages de Ismael, fue esencial en la elección de este tipo de materiales por parte de Acín a partir de 1928. Él mismo explica esta preferencia suya en el catálogo de la exposición del Ateneo de Madrid de 1931: “expongo unas chapas de metales baratos animadas por sencillos dobleces y expongo unos cartones de embalar ligeramente coloreados [insistiendo en la mínima actividad del artista] y encuadrados [acto artístico por excelencia junto con el monumentalizar de la fundición del metal]”<sup>376</sup>.

#### Los hermanos Joël y Jan Martel

A diferencia del segundo viaje a la capital francesa en 1931, en 1926 Acín no partió por presiones políticas. Su participación en la conspiración contra la dictadura, llamada “Santajuanada”, no influyó en su visita, puesto que tuvo lugar ya asentado éste en París<sup>377</sup>. El motivo parece haber sido el conocer las nuevas tendencias del arte contemporáneo, y su decisión fue la de visitar estudios, talleres y exposiciones. Al fin y al cabo, ya intentó realizar este viaje en 1913, antes de entrar en contacto con las organizaciones sindicales de Barcelona. Poseemos escasos datos acerca de su primera estancia en París, tan sólo que el 24 de junio de 1926, día del estallido de la “Santajuanada”, él ya se había instalado en la capital francesa, y que el 30 de noviembre recuperó su cargo público de profesor, trámite que llevaría a cabo de inmediato nada más volver. Este viaje no ha sido lo suficientemente explotado de cara a sus posibles referencias, debido sin duda a la falta de documentación. Acín se refiere a él en dos artículos de 1930. En el primero de ellos, en un recordatorio a su amigo el doctor Pedro Aznar, recién fallecido, nombra las tertulias de La Rotonde a las que Aznar asistió, y de cómo con él y Buñuel visitaron museos, galerías de arte, talleres, laboratorios (científicos) y estudios (posiblemente de cine)<sup>378</sup>, mientras que en el segundo artículo de mayo del mismo año, afirma haber visto expuestas en París las obras de José María Sert destinadas a la Catedral de Vic<sup>379</sup>. Su sobrino José Luis Sert viajó precisamente en 1926 a esta ciudad, ocasión que aprovechó para recoger todas las influencias racionalistas que desembocaron en la fundación del G.A.T.E.P.A.C. y de la revista A.C. Es evidente que la intención de Acín fue la de saldar una cuenta pendiente desde 1913: la de formarse en las nuevas tendencias europeas. El

---

<sup>376</sup> *Op. cit.*

<sup>377</sup> TORRES PLANELLS, Ver Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>378</sup> ACÍN, Ramón, “Las víctimas de la ciencia. Pedro Aznar”, *El Diario de Huesca* 19 enero 1930, Huesca. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida*, *op. cit.*

<sup>379</sup> ACÍN, Ramón, “La pintura del templo de San Lorenzo”, *El Diario de Huesca* 29 junio 1930, Huesca. En *ibíd.*

conocimiento de Buñuel de *Esprit nouveau* y de las actividades de Le Corbusier pudo conducir a él y a Acín al descubrimiento de los primeros pasos racionalistas de Robert Mallet-Stevens (el único arquitecto que mostró pabellones realmente modernos en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París de 1925<sup>380</sup>), amigo de los hermanos y escultores Jan y Joël Martel (éstos lo fueron a su vez de Albert Gleizes, Tamara de Lempicka y Sonia Delaunay), los cuales formaron parte de su equipo de colaboradores debido a su facilidad para la adaptabilidad al marco arquitectónico de sus bajorrelieves. En este grupo se encontraba por ejemplo el húngaro de procedencia neoplástica Vilmos Huszár, y posteriormente Mallet Stevens fue el arquitecto de los Condes de Noailles, los mismos que financiaron *L'Âge d'Or* en 1930. Ramón Acín ya mostró cierta predisposición hacia el racionalismo, no sólo por su talante anarquista y pedagógico según los principios de la Institución de Libre Enseñanza y la Escuela Moderna de Ferrer Guardia, también en lo concerniente a la plástica. En la conferencia que impartió en Zaragoza en 1921, *Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas*, con el fin de reducir la importancia del artista en la creación en beneficio de la dirección a la que se destina, proclamó:

“Las grandes artes son cinco y van así: Música, poesía, pintura, escultura y arquitectura. Para nosotros la música es el punto, la poesía la línea, la pintura la superficie, la escultura el volumen y la arquitectura la cuarta dimensión y la quinta y la sexta y todas las dimensiones conocidas y por conocer. En arte como en todo, no más hay geometría. La escala de los pesos atómicos de Mendeleef en Química; la órbita de Andrómeda en las cosas del cielo, como la revolución rusa en las cosas de la tierra, todo es geometría. Los dibujos de Miguel Ángel son geometría elegantizada y rebelde que se fugó de la matemática. Vamos a decir cuatro cosas de la arquitectura y los arquitectos. Como veis comienzo por el final, pero mi método es no tener método. Para emplear este método de no tenerlo, ha dicho un escritor que hay que confiar en sí mismo y no temer al fracaso, pero la gracia está en confiar a medias en uno y emplearlo, aunque luego se hunda el Cielo y nos tiemblen las pantorrillas por miedo a fracasar”<sup>381</sup>

Los hermanos gemelos Martel, nacidos en Nantes pero con origen familiar vandeano, aún sin compartir los posicionamientos políticos de Acín muestran bastantes coincidencias con su obra, siendo ambos los grandes renovadores del monumento escultórico y eslabón entre el cubismo y el racionalismo, como lo fue el purismo de Jeanneret y Ozenfant. El primer aspecto compartido consiste en la confluencia de lo primitivo y lo moderno que determinó el origen del collage, así como de otras vertientes del arte moderno. Marcados por la escisión que supuso la I Guerra Mundial entre la tecnología y el individuo, plasmaron en sus relieves y esculturas las figuras de obreros, medios de comunicación eléctricos como el teléfono, transportes modernos como el tren, la aviación y la navegación, presentando un relieve con un tren en fuerte

---

<sup>380</sup> PINCHON, Jean-François, “Les Martel et Mallet-Stevens”, en VV. AA., *Joël et Jan Martel. Sculpteurs 1896-1966*, Gallimard/ Electa, Paris, 1996, p. 86.

<sup>381</sup> Transcrita en parte por TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., pp. 190-191.

perspectiva para representar su velocidad en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales celebrada en París en 1925 (con líneas-fuerza propias de los futuristas, aunque de aspecto mucho más racionalista), el cual guarda un cierto parecido con *El tren* que Acín realizó en dibujo al óleo sobre cartón hacia 1929. Sobre este transporte, Acín se pronunció a Felipe Alaiz afirmando el retroceso al estado primitivo que supone la aparición de los nuevos adelantos técnicos:

“La edad de piedra tallada y la edad de hierro se viven en nuestros prados montañoses. Las riberas viven una época de transición, y si un aldeano necesita viajar en tren, viaja con el mismo miedo que sentiría un hombre de la prehistoria. Si éste se hubiera visto ante un teléfono hubiera sentido la misma perplejidad que un contemporáneo nuestro que vive en una aldea apartada”<sup>382</sup>

De hecho, ciertos bajorrelieves esculpidos por los hermanos Martel en un estilo neocubista (sobre todos los realizados en 1925 para *La Pérgola de la Douce France de L'île d'Avalon*, Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París, 1925), guardan cierto parecido con las primeras formas antropomórficas dibujadas sobre cartón por González de la Serna y, en sus esculturas de láminas de zinc, podemos apreciar la impronta de Gargallo, aunque con un aspecto bastante más tubular (como *El tocador de la sierra musical* de 1927, consistente en un hombre que tergiversa la función propia de una sierra para otorgarle otra musical), mientras que en otras plani-esculturas el ensamblaje es menor que en Gargallo y mayor el aporte decorativo<sup>383</sup>, guardando reminiscencias de los escultores históricos del cubismo como el organicismo animal de Raymond Duchamp-Villon. La especialización de estos dos hermanos en los monumentos, sobre todo en los dedicados a los caídos en las dos guerras mundiales -por lo que sus objetos de engrandecimiento fueron anónimos-, les convirtió en verdaderos especialistas en procedimientos de monumentalización de la realidad cotidiana que siempre estuvo presente en sus iconografías. Este será un instrumento recurrido por Ramón Acín para elevar a arte la realidad cotidiana y los valores infantiles y populares, tal y como es visible en las bases de cemento que sostienen las pajaritas en el Parque de Huesca, uno de los materiales que los hermanos Martel introdujeron en el monumento moderno francés. Los elementos decorativos de los gemelos galos se repiten en las obras de Acín posteriores a 1926, como las líneas onduladas que remiten tanto a cabellos como a olas acuáticas según una simbología decorativa muy simplificada y acorde al clasicismo mediterráneo, además de contener un valor gráfico significativo por basarse en la línea, en consonancia con los trabajos tipográficos de Acín y que los Martel también atendieron en sus pasquines publicitarios. El motivo acuático se repite en la tipología del monumento con fuente para permitir el reflejo negativo de la construcción,

---

<sup>382</sup> ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>383</sup> Michèle Lefrançois evoca a Gargallo y Julio González en LEFRANÇOIS, Michèle, « Les Martel et l'art sacré », en VV. AA., *Joël et Jan Martel. Sculpteurs 1896-1966*, op. cit., pp. 153 y 156.

abordado por los Martel en *L'île d'Avalon* (1925) y en el monumento a Debussy (diseñado en 1922). Éste fue retomado en el primer proyecto de las fuentes de las pajaritas de Acín, el cual también incluía dos jirafas y un velero, éste último elemento presentado en una maqueta de papel (c. 1928-1929)<sup>384</sup>, aunque el interés por el agua ya está presente en una temprana pintura de Acín que representa un *Palacio de cristal* reflejado en el agua (1913) y que sin duda contiene un valor simbólico referente a la dialéctica, posteriormente visible en la monocromía de los juegos tipográficos y en las relaciones entre el interior y el exterior de las esculturas, como las pajaritas de 1930. En ambos casos, estas líneas decorativas onduladas remitentes a la fuerza del agua, establecen en las composiciones las dialécticas fundamentales entre los materiales no artísticos y el monumento (la línea es la poesía que quizás, por el materialismo revolucionario de Acín, se identifica con la dialéctica), lo colectivo y lo individual, la escisión y la reconciliación (la maqueta para un *Monumento a la Paz* de Acín, la cual se estructura a partir de las líneas verticales del cartón de embalar utilizado en el cabello y en la túnica de esta alegoría femenina), artes mayores y artes menores y, en definitiva, lo moderno y lo primitivo.

Por otra parte, los Martel investigaron el interiorismo, la publicidad, el grafismo, el cine (trabajaron en la decoración de la cinemateca de Mallet-Stevens) y la fotografía, como accesorios a la obra escultórica que, sobre todo en sus bajorrelieves y monumentos, debía integrarse en el marco arquitectónico en beneficio de lo monumental y no de una de las dos artes integradas<sup>385</sup> (ambos se interesaron por la arquitectura en su juventud), es decir, experimentaron con aquello que queda fuera de lo puramente escultórico, lo que les permitió aunar la bidimensionalidad con la tridimensionalidad, a modo cubista, en sus monumentos y sus esculturas de chapas de metal. Esta integración de nuevos materiales, muchos de procedencia industrial como la variedad de plásticos empleados, el cemento, hormigón, metales industriales, cristal, espejos y materias plásticas (plexiglás, poliestireno, galalita, bakelita, lacas, etc.), tiene su correspondencia con el modo de producción en serie, gracias tanto al uso de materiales estandarizados y del ensamblaje, como a los medios de fundición a diferentes escalas a partir de unos mismos modelos, sobre todo en lo concerniente a las esculturas aplicadas sobre la decoración de arquitecturas y mobiliarios, lo que los acerca a los postulados de la Werkbund alemana y la Bauhaus<sup>386</sup>. Con ello quisieron dar una dimensión social al arte, reconciliar la industria con lo humano y con sus tradiciones, elevar la consideración meramente funcionalista de los productos de la técnica, tomando como materia-símbolo de la modernidad el metal por su alta capacidad conductiva de la electricidad. Estas ideas sociales confluyeron en la U. A. M. (L'Union d'Artistes Modernes), fundada en 1929 a partir de una escisión de la Société des Artistes Décorateurs. Los hermanos Martel fueron miembros fundadores de esta agrupación con

---

<sup>384</sup> Maqueta ilustrada en *Ramón Acín 1888-1936*, Diputación de Huesca/ Diputación de Zaragoza, p. 22.

<sup>385</sup> Ver VEILLOT, Vlérie, "Les frères Martel exposent aux grandes manifestations internationales de 1925, 1931 et 1937", en VV. AA., *Joël et Jan Martel. Sculpteurs 1896-1966, op. cit.*, p. 68.

<sup>386</sup> Ver RIVOIRARD, Philippe, "Les frères Martel et L'Union d'Artistes Modernes », en *ibíd.*, p. 100.

Mallet-Stevens, Hélène Henry, René Herbst, Raymond Templier y, junto con Joseph Csáky y Gustave Mirlos en principio, conformaron el equipo de escultores de esta asociación, el cual, además del uso de nuevos materiales, entre los que se encuentran los considerados “pobres”<sup>387</sup>, buscaron la base social en el modelo maquinista.

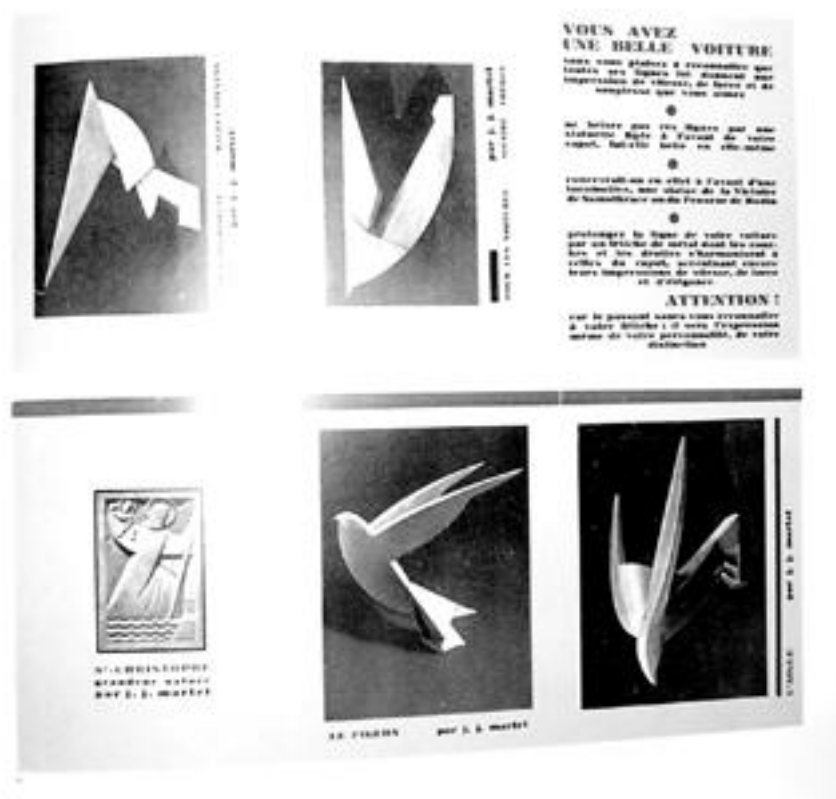
Mientras atendieron estas corrientes modernas, investigaron ciertos primitivismos, hasta tal punto que Joël participó en unas excavaciones arqueológicas en Kish (Irak) entre 1929 y 1930. Estudiaron la historia antigua mediterránea, el estilo romano y griego antiguo, el egipcio y el arte africano, buscando fórmulas esquemáticas que inspirasen la estilización de sus figuras, participando del nuevo clasicismo imperante en la década de 1920 como vuelta al orden de los años cubistas, aunando lo moderno con lo primitivo que es requisito fundamental para atender a los nuevos materiales, en lo que ellos destacaron notablemente con la introducción de chapas de metal. Además de la atracción que sintieron por el esquematismo primitivista, fueron más allá y defendieron las costumbres de su región de origen, la Vandea, y así se interesaron por la música popular (Acín otorga un primer lugar a la música entre todas las artes por ser la más simple), integrándola en las herramientas del obrero al transformarlas en instrumentos musicales. Pero no sólo se acercaron al primitivismo y a lo popular, también al organicismo de las formas naturales, presentando en la Exposición de Artes decorativas e Industriales de París de 1925, árboles de cemento resueltos con una estilización geométrica (*Árboles cubistas*). Como Brancusi, siempre se sintieron atraídos por las cualidades escultóricas de los animales, los cuales esquematizan para concentrar todos sus movimientos potenciales, su profundidad psicológica y toda su fuerza física, gracias precisamente a su elementalismo. Siendo que Ramón Acín se erige en Aragón como un firme defensor de éstos, es casi imposible que, nada más llegar a la capital francesa en junio de 1926, no fuese a visitar la *Exposición de la Semana Francesa de Protección de los Animales* donde participaron los Martel, incluso cabe la posibilidad de que asistiera a la inauguración celebrada el 29 de junio (estuvo abierta hasta el 6 de julio) y haber podido conocer a los hermanos de Nantes porque, dada la cantidad de coincidencias plásticas y temáticas, es fácil suponer que visitase en compañía de Aznar y Buñuel el enorme taller (la llamada Villa-atelier Martel) que éstos habían adquirido recientemente en el mes de abril en el número 10 de la calle Mallet-Stevens, con el fin de estar presentes en este centro de irradiación de las nuevas ideas estéticas, pues este espacio fue construido por este arquitecto en un incipiente estilo racionalista tras conocer los principios constructivos de De Stijl y de F. L. Wright en 1923. El taller, concebido también como residencia, fue fruto de una colaboración entre los Martel y Mallet-Stevens, y terminó de construirse al año siguiente, en 1927, donde se celebró una inauguración que perduraría en periódicos conciertos de Jazz y proyecciones de películas. Aún en construcción, este complejo

---

<sup>387</sup> Acerca de los nuevos materiales empleados por los Martel, véase RIVOIRARD, Philippe, *ibíd.*, pp. 100-101; y BREON, Emmanuel, “Joël et Jan Martel... ou la table des matières”, en *ibíd.*, pp. 113-124.

dirigido por Mallet-Stevens situado en el distrito XVI de París, debió ser un lugar de visita obligada para los interesados en los lenguajes racionalistas y de vanguardia. En cualquier caso, entre junio y noviembre de 1926 los Martel llegaron a exponer en París en cuatro ocasiones y antes, entre los meses de marzo y abril, en el Salón de los Humoristas de París precisamente.

Antes de la exposición de la Sociedad de Protección de Animales del verano de 1926, el primer repertorio animalístico de los hermanos Martel fue exhibido en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de 1925. Este año publican, posiblemente con motivo de esta exposición, un pasquín publicitario de diseños de tapones para radiadores de coches, fundidos en aluminio a partir de modelos de aves estilizadas de aspectos papirofléxicos, probablemente hechos previamente con papel. Se tratan de pajaritas que representan distintas especies de aves y una de ellas, el gallo, acabó en posesión de Mallet-Stevens.



Joël y Jan Martel, pliego publicitario de tapones de radiadores de automóviles, édition Sizaire, Parois, 1925.

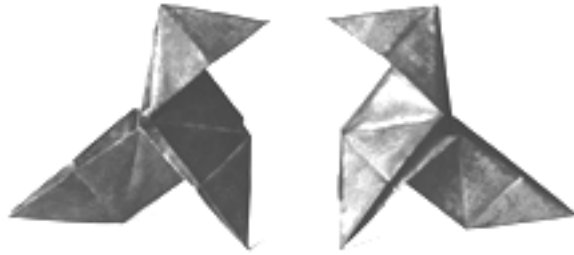
Es evidente que este motivo estilizado según el dinamismo del animal, está circunscrito al dinamismo del coche al que está destinado. Sin embargo, en julio de 2005 la Galería Doria, de manera paralela a la exposición sobre Mallet-Stevens celebrada en el Centro Georges Pompidou, exhibió una muestra de los colaboradores del U. A. M., destacando las obras de Joël

y Jan Martel, entre las que se encontraba una pajarita de papel fundida en hierro sobre una base triangular. No existe documentación concreta acerca de esta obra, pero sin duda debe estar relacionada con las aves realizadas entre 1925 y 1926, cuando ésta en concreto fue concebida como maqueta de un monumento, según la información de la que el propietario de la Galería Doria dispone a partir de los vendedores, respaldada por el hecho de que se trata de una pieza única. Siendo que lleva impreso el sello de la industria francesa de fundición de donde salió, Peñarroya de Noyelles-Godault, no cabe ninguna posibilidad de que no se deba a Ramón Acín, de lo que deducimos, al no haber referencias de que la pajarita fuese expuesta en ninguna exposición (aunque en la Semana Francesa de la Protección de Animales expusieron su famosa serie de palomas, realizadas con el mismo procedimiento papirofléxico), y dada las coincidencias entre el arte del oscense con el de los Martel, que éste conoció con profundidad su obra y posiblemente en su propio taller, donde pudo percatarse de la importancia de los nuevos materiales de cara a una proyección social, del anonimato y de los modelos orgánicos naturales, además de los medios mecánicos de creación por los que mostró tanta disposición, en la formación de su peculiar estilo clasicista con reminiscencias del *art nouveau* y del cubismo al mismo tiempo. Acín vio en este modelo el icono perfecto para ensalzar la libertad (el pájaro fuera de la jaula), tal y como aparece en su alegoría de la paz, y una manera de engrandecer la ingenuidad infantil mediante la monumentalización. Fueron sus inquietudes anarquistas las que nominaron a este objeto capaz de ser creado por todos, con el fin de erigirlo como emblema de la libertad a modo de *ready-made*.



Joël y Jan Martel, *Cocotte S/ F*, hierro, 23 X 21 X 18 cm.





Ramón Acín, *Pajaritas*, c. 1928-1929, chapa de hierro recortada y plegada, 11 X 13 X 8 cm.

### **El arte objetual y los materiales de Ramón Acín**

Aún cabe preguntarse cuáles son las cualidades por las que Acín escogió este símbolo como leit motiv de su pensamiento anarquista y plástico, al tiempo que se hacía eco de las posibilidades de los nuevos materiales en concordancia con su acercamiento a la industria como nueva realidad que debe ser reconciliada con el individuo. El modelo de los Martel ha sido reducido por Acín, al tiempo que ha enfatizado el origen papirofléxico al respetar las líneas poéticas de los pliegues, las marcas del proceso. Frente a la escultura en hierro de los Martel que Acín sólo llevaría a cabo en la fuente definitiva (de la que hay que recordar que quiso acompañar de un velero y dos jirafas), el modelo último al que recurrió este último fue una chapa recortada y plegada, tal y como mostró con cartulina en las Galerías Dalmau en 1929 y en El Rincón de Goya al año siguiente. El tema que inquietó a Acín fue el traslado del papel al hierro como acto monumentalizador. El esquema de dos pajaritas enfrentadas manifiesta la fuerza contenida en estas inofensivas figuras, a modo de parodia de los leones del Congreso de los Diputados de Madrid realizados por Ponciano Ponzano en 1872, del que debemos pensar que las pajaritas son su contrapartida, bajo la misma dialéctica que la existente entre la apariencia de papel (un boceto realizado hacia 1928 muestra que las pajaritas se concibieron blancas) y su realidad material en metal, coincidente así con el efecto creado por los azucarillos de mármol que llenan la jaula de Duchamp. Sin embargo, la relación establecida con este “anartista” se basa en el respeto a la realidad exterior y en la obra artística igualada a los restantes objetos. Pero mientras Duchamp niega las posibilidades del arte, Acín utiliza los medios artísticos para elevar la dignidad de lo que ha quedado al margen del arte: la ingenuidad infantil, lo popular, lo mecánico y los materiales humildes, lo que lo acerca más al modelo de Schwitters, advirtiendo siempre de que seguramente Acín apenas conoció estos modelos en profundidad, sino que fue su disposición anarquista la que logró materializar estas prácticas que atacan al concepto aislado del arte anterior para dirigirse hacia lo que queda fuera de sus

márgenes<sup>388</sup> (Marx ya anunció el fin del artista en una sociedad comunista), sobre todo el juguete, su modelo esencial que su arte monumentaliza dialécticamente: mientras el monumento eleva la realidad cotidiana, el juguete simplifica en una máquina la realidad para ponerla al servicio de los más pequeños y del lado infantil de los adultos.

Para valorar la tendencia objetual de Ramón Acín, debemos incidir en el hecho de que la Fuente de las pajaritas -asunto que le tuvo ocupado desde el VII Centenario de San Francisco de Asís en 1927- constituye la culminación de sus investigaciones en esta dirección plástica y en todas sus aspiraciones artísticas sumidas en sus proyectos pedagógicos más ambiciosos y aspirantes a la transformación social, por el grado de monumentalización lograda y por la simplicidad alcanzada mediante la reducción de la actividad del creador, característica compartida con la figura del collagista que no crea sus imágenes sino que las recorta y las pega. La apropiación de las pajaritas de los Martel es la elección de un objeto, de un medio infantil y manual destinado a la creación de su propio juguete. Una vez descubierto el proceso de elaboración papirofléxico, la producción siempre es la misma, tan sólo cambiará el material y la escala. Con este motivo es capaz de proponer una obra plástica que monumentaliza las aspiraciones infantiles, al tiempo que aparta la importancia del artista para relegarlo a la condición de médium, pues ni los Martel ni Acín han inventado la pajarita de papel, y posiblemente nadie sepa quien fue su inventor porque su pasado se pierde en el anonimato popular: es símbolo de todo el mundo. Ésta es la dirección que otorga a esta obra cuya dimensión conceptual en su tiempo fue extraordinaria, dado que se trata de la proposición de un motivo universal, ya no como arte, sino como monumento. Su procedimiento es mecánico no por liberar el subconsciente, sino por ser precisamente racional, mecánico, geométrico y matemático, exacto, enfrentado a ese semiautomatismo -cercaño al de González de la Serna- que Acín practicó entre 1929 y 1930 en sus dos cabezas fantásticas en madera de 1930 y en sus figuras resueltas sobre cartones que comparten la pobreza de material, siendo que unos han sido elevados a arte por el enmarcado, y las pajaritas por dos zócalos de cemento. A su vez, a estas dos facetas del automatismo del sujeto opone el automatismo de los medios mecánicos de reproducción de la tipografía, la fotografía y el cine, así como los medios de comunicación eléctricos y los transportes modernos, los cuales sustituyeron los anteriores conceptos de tiempo y espacio por el de la simultaneidad.

Hubo una predisposición de Acín forjada desde 1921 con la conferencia impartida en Zaragoza comentada más arriba, para la adopción de estos motivos y la confrontación de estos tres automatismos diferentes. En esta ocasión, en la clasificación de las artes que establece, no contempla ni el cine ni la fotografía y, habiéndolos atendido a lo largo de toda su vida como unos productos más de la técnica moderna que deben ser puestos al servicio de todo el mundo,

---

<sup>388</sup> “Ramón Acín vuelto hacia el mundo”, dice Eloy Yanguas en YANGUAS, E., “La exposición Ramón Acín”, *Cierzo* n° 4, 5 junio 1930, Zaragoza, p. 3. Edición facsímil, *op. cit.*

tanto para ser creados como percibidos, deducimos que le interesaron precisamente por no ser arte. Para Acín las artes son cinco, y cada una de ellas responde a cada una de las dimensiones posibles<sup>389</sup>:

- La música identificada con el punto. Debido sin duda a su naturaleza entendida tradicionalmente como temporal, se manifiesta en el espacio (el instante) mediante el punto, siendo la expresión espacial mínima y consiguiendo ser así el apoyo de las restantes artes. La música contiene la facultad temporal del cine aunque éste, como medio creativo mecánico, introduce el espacio fotográfico en ese devenir.

- La poesía equivale a la línea. Responde de este modo al dibujo en la plástica, y al grabado y la imprenta en los medios de reproducción mecánica. El dibujo contiene en la obra de Acín un componente estructural esencial, en las pajaritas corresponde a una mecánica y establece el esqueleto de la figura, correspondiéndole el recorte y el plegado, como muestran los recortables de papel de figuras animales y juguetes descubiertos recientemente en 2004 en el domicilio del fabricante de lejías de Huesca Lorenzo Avellanas Sampériz, y en la casa familiar de la mujer de Acín en La Pobla de Montornés (Tarragona), algunos consistentes en figuras masculinas y femeninas desnudas para ser vestidas con prendas de papel por superposición, según el juego habitual de los niños, dado que fueron realizados para sus hijas<sup>390</sup>. En cambio, otros datan de fechas tan tempranas como 1910, y no fueron realizadas para divertimento de Sol y Katia.



Ramón Acín, figura recortada de burrito, Álbum C (Museo de Huesca), c. 1910, lápiz sobre papel recortado, 83 X 122 cm.

- A la pintura le corresponde el espacio, definido por la bidimensionalidad. Esta definición muestra la enorme consideración de Acín por el soporte previo, a modo de Picabia por ejemplo, lo que le lleva a interesarse por los soportes recuperados, tal y como los utilizaba su amigo

---

<sup>389</sup> ACÍN, Ramón, “Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas”, conferencia transcrita en parte en TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, op. cit.*, pp. 190-191.

<sup>390</sup> PARDO LANCINA, Víctor, “Tesoros inéditos de Acín”, *Heraldo de Aragón* 4 marzo 2004, Zaragoza. En CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (eds.), *Ramón Acín. La línea sentida, op. cit.*

Ismael de la Serna, lo que se hace extensible a los nuevos materiales recurridos en sus maquetas escultóricas.

- La escultura es la tercera dimensión y, siendo que utiliza la chapa de metal, aluminio o hierro, interacciona mediante el plegado y el doblado la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, como ya hicieron escultores cubistas como Henri Laurens, Archipenko y posteriormente Gargallo. El pliegue establece una línea e interacciona ambas dimensiones desde el dibujo.

- A la arquitectura le da la máxima complementariedad al adjudicarle la cuarta y las restantes dimensiones, lo que entronca con los debates acerca de la superación de las dimensiones conocidas de los antiguos miembros de la Section d'Or de París. Como en los hermanos Martel, el monumento interacciona estas dos dimensiones, esto es, la arquitectura y la escultura y, de hecho, siendo las pajaritas la culminación de su obra, sus propias figuras, no ya sólo por los zócalos de cemento, contienen un sentido constructivo universal y abordable por todo el mundo, según la firme convicción de Acín de que la creatividad es patrimonio de todo el mundo y de que el artista aislado es inconcebible<sup>391</sup>, según sus principios anarquistas (creencia compartida con las tesis marxistas y con buena parte de los vanguardistas históricos).

De esta manera se apropia del icono de los Martel, escogiendo su vertiente más simplificada para negar la intervención del artista. Lo dispone al servicio de un mensaje claro: todo el mundo puede ser artista, especialmente los niños, pues todos ellos dibujan antes de crecer. Pues bien, esta construcción universal que ni los Martel ni Acín han inventado, insisto, es la síntesis a partir del dibujo de todas las dimensiones, siendo la línea el objeto de la poesía. Por ello deducimos que sólo un arte al servicio de la poesía y no de la reproducción de las costumbres, puede servir al pueblo. No hace falta reproducir los caracteres populares dado que toda mimesis desemboca en la separación de toda realidad, sino estimular el desarrollo y el avance de tales costumbres. Las pajaritas incluyen el vacío en el volumen material, interaccionan el dentro y el afuera, y es esta confluencia lo que las convierte en construcciones universales. No es de extrañar, entonces, que los niños -y los que no los son tanto-, al encontrar en el parque las pajaritas no las observan, sino que suben y bajan por sus estructuras, las viven, convirtiéndose así en la primera muestra verdaderamente vanguardista del arte en Aragón tras El Rincón de Goya de Mercadal. Se trata del primer ejemplo de un arte objetual al consistir en una apropiación de un motivo universal, y del gran legado pedagógico que Acín legó al futuro, pues las pajaritas quedaron ahí tras la Guerra Civil, estimulando el juego de los visitantes al parque, constituyendo un monumento expiatorio de la magnificencia del régimen dictatorial posterior, continuando pos-mortem su actividad pedagógica que el régimen, con su corta vista como espectáculo concentrado, no fue capaz de detectar a pesar de haber fusilado a su creador y a su mujer.

---

<sup>391</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., p. 208.

La línea contiene el dibujo, y éste a su vez la poesía, pues en él se manifiestan los dos automatismos, el racional y el subconsciente, el interior y el exterior, el automatismo del sujeto y el automatismo de la máquina. La línea es el elemento básico del arte constructivo de Acín reducido al límite -el cambio de posición de los morillos-, pues las pajaritas se muestran como una construcción para ser vivida lúdicamente, del mismo modo que es necesario construir una nueva sociedad. La base del arte constructivo de Acín, constructor por encima de todo según Felipe Alaiz refiriéndose a su actitud en la vida y no sólo a su obra plástica<sup>392</sup>, es la línea, la poesía. Ésta se entiende dialécticamente, pues gracias a ella se interaccionan las diferentes dimensiones, el vacío y el volumen, la apariencia blanda y la naturaleza robusta, el arte y el no arte, lo sublime y lo popular, lo infantil, el sujeto y el objeto, etc., en una síntesis que constituye la obra global en constante construcción, la cual sirve de precedente, junto con la literatura de Ramón J. Sender, al giro dado por la cultura española en 1930 hacia un nuevo humanismo propiciado por la situación política. Tal es el contexto donde nace el collage.

### **Conclusiones: valoración de la obra de Acín frente al collage**

Las aportaciones de Acín al nuevo romanticismo afín al contexto industrial -de ahí que sea calificado de futurista en *Cierzo*- y a un humanismo renovado, desdeñan la imitación, la mimesis, luego defendida por los fotomontajes y la fe en la reproducción exacta de la fotografía de Josep Renau, lo que convierte a Acín en un pionero de los valores puramente vanguardistas a nivel individual. En cambio, es la poesía el único medio de transmisión de estos valores a la sociedad. Los apuntes ofrecidos a modo de conclusión por Sonya Torres, resumen su estética en una serie de puntos que deben ser tenidos en cuenta: Acín considera el arte como una experiencia y no como una obra acabada, sino en constante construcción; opone el arte colectivo al gran artista y genio histórico, minimizando la actividad artística al máximo, lo que trae como consecuencia un arte objetual cercano al *ready-made* de Duchamp, aunque con propósitos diferentes. Sobre todo, defiende una estética libre de toda ideología<sup>393</sup> frente al giro dado posteriormente por la vanguardia hacia el realismo social, sobre todo con el fotomontaje. De ahí la oposición de Acín a la mera imitación, aunque, frente a la abstracción y como Picasso, nunca pierde la referencia de la realidad exterior. Siendo el trabajo de Sonya Torres de tipo biográfico, atendiendo a todas las facetas del oscense con primacía de su activismo, nosotros hemos desvelado los mecanismos creativos que Acín dispuso para poner la plástica al servicio social.

---

<sup>392</sup> ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, op. cit., p. 31.

<sup>393</sup> TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, op. cit., pp. 208-209.

De cara al collage sirvió de precedente para asentar el giro cultural hacia un nuevo humanismo, y asentó las bases de la nueva escultura, como el paso de la modelación a la modulación, primer avance a la construcción, con objetos tomados de la realidad exterior (las pajaritas) sin su intervención, siendo incluso la adopción de ciertas influencias un mismo escoger, implícito en el arte del *ready-made*, para disponerlos en la dirección deseada. Acín fue así el pionero de un arte objetual al que también pertenece el collage por basarse en materiales prestados y no creados, e implantó sus bases en un proceso negativo frente al arte, en consonancia con la dirección de la vanguardia europea y en beneficio de la apreciación directa de la realidad, sin mimesis, ante los medios de reproducción mecánica. Él fue quien dio origen a este proceso negativo.

Por otra parte, esta fase definida por alejarse de la forma se caracterizó por el imperio de la imagen como viaducto de la liberación del arte de las fronteras impuestas por el academicismo y la mimesis. Gracias a ella el imperio de la poesía estaba garantizado, y cualquier cosa de la realidad exterior fue capaz de ser considerada desde la actividad creativa. La disociación que abre Acín entre la apariencia de papel y la realidad material de las pajaritas, libera a la imagen tal y como hizo el cine en su momento, y convierte a la escultura en un descubrimiento lúdico no detectado hasta que no es disfrutado mediante el juego, y no sólo por su percepción visual (dominio de la pintura mimética). De esta manera anuncia el dominio de la imagen, lugar donde se va a desarrollar el collage desde su nacimiento en Aragón en 1933 hasta la década de 1950.

Acín abordó por separado las dos facetas del collage con posible inspiración en los medios de reproducción mecánica: el material preexistente encontrado (los fragmentos de *Composición con medio rostro clásico*, que deben ser considerados como *ready-mades*, los morillos elevados a arte al ser fotografiados, y las pajaritas, no creadas sino nominadas como arte y monumentalizadas con los recursos tradicionales del género), y el *découpage* (recortables y el plegado de la papiroflexia), ensamblaje o montaje (en función de los nuevos materiales). Su amigo Luis Buñuel definió en 1927 estas dos vertientes en la actividad cinematográfica: el montaje que toma el material, y el *découpage* que responde a una idea previa. Los recortes de Acín responden a arquetipos universales (como los animales, presentes en la psicología de todo individuo), mientras que por otra parte asumió nuevos materiales, con preferencia de los “pobres”. El siguiente paso será la integración de estas dos vertientes dando así nacimiento al collage en Aragón, tarea que llevó a cabo Tomás Seral y Casas en 1931, sobre todo con material fotográfico, y en 1933 Alfonso Buñuel siguiendo los pasos de Max Ernst.



### 2.3. La recepción del collage en los años treinta: *Noreste*

El primer modelo y más cercano a seguir que conduce a la realización de los primeros collages, por la consideración de los materiales preexistentes y por el *découpage*, aunque ambos alcanzados de manera divergente, lo constituye el conglomerado creativo y monumental de Ramón Acín, un nuevo concepto de obra total que ahora se presenta abierto y, como tal, susceptible de ser adaptado por el nuevo romanticismo que ostentan las páginas dedicadas al arte y las letras en *Cierzo*, tal y como muestra su tercera entrega (20 de mayo de 1930)<sup>394</sup>, donde el considerado “futurismo” de Ramón Acín<sup>395</sup> es contrapuesto al romanticismo anterior<sup>396</sup> en concordancia con la máxima de Guillermo de Torre, quien afirmó en “Bengalas” preferir la máquina a una rosa (*Alfar* nº 42 agosto 1924, p. 76). La diferencia de la disposición de este poeta al sentimiento del siglo anterior radica en la apertura de sus creaciones para dejar entrar la realidad exterior, ya no desde la mimesis cerrada, sino desde la disolución de la obra de arte. Esto sitúa el nacimiento del collage en Aragón dentro del contexto vanguardista de negación del arte en relación al concepto académico imperante, por lo que su génesis y las siguientes muestras de un arte de naturaleza conceptual, se producirán al margen de la voluntad expositiva y de los marcos definitorios de lo que propiamente se entiende por arte, en consonancia con la evolución de esta forma de expresión en el resto de Europa y Estados Unidos, y con el giro hacia un nuevo humanismo que la revista de Tomás Seral y Casas defiende. Esta nueva dirección es confirmada por la atención que este escritor aragonés presta al cine en las páginas de *Cierzo* -donde no se acepta la denominación de este registro expresivo como “séptimo arte”, por ser vulgar y posiblemente por cuestionar su naturaleza artística tradicional<sup>397</sup>, de acuerdo con las ideas de Acín -, así como su imprescindible participación en la fundación del Cineclub zaragozano, siguiendo el ejemplo en Madrid de Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel y César Arconada, y la publicación en 1929 de su *Sensualidad y futurismo* que, escrito sin conocer todavía el futurismo<sup>398</sup> -razón por la que únicamente recoge la realidad moderna afín a la dirección tomada por la literatura española en ese momento-, lo sitúa tempranamente en la

---

<sup>394</sup> Nos referimos a las ilustraciones anteriormente comentadas de *Cierzo* nº 3, 20 mayo 1930, Zaragoza, p. 4. Edición facsímil, *op. cit.*

<sup>395</sup> El “futurismo” atribuido por la redacción de *Cierzo* a las esculturas de Ramón Acín, realizadas en chapa recortada, más que responder al movimiento de Marinetti, parece identificarse con el definido por José Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo*: “Lo humano es mejor que nada en la acción espiritual del hombre, su contacto permanente con el futuro, que es patrimonio que no perece”. Ramón Buckley y John Crispin, *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>396</sup> Esta comparación visual parece responder a la máxima lanzada por José Díaz Fernández: “Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX”. DÍAZ FERNÁNDEZ, *Prosas*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>397</sup> ANÓNIMO, “Inauguración del Cineclub zaragozano”, *Cierzo* nº 2, 5 mayo 1930, p. 4, Zaragoza, *op. cit.*

<sup>398</sup> Tal y como declaraba el mismo Seral y Casas. Citado en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Aragoneses rasgados*, IberCaja, Zaragoza, 1991, p. 104.



órbita del nuevo humanismo representado por *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, el cual a su vez muestra coincidencias de planteamientos con la obra de Ramón Acín, Ramón J. Sender y las idas cinematográficas y ya surrealistas de Luis Buñuel, sobre todo acerca del rechazo a todo purismo en cualquiera de los registros expresivos existentes. La dedicación crítica al cine por parte de *Cierzo* es circunscrita a una nueva filosofía objetiva y fenomenológica -cintando para ello a Edmund Husserl- que se sitúa, según Antonio Oriol, en el lado opuesto del neo-kantianismo (¿referencia a la estética de Ortega y Gasset, quien cree que el arte moderno es llevar a cabo la voluntad del artista sobre el material sin atender al público?)<sup>399</sup>. El cine para Tomás Seral y Casas, como para las posiciones anti-artísticas del surrealismo de Luis Buñuel y las inquietudes didácticas de Acín, fue antes que un arte un modo de revolucionar las costumbres, un instrumento pedagógico<sup>400</sup>. Fue su capacidad para incidir en la sociedad lo que interesó a *Cierzo* (periódico político ante todo, no lo olvidemos), y ahí reside la función social del arte, y no en la representación de la realidad social como llevó a cabo el cine de Florián Rey, a juzgar por las películas nombradas por la revista *Cierzo* y previstas para ser proyectadas en el Cineclub de Zaragoza, en consonancia con los intereses del de Madrid<sup>401</sup>.

Sólo cuando defiende el cine mudo contra el sonoro, Tomás Seral y Casas aborda el cine como arte basándose en las recientes declaraciones de Chaplin frente al dominio de la banda sonora<sup>402</sup>. Pero quizás esta admiración por el cine lo sitúa por encima de todas las artes, por su capacidad de concentrar todas ellas en el poder de la imagen, mientras que el cine sonoro

<sup>399</sup> ORIOL, Antonio, “Evolución y cineclub”, *Cierzo* nº 3, 20 mayo 1930, Zaragoza, p. 4. Edición facsímil, *op. cit.*

<sup>400</sup> Ver VÁZQUEZ, Juan J., “En la fábrica de sombras”, en *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, *op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>401</sup> Ver *ibíd.*, p. 90-91, e “Inauguración del Cineclub zaragozano”, *Cierzo* nº 2, 5 mayo 1920, Zaragoza, p. 4, donde cita los títulos *Entr’acte* (René Clair y Francis Picabia), *Coeur Fidèle* (J. Epstein) y *La roue* (Abel Gance), entre otros títulos posibles para ser proyectados en Zaragoza siguiendo el modelo del cineclub madrileño, además de comentar ampliamente *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. Leer además “El cine experimental” en *Cierzo* nº 3, 20 mayo 1930, Zaragoza, p. 4, *op. cit.*, donde se citan las películas proyectadas en la segunda sesión del Cineclub, entre ellas *La petite Lili* y *La trouvaille* de Alberto Cavalcanti.

El cineclub como movimiento surgió en Francia a finales de la I Guerra Mundial, extendiéndose a toda Europa a partir de la fundación del de Londres en 1925. Luis Buñuel se hizo eco de esta ola organizando un ciclo de sesiones con proyecciones y conferencias en la Residencia de Estudiantes entre 1927 y 1928, siendo que en diciembre de 1928 se anunció la primera sesión del Cineclub de Madrid, ocasión en que se previó proyectar *Avaricia* de Von Stroheim (1923). Al no poder conseguirse una copia, pudo verse en sustitución *Tartufo* de Murnau y *L’Étoile de mer* de Man Ray con guión de Robert Desnos (1928). Ver GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, *op. cit.*, pp. 260-262 y 279.

<sup>402</sup> SERAL Y CASAS, Tomás, “Locura y muerte del cine sonoro”, *Cierzo* nº 1, 13 abril 1930, Zaragoza, p. 4, con dos anotaciones acerca de Chaplin y Búster Keaton; y SERAL Y CASAS, Tomás, “Locura y muerte del cine sonoro II”, *Cierzo* nº 4, 5 junio 1930, Zaragoza, p. 4, *op. cit.* Ver además CHAPLIN, Charles Spencer, “El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!” (publicado en el *Motion Picture Herald Magazine*, New York, 1928), en ROMAGUERA I RAMIO Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero, *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 472-475. El interés por estos dos cómicos respondió al gusto cinematográfico de la vanguardia europea, desde el dadaísmo parisino y el surrealismo, hasta el poetismo checoslovaco y, sobre todo, de los eruditos progresistas españoles de entonces, aunque Buñuel y Salvador Dalí se decantaron por Keaton frente a Chaplin, al que consideraron sensiblero y por tanto “putrefacto”. Ver por ejemplo ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 72-73.

hace dominar la dramaturgia sobre todas las demás. Hay una declaración en favor del cine ruso y de las películas de Eisenstein (en el que prima su “montaje de atracciones”) que lo distingue del cine americano según la oposición entre “el arte por el arte” con “el arte para la vida”, y que recoge la parte más vitalista y humana del ultraísmo al respaldar las palabras de Guillermo de Torre en *Hélices*: “Palpita el pulso de la vida en las imágenes simultáneas de la pantalla”<sup>403</sup>. Esta última reflexión de *Cierzo* deja al cine abierto frente a la concepción académica y cerrada de la obra de arte según el humanismo al que *Cierzo* se inscribe desde su renovado romanticismo de signo diazfernandino<sup>404</sup>. Por encima de la consideración de si el cine es un arte o no, prima la necesidad de destruir el aura sagrada que se ha impuesto al arte, y cuestionar antes su propia concepción. Baste para ello leer el artículo del pedagogo y amigo de Acín Felipe Alaiz, “La gran mentira del arte”, donde niega como ejemplo cualquier misterio a la sonrisa de la Gioconda y rechaza cualquier añadido “delirante” o “melodramático”<sup>405</sup>. La prueba de que el cine queda por encima de la consideración artística, queda reflejado en su capacidad para transgredir los límites entre los distintos registros expresivos, propiciando durante la década de 1920 en la cultura española la interdisciplinariedad<sup>406</sup> que corre en la esencia misma del collage y su predisposición poética, por corresponder perfectamente como el cine a los dos apoyos del lenguaje según Roman Jakobson (quien estudió la intertextualidad ya con sus colegas futuristas): la selección y combinación de los elementos<sup>407</sup>. Hemos visto como Acín, influido sin duda por las ideas cinematográficas de Buñuel, propuso estas dos vertientes de manera separada en su obra plástica, sin integrarlas todavía, tal y como procede Tomás Seral y Casas en el montaje de uno de los escaparates de la Librería CIAP -hito que marca el inicio de su curiosa inclinación por los escaparates<sup>408</sup> y la decoración del interior de sus librerías y galerías en eventos y exposiciones determinados- con motivo de la presentación de su libro *Mascando goma de estrellas* el primer o segundo día del mes de febrero de 1932, narrada por el historiador Federico Torralba como un primer impulso surrealizante en la ciudad, donde se pudo contemplar un conjunto disipar de los objetos más variados que coronan el libro en cuestión, acompañado todo de una decoración colorista de cartones y serpentinas que infundían al conjunto un aire carnavalesco afín a la iconografía de la pintura Maruja Mallo por ejemplo,

<sup>403</sup> DE TORRE Guillermo, *Hélices. Poemas 1918-1922*, Mundo Latino, Madrid, 1923, p. 104. Edición facsímil de Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2000.

<sup>404</sup> ANÓNIMO, “El pueblo del pecado”, *Cierzo* nº 2, 5 mayo 1930, Zaragoza, p. 4, *op. cit.*

<sup>405</sup> ALAIZ, Felipe, “La gran mentira del arte”, *Cierzo* nº 1, 13 abril 1930, Zaragoza, p. 3, *op. cit.*

<sup>406</sup> Tal y como señala GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>407</sup> Citado en *Ibid.*, pp. 119 y 120.

<sup>408</sup> El número 11 de *Noreste* publicó la fotografía de un escaparate en la Librería Internacional de Zaragoza, organizado en el mes de mayo de 1935 por la revista -posiblemente por Tomás Seral y Casas-, dedicado a las mujeres escritoras y pintoras, y consistente fundamentalmente en un montaje de retratos. En *Noreste* nº 11, verano 1935, Zaragoza, p. 13 [sin paginar]. Edición facsímil, *op. cit.* El número 10 está dedicado especialmente a las mujeres de arte y letras. De ahí el predominio de participación femenina, prosiguiendo la especial atención que la revista siempre les prestó y que la identifica con el nuevo romanticismo de José Díaz Fernández, el cual hizo especial hincapié en la participación femenina activa en la vida política y cultural de la sociedad.

artista que participó posteriormente en la revista *Noreste*, lo que revela ya un parentesco temático.

Uno de los objetos expuesto fue un urinal que ha conllevado varias comparaciones con el dadaísmo y con el arte objetual de Marcel Duchamp<sup>409</sup>. Existe una fuente intermedia por la que pudo tener conocimiento Seral y Casas del urinario presentado en 1917 en Nueva York: éste es citado en *La peinture au défi* de Louis Aragon en el catálogo de la exposición de collages celebrada dos años antes en la Galería Goemans de París, y este texto tuvo que formar parte de la biblioteca de Luis Buñuel, dado que entre 1929 y 1932 perteneció al grupo surrealista en el cual entró por mediación de Louis Aragon (al que conoció junto con Man Ray)<sup>410</sup>, siendo además que se alejó del surrealismo como una consecuencia más, en última instancia, de la escisión de Aragon y de sus amigos políticamente más comprometidos a pesar de que, según cuenta él mismo, no llegase a adherirse al comunismo<sup>411</sup>. Alfonso Buñuel pudo acceder a este texto con seguridad en 1934, cuando su hermano Luis se instaló en Madrid donde ya residía su familia y donde Alfonso estudiaba arquitectura. Si Alfonso comienza a realizar collages en 1933 es porque conoce el famoso texto de Luis Aragon y los dos primeros libros de collages novelados de Max Ernst, a juzgar por su estilo. Tras este paréntesis sobre las posibilidades de recepción de la principal documentación surrealista en relación al collage por parte de Alfonso Buñuel y Tomás Seral y Casas, vía Luis Buñuel, lo curioso del comentario de Louis Aragon es que, por confusión, atribuye el polémico urinario al poeta y boxeador Arthur Cravan<sup>412</sup>, dado que fue presentado en 1917 bajo el pseudónimo R. Mutt mientras que Marcel Duchamp no reconoció su autoría, lo que condujo a Aragon a identificarlo con Cravan -conocido en España por su presencia en Barcelona durante la I Guerra Mundial al lado de Picabia-, pues este había protagonizado una conferencia escandalosa con motivo de la inauguración de esta edición de la Sociedad de los Independientes de Nueva York. El caso es que este suceso pudo estimular a Tomás Seral y Casas a presentar, en tanto que poeta, su particular muestra objetual en busca de la interdisciplinariedad y la extensión de la poesía más allá de los versos literarios.

Sin embargo, hasta 1998 sólo se conoció este escaparate por la descripción de Torralba que, tal y como advierte acerca del posible urinario, no recuerda con nitidez lo visualizado en su momento<sup>413</sup>. Es en el catálogo de la exposición dedicada a Tomás Seral y Casas en Madrid donde se aporta un dato más, una noticia de prensa donde A. Gil Losilla describe el escaparate y nombra el urinario aportando algunos datos nuevos. Junto a él, posaba una tira de papel con el

---

<sup>409</sup> Por ejemplo en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Aragoneses rasgados*, IberCaja, Zaragoza, 1991, p. 104; y PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>410</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>411</sup> Ver al respecto HAMMOND, Paul, “Hacia los paraísos de los peligrosos”, en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, *op. cit.*, pp. 81-83, y BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>412</sup> ARAGON, Louis, *Los colages*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 43.

<sup>413</sup> TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, Guara, Zaragoza, 1979, pp. 32-33.

texto: “desde que estalló la gran guerra ya no puedo hacer negocio. Me quedo sin vender un millón de orinales. Ya que después del gran suceso, los hombres orinan en el dorso de los árboles”<sup>414</sup>. Sobre el urinario informa de la datación “1914-1919” que, junto con el catafalco que la sostiene como el pilote sobre el que se apoyaba el *ready-made* de Duchamp, aumenta el parecido y las coincidencias con este último. Esta leyenda ya supone un texto dispar que queda anexiona al objeto en cuestión, determinando la interdisciplinariedad y la desfuncionalización, pero no de manera aislada. El objeto permite a Seral y Casas hacer referencia a un suceso histórico y su nefasta consecuencia para la realidad: el stock, tal y como lo sintió España. De este modo, la atención hacia el mundo objetual se constituye en forma de ruptura con el purismo anterior liderado por Ortega y Gasset, al introducir la realidad social en la obra de arte evitando la representación pictórica, complementado todo con una pistola de la que surge algodón en forma de disparo, tema que Picabia ya había abordado en su pintura de dianas de 1922 y que a su vez inspiró el “asesinato de la pintura” promulgado por Miró. En referencia a este revolver de Seral y Casas, el articulista, que ya alude a esta manifestación como propia de la vanguardia, afirma irónicamente que el arma sirve para asesinar al autor, lo que no me parece descabellado conociendo las ideas sobre el rol del artista de Felipe Alaiz y Ramón Acín. Al fin y al cabo, este montaje objetual y efímero debe ser considerado como una prolongación material de sus actividades tergiversadoras en la vida real, como aquella cena ofrecida el 24 de septiembre de 1931 en honor del caricaturista Bon (Román Bonet)<sup>415</sup> por parte de la recién fundada Cofradía de los Barbas, a la que los invitados tuvieron que asistir al lugar de la celebración, el Hotel Florida, con barbas postizas, adelantando la manía de disfrazarse de José Luis González Bernal, Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, si bien Luis Buñuel ya dio buena cuenta de ello con sus amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Este escaparate de la Librería CIAP no llega a adherir distintos fragmentos, pero crea un conjunto donde sí se yuxtaponen las imágenes ofrecidas en distintos registros, y donde el cine como inspirador, en tanto que expresión multidisciplinar, debe ser tenido en alta consideración. La interacción de imágenes disparejas se produce por primera vez en Zaragoza al margen del arte, al tiempo que atenta contra las leyes aristotélicas de la mimesis, determinado todo por el cristal del escaparate que aumenta la condición de imagen del montaje, es decir, realizado para ser visto pero no tocado, a imitación de la mercancía extendida en el mercado. Las dos facetas del arte de Acín -*découpage* y montaje- se aprecian aquí de manera conjunta y, en cambio, no pueden ser disfrutadas directamente y se detienen en la vista a diferencia de las pajaritas. Este sentido perceptivo es reafirmado como límite de la percepción, y roto antes con una navaja al comienzo de *Un perro andaluz*, film de Luis Buñuel al que Seral y Casas ya dedicó unas

---

<sup>414</sup> En *El Regional* 3 febrero 1932, Calatayud. Citado en TUTELILLA, Chus, “La vanguardia insomne”, en *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, op. cit., p. 25.

<sup>415</sup> A este humorista le dedica el poema *Cierzo* en *Mascando goma de estrellas*. Ver SERAL Y CASAS, Tomás, *Poesía*, Guara, Zaragoza, 1988, p. 45.

páginas en *Cierzo*. Sin embargo, ya hemos visto cómo Acín se ubica fuera del arte para someterlo a sus objetivos pedagógicos y sociales, obedientes a su vez a lo poético, y esta muestra de Tomás Seral y Casas aparta del arte las prácticas relacionadas con la objetividad del collage. El collage nace en Aragón al margen del arte, de la misma forma que las noticias recibidas más cercanas a esta modalidad expresiva y creativa, provienen del *découpage* y del montaje de *Un perro andaluz*, cuya cualidad artística Buñuel siempre negó en concordancia con sus ideas antiartísticas y revolucionarias (por ejemplo, rechazó el cine de Man Ray por encontrarlo excesivamente artístico), condición que se verá reforzada por el uso de los medios de reproducción mecánica por parte del collage de Alfonso Buñuel<sup>416</sup>.

El escaparate de la Librería CIAP de la calle Independencia de Zaragoza, debe ser valorado como una prolongación de las ilustraciones del libro, que a su vez recoge la estructura poética de sus contenidos. *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos* fueron ilustrados por cinco fotomontajes y collages realizados por Tomás Seral y Casas -alguno incluso próximo al proceder ernstiano-, cuyos originales no han podido ser localizados y se consideran perdidos, por lo que resulta aventurado realizar un análisis en detalle hasta no poder culminar la investigación con el encuentro de éstos (que posiblemente será azaroso). La propia cubierta ilustra el mismo fotomontaje que apareció cuatro años más tarde en la última página del número 12 de *Noreste* (otoño 1935). A partir de ésta se extendió toda la composición objetual del escaparate de la CIAP y, siendo que fue presentado el libro a principios de febrero de 1931, debemos considerarlos realizados entre finales del año anterior y principios de éste.

Estos fotomontajes y collages en cuestión recogen todas las inquietudes de la vida moderna y su primitivismo que el pensamiento de Tomás Seral y Casas supo rescatar de la iconografía ultraísta, infundiéndoles el humanismo renovado del *nuevo romanticismo*: edificios modernos, imágenes cinematográficas áuricas, masas de gente, situadas por una enorme mano que indica el origen del montaje en la capacidad constructiva del hombre, recurso de impronta dadaísta y constructivista, aunque el dinamismo de la composición que conforma direcciones diagonales, deja entrever la influencia futurista italiana que dominó en los carteles de Gecé. Lo importante para esta historia del collage es que su concepto, muy elaborado, nace dentro del fotomontaje -no de negativos sino de recortes, lo que algunos autores denominan fotocollages-, de la mano de un escritor ante todo, e incentivado por el cine como manifestación de la vida moderna, sin fines plásticos propiamente dichos, no destinado para ser expuesto sino para la ilustración de una publicación y, por tanto, a su reproducción mecánica, que es la que impedirá apreciar las fracturas físicas entre las imágenes. Por ello, al nacer el collage en Aragón en 1931 en un estado avanzado, desconoce el primer proceso de desmaterialización del collage -fruto de

---

<sup>416</sup> Por ejemplo en AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985, pp. 58 y 69, donde Luis Buñuel niega rotundamente interesarle el arte. Por contra Man Ray, como hemos visto, responde a una sensibilidad dadaísta que escapa de ese surrealismo que en el fondo afectó a Luis Buñuel hasta el final de su vida.

la primera fase formalmente negativa de la vanguardia-, y se constituye directamente como imagen reproducible al margen del arte único. Para entenderlo disponemos del proceso negativo previo frente al concepto de obra artística representado por Ramón Acín, muy valorado en la revista *Cierzo* de Seral y Casas.

Sin embargo, el enlace entre las actitudes vitales de Tomás Seral y Casas, de las que hemos propuesto como ejemplo la cena de la Cofradía de las Barbas, con el escaparate y con las ilustraciones del libro, prosigue en los poemas del mismo. Las frases vertidas sobre “papel de cine” del escaparate de CIAP a las que alude la prensa y que informan sobre la razón de la presencia del urinario, el stock de la producción de uriniales por un cambio de hábitos durante la Gran Guerra, conforman su poema *Abajo las armas de Mascando goma de estrellas*<sup>417</sup>, que opone los intereses bélicos al progreso de la economía, en contradicción con la ilusión de prosperidad que vivió la burguesía española durante el conflicto mundial al suministrar a Europa con su producción, lo que conllevó al finalizar las hostilidades en 1918, una importante crisis de la que la clase obrera salió muy perjudicada. De este modo, Seral y Casas aborda las consecuencias nefastas de un desarrollo industrial regido por instituciones obsoletas, crítica que ya latía en las caricaturas de Ramón Acín. El escaparate es concebido como la materialización del registro escrito del libro (y no como ilustración), así como en *Cierzo* es evocado (o viceversa) por el poema que porta el título del libro en cuestión, y que enfrenta esta fuerza imprevisible con los símbolos de la civilización urbana que ponen orden al caos natural (el cierzo restalla las esquinas, golpea la farola y la ciudad en su conjunto<sup>418</sup>), lo que conlleva una concepción objetual muy interesante si comparamos el viento del valle del Ebro con el azar de *Ya no creo*, poema del mismo libro<sup>419</sup>:

Aunque me mientas absurdos  
y cuentas telepatías, no puedo  
seguirte,  
azar  
Sólo creo en el dios sol  
que sigue todos los días  
caminos premeditados

Este poema nos sitúa de inmediato en la dialéctica fundamental entre el sujeto y sus objetos -los mismos presentados en el escaparate de la CIAP, y de las imágenes encontradas en las revistas con el fin de formar parte de los fotomontajes de *Mascando goma de estrellas*-, siendo que éstos son presentados por el azar. El individuo, ser civilizado y moderno, no consigue derrotar esta fuerza imprevisible, y esta incapacidad es entendida dentro del sentido mallarmeano que tanto debe a Huidobro -“Altazor” será el seudónimo empleado por Tomás Seral y Casas en *Noreste*

---

<sup>417</sup> SERAL Y CASAS, Tomás, *Poesía*, op. cit., p. 43.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 35.

para referirse a sus fotomontajes-, dada su constante sensibilidad ante el influjo objetual del ultraísmo y su época, origen de la modernidad cultural en España y eclipsado por el purismo de Ortega y Gasset. *Mascando Goma de estrellas* propone la unión de lo humano con la modernidad industrial como alternativa y puerta de salida del purismo, del recelo contra el objeto y su comunión con el sujeto, simbolizado en el “Sexo metalizado”<sup>420</sup>, con posible inspiración en la deslumbrante presencia de la *Venus mecánica* de Díaz Fernández: “Yo, venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel...”<sup>421</sup>. Al vacío, al silencio sepulcral y al sexo estéril de los poemas de *Mascando goma de estrellas*<sup>422</sup>, opone el ruido de la ciudad contenido en sus collages y montajes fotográficos.

Las ilustraciones de Tomás Seral y Casas para este libro no han sido consideradas ni por la historiografía ni por los propios collagistas aragoneses, por ejemplo Luis García-Abrines, que siempre reconoció como su maestro a Alfonso Buñuel, pionero en España tras valorar los de Adriano del Valle de baja calidad, lo que está muy lejos de la realidad como hemos visto<sup>423</sup>. Este olvido se puede deberse a dos razones fundamentalmente: a que se desconozca simplemente la existencia de estos fotomontajes, teniendo en cuenta que en la edición del libro que ilustran no fueron firmados por Seral y Casas, y que en *Noreste* nº 12 aparece uno de ellos con el seudónimo de “Altazor”, puesto en relación con Tomás Seral y Casas en la edición facsímil del Gobierno de Aragón de 1995; o a que no se considere como collage al fotomontaje por ser una técnica fotográfica o más aún, que sólo se considere collage a la vertiente ernstiana como tienden a hacer algunos collagistas practicantes de este lenguaje específico (collages con imágenes xilográficas), que toman a Max Ernst como el pionero en este género y que han podido alentar a algunos trabajos historiográficos a ejercer una valorización cercana, viendo en los collages cubistas anteriores un simple precedente y centrando su interés en el collage surrealista como lenguaje plenamente conformado (como en el caso de Georges Hugnet, crítico de arte e historiador de facto, además de collagistas). En cualquier caso nuestro punto de vista, que parte del collage como un fenómeno histórico que propició el cambio en las artes plásticas durante la primera mitad del siglo XX, nos obliga a hacer constar en nuestra historia estos fotomontajes por participar totalmente del concepto del collage, pues tan sólo se diferencia por

---

<sup>420</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>421</sup> DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *La venus mecánica*, Moreno-Avila, Madrid, 1989, p. 78.

<sup>422</sup> SERAL Y CASAS, Tomás, *Poesía, op. cit.*, pp. 35 y 46.

<sup>423</sup> Por ejemplo en GARCÍA-ABRINES, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pp. 9-10.

Por otra parte, no hemos encontrado ninguna fuente historiográfica que comenten estos fotomontajes, ni en la Historia del collage de Emmanuel Guigon, quien incluye el fotomontaje de Masana y Català i Pic, ni en los escasos manuales de arte contemporáneo aragonés, ni siquiera en los concernientes al surrealismo escritos por Pérez-Lizano Forns y que dedican algún apartado al collage. Tampoco hay referencias en el catálogo de la exposición consagrada a Tomás Seral y Casas, celebrada en Madrid en 1998 y comisariada por Chus Tutelilla y José-Carlos Mainer, *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra, op. cit.* Tan sólo hemos encontrado algunos datos en la entrada “Tomás Seral y Casas” de Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 568-569.

su restricción a un solo tipo de material, el fotográfico, siendo que el collage, como hemos visto, involucra en un principio a todo aquello que queda al margen de lo propiamente pictórico, entendido en un sentido académico. Por otra parte, la figuración objetiva y figurativa de estos trabajos de Tomás Seral y Casas, aunque adelantan posteriores trabajos de diseño gráfico y cartelismo, participan de la visión poética del collage, en este caso de la visión de la ciudad y de la vida moderna como nuevo contexto del desarrollo del hombre. La existencia de estos fotomontajes y su consideración dentro del collage por su contenido y servicio poético, frente a la dirección tomada posteriormente dentro del cartelismo por especialistas en el medio como Renau, discípulo de Heartfield, rompe con la idea de que el collage nace en Aragón (tampoco en España) dentro de un lenguaje surrealista. Más bien se debe a la visión poética de la capacidad constructiva del hombre propia del dadaísmo y del constructivismo, concentradas en la figura de Moholy-Nagy, el mismo al que alude Tomás Seral y Casas en relación al fotomontaje y a la práctica artística de la fotografía<sup>424</sup>, además de la impronta ultraísta existente en la sublimación de lo urbano, del cine y de la civilización moderna, por mediación sin duda de Ernesto Giménez Caballero.



<sup>424</sup> *Noreste* n° 12, otoño 1935, Zaragoza, p. 12 [sin paginar] Edición fasímil, *op. cit.*





Tomás Seral y Casas, cubierta e ilustraciones de *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Librería CIAP, Madrid, 1931.

Por otro lado, disponemos de las fuentes propiamente artísticas que muestran un conocimiento del collage, al menos por parte de Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel, y que, sin embargo, su recepción no fue directa sino que responde a las ilustraciones de *Noreste*. Éstas no deben ser pasadas por alto, y exigen ser contrarrestadas con las tres muestras de collage aragonés en la misma revista, dos de Alfonso Buñuel y una de Tomás Seral y Casas. Para ello debemos dividir sus ejemplares en aquéllos dirigidos por Seral y Casas (nº 1-10) y los supuestamente planteados por Alfonso desde Madrid (nº 11-12), ya que en estos últimos se aprecia un cambio en la presentación y en las colaboraciones, seguramente por el conocimiento del surrealismo por parte de Alfonso Buñuel -quien tenía a disposición en Madrid la biblioteca de su hermano-, y por sus nuevas relaciones con antiguos miembros de la Generación del 27.

La primera ilustración relacionada con el collage es precisamente el primer collage de Alfonso Buñuel (Alfonso Buñuel nº 1), aparecido en la cuarta entrega correspondiente a la temporada verano-otoño de 1933, aunque vio la luz el día 10 de febrero de 1934<sup>425</sup>. La irregularidad de la revista, cuyos números son publicados sin respetar el orden numérico ni cronológico, dificulta esta datación, ya que éste, como todos los collages conservados de Alfonso, no está datado. Lo normal sería que el collage en cuestión fuese confeccionado para otoño, que es cuando el cuarto número debería haber sido publicado. Sin embargo, siempre cabe la posibilidad de que fuese confeccionado a principios de 1934, sobre todo teniendo en cuenta la corta edad de Alfonso en 1933 (17 años, dado que nace el 20 de noviembre de 1915). Aún así, insistimos que lo más seguro es que este collage sea de otoño de 1933; el conocimiento de las obras de Max Ernst por mediación de su hermano Luis es para entonces muy probable, porque en abril de 1931 el cineasta visitó Zaragoza con motivo de la proclamación de la Segunda República, y los viajes entre Madrid y París se repitieron periódicamente hasta su definitivo asentamiento en la capital española en 1934<sup>426</sup>. El collage que nos ocupa fue acompañado de la leyenda perteneciente a Terencio, “Soy hombre, y nada de cuanto es humano me es extraño”, máxima representativa del humanismo renovado que Tomás Seral y Casas quiso infundir en un principio a sus dos revistas, *Cierzo* y *Noreste*.

En la primera página del *Sexto cartel de letras y arte del Norteste*, de primavera de 1934, aparece la pintura *Corbeau et excréments* de Maruja Mallo, artista gallega muy admirada por Seral y Casas, complementada con su escenografía “plástico-musical” *Clavileño* en el número 11 de *Noreste* (verano 1935, p. 12), la primera entrega dirigida por Alfonso Buñuel y donde aparece su segundo collage en la portada (Alfonso Buñuel nº 2). De esta forma, recoge la revista la atracción de Maruja Mallo por los objetos de desecho y por los desperdicios, además de su faceta más multidisciplinar, la escenografía realizada con diversos materiales, con objetos

---

<sup>425</sup> *Cuarto cartel lírico del Noreste*, verano-otoño 1933, Zaragoza, p. 1. Ed. Facsímil, *op. cit.* Sobre la fecha de la publicación de este número de *Noreste* y sobre el día de nacimiento de Alfonso, véase ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>426</sup> FUENTES, Víctor, *La mirada de Buñuel Cine, literatura y vida*, Tabla Rasa, Madrid, 2005, p. 59.

naturales en concordancia con la iconografía de su pintura y con el resto de su producción, aglutinados en unas mismas figuras que conforman marionetas o muñecos, y es importante resaltar esta riqueza dado que la fotografía ilustrativa es acompañada por un texto explicativo de la pintora donde subraya el carácter tangible (frente a la ficción de las antiguas escenografías) de estas creaciones realizadas con materiales reales e identificadas con el conocimiento arquitectónico (el todo y las partes), el dinamismo, lo mecánico, la máscara y lo material, pues Maruja Mallo es pionera en España del figurinismo moderno con sus muñecos reducidos a sus formas geométricas fundamentales. Cercana a la Escuela de Vallecas<sup>427</sup>, su contribución al nuevo romanticismo es innegable a pesar de haber sido descubierta por Ortega y Gasset en 1927. Su atención a la máquina, mediante la cual reduce la figura humana al juguete, como Acín (*Corbeau et excréments* fue sugerido a su pintora por la visión de un pájaro electrocutado por un cable de alta tensión<sup>428</sup>), así como su constante interés por los fenómenos populares como la verbena, su amor por lo objetual desfuncionalizado, por la interdisciplinariedad y la interacción entre los objetos orgánicos y mecánicos, la convierte en uno de los apoyos plásticos del pensamiento de Tomás Seral y Casas, incluso uno de sus *Espantapájaros* fue adquirido por André Breton con motivo de su exposición en la capital francesa en 1932<sup>429</sup>, montada con el apoyo de Luis Buñuel<sup>430</sup>, lo que demuestra su capacidad de apertura artística hacia la realidad exterior, juzgada poética por el líder surrealista. Seral y Casas debió conocerla a raíz de la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos celebrada en San Sebastián en 1931, pues ahí expusieron otros colaboradores y artistas contemplados en *Noreste*, como Ángeles Santos, los valencianos Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez y Carlos Ribera, además del propio Ramón Acín e Ismael de la Serna. Hay que citar de esta exposición por su importancia de cara al collage, la participación de Ángel Ferrant y Joan Miró<sup>431</sup>, este último sin duda exponiendo collages y ensamblajes a los que durante estos años se había entregado casi por completo. En relación a los otros colaboradores de *Noreste* citados y participantes de la exposición de los Ibéricos en San Sebastián, ciudad a la que solían ir a veranear Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel, sus pinturas muestran en ocasiones una disparidad iconográfica propia del collage; es el caso de Genaro Lahuerta con pinturas como *Naipes en libertad* (1930), de Ángeles Santos y, sobre todo, de Carlos Ribera, asentado en la capital guipuzcoana en 1930. Tras un periodo postcubista, este último comienza a experimentar en 1930 con lenguajes más abstractos y por otro lado más surrealizantes, recogiendo la acumulación de objetos de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico en la tela *La lechera al sol* (1930) que ilustra la primera página del *Séptimo cartel de*

---

<sup>427</sup> FERRIS, José Luis, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, op. cit., pp. 150-153.

<sup>428</sup> Ver GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, 1986, p. 170.

<sup>429</sup> DE LA GÁNDARA Consuelo, *Maruja Mallo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978, pp. 24 y 25.

<sup>430</sup> FERRIS, José Luis, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, op. cit., p. 183.

<sup>431</sup> Véase *ibíd.*, pp. 177-178.

*letras y arte del Noreste* (verano 1934), pues ya conocemos cómo esta iconografía estimuló la imaginación de los primeros surrealistas y del propio Max Ernst a la hora de dar un giro significativo desde el expresionismo hacia el collage, y con ello hacia un lenguaje despersonalizado propio del dadaísmo y después del surrealismo. El interés de Ribera por este último movimiento, quedó reflejado en su artículo “Surrealismo”, publicado en *La Gaceta de Bellas Artes* en 1935, pero, sin duda, son sus dos *Equilibrios* -el primero de ellos ilustra el artículo “Tres actitudes de Ribera” de José Manuel Melgarejo en *Noreste* (nº 9 invierno 1935, p. 2)-, que tan bien imitan con pintura el efecto creado por los primeros collages de clichés tipográficos de Max Ernst de finales de 1919, donde prima la disparidad entre elementos arquitectónicos, figurando máquinas y formas animales cuadrúpedas. En este mismo artículo, José Manuel Melgarejo escribe acerca de los bodegones de formas dispares de Carlos Ribera, muñecos en composiciones alegóricas e infantiles, periódicos e imágenes fotográficas, donde se mezcla la modernidad con las formas tradicionales: “pintar una naturaleza muerta es, en cierto modo, hacer sensible el estado de dependencia en que viven algunas cosas, acosándolas para realizarlas”<sup>432</sup>.

En el último número de los dirigidos por Tomás Seral y Casas (aunque la dirección sólo conste hasta el *Séptimo cartel*), *Noreste* anunció de cara al siguiente número -el primero de los dirigidos por Alfonso Buñuel- un collage de Max Ernst<sup>433</sup> entre otras participaciones, de lo que sin duda la responsabilidad e iniciativa pertenece a Alfonso, por lo que deducimos que éste pudo tener cierto contacto ya con el maestro del collage antes de su exposición en Madrid en 1936, al menos a distancia y a través de su hermano Luis, aunque éste, residente entonces en Madrid con su mujer, ya se había separado definitivamente del surrealismo en un proceso de distanciamiento que dió comienzo en marzo de 1932 cuando pensó en abreviar *L'Âge d'Or* con el fin de evitar la censura, momento en que declara sentirse muy alejado del espíritu que animó esta misma película dos años antes<sup>434</sup>. De todos modos, la mistad que unió a Max Ernst y a Luis

---

<sup>432</sup> MELGAREJO, José Manuel, “La moderna pintura española. Tres actitudes de Carlos Ribera”, *Noreste* nº 9, invierno 1935, Zaragoza, p. 2 [sin paginar], *op. cit.*

<sup>433</sup> *Noreste* nº 10, primavera 1935, Zaragoza, p. 6 [sin paginar], *op. cit.*

<sup>434</sup> DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004, p. 236, nota 52. Sobre esta nueva versión de *L'Âge d'Or* y el alejamiento que supuso entre Buñuel y el surrealismo, véase HAMMOND, Paul, “Hacia el paraíso de los peligros”, en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, *op. cit.*, pp. 83-84. Estos comentarios fueron formulados por Buñuel en una carta dirigida a Charles de Noailles el 23 de marzo de 1932, recogida en *L'Âge d'Or, Les Cahiers du Musée National d'art Moderne* nº hors-série, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 153. La nueva versión de *L'Âge d'Or* se tituló *Las aguas heladas del cálculo egoísta* y, como la primera, tampoco pasó la censura francesa. El título fue extraído del *Manifiesto comunista*, y el recorte de la primera versión quiso adaptar la película a los intereses del comunismo. Según cuenta el propio Buñuel, se trataba de salvar la censura, en PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 2002, p. 29, aunque todo apunta también a que se debió a un cambio de Buñuel respecto al surrealismo tras su distanciamiento de Dalí y la escisión de Louis Aragon, además de la edición de *Minotaure*, cuya presentación artística no gustó al director aragonés por su elitismo. Véase al respecto FUENTES, Víctor, *La mirada de Buñuel Cine, literatura y vida*, *op. cit.*, p. 58. Breton dio cuenta de los cambios suscitados por

Buñuel y la admiración que sintieron mutuamente es más que considerable<sup>435</sup>, dato biográfico esencial para entender la pronta admiración que Alfonso tuvo por la obra de este artista procedente de Colonia.

El caso es que, por razones desconocidas, Alfonso no pudo conseguir el collage previsto para la portada del nº 11 de *Noreste*, y éste fue sustituido por el segundo publicado de Alfonso Buñuel, el cual ya no es acompañado por ninguna leyenda a diferencia del primero. En cambio, sí se cumplen las restantes promesas anunciadas por el número anterior: dibujos de José Caballero y José Moreno Villa<sup>436</sup>, con los que, junto con *Clavileño* de Maruja Mallo, la revista da buena cuenta del panorama plástico español del momento y de los contactos madrileños de Alfonso Buñuel, a lo que hay que añadir las colaboraciones de poetas de la altura de Vicente Alexandre, Manuel Altoaguirre o Luis Cernuda, siendo que José Moreno Villa participó con un poema en el número 14 de invierno de 1936 (p. 7). José Caballero destacó sobre todo por sus dibujos de figuras fracturadas y mutiladas, lo que le dio pie a introducir fragmentos recortados en los mismos<sup>437</sup>, pues hay que tener en cuenta que cuando *Noreste* planea publicar estos dos dibujos junto con un collage de Max Ernst, quizás quiso incidir en los aspectos coincidentes en la figuración de ambas maneras de expresarse, demostrando cómo el collage trasciende sus propios límites para convertirse en una “forma de ver el mundo”, y lo mismo se puede decir de las ilustraciones anteriores de Carlos Ribera. De hecho, el efecto collage que Caballero emplea desde principios de la década de 1930, aparece desde 1935 en sus dibujos, contrarrestando la facultad de la línea y el recorte, una vez que conoció *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) de Max Ernst, justamente porque Alfonso Buñuel se lo mostró en Madrid ese mismo año<sup>438</sup>, dato éste que nos informa del papel intermediario de los Buñuel entre París, Madrid y Zaragoza, además del conocimiento temprano que tuvo Alfonso del collage ernstiano. Por otra parte José Moreno Villa, quien siendo poeta abrazó la plástica en 1925, abordó los más variados recursos automáticos, destacando el empleo del *dripping* “avant la lettre”<sup>439</sup>, tal y como lo abordó el artificialismo checoslovaco a finales de la década de 1920,

---

esta nueva versión y los atribuyó, para excusar a Buñuel, a sus malas compañías revolucionarias “de pacotille”, en BRETON, André, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 114.

<sup>435</sup> Como prueba de esta admiración mutua, léase BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, op. cit., p. 144. Si Max Ernst empleaba para sí mismo el pseudónimo de un pájaro llamado Loplop (BRETON, André et ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, José Corti, Paris, 1995, p. 11), Buñuel lo identificaba con un águila. Por su parte, Max Ernst ejemplificaba su concepto de collage con imágenes de *L'Âge d'Or*. MAX ERNST, “Más allá de la pintura” (*Cahiers d'Art* nº 6-7, 1937), recogido en MAX ERNST, *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 208.

<sup>436</sup> *Noreste* nº 10, primavera 1935, Zaragoza, p. 6 [sin paginar], op. cit. Las ilustraciones aparecen en las pp. 4 y 8 de *Noreste* nº 11 verano 1935, Zaragoza. Op. cit.

<sup>437</sup> CORREDOR-MATHEOS, J., “Epílogo: El collage en el estado español”, en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 245.

<sup>438</sup> GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, op. cit., p. 196.

<sup>439</sup> Véase CARMONA, Eugenio, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Colegio de Arquitectos de la Universidad de Málaga, Málaga, 1985, p. 65. Acerca de otros rasgos automáticos en la plástica de Moreno Villa, véase la ponencia de CARNERO, Guillermo, “José

bastante antes de que lo emplease Max Ernst y los expresionistas abstractos de Nueva York. Este chorreado azaroso de la pintura, junto con un dibujo que debe bastante al automatismo, en otras ocasiones a la figuración femenina que constituye una constante en su obra, se superpone sobre el fondo por transparencia<sup>440</sup>, la cual llega a ser su principio creativo principal por ser el sujeto creador, masculino en su obra<sup>441</sup>, el que reproduce mediante el automatismo las formas orgánicas y femeninas, provocando el inevitable “décalage”, planteamiento éste similar al que encontraremos en el collage de Alfonso Buñuel y que pone en relación el collage con los procedimientos automáticos pictóricos por su objetividad. Luego, no es de extrañar que Moreno Villa recurriese al encolado de periódicos entre otros materiales en algunas de sus obras<sup>442</sup>, medio con el que pudo entrar en contacto más estrecho cuando trabajó la litografía en el taller de Josep Renau en 1936.

Las ilustraciones más significativas nos la ofrece la siguiente entrega de *Noreste* (nº 12): Tomás Seral y Casas informa en dos breves párrafos de la última página acerca de las nuevas prácticas fotográficas, aportando datos muy interesantes acerca de la recepción del fotomontaje y el collage<sup>443</sup>. Tras desmentir que la fotografía antecede al cine y afirmar que éste ha sido el que ha liberado la rigidez frontal del objetivo, nombra en primer lugar las posibilidades de los picados, contrapicados y cámaras tomavistas recurridas en la fotografía de Rodchenko. Evidentemente, esta afirmación es ilustrada con dos ejemplos de Nicolás de Lecuona -artista que mantuvo amistad con Alfonso Buñuel<sup>444</sup>-, sólo que comparadas con dos fotogramas de *Tierra sin pan* de Buñuel, una de ellas consistente en un plano detalle en picado de un objeto que demuestra cómo las influencias del cine objetual de Epstein perduraron en el cineasta aragonés. La quinta ilustración es un fotomontaje del propio Tomás Seral y Casas bajo el pseudónimo “Altazor” (seguramente en homenaje a Vicente Huidobro), el destinado a la cubierta de su libro *Mascando gomas de estrellas. Poemas bobos* (1931), y refiere a las renovaciones técnicas fotográficas llevadas a cabo por Man Ray y Moholy Nagy, afirmando haber tenido sus repercusiones en España -así como él mismo se muestra como ejemplo bajo pseudónimo con este montaje de 1931- y citando la fotoplástica, el fotomontaje y la fototipografía (la unión de la tipografía y la composición fotográfica en el diseño gráfico), sin referirse curiosamente al rayograma o el fotograma de Moholy-Nagy, conocido sin duda por Nicolás de Lecuona por entonces. El uso del término “fotoplástica” desvela el conocimiento,

---

Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 25.

<sup>440</sup> CARMONA, Eugenio, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, op. cit., p. 49.

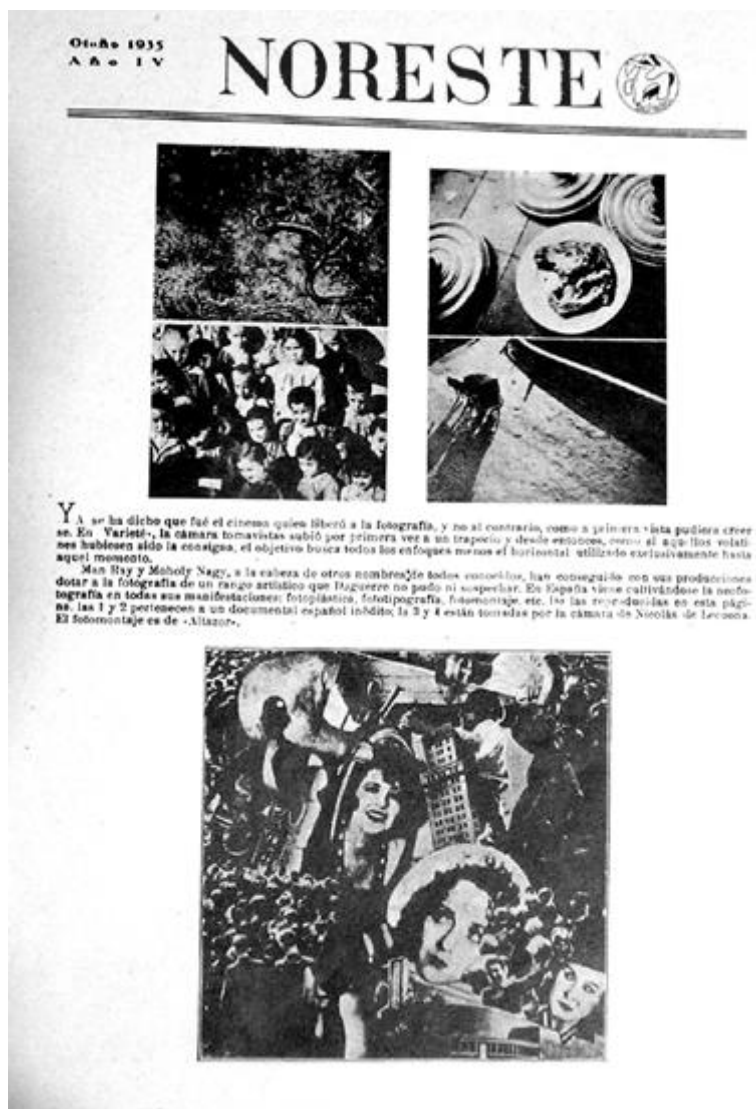
<sup>441</sup> Ver *ibíd.*, p. 59.

<sup>442</sup> CORREDOR-MATHEOS, J., “Epílogo: El collage en el estado español”, en WESCHER, Herta, *Historia del collage...*, op. cit., p. 246.

<sup>443</sup> *Noreste* nº 12, otoño 1935, Zaragoza, p. 12 [sin paginar]. Edición facsímil, op. cit.

<sup>444</sup> Así como con RIBERA, Carlos. Ver MOYA, Adelina, *Nicolás de Lecuona. Obra fotográfica*, op. cit., p. 74.

directo o indirecto, del libro de Moholy-Nagy *Malerei, fotografie, film* (primera edición de 1925 y segunda edición de 1927) y, siendo que Seral y Casas realizó entre finales de 1930 y 1931 los fotomontajes que ilustran *Mascando goma de estrellas*, este conocimiento pudo remontarse cuatro años. Esta referencia a Moholy-Nagy y Man Ray une dos vertientes del arte moderno que definen muy bien la postura de Tomás Seral y Casas de cara a sus fotomontajes y collages, una poética y otra constructiva, común a la fundamental referencia vanguardista de *Noreste*, la *Gaceta del Arte* de Tenerife y Eduardo Westerdahl<sup>445</sup>.



*Noreste* nº 12, otoño 1935, Zaragoza, p. 12. De arriba abajo y de izquierda a derecha, fotogramas del film *Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1933), fotografías de Nicolás de Lecuona y el fotomontaje de Altazor (Tomás Seral y Casas, 1931)

<sup>445</sup> Ver la presentación de Juan Manuel Bonet a la segunda edición facsímil de *Noreste* de 1995, en *Noreste 1932-1936, op. cit.*, pp. 9-10 [sin paginar]

No hay más que ver cómo *Nordeste*, al presentar otras revistas españolas, destaca las ilustraciones de fotomontajes, en concreto una de Renau del número 4-5 para la revista revolucionaria *Octubre*<sup>446</sup>, y otra de la *Hoja Literaria* confeccionada por el colaborador de *Nordeste* Enrique Climent (realizó la portada del nº 8, otoño de 1934), del que aporta una valoración crítica<sup>447</sup>.

Pero volvamos al número 12 de *Nordeste*, donde la presencia de Lecuona es más que significativa. Es sin duda su fotografía -especialmente el fotomontaje- la que ha estimulado su colaboración, a pesar de que ésta se reduzca a sus dos ilustraciones de la contracubierta y dos dibujos en las páginas 6 y 7. Sin embargo, sabemos que estos dos dibujos son fruto de dos *fotocalquídeas* (dibujos sobre fotografía), a juzgar su parecido con dos de las conservadas<sup>448</sup>. El empeño por el dibujo de *Nordeste* es contrarrestado por estas prácticas experimentales fotográficas, en las que el gráfico, a pesar de deberse al pulso de la mano, está inspirado en la superposición sobre la objetividad de las fotografías, quedando este automatismo maquinista (el de la cámara) contrarrestado con el de orden psíquico (por pertenecer al sujeto) del dibujo de Moreno Villa, por ejemplo, pues ambos compartieron el poder de la línea y de la trama. En relación a las muestras de Lecuona, Tomás Seral y Casas habla de una “neo-fotografía” que ha alcanzado soluciones artísticas antes insospechables<sup>449</sup>. El valor artístico de este medio de reproducción mecánica, consistente en la interacción de la objetividad de lo fotografiado y del procedimiento mecánico de la cámara, con la participación subjetiva que juega con la disposición de la cámara y con la construcción de la imagen mediante el montaje, ahora se produce de afuera a dentro, mientras que para Seral y Casas la relación de la institución del arte con el cine -el mismo que ha liberado a la fotografía de su rigidez- se produce de dentro a afuera: en un film la realidad debe ser sugerida. En consecuencia con esta dialéctica entre el afuera y el adentro de la antigua institución artística, ésta se disuelve en la realidad y en los medios objetivos, debiendo sacrificar el aura de la obra artística, su singularidad, para poder reconciliarla con la realidad de la vida.

Esta interacción entre el dibujo automático y los medios mecánicos de producción se da especialmente en el caso de José Viola (tras la II Guerra Mundial optará por llamarse Manuel), colaborador en Lérida del grupo congregado en torno a la revista *Art* (1933-1934) dirigida por Enric Crous. *Art* compartió ejemplares con *Nordeste*, cuyos miembros elogiaron concretamente

---

<sup>446</sup> *Cuarto cartel lírico del Nordeste* verano-otoño 1933, Zaragoza, p. 4 [sin paginar] *Op. cit.*

<sup>447</sup> *Tercer cartel lírico del Nordeste* primavera 1933, Zaragoza, p. 4 [sin paginar] *Op. cit.*

<sup>448</sup> Ver la catalogación de MOYA, Adelina, *Nicolás de Lecuona. Obra fotográfica, op. cit.*, pp. 150-152.

<sup>449</sup> *Nordeste* nº 12 otoño 1935, Zaragoza, p. 12 [sin paginar] *Op. cit.*



los trabajos poéticos y plásticos de Viola<sup>450</sup>. Entre una serie de escritos poéticos que éste envió a su amigo el pintor ilderdense Antoni García Lamolla, se encontraban dos collages adheridos en el reverso y en el anverso de una misma página (José Viola nº 1), cuyo recorte de imágenes debemos poner en relación con la línea de sus dibujos, en muchas ocasiones consecuencia de cierto automatismo psíquico de apreciación surrealista y por tanto poética.

Nacido en Zaragoza en 1916, de madre zaragozana y padre de Balaguer, se trasladó a Lérida a finales de 1923 para vivir con su madre y dos de sus tías, aunque pasó sus vacaciones en Zaragoza. Entre 1930 y 1933 estudió bachillerato en esta ciudad catalana, llegando a ser miembro fundador de la revista *Art*. En 1934 se trasladó a Barcelona para estudiar filosofía y letras y, desde aquí, estableció correspondencia con sus amigos de Lérida Cristòfol y Llamolla, de la que surgieron importantes textos y dibujos surrealistas, entre los que se encontraron los dos collages de *Oniro* (1936) citados, a la vez que establecía nuevos contactos, por ejemplo, con Esteban Francés y Remedios Varo, y escribía textos para los catálogos de exposiciones de sus amigos ilderdenses. Enseguida formó parte de ADLAN, tomando el papel de puente entre sus antiguos compañeros y la vanguardia de Barcelona, estableciendo los lazos que desembocaron en su participación junto con la de Lamolla y Cristòfol en la Exposición Logocofobista.

De los miembros de *Art* y de las personalidades aragonesas relacionadas con el collage (él junto con Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel), Viola es el único que tomó una posición beligerante en favor de los principios surrealistas durante los años de ocupación alemana en París junto con el grupo *La main à plume* (1941-1945), si bien desde al menos 1934 mostró una importante inclinación surrealista alentando la exposición logicofobista de 1936<sup>451</sup> y, antes, la tendencia progresiva de la revista *Art* hacia este movimiento<sup>452</sup> cuando se debatía -como es habitual entre los grupos españoles de entonces- entre la poética surrealista, de la que difundirá una muy completa información (sobre Tzara, Breton, Eluard, Dalí, Seligmann, Man Ray, Arp, Ernst, Tanguy, Masson, etc., dato importante ya que *Noreste* recibía esta revista), y una línea más racionalista representada por la tipografía de Enric Crous<sup>453</sup>, tal y como se puede desprender de los comentarios acerca de sus compañeros el pintor Lamolla y el escultor Leandro Cristòfol<sup>454</sup>, quienes se sintieron más vinculados a las enseñanzas de Ángel Ferrant<sup>455</sup>, influencia que Viola debió reconciliar con el ideario surrealista, defendiendo un arte abierto mediante la

---

<sup>450</sup> Ver *Noreste* nº 14 primavera 1936, Zaragoza, p. 19 [sin paginar], *op. cit.*

<sup>451</sup> Jaime Brihuega califica de “prosurrealista” la posición de Viola durante los años de *Art*, en *Manuel Viola. Exposición antológica*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988, p. 17 (catálogo de exposición)

<sup>452</sup> Ver DOÑATE CATALÁN, Ricardo, “Una nueva sensibilidad” en *El pintor Lamolla, op. cit.*, p. 23.

<sup>453</sup> Ver *ibíd.*, p. 20.

<sup>454</sup> VIOLA, Manuel, “La valoració de la imaginació mes pura”; VIOLA, Manuel, “¿Qué será del arte?”; VIOLA, Manuel, “Con motivo de una próxima exposición de arte”; y VIOLA, Manuel, “Un artista leridiano. El espectro moral Lamolla”. En VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, Museo de Teruel, Teruel, 1996, pp. 69-80.

<sup>455</sup> Cristòfol declara directamente su deuda con Ferrant en la entrevista “Con motivo de una próxima exposición de arte”, en *ibíd.*, p. 75.

imagen y no meramente abstracto que encerraba la creatividad en la plástica, tal y como achacó entonces a la plástica de Arp y Brancusi<sup>456</sup>. De ahí la atención objetual en la escultura y pintura de Cristòfol y Lamolla compartida con Ferrant, aunque existe una fuente común en las direcciones de Ferrant y el surrealismo: Paul Klee<sup>457</sup>, referencia fundamental en la primera plástica de Max Ernst, admirado por los surrealistas desde 1925, y cuyo grafismo dio los primeros pasos hacia un automatismo liberado, mientras que con sus títulos y sus referencias figurativas con modelos infantiles, era capaz de no abandonar las referencias objetuales, a diferencia de Kandinsky.

Como buen partidario del arte surrealista basado en la imagen automática como modelo interior y no en el automatismo meramente artístico y abstracto<sup>458</sup>, en principio defendió la vertiente figurativa del surrealismo, aunque pronto se vio obligado, sumergido en las modernidad catalana de la década de 1930, a reconciliar ambos aspectos de la poética plástica pues, al fin de cuentas, ésta era la posición bretoniana expuesta en *Le surréalisme et la peinture*. Viola recoge la ya tradicional vanguardia catalana determinada por el anti-arte de *L'Amic de les Arts*<sup>459</sup> que él conduciría hacia la doctrina surrealista, tal y como ya hizo Dalí en París en 1929. La solución fue de orden hegeliano, pues su dialéctica fue el fundamento de su pensamiento así como del surrealismo<sup>460</sup>: toda manifestación debía estar al servicio de la poesía, y no restringirse a sus propios medios tal y como procedió la poética de la Generación del 27 y la abstracción plástica, por muy automática que ésta sea. De este modo, opone el arte a la poesía, propuesta por el surrealismo como un modo de conocimiento alternativo, tal y como la presenta él mismo en 1936 en el catálogo de la Exposición Logicofobista, a pesar de no considerarse todos los participantes surrealistas, ni mucho menos<sup>461</sup>. Por entonces, Viola destacó por sus textos poéticos y por sus dibujos semiautomáticos. Dentro de estos últimos debemos considerar el collage que nos ocupa, pues entre el dibujo y los textos existe una equivalencia<sup>462</sup> que entretuvo a Viola en el terreno teórico durante todos estos años, y en el que también hubiese entrado el

---

<sup>456</sup> VIOLA G., J., "Escultura" (*Art* nº 6, Lérida 1934, p. 4), en *ibíd.*, p. 61.

<sup>457</sup> La relación entre Viola y Klee es subrayada por Emmanuel Guigon en la presentación a VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, *op. cit.*, p. 9. Es en "Paul Klee" (*La Main à Plume*, Paris, 1941, p. 11) que Viola defiende el valor poético de este pintor. En *ibíd.*, pp. 94-95.

<sup>458</sup> VIOLA, José, "Plástica" (*Art* nº 5, Lérida, 1933-1934, p. 3), y comentarios de Emmanuel Guigon en VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, *op. cit.*, 1996, pp. 15 y 55. Ver además DOÑATE CATALÁN, Ricardo, "Una nueva sensibilidad" en *El pintor Lamolla*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>459</sup> Ver por ejemplo Ricardo Doñate Catalán, *ibíd.*, p. 19.

<sup>460</sup> "... el empleo del pensamiento poético se habrá generalizado como instrumento de actividad mental eliminando dialécticamente el antagonismo entre el pensamiento dirigido racional y el pensamiento no dirigido e irracional", en *La conquista del mundo por la imagen* (1942), en VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>461</sup> *ibíd.*, p. 83. En este pequeño catálogo entró en contradicción con el texto de Magí A. Cassanyes, quien mantuvo respecto al surrealismo la independencia y "superioridad" del grupo que exponía bajo el calificativo de "lógicofobista", para alejarlo de cualquier asunto político y social. De hecho, entre los participantes sólo Viola, Antoni Lamolla, Esteve Francés y Remedios Varo dieron muestras de adhesión volitiva al surrealismo

<sup>462</sup> Emmanuel Guigon en la presentación a *ibíd.*, p. 9.

collage en el caso de haberlo tratado teóricamente. Sometiendo ambos registros a los designios de la poesía, consiguió abrir el temido decorativismo y el “arte por el arte” pues, entendida a la manera de Hegel, la poesía requería de la participación de la objetividad<sup>463</sup>. De este modo, Viola se ubica en un lugar intermedio entre el automatismo puramente psíquico y la descontextualización de imágenes, siendo que ambos definieron la plástica y la literatura surrealista. Debía existir una incidencia del sujeto sobre el objeto y viceversa, puesto que el objetivo último consistió en la reconciliación de los dos ámbitos, para lo que era necesario desnudar de nuevo al objeto y crear una relación más primitiva y directa con el sujeto, esencial en el collage y el surrealismo al mismo tiempo. Incluso afirma el desconocimiento del objeto en sí, encubierto por las proyecciones “animistas” del sujeto<sup>464</sup> o por los planteamientos racionales, tal y como fue planteado en la Exposición Logicofobista. Por el contrario, el compromiso con la realidad exterior<sup>465</sup> se convertía en la única salida revolucionaria de la poesía<sup>466</sup> y del surrealismo, la única vía posible para implantar una poesía colectiva a partir de un lenguaje automático universal que espiritualizase el conjunto sujeto-objeto -la unión del objeto en el “modelo interior”<sup>467</sup>- y reconciliase las aspiraciones surrealistas con las sociales<sup>468</sup>, pues hay que tener en cuenta que ya antes de la guerra ocupó el puesto de comisario en el P.O.U.M. (Partido Obrero de Unificación Marxista). De este dato biográfico se deduce su rechazo a toda forma de arte separado y, por tanto y en armonía con Ramón Acín y sus colegas de Zaragoza, primó en él una nueva visión romántica y humanista<sup>469</sup> que daba la espalda al clasicismo de la década de 1920<sup>470</sup>, dado que Manuel Viola expresó tempranamente las limitaciones racionales del culteranismo de Góngora<sup>471</sup> para, años después en Francia, dedicar uno de sus textos poéticos a Goya<sup>472</sup>. La diferencia con los casos aragoneses estudiados anteriormente, radica esencialmente

<sup>463</sup> La dialéctica de Hegel fue la defendida tanto por Viola como por el grupo de *La main à plume* del que formó parte. Ver FAURE, Michel, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, Paris, 2003, p. 67. Ver además VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, op. cit., p. 116

<sup>464</sup> VIOLA, José, “Plástica” (*Art* nº 5, Lérida, 1933-1934, p. 3), en *ibíd.*, p. 56.

<sup>465</sup> En VIOLA, José, “¿Qué será del arte?” (1935) defiende el “acto materialista-trascendental, espontáneo, irracional, impulsivo, delirante, paranoico, midiurnico, extra-real, novo-realista”. En *ibíd.*, p. 72.

<sup>466</sup> Es así cómo llega a la existencia de una poesía exterior independiente de la percepción del sujeto, responsable de percibirla mediante el automatismo: “La poesía no se crea. Se elabora automáticamente. Existe por sí misma en todo instante sin nuestro propósito”, en José Viola, “Notas” (*Art* nº 7, Lérida, 1934, p. 3), en *ibíd.*, p. 65.

<sup>467</sup> Ver VIOLA, José, “Notas” (*Art* nº 7, Lérida, 1934, p. 3), en *ibíd.*, p. 63.

<sup>468</sup> En un tono propio de Lautréamont, proclama: “Hasta la validación del poder colectivo de la poesía”, en VIOLA, Manuel, “Validez de la noche” (1941), idea que vuelve a repetir citando al propio Lautréamont en *La conquista del mundo por la imagen* (1942, publicación colectiva del grupo *La main à plume*), en *ibíd.*, p. 104 y 114.

<sup>469</sup> Dolors Sistac expone el automatismo de *Art* como un lenguaje humano nuevo, en SISTAC, Dolors, “Un cert superrealismo a Lleida”, en GARCÍA, Josep Miquel y SISTAC, Dolors, *ART o l'avantguarda en Lleida*, Ajuntament de Lleida, 1987, p. 50.

<sup>470</sup> Ver Emmanuel Guigon en la presentación a VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, op. cit., p. 19.

<sup>471</sup> VIOLA, José, “Notas” (*Art* nº 7, Lérida, 1934, p. 3), en *ibíd.*, 1996, pp. 64-66.

<sup>472</sup> V., J., “El viaje de Goya” (*Le surréalisme encore et toujours*, Paris, 1943, pp. 10-14), en *ibíd.*, pp. 126-132. En VIOLA, José, « ¿Qué será del arte? » (1935) cita a Goya como precedente, en *ibíd.*, p. 72.

en el hecho de que Viola vio la fuente principal de este humanismo en el surrealismo, oponiéndose a toda noción de vanguardia en consecuencia con los postulados fundamentales del movimiento, además de seguir en ello la tradición antiartística<sup>473</sup> implantada por Gasch, Montayá y Dalí, como es propio de la tercera fase vanguardista a la que pertenece, consistente ésta en la construcción de un lenguaje universal, siempre condicionado por la versión purista de Ortega y Gasset<sup>474</sup> a la que opone el “laberinto sordo” urbano que propicia los encuentros con la realidad exterior<sup>475</sup>.

Con este aparato teórico propio del viola de los años treinta, alcanza la misma interacción que presenta *Noreste*, sobre todo en su número 12, entre el dibujo y el collage, al tiempo que contrapone el lenguaje automático de la fotografía que interviene en los collages *Oniro* con el automatismo de orden psíquico, visible en la extraña disposición de las figuras así como en los orgánicos recortes de las tijeras, que deben ser puestos en relación con la tinta de sus dibujos, desde los contenidos en las cartas a Lamolla y Cristòfol hasta los realizados para *La main à plume* (grupo de resistencia surrealista fiel a las ideas de Breton, constituido por iniciativa de Noël Arnaud y Jean-François Chabrun en 1941 en el París ocupado), y con el organicismo de las esculturas de Cristòfol, aunque realmente esto sólo ocurre en uno de los dos collages que ilustran *Oniro*, aquél que incide sobre un paisaje ya dado, a modo de corrección, un cielo con una baja línea de horizonte que recuerda, gracias a un elemento vegetal, a la serie de *grattages Histoire naturelle* de Max Ernst (expuesta y publicada en 1927), así como a los fotomontajes realizados curiosamente en este mismo año de 1936 por Raoul Ubac (dos piezas tituladas *Les Murs*<sup>476</sup>), de muros ambientados sobre amplios cielos (tanto Ernst como Ubac se caracterizaron por intentar armonizar lo orgánico natural con lo inorgánico del mecanismo mental humano). En cambio, el otro collage de Viola se fundamenta en la construcción a modo de alegoría o emblema según la tipología del collage constructivo, de una figura antropomórfica que, por las referencias oníricas del texto que le acompañan y en función de las interpretaciones jungianas del sueño<sup>477</sup>, debemos considerarlo como un autorretrato<sup>478</sup> que, al ser plasmado sobre un soporte y por tanto objetivado, es transmutado en forma femenina, cuyas extremidades van siendo sustituidas por los objetos que Viola percibe en el texto: la representación del sí-mismo

---

<sup>473</sup> “Es necesario acribillar la estética”, proclama abiertamente en VIOLA, José, “¿Qué será del arte?” (1935), en *ibíd.*, p. 71.

<sup>474</sup> Ver Emmanuel Guigon en la presentación a *ibíd.*, p. 18.

<sup>475</sup> En VIOLA, Manuel, “La barrera calada” (1941), en *ibíd.*, p. 99.

<sup>476</sup> Estas dos piezas de Ubac comparten el mismo paisaje. La primera consiste en una construcción del espacio a partir de una sucesión de muros de piedra sobre un amplio cielo, a su vez fotografiado para incidir con figuraciones hasta conformar una segunda versión. De esta manera, tergiversando sus propios resultados, Ubac integra el collage constructivo con el “collage-corrección” en dos fases diferentes.

<sup>477</sup> Me refiero a lo que Carl G. Jung denominó “proceso de individualización” en relación al “sí-mismo”. Ver VON FRANZ, M.-L., “El proceso de individualización”, en JUNG, Carl G. (dir.), *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt, Barcelona, 1997, pp. 159-166.

<sup>478</sup> “El verdadero poeta, hace una confesión de sí mismo, una postración de su yo interno”, en VIOLA, José, “Notas” (*Art* nº 7, Lérida, 1934, p. 3) en VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, op. cit., 1996, p. 65.

por medio de los objetos que encuentra<sup>479</sup>. Las dos modalidades de collage figurativo encontrados en Max Ernst, se añan en esta carta enviada a Lamolla con el fin de abarcar el sujeto a un lado de la hoja, y la realidad percibida, el reverso de la misma. La propia disposición contiene la dialéctica fundamental<sup>480</sup> El collage, al basarse en la relación directa entre ambos como forma de expresión, sólo habla de sí mismo según la unión forma-contenido que Philippe Sers ha considerado principio fundamental de la vanguardia, al tiempo que los dos se compensan: el personaje tiene una resolución mucho más objetiva, las tijeras respetan la figuración encontrada, mientras que en la parte objetiva el sujeto incide con sus tijeras para conformar figuras y composiciones automáticas. El collage, que nace en oposición a la mimesis aristotélica y, en el caso del surrealismo tomando lo onírico como modelo, no representa ningún tema que no esté manifestado en la forma misma, sólo aborda su propio procedimiento que quiere ser practicado inserto en la totalidad de la experiencia vital. Por esta oposición abierta a la mimesis, contrapone las imágenes exactas de las fotografías recortadas al valor plástico del dibujo, resaltando el valor de la hoja como objeto en sí y destruyendo su función de soporte. Se trata de un objeto subjetivado por el automatismo, al tiempo que Viola es objetivado en él.

Ahora bien, debemos recordar el título de los textos y por derivación de los collages que los acompañan, *Oniro*, que en seguida nos conduce a interpretar estos poemas en prosa presentados en primera persona como relatos de sueños tan extendidos entre los surrealistas<sup>481</sup>. Éstos conllevan, en su estrato manifiesto -según la división freudiana entre sueño manifiesto y sueño latente<sup>482</sup>- la fragmentación, lugar donde coincide la otra vertiente onírica del surrealismo a parte de la psicoanalítica, el ataque contra la mimesis regida por las leyes de la lógica aristotélica y, por tanto, contra la razón idealista que debe ser sustituida por la dialéctica, según reclama el materialismo marxista (recordemos el collage de Max Ernst alusivo a Edipo que ilustra la portada del número 6-7 de *Cahiers d'Art* de 1967, en relación al ejemplo de Edipo propuesto por la *Poética* de Aristóteles). De ahí que, junto con las líneas sinuosas, frutos del automatismo, Viola introduzca imágenes reconocibles para ser fragmentadas. Al tratarse de autorretratos, así como el sueño es una materialización de las estructuras del yo inaprensibles en estado de vigilia, éstas se traducen en mutilaciones que, en el fondo, son constantes en la

---

<sup>479</sup> En uno de los textos que acompaña la carta *Oniro* dice: “Mi cuerpo yace poseído de un anquilosamiento secular. Encima de mi pecho de cartón piedra, Madam Pau-ple-d’ullis ha dejado caer su corsé ortopédico y su dentadura postiza. Moluscos litófagos van abriendo diminutos túneles en mis pies. De mi cuerpo insensible, sólo los ojos tengo abiertos a la percepción...”, en *ibíd.*, p. 90. Aún escribiría en *La Main à Plume* (Paris, 1941, p. 9): “Cada rincón de tierra es eco de mis ojos universales”. En castellano en *ibíd.*, p. 91.

<sup>480</sup> Ver Emmanuel Guigon en la presentación a *ibíd.*, pp. 22-23.

<sup>481</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>482</sup> El contenido manifiesto del sueño es tal y como lo recuerda el paciente, y el latente es aquél que debe ser desvelado por el psicoanalista mediante la “elaboración del sueño”. Los manifiestos son divididos en tres categorías según su nivel de coherencia, siendo el tercero y último los que causan extrañeza. Ver FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 238.

iconografía vanguardista española -sobre todo a partir de las traducciones de las obras de Freud por Luis López Ballesteros entre 1922 y 1924 en Biblioteca Nueva-, especialmente en los dibujos de Federico Lorca<sup>483</sup>, cuya poesía Viola admiró profundamente<sup>484</sup> y cuyos dibujos sin duda conoció, a juzgar por las imágenes coincidentes<sup>485</sup>. Estas mutilaciones constituyen, junto con la oposición entre automatismo mecánico y automatismo psíquico, el segundo enlace entre el dibujo y el collage, en este caso a un nivel iconográfico que, a su vez, comparte la fragmentación del cine y de los medios de reproducción mecánica susceptibles, tal y como procede Buñuel en sus películas, de adoptar una dirección poética<sup>486</sup>. Por esta razón no es de extrañar que *La main à plume* publicase en julio de 1943 el guión cinematográfico surrealista de Viola *El que no tiene nombre*<sup>487</sup>, interés por el cine que quedó reflejado en los anuncios de un nuevo cineclub en Lérida en la revista *Art*<sup>488</sup>, tal y como procedió Seral y Casas y *Noreste*. El cine tiene la capacidad de captar imágenes de la realidad del exterior que constituirán su material bruto para ser manipulado por el subconsciente durante el sueño<sup>489</sup>. Por otra parte, la imagen cinematográfica comparte con la metáfora la introducción del tiempo (la metáfora es precedente del surrealismo como en Buñuel, en su caso la de Ramón Gómez de la Serna y en el de Viola la de Lorca): “La riqueza de la metáfora, estriba en la multiplicación de los ángulos de visión”<sup>490</sup>, resultado logrado mediante el collage en tanto que “cine estático” (Tal y como diría Hausmann respecto al fotomontaje), al yuxtaponer imágenes descontextualizadas, tomadas y proyectadas desde distintos ángulos, comprobable especialmente en el fotomontaje y en la figuración al romper con la caja perspectiva anterior. Así se explican las imágenes disparejas presentes también en sus dibujos, la oposición de los automatismos de la máquina y del hombre -de lo orgánico y lo inorgánico<sup>491</sup>-, la condición de imagen de toda su producción (versos, prosa, dibujos y nuestros collages), y la devoción de Viola por Lautréamont<sup>492</sup>.

<sup>483</sup> Véase MORRIS, C. B., *El surrealismo y España 1920-1936*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 202-207, donde el autor considera la mutilación como uno de los principales temas en la poética española valorada entonces de vanguardia y estudiada por el autor como surrealista.

<sup>484</sup> Su primer artículo está dedicado precisamente a Federico García Lorca, manifestando así sus procedencias poéticas. GAMÓN, J. V., “Facetas lorquianas” (*Art* nº 2, Lérida, p. 6), en VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas*, op. cit., pp. 39-41.

<sup>485</sup> Relación establecida por Juan Manuel Bonet en *Viola. Poétic*, Museu d’Art Jaime Morera, Lleida, 1997, p. 37 (catálogo de exposición)

<sup>486</sup> Ver SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, pp. 96-97.

<sup>487</sup> Este guión, que guarda una estructura propia de un sueño, es recogido en VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas*, op. cit., pp. 119-124. Los detalles de la publicación son ofrecidos en FAURE, Michel, *Histoire du surréalisme sous l’Occupation*, op. cit., p. 476.

<sup>488</sup> GARCÍA, Josep Miquel y SISTAC, Dolors, *ART o l’avantguarda en Lleida*, op. cit., p. 19.

<sup>489</sup> Ver al respecto FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en FREUD, Sigmund, *Obras completas*, op. cit., p. 341.

<sup>490</sup> VIOLA, José, “Notas” (*Art* nº 7, Lérida, 1934, p. 3), en Manuel Viola, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, op. cit., 1996, p. 63.

<sup>491</sup> “La maquinaria de un reloj hormigueante de gusanos” es una de las imágenes del guión filmico de Viola *El que no tiene nombre* (1943), en *ibíd.*, p. 123, la cual, además de mostrar la unión de lo orgánico

Por el contrario, las inquietudes surrealistas de Viola no iban a perdurar en Francia. En el propio grupo *La main à plume* se concentran próximos representantes de la futura vanguardia francesa. Por ejemplo, entre sus miembros se encontraba Dotremont, poeta y miembro fundador del grupo surrealista revolucionario y del grupo COBRA. En Normandía Viola abre en 1944 un nuevo camino con su pintura hacia un lenguaje abstracto y lírico. Es entonces cuando entra en contacto con un Picabia que en aquel momento practicaba un lenguaje mucho más directo, y con futuros representantes del tachismo como Hartung y Bryen, de la abstracción como Soulages, Gotees o Boumeester, y los futuros miembros de COBRA Uzac y Atlan, a lo que hay que añadir su estancia en 1946 en Checoslovaquia que, tal y como pudo ocurrir con el escultor Honorio García Condoy, ahí pudo conocer la tradición automática autóctona que abarca desde el artificialismo de finales de la década de 1920, hasta los grupos 42 y Ra<sup>493</sup>. De esta forma, cuando regresa a España en 1949, trae consigo un lenguaje totalmente renovado que ha sustituido el automatismo de la yuxtaposición de sus dibujos y del collage aquí estudiado, por otro puramente pictórico y abstracto que reafirma la expresión pictórica en sí.

Este único collage conocido de José Viola es ofrecido a nivel privado a su amigo Lamolla por correspondencia. Su objetivo no parece ser el expositivo ni su publicación, sino la expresión automática en sí como consecuencia de la experiencia vital frente a la realidad. Tal y como ocurre con los casos anteriores y, en concreto, con las ilustraciones de *Noreste* de Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel, siendo que además aquí se añade la privacidad, el collage aparece al margen del arte haciendo uso de los medios que le son ajenos y, sin embargo, resulta esencial para valorar la verdadera concepción de automatismo de Viola y las relaciones gráficas entre el dibujo debido a la mano humana, y la fotografía o el grabado que es fruto de una máquina, de ahí la naturaleza exclusiva tanto de los dibujos como de este collage del primer Viola surrealista. Cuando éste abandone el surrealismo y acoja ampliamente la pintura, abandonará cualquier posibilidad de presentarse como un collagista, porque esta única muestra está sometida a su condición de imagen, fruto de su vinculación con la objetividad de los medios mecánicos de reproducción, tal y como se ofrece en las escasas muestras de la Zaragoza de los años treinta.

Pero volvamos a *Noreste*. La llegada de los ejemplares de *Art* a la redacción de la revista zaragozana, suministraba una información muy valiosa, al tiempo que Viola supuso un ejemplo de interdisciplinariedad relevante ante las inquietudes de Seral y Casas y Alfonso

---

y lo inorgánico, también manifiesta la influencia que la película *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí ejerció sobre él.

<sup>492</sup> VIOLA, José, “¿Qué será del arte?” (1935, en *ibíd.*, p. 72.

<sup>493</sup> Sobre la estancia de Viola en Praga en 1946, véase STEPÁNEK, Pavel, “Manuel Viola en Praga en 1946”, *Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”* LIX-LX, Zaragoza, 1995, pp. 221-229.

Buñuel. Lo mismo se puede decir de la *Gaceta del Arte*, que enviaron por ejemplo la monografía de Baumeister realizada por Westerdahl. La colaboración de Yves Tanguy con un óleo en el número 11 también es reseñable, conocedor de primera mano del collage en 1927 y uno de los exponentes en la exposición de collages de la Galería Goemans de París en 1930, contemplado además en el ensayo *La peinture au défi* de Aragon. Los canales de transmisión de información a través de la revista son más que suficientes para tener un amplio conocimiento del panorama artístico nacional, internacional y, en concreto, del collage, a lo que se suma la documentación e información facilitada a Alfonso Buñuel por su hermano mayor.

Este constante cruce de miradas entre el collage y la pintura, incluido el dibujo, y que se hace extensible a las letras por la interdisciplinariedad implícita en el cine animado por Luis Buñuel, es determinante en el análisis de los collages de Alfonso. Ernesto Arce Oliva ya abordó este tema rescatando el término “arte combinatorio” propuesto entre otros por Hans Holländer y Schneider, éste último para aludir a las imágenes dispares propias del collage en la pintura de Magritte, a partir del cual se conforma un principio del collage surrealista susceptible de extenderse a otros lenguajes y que Arce Oliva considera de orden conceptual, cercano al dominio de la imagen en los lenguajes de vanguardia abordados en la Zaragoza de la década de 1930<sup>494</sup>. El término “arte combinatorio” es formulado en el siglo XIII por el Ramón Llull, escolástico citado por Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929) junto con otros precedentes del surrealismo<sup>495</sup>, entre ellos Hegel. Esta recuperación del “arte combinado” de Ramón Llull, entra de lleno en la inquietud alquímica del surrealismo, en tanto que el hombre no puede crear partes de la naturaleza sino tan sólo manipular lo ya existente, a lo que el surrealismo reclamó una manipulación al servicio poético, tal y como Werner Spies relaciona Ramon Llull con el collage de Max Ernst a partir de las ideas de Breton<sup>496</sup> ya expuestas en su presentación a la exposición de Max Ernst en París en 1921<sup>497</sup>, y determinantes de una diferencia fundamental con el dadaísmo de Zurich al negar toda posibilidad creativa que no consista en la mera recuperación de lo ya existente, porque los artistas de Zurich, aun sin admitir la posibilidad de una creación a partir de la nada, tomaron Isas suyas como objetos que se agregan a la realidad bajo la enorme influencia de Arp y Tzara, para lo que hacen participar concienzudamente a las fuerzas naturales de creación en la plástica, fundamentalmente el azar. La diferencia gestada entre el dadaísmo de *Littérature* al menos desde 1921, y el que da origen en Suiza a su génesis, radica en la diferencia entre lo objetual y la imagen, dado que los parisinos de Breton no ven en el objeto más que una imagen con la importancia que el papel del

---

<sup>494</sup> Ver ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel y el collage ernstiano”, en *El arte aragonés y sus relaciones con lo hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Sección II*, Huesca, p. 406; y SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, Labor, Barcelona, 1978, p. 81.

<sup>495</sup> BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 234. También Breton nombra y comenta aquí a los alquimistas Nicolás Flamel y Cornelio Agrippa. *Ibid.*, p. 223.

<sup>496</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris, 1984, p. 90.

<sup>497</sup> BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1972, p. 75.



sujeto receptor tiene en su conformación que niega, en realidad la autonomía objetual en consonancia con la temprana recepción del psicoanálisis de Breton. Ésta es la primera entrada psicológica a partir del grado cero, dado que cuando el surrealismo plástico triunfó finalmente a finales de la década de 1920, con él se coronó el dominio de la imagen y, en el fondo, la imposibilidad de incidir en la realidad misma, trabajando al sujeto en tanto que receptor y no como constructor. Por ello los detractores dadaístas del surrealismo se volcaron hacia el constructivismo para recomenzar el proceso de construcción de un lenguaje universal, al tiempo que acusaban al movimiento bretoniano de ser pasivo.

Breton aborda por primera vez la alquimia en *Le surréalisme et la peinture* (edición definitiva de 1928), indagando en sus posibilidades en el objeto a partir Lull y en relación a Max Ernst, Man Ray y la fotografía, recuperando la capacidad de los espejos expuesta por Lull y consistente en acoger en su reflejo los objetos que le son presentados para lo que, de nuevo, es necesario reducir el objeto a la imagen del reflejo<sup>498</sup>. Esta reducción, en el caso de la interdisciplinariedad de los casos aragoneses citados, se ve reforzada por la influencia que ejerció sobre Alfonso Buñuel la doble condición de cineasta y surrealista de su hermano Luis. Arce retoma las palabras del propio Max Ernst cuando afirma que las pinturas de Magritte son “collages pintados”, así como las películas surrealistas de Luis Buñuel son “collages filmados”<sup>499</sup>, lo que le permite establecer la relación interdisciplinar entre las imágenes de dos colaboradores e ilustradores de *Noreste*, Alfonso Buñuel y José Luis González Bernal<sup>500</sup>, es decir, entre pintura y collage en base únicamente a la imagen de concepción surrealista, dado que la condición surrealista en ambos debe ser cuestionada cautelosamente al no haberse manifestado públicamente, como sí hizo Viola desde Barcelona exaltando abiertamente la expansión poética en todos los dominios vitales. En el caso de Alfonso Buñuel, carecemos de declaraciones suyas como para poder afirmar una definitiva adhesión al surrealismo, aunque todo parece indicar que su interés pasa por el tamiz de su hermano, y que sus afinidades en un principio estuvieron próximas al humanismo renovado de *Noreste* y posteriormente al ambiente cultural de Madrid, sin haber mostrado voluntad por su parte de participar en alguna actividad surrealista así entendida oficialmente, teniendo en cuenta que, para cuando Alfonso Buñuel comienza a realizar sus collages, su hermano Luis ya se había distanciado del grupo de Breton por considerarlo inactivo y preocupado en cuestiones meramente estéticas, por ejemplo la publicación de una revista tan lujosa como *Minotaure*, impropia de una postura revolucionaria<sup>501</sup>. González Bernal, por su parte, de los surrealistas sólo contactó en París -

---

<sup>498</sup> BRETON, André, *Le surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 32.

<sup>499</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, op. cit., pp. 208-210.

<sup>500</sup> ARCE OLIVA, Ernesto, “Aportaciones en torno a la relación entre literatura y plástica aragonesa. A propósito de algunas propuestas plásticas surrealistas de artistas aragoneses”, *STUDIUM* (Sección de filología), Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1985, p. 144-145.

<sup>501</sup> Ver PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA José, *Buñuel por Buñuel*, op. cit., p. 37.

ciudad que visitó periódicamente desde 1929 para fijar ahí su residencia definitivamente en 1932- con René Crevel, además de haber trabajado en una sola ocasión como corrector de *Minotaure*, mientras que las otras grandes amistades de Bernal son Henri Michaux y Jules Supervielle, que nada comparten entonces con el grupo de Breton. Él mismo no se consideró surrealista y, sin embargo, sí se identificó con un “realismo mágico” que posiblemente englobe el teorizado por Franz Roh<sup>502</sup>. Una entrevista de 1930, con motivo de su exposición en el Rincón de Goya, muestra lo alejado que se encuentra del surrealismo, al afirmar que la verdad de la vida y la verdad del artista son dos cosas totalmente distintas<sup>503</sup>. Y habiendo citado poco antes el surrealismo, aún es más clara esta segunda declaración: “El arte es sólo arte, por lo mismo que no admite medias tintas o términos medios. Si no fuera así no existiría la obra genial o el genio, puesto que son los únicos que lo componen o entran en él<sup>504</sup>. En definitiva, nada más lejos de la poesía hecha por todos de Lautréamont.

Es evidente que en París Bernal asume ciertos aspectos del lenguaje pictórico de los plásticos surrealistas, sobre todo de Dalí a juzgar por algunos títulos como *Masturbadotes*<sup>505</sup>, los cuales no se han conservado en sus telas. De todas formas, por su grandilocuencia y “genialidad”, Dalí no fue el surrealista que más empeño puso en la democratización de la poesía, tal y como después demostraron los hechos históricos. Como ya advertía Morise acerca de la pintura de De Chirico<sup>506</sup>, puede haber pintura de imágenes surrealistas cuya expresión no lo sea. Louis Aragon ya ofreció una serie de advertencias sobre los textos surrealistas y la redacción de sueños, para que éstos no caigan en la imitación de sí mismos, encontrando modelo en la fotografía<sup>507</sup>. Poco después, Breton reconoce que muchos textos surrealistas se han limitado a ofrecer elementos discordantes sin investigar luego el “espíritu de contradicción” que los anima<sup>508</sup>. Por otra parte, Franz Roh definió un “realismo mágico” considerado en *Noreste* y

---

<sup>502</sup> Tal y como señala Juan Manuel Bonet a partir de una carta que González Bernal envió a su amigo de París Georges Gattauï, donde niega su condición de surrealista y se autodefine como “realista mágico”. En BONET CORREA, Juan Manuel, “González Bernal vuelve a París”, y en GATTAUÏ, Georges, “Bernal y el realismo mágico” (*Prométhée* n° 9-10, décembre 1939-janvier 1940, pp. 285-287), ambos en *González Bernal (1908-1939), un solitario de la vanguardia española*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 2001, pp. 31 y 126-128 (catálogo de exposición)

<sup>503</sup> H., “En el Rincón de Goya. La pintura exótica y desconcertante de González Bernal”, *La Voz de Aragón* 5 octubre 1930, Zaragoza, recogida íntegramente en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Amistad y exilio en José Luis González Bernal, Alfonso Buñuel y Federico Comps”, en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1999, pp. 203-204 (catálogo de exposición)

<sup>504</sup> CASTÁN PALOMAR, Fernando, “A su regreso de París, el pintor zaragozano González Bernal va a exponer sus obras en el Rincón de Goya”, *La voz de Aragón* 16 agosto 1930, Zaragoza. En *ibíd.*, p. 202.

<sup>505</sup> BONET CORREA, Juan Manuel, “González Bernal vuelve a París”, en *González Bernal (1908-1939), un solitario de la vanguardia española, op. cit.*, p. 21.

<sup>506</sup> MORISE, Max, « Les yeux échantés », *La Révolution Surréaliste* n° 1, décembre 1924, Paris, pp. 26-27, Ed. Facsimil Jean-Michel Place, Paris, 1975.

<sup>507</sup> ARAGON, Louis, *Tratado de estilo*, Árdora, Madrid, 1994, pp. 115 y 117.

<sup>508</sup> En BRETON, André, *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929), en BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, pp. 202-203. El 29 de marzo de 1935, en Praga, Breton advertía del peligro de confundir las producciones surrealistas con aquéllas que desean imitarlas con fines publicitarios. En

en España en general a partir de su traducción en la *Revista de Occidente* (1927), el cual supera el estadio expresionista anterior con una nueva figuración que no tiene porqué recurrir forzosamente al surrealismo, y esta alternativa parece ser hasta el momento la que mejor se ajusta a las intenciones artísticas de Bernal, las cuales no encontramos en la filiación poética del surrealismo opuesta a la literatura y al arte en sí. Mediante su realismo mágico Bernal consigue yuxtaponer objetos dispares, siendo en este sentido el ejemplo más significativo una tela de 1936 aproximadamente y sin titular, en la que se suspende un ensamblaje “pintado” de maderas, vegetales secos, huevos y un busto clásico femenino sobre un fondo azul neutro. De haber utilizado un modelo construido en su estudio, estaríamos ante un auténtico ensamblaje de objetos. Las tesis de Ernesto Arce Oliva acerca de la combinatoria de elementos en la pintura de Bernal y los collages de Alfonso Buñuel, parecen tener sentido, sólo que las filiaciones surrealistas de estos dos zaragozanos son bastante dudosas. Las declaraciones de Bernal parecen confirmarlo: “En arte nuevo, con un sombrero y una americana puede hacerse un paisaje delicioso. No es necesario pintar”<sup>509</sup>. Esta toma de los motivos reales se conjuga con su purismo artístico, apreciable en una reflexión que debe más al estadio de la pintura de vanguardia de los años diez: “El artista debe crear su mundo propio e independiente, paralelamente a la Naturaleza, pero independiente de ella”, con el objetivo de agregarse como una nueva creación afín a las ideas creacionistas de Huidobro y Reverdy. Este proceso es lo que Bernal entiende por “creación pura”, resumida en el traspaso de los objetos al interior subjetivo, esto es en sus propias palabras, del “Hombre-espejo” al “Hombre-Dios”<sup>510</sup>. Sin embargo, hay que subrayar que este purismo es alentado por el objeto exterior, razón por la que su pintura supuso un verdadero giro en el devenir pictórico aragonés, pues el neocubismo de Santiago Pelegrín o de Luis Berdejo, al no haber atendido al collage y sus imágenes yuxtapuestas, no propiciaron un cambio radical en el devenir de la pintura, algo logrado fundamentalmente por el primer impulso de Acín, por las telas de Bernal y por los collages de Alfonso Buñuel. Y siendo que la abstracción no será conocida en la región hasta 1948 con el Grupo Pórtico, es el collage y lo que queda al margen de la pintura, el cine de Buñuel, la literatura y los fotomontajes de Tomás Seral y Casas, los collages de Alfonso Buñuel y los objetos de la realidad exterior en la pintura de Bernal, los que desencadenan el gran cambio y la actualización artística de Aragón respecto a España y Europa<sup>511</sup>.

Hasta aquí hemos expuesto el respaldo teórico de las relaciones entre la yuxtaposición de imágenes extrañas en las pinturas de González Bernal y los collages de Alfonso Buñuel. Es

---

BRETON, André, “Situación surrealista del objeto”, recogido en *ibíd.*, p. 276, lo que confirma la existencia de un arte aparentemente surrealista que no comparte su ideario.

<sup>509</sup> H., “En el Rincón de Goya. La pintura exótica y desconcertante de González Bernal”, *La Voz de Aragón* 5 octubre 1930, Zaragoza, en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, op. cit., p. 203.

<sup>510</sup> *Ibíd.*, pp. 202-203.

<sup>511</sup> Léase GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, op. cit., pp. 114-115.

evidente que en ambos hay una recepción de lo que queda al margen de lo artístico académicamente entendido, como los medios de reproducción mecánica que enfatizan el grafismo de lo representado y por tanto su naturaleza en tanto que imagen, lugar donde se produce el encuentro del sujeto con el objeto y viceversa. Refiriéndose al predominio del dibujo en la pintura de González Bernal, Guatas incide en el papel de la caricatura (destinada fundamentalmente a la prensa) como vehículo de información de innovaciones artísticas (casos de Barradas, Bagaría y Acín)<sup>512</sup>, y más cuando Bernal se estrenó como dibujante en 1926 con dieciocho años en el Primer Salón de Humoristas Aragoneses. Sin embargo, existen diferencias esenciales entre González Bernal y Alfonso Buñuel, y todas ellas estriban en que si el primero realizó un arte para ser único, irrepetible (por rechazo a la imitación), el segundo destinó sus collages a su reproducción. Conteniendo el collage de uno y la pintura del otro parte de automatismo, las manchas empleadas por este pintor buscan el ser irrepetibles -como la mancha negra *La Santa Virgen* de Picabia citada por el propio pintor zaragozano, aunque esta pieza juega con la unicidad de la expresión y las posibilidades de reproducción de la máquina frente a las del arte, tal y como hemos analizado anteriormente<sup>513</sup>-, mientras que los collages de Alfonso fueron confeccionados teniendo en cuenta su reproducción por fotograbado, tomando la otra vertiente de la mancha de Picabia, el hecho de que fuera reproducida panfletariamente para ser repartida a la entrada de un espectáculo Dada. En este sentido Bernal y Alfonso son absolutamente contrarios. En las telas de Bernal realizadas a partir de 1934 priman las diferentes texturas, realizadas con unos efectos que en ocasiones imitan con el pulso del pincel los efectos surrealistas automáticos conseguidos por el *grattage* y la *decalcomanía*, así como Alfonso Buñuel participó en Madrid, junto con Federico García Lorca, Santiago Ontañón, Pepín Bello y Rafael Sánchez Ventura entre otros, en dibujos colectivos que fingían formalmente el cadáver exquisito y que, en cambio, la continuación de la autoría se realizaba visualizando lo que antes había hecho el anterior, siendo que en el juego surrealista deben ser ocultados para revelar y estudiar luego las coincidencias.

Las facturas pictóricas de Bernal equivalen a las tramas de las imágenes xilográficas de los collages de Alfonso Buñuel según la lógica del procedimiento de Max Ernst, y éstas apuntan a que, una vez reproducidos los collages como así ocurrió en dos ocasiones en *Noreste*, las tramas contribuyen a la ocultación de los recortes físicos y de las diferencias tonales, anulados por completo una vez fotograbada la ilustración en la publicación correspondiente, efecto que

---

<sup>512</sup> Ver GARCÍA GUATAS, Manuel, “González Bernal al margen del surrealismo”, en *González Bernal*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1983, pp. 31 y 40 (catálogo de exposición); y PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, op. cit., 43.

<sup>513</sup> “El primer pintor que puso su firma al pie de una mancha de tinta a la que tituló *La Santa* fijó su atención sobre lo *Inimitable* de las salpicaduras. Y se felicitaba de que su mancha de tinta fuera más difícilmente copiable que un Renoir”, en H., “En el Rincón de Goya. La pintura exótica y desconcertante de González Bernal, *La Voz de Aragón* 5 octubre 1930, Zaragoza, en *Surrealistas: exilio y amistad/Surrealistas aragoneses*, op. cit., p. 203. Esta obra de Picabia de 1920 -*La Santa Virgen*- fue ilustrada un año después en Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., p. 250.

solo es visible en los dibujos de Bernal, así como en los de Federico Comps que también ilustraron algunas de las páginas de *Noreste*. Alfonso Buñuel hizo uso de imitaciones preexistentes -los grabados recortados- para elevarlas a una nueva categoría, la poética, mientras que Bernal imita las calidades matéricas de los objetos naturales bajo el posible modelo que supuso la Escuela de Vallecas y, en concreto, la pintura de Maruja Mallo, cuyas obras pudo ver en París en 1932. Esta oposición entre las tramas y las facturas imitadas, son especialmente visibles en dos coincidencias iconográficas: las túnicas y tejidos largos y frondosos abundantes en las imágenes tanto de Bernal como de Alfonso, así como las piedras que aparecen en algún collage de este último, siendo que ambos elementos son sintetizados por Bernal (en la tela titulada *Paisaje* por el catálogo de Bernal editado por las Cortes de Aragón, c. 1934-1935<sup>514</sup>, y en *La piedra filosofal*, 1934<sup>515</sup>), hecho que debe ser entendido desde la importancia de la alquimia en su obra por tratarse de la fusión de dos elementos que pertenecen a su vez a una única materia alquímica<sup>516</sup>, lo que nos conduce de inmediato al “arte combinatorio” llulliano. Sin embargo, si Alfonso desea con las tramas disimular las fracturas y solidificar lo encontrado en distintos momentos para hacerlo reproducible, Bernal aspira a producir una obra única mediante el contraste acentuado de las facturas, y esto es apreciable en las composiciones, muy cercanas curiosamente a las calidades naturales y a las imágenes empleadas (huevos, tierra, piedras, maderas, etc.) bajo el mismo fin adoptado por el surrealista inglés Paul Nash a partir de 1935, quien incluso hizo uso de la fotografía y del collage en montajes objetuales para conseguir hacer de lo reproducible único<sup>517</sup>, aunque sus paisajes constructivos surrealistas, herederos de su anterior abstracción, no compartan los fondos neutros y metafísicos de Bernal. En caso de que la composición de este último comentada más arriba, con busto clásico y maderas, fuese un ensamblaje, correspondería por completo a un collage constructivo y con modelo en la imagen alegórica. Tanto es así que en algunas telas de características similares, realizadas entre 1934 y 1936, Bernal ubica sus figuras construidas con elementos dispares en paisajes desérticos y metafísicos, los cuales resaltan el protagonismo de las figuras. Por el contrario, Alfonso recurre constantemente al collage-corrección, es decir, a la introducción de elementos extraños en un fondo ya dado y valorado a modo de *ready-made*, destruyendo las relaciones lógicas e ideológicas de las ilustraciones prestadas. Cuando no es así, construye con distintos fragmentos los fondos con extremo cuidado para que resulten verosímiles y resaltar de este modo los elementos desconcertantes que, más allá de Max Ernst, no introducen disparidades fantásticas, hombres con cabezas de animales constantes en *Une semaine de bonté*

---

<sup>514</sup> González Bernal (1908-1939), *un solitario de la vanguardia española*, op. cit., pp. 210-211.

<sup>515</sup> Breton identificaba la piedra filosofal con el constante intento del hombre por liberar la imaginación. BRETON, André, *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929), en BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., pp. 222-223.

<sup>516</sup> Ver GARCÍA DE CARPI, Lucía, “La clave alquímica”, en *ibíd.*, p. 58.

<sup>517</sup> Es el caso de *Landscape at large* (1936) y *Only Egg* (c. 1937). Ver CARDINAL, Roger, *The Landscape Vision of Paul Nash*, Reaktion Books, London, 1989, pp. 80-81 y 94-95.

por ejemplo, sino que son sobre todo las actitudes de los personajes y de los objetos los que se tornan extraños, pero siempre dentro de un marco de verosimilitud tomado prestado, sin duda, de los fotogramas de Luis Buñuel, influencia que filtra la de Max Ernst, ya que Afonso conoció la obra de éste por mediación de su hermano mayor.



## 2.4. Luis y Alfonso Buñuel: collage y cinematografía

La problemática del estudio de los collages de Alfonso Buñuel, que comienza a realizar con casi total seguridad en 1933, es la carencia de datos. No dejó testimonio escrito alguno y, misteriosamente, su hermano Luis apenas alude a él en *Mi último suspiro*, ni siquiera en la multitud de veces que fue entrevistado. Debemos contar con las tres posibles referencias acerca de esta producción, tres con seguridad en la década de 1930 antes del estallido de la Guerra Civil: Luis Buñuel, el conocimiento temprano de los collages de Max Ernst gracias a éste, y la revista *Noreste* para la que realizó dos collages y cuyos últimos cuatro números dirigió. Esta última determina su interés humanista por un romanticismo renovado según la nueva iconografía de la vida moderna que le conduce hacia la adopción del collage ernstiano y al modelo cinematográfico de la imagen, resumido todo ello en la cita del dramaturgo latino del siglo II a. c. Publio Terencio (afín a sus aficiones teatrales) que acompaña al primer collage realizado: “Soy hombre y nada de cuanto es humano me es extraño”, ilustrado con el encuentro entre dos hombres de distinta edad, uno de ellos multiplicado cinematográficamente, siempre que consideremos la definición que ofrece Raoul Hausmann del fotomontaje (en el caso de Alfonso collages de grabados): “cine estático”. En la primera página de la cuarta entrega de *Noreste*, este collage funciona como un auténtico manifiesto paralelo al artículo de José Frax “Cambó y Ortega y Gasset” en la primera página del primer número de *Cierzo*. Alfonso Buñuel consigue dar un paso hacia adelante al confrontar este humanismo con un procedimiento mecánico como es el collage y su reproducción por fotograbado en una revista como *Noreste*, estableciendo por otra parte el dilema entre el objeto y el sujeto: el objeto es en última instancia un reflejo del sujeto. Esta necesidad de reconciliación con la realidad es incentivada tanto por la dirección tomada por la revista como por las ideas cinematográficas de Luis Buñuel. En el pensamiento de este último se produce entre 1929 y 1933 -los años de su participación en el grupo surrealista- una clara pugna entre surrealismo y cine, medio del que se apreció desde el principio una capacidad efectiva para condicionar los hábitos de la sociedad -precisamente por ser reproducida y proyectada en varios lugares de manera simultánea, además de ser el gran fenómeno cultural de su época-, en el caso de Buñuel en beneficio de la liberación de las costumbres y de la imaginación. Esta es la razón por la que Luis se entendió tan bien con el pedagogo Acín a la hora de trabajar juntos en *Tierra sin pan* (1933).

No sabemos si cuando realizó una nueva versión de *La Edad de Oro* en marzo de 1932, lo hizo en beneficio del surrealismo según la necesidad de un mayor activismo, o para salvar la película de la censura. Lo cierto es que, observando el aislamiento de los surrealistas de la sociedad, es lógico que pensase que el cine era el medio más propicio para llegar a ella y abordar de forma pragmática el ideario surrealista, y no dudó en sacrificar su película si con ello



conseguía que fuese proyectada. Como él mismo afirma, nunca abandonó el surrealismo<sup>518</sup>, pero sí el grupo parisino con el fin de llevar su pensamiento al cine y poder realizar filmes como *Tierra sin pan* o *Los olvidados*, imposibles dentro del grupo. El objeto pedagógico de su cine, como Acín con su arte, consistía en despojar a los objetos de los añadidos de significación, desde los lógicos hasta los tradicionales, para liberar a la realidad de todo intermediario ideológico y así reconciliarla con el espectador mediante la fotogenia de Epstein y el *découpage* entre otros recursos. Para ello debe presentar al objeto y al hecho sin más, sin apenas una manipulación, tal y como reclama el “ojo salvaje” que da comienzo a *Le Surréalisme et la peinture* de Breton. Buñuel alcanza la fotogenia recortando, y a su vez el *découpage* yuxtaponiendo los objetos y las escenas, es decir, la realidad objetiva y la intervención del extrañamiento que amplía ésta a la surrealidad y que obliga a poner en funcionamiento los mecanismos inconscientes de percepción, por lo que la presentación cinematográfica, libre de contenidos, estará destinada con Buñuel a la poesía. Existen dos textos suyos fundamentales para entender los collages de su hermano: *Del plano fotogénico* (1927) y *Découpage o segmentación cinegráfica* (sin fecha) -donde el *découpage* se presenta como el acto propiamente creativo, coincidiendo con el pensamiento de Breton antes de formar parte del surrealismo-, a los que hay que añadir *El cine instrumento de poesía* que, a pesar de datar de 1958, expone las ideas fundamentales de Buñuel desarrolladas al menos a partir de 1933 y que pudo transmitir a Alfonso; por ejemplo la siguiente: “El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre”<sup>519</sup>. En el propio adjetivo empleado “cinegráfica” residen connotaciones fundamentales en tanto que el cine funciona como escritura o dibujo, en su caso como recorte. Goya, su primera experiencia sería cinematográfica como director, aunque frustrada (1928), ya conllevó una defensa del cine mismo y de los medios de reproducción mecánica, por haber sido este gran pintor aragonés el primero en servirse de ellos para difundir sus ideas y su arte en prejuicio de su singularidad, pues fue ésta la razón por la que Buñuel opuso su personalidad al purista Góngora de los del 27 como referencia fundamental de cara a cualquier renovación cultural<sup>520</sup>, intento generalizado en los círculos más progresistas aragoneses de los que Acín formó parte<sup>521</sup>. Con sus grabados y la luz frontal que les infunde, Goya deseó desvelar a la sociedad de su época la realidad tal y como es, la misma que una vez iluminada muestra todos sus disparates próximos al collage, para lo que en un principio adoptó como modelo metafórico la mujer que se desnuda, tal y como demuestra el álbum de dibujos de Sanlúcar (1796-1797 aproximadamente), donde Goya recurrió al anverso y el reverso de las páginas para jugar con la

---

<sup>518</sup> AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, op. cit., pp. 54 y 77, donde además admite que la única poesía que le gusta es la surrealista.

<sup>519</sup> En BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, op. cit., p. 185.

<sup>520</sup> Charles Baudelaire, desde su personal sensibilidad hacia los fenómenos de su tiempo, ya consideró a Goya como un modelo de modernidad. En BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988, p. 119.

<sup>521</sup> Ver la presentación de Agustín Sánchez Vidal a BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, op. cit., pp. 33-34.

dualidad de la mujer vestida y desnuda, anunciando así sus dos versiones *La maja desnuda* y *La maja vestida*<sup>522</sup>. Mediante este simple mecanismo, Goya introduce lo fantástico en la realidad o desvela lo fantástico de la realidad en plena confusión<sup>523</sup>, y esta constante goyesca pudo constituir un modelo cinematográfico para Luis<sup>524</sup> (aunque su guión *Goya* no lo demuestre especialmente, dado su costumbrismo e historicismo, aunque sí el tema escogido, sus relaciones con la Duquesa de Alba, sobre todo en la segunda versión de la película de 1937), para los collages de Alfonso y, luego, para los de Luis García-Abrines tal y como él mismo afirma<sup>525</sup>. Por otra parte, la estructura de los grabados plantea la disparidad en la sucesión como los fotogramas del cine<sup>526</sup>, fruto de la disposición que exige su publicación.

Este interés por la realidad exterior se acrecienta de forma evidente cuando en París Luis Buñuel comienza a tener un conocimiento más estrecho del surrealismo, hasta formar parte de las filas de Breton y Aragón en 1929. El surrealismo de Buñuel fue guiado por tres grandes personalidades históricas: Karl Marx, Sigmund Freud y el Marqués de Sade, tres referencias también constantes en Alfonso Buñuel. De Freud Luis ya tuvo un conocimiento completo a partir de las traducciones de Biblioteca Nueva de 1922 y 1924, y su predisposición para la interpretación del subconsciente fue temprana, dada su pronta afición al hipnotismo en la residencia de Estudiantes, luego compartida con su hermano Alfonso. En concreto, el primer estudio de Freud que conoció en 1922 fue *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901)<sup>527</sup>, dato éste que explica su inquietud por la incidencia de la psicología humana sobre la realidad, aplicada posteriormente a la constitución de las películas cinematográficas en forma de sueños, - no al contrario-, y que explica del mismo modo la importancia de los gestos de los personajes carentes de una dirección argumental y apenas apreciables a los ojos del espectador, pero que conforman el material de un lenguaje oculto paralelo a la banda sonora<sup>528</sup>. De esta forma, la realidad antecede al sueño y el objeto es filtrado por la dimensión psicológica humana. Luis Buñuel reconcilia así la objetividad con la subjetividad, dialéctica depurada cuando, al conocer

---

<sup>522</sup> Ver GASSIER, Pierre, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Noguer, Barcelona 1973, pp. 17-44, sobre todo los dos primeros dibujos catalogados como A.a [1] y A.b [2] (pp. 21-22 y 41), que constituyen el anverso y el reverso de un mismo soporte, curiosamente como el collage conservado de Viola.

<sup>523</sup> Baudelaire afirmaba que es mediante el contraste de luces y sombras (hecho visible sobre todo en el grabado) como Goya introduce lo fantástico (Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, *op. cit.*, pp. 119-123) donde, sin lugar a dudas, desde su talante racionalista extremo, la luz acaba siendo metáfora de la razón misma que acusa los disparates. Es así que sus ilustraciones son en sí mismas una confusión de lo real con lo fantástico, y esto va parejo al cine de Buñuel.

<sup>524</sup> En el texto poético de BUÑUEL, Luis, "Palacio de Hielo" (publicado en *Hélix* nº 4 maig 1929, Vilafranca del Penedès), ambientado en la Zaragoza de la Guerra de Independencia, hay una clara identificación de Buñuel con Goya. En BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>525</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>526</sup> Relación establecida de modo literario por Antonio Fernández-Molina en FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio y LÓPEZ, Víctor, *Goya en la prehistoria del cine*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997, p. 35.

<sup>527</sup> Ver FUENTES, Víctor, *La mirada de Buñuel...*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>528</sup> Sobre el lenguaje gestual en Luis Buñuel, véase SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, *op. cit.*, p. 59.

de cerca el surrealismo, el cineasta se percató de la necesidad de que el objeto se libere de todas las connotaciones posibles, pues al fin y al cabo todas son ideológicas (por ejemplo, mediante el olvido de ciertas palabras, uno de los primeros temas abordados por Freud en este libro). Consecuentemente, el sujeto enlaza directamente con el objeto según una nueva profundidad que corresponde al espacio de la yuxtaposición, dualidad constante en los collages de Alfonso Buñuel y que debe ser entendida desde la unidad y no de manera separada.

En *Psicopatología de la vida cotidiana* se encuentran los primeros modelos de tergiversación que permitieron a los dos Buñuel romper los lazos establecidos entre los objetos y la realidad misma. El encubrimiento de recuerdos infantiles es el método común por el que un sujeto comete olvidos, errores y torpezas (los llamados por Freud “actos sintomáticos y casuales”), incluso rupturas de objetos determinados, lo que establece la misma división que en los sueños entre lo visualmente manifiesto y lo latente que debe ser desvelado psicoanalíticamente<sup>529</sup>, para lo que es necesario desnudar el acto manifiesto del contexto en el que se desenvuelve, un recurso paralelo a la fotogenia que condujo a Buñuel a afirmar que Jean Epstein fue el primero en hablar de la calidad psicoanalítica del objeto en el cine<sup>530</sup>. Aunque *Psicopatología de la vida cotidiana* fue el primer libro de Freud que leyó, Luis Buñuel tomó la realidad para transformarla en sueños porque sus estructuras son las que mejor se acomodan a la naturaleza fragmentaria del cine. Para ello pudo encontrar los mecanismos de tergiversación en *La interpretación de los sueños* (1900), ejercicio cuya función consiste en la manifestación de los deseos dominados por los recuerdos infantiles y por los impulsos sexuales (a los que hay que añadir el Tánatos teorizado posteriormente por Freud según los instintos de conservación y placer), con el fin de eludir la *censura* que el paciente ejerce sobre sí mismo según el padre del psicoanálisis<sup>531</sup>, idea ésta que entronca con aquélla de Buñuel acerca de que la libertad del hombre se encuentra en su imaginación y no en su condición real<sup>532</sup>. Al ser esta censura identificada por los Buñuel con el contenido ideológico impuesto a la realidad, no tuvieron problemas en adaptar los medios de elaboración onírica al cine y al collage: la condensación de un conjunto de ideas latentes en una imagen manifiesta<sup>533</sup>, el desplazamiento de unas imágenes por otras, y la representación onírica<sup>534</sup> sustituta en los Buñuel de la mimesis pictórica, por las que las relaciones causales que no dependen de la sucesión de las partes del sueño<sup>535</sup>. Esta representación se efectúa por la analogía, la metonimia, la sinestesia (sobre todo en la

---

<sup>529</sup> FREUD, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, en Sigmund Freud, *Obras completas*, op. cit., p. 756.

<sup>530</sup> BUÑUEL, Luis, “Del plano fotogénico” (1927), en BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, op. cit., p. 156.

<sup>531</sup> FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en Sigmund Freud, *Obras completas*, op. cit., pp. 320-321 y 512.

<sup>532</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, op. cit., p. 266.

<sup>533</sup> FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en Sigmund Freud, *Obras completas*, op. cit., p. 398.

<sup>534</sup> Ver *ibíd.*, pp. 411-414.

<sup>535</sup> *Ibíd.*, pp. 416-417.

identificación de un grupo de personas por una sola), el símbolo o la simple coincidencia, todas proporcionadas por la inexistencia de la contradicción en el sueño y su carácter unitario a pesar de su apariencia fragmentaria<sup>536</sup>, que supone para los Buñuel un modelo dialéctico psicológico y alternativo a la escisión ideológica de los parámetros racionales cartesianos y las leyes miméticas aristotélicas. A fin de cuentas, lo visible del sueño es un absurdo generalizado que Freud encuentra aparente y donde, a pesar de su ficción, los afectos materializados por medio de los procesos de elaboración onírica son reales<sup>537</sup>. Este último punto es esencial en los Buñuel, es el foco de atracción del psicoanálisis en sus producciones.

Coherente con su devoción por la objetividad, encontramos una extraña declaración de Buñuel en *Mi último suspiro*: afirma detestar la psicología y la práctica psicoanalista, pues ya hemos observado como la psicología introduce en lo objetivo una contaminación que impide su consideración autónoma. Sin embargo reconoce al mismo tiempo<sup>538</sup> su deuda con el psicoanálisis, cuyas enseñanzas en el fondo se dirigieron a la elaboración cinematográfica paralelas a la fotogenia de Epstein. Su pasión por el método freudiano estriba en ese absurdo aparente e intrínseco a la yuxtaposición del collage y que el cine era capaz de mostrar por su propia naturaleza, así como el descubrimiento del subconsciente que sustituye a la conciencia a la hora de presentar en la pantalla la realidad objetiva y cuya incidencia amplía esta realidad a la superrealidad, pues ésta es la verdadera razón del interés del surrealismo por el psicoanálisis, tergiversado en cierta manera al invertir mediante la liberación de la libido sus investigaciones favorecedoras de la censura<sup>539</sup>. De todas formas, es evidente el desplazamiento de las imágenes en una iconografía freudiana que observamos en el collage que Alfonso Buñuel dejó sin terminar hacia 1943 (ficha catalográfica nº 5; esta tergiversación vuelve a aparecer en el nº 6), donde una corbata adopta forma fálica, pues el peso freudiano en los collages de Max Ernst también es elevado, y esta imagen de Alfonso en concreto constituye una referencia que ya compartieron tanto el pintor alemán como el director de cine aragonés<sup>540</sup>. La representación del deseo sustituye a la mimética de la pintura dominada por lo visual. La realidad debe ser desnudada para que el azar que la presenta sea enfrentado con el subconsciente y despierte la

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, pp. 418419 y 434.

<sup>537</sup> *Ibid.*, pp. 470-471487-488.

<sup>538</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, pp. 276-277.

<sup>539</sup> Tal y como afirma Agustín Sánchez Vidal a partir de las tesis de Sarane Alexandrian acerca del sueño, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, *op. cit.*, pp. 96-97. Este conflicto fue planteado en 1932 por BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid, 2005, p. 50.

<sup>540</sup> No es nuestra intención abordar un estudio psicoanalítico del arte, pues lo creemos iconográfico, especialmente en relación al collage. La atención al psicoanálisis se restringe a los casos de Viola y Alfonso Buñuel, así como a sus seguidores García-Abrines y Aranda, por ser en esta fuente donde estos autores han encontrado modelos no sólo iconográficos, sino mecánicos para el propio procedimiento de yuxtaposición de imágenes, pues es la categoría de imagen alcanzada mediante la fotografía y la xilografía, que el collage puede aproximarse al psicoanálisis. Sin embargo, priman los fines poéticos por encima de la atención estricta a esta doctrina.

imaginación<sup>541</sup>, finalidad radicalmente opuesta a la interpretación psicoanalítica del contenido latente de los sueños, puesto que por encima del interés psicoanalítico de los Buñuel prima la poesía. Al fin y al cabo, el mismo Freud desveló el modelo onírico a partir de muchos ejemplos poéticos<sup>542</sup>. Sin embargo, el arte de los Buñuel no es azaroso y requiere el meticuloso ensamblaje constructivo, sin duda porque concibieron el azar como lo dialécticamente opuesto al sujeto que, en el fondo, es donde reside el profundo sentimiento religioso de los dos, dentro del concepto creativo de Sade<sup>543</sup> y a pesar del declarado ateísmo de Luis<sup>544</sup>.

Una vez que éste entra en contacto con el grupo surrealista en 1929, su interés por Marx se acrecienta. Ya hemos visto como el padre del comunismo científico teorizó una realidad encubierta por el valor de cambio del mercado y que Buñuel, al exponerla desnuda, destruye tal valor donde se concentran y se encubren en el marco de la sociedad burguesa los anteriores contenidos añadidos, desde los lazos cartesianos hasta los ideológicos y morales herederos del maniqueísmo cristiano (la destrucción del principio de identidad por el collage y la fotografía que diría Breton). El desvelamiento del valor real de los objetos es logrado por la descontextualización que lleva a cabo el montaje cinematográfico y el collage de Alfonso Buñuel, determinando así el interés objetual de este último. Pero es con el surrealismo que llega a conocer a fondo la obra del Marqués de Sade<sup>545</sup>, si bien antes ya debió leer algo a juzgar por sus declaraciones al respecto<sup>546</sup>. Es *La Edad de Oro* (1930) la primera película de Buñuel donde interviene explícitamente Sade, y su argumento se inspira en las *120 Jornadas de Sodoma*, libro que conoció por mediación de Robert Desnos. La atracción de Buñuel por Sade es cercana a la de Goya, aunque de manera intensificada. Ambos fueron en su época racionalistas radicales que llegaron a los límites de la razón y de su proceso negativo de conocimiento, hasta el punto de despojar la realidad misma propuesta por el deseo de manera fragmentaria. Sade se sirve del poder de la publicación para presentar esa realidad a la sociedad, y su propia disposición adopta el modelo maquinista, el ensamblaje de los relatos y modalidades de perversiones narradas en las *120 Jornadas*, sin que encontremos en sus novelas atisbos de erotismo alguno en tanto que desnudamiento progresivo del sexo femenino<sup>547</sup>, constantemente desviado de la atención, sino una realidad ofrecida de antemano y que va a ser alterada por el deseo de los sodomitas. Así, Barthes cree que lo innovador y subversivo en Sade es la construcción de un nuevo lenguaje que

---

<sup>541</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>542</sup> FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en Sigmund Freud, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 512.

<sup>543</sup> Ver BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 36.

<sup>544</sup> Buñuel afirmaba que el azar es lo contrario a la creación de Dios, en BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 210, modelo clásico para las creaciones humanas.

<sup>545</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA José, *Buñuel por Buñuel*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>546</sup> BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>547</sup> BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 181-182.

actúa como una máquina<sup>548</sup>, modelo retomado por Annie Le Brun, quien considera la *Filosofía del tocador* como un mecanismo teatral que pone en escena a los personajes<sup>549</sup>, en consonancia con las inquietudes tempranas de los dos Buñuel por el teatro porque, al adoptarlo, Luis logra unificar la naturaleza del cine con el contenido<sup>550</sup>, siendo que la puesta en escena es constante en los collages de su hermano Alfonso, donde prima la presencia humana sin alteraciones fantásticas a diferencia de Max Ernst. La máquina permite poner en movimiento el estatismo de las imágenes una vez infundido el combustible del deseo, despertado por la desnudez de la realidad libre de los lazos lógicos. Sin embargo Barthes, a diferencia de Annie Le Brun, fundamenta esta máquina en la incidencia del lenguaje sobre la realidad que debe fragmentar, incluido el motivo principal de Sade, el cuerpo humano, con el fin de poder aprehenderlo y a la vez negarlo según el procedimiento de la razón<sup>551</sup>, pues es en el lenguaje donde reside su subversión tal y como ya advirtió Apollinaire<sup>552</sup>. Esto mismo ocurre de manera evidente en los collages de Alfonso que, haciendo uso sobre todo de imágenes procedentes de la *Ilustración Ibérica*, cuando informa de un sombrero vemos uno de copa (ver collage n° 2), un pájaro es un pájaro sin intromisión de accidentes que desvirtúen la directa captación de las imágenes a modo de lenguaje, pues son muy escasas las imágenes ambiguas en sus collages al seguir el modelo de Max Ernst, tal y como ocurre con sus discípulos Luis García-Abrines y Francisco Aranda. Es en el lenguaje de Sade donde reside el automatismo buñuelesco, el dictado de los sodomitas se materializa en la meticulosa preparación de las orgías (las leyes establecidas en las *120 Jornadas*), opuesta a la objetividad con la que son presentadas las escenas reales que adoptan la yuxtaposición propia del azar. Se trata del dictado de la imaginación que establece un orden que luego será fruto del sacrilegio orgiástico. El orden creativo se opone al azaroso<sup>553</sup>, de la misma manera que el automatismo se localiza en la realidad tomada prestada por parte de Alfonso Buñuel y no en el acto creativo tremendamente sofisticado, incluso bastante más que en los collages de Max Ernst tal y como veremos. De manera alegórica, el dictado de las órdenes de los sodomitas dirigido a los partícipes, es la manifestación de las fantasías sexuales y, por lo tanto, el dictado de la imaginación por el deseo en consonancia con las ideas surrealistas. Es esta equivalencia lo que otorga a las imágenes una categoría lingüística propia de la imagen que para

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, pp. 147-149 y 162. La máquina de torturar también es protagonista en sus novelas. Ver *ibid.*, p. 175.

<sup>549</sup> LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Gallimard, Paris, 1993, p. 240.

<sup>550</sup> Por estas razones, Barthes vio en Sade un precursor de la radio-difusión, pues la función del lenguaje sadiano es incitar a los lectores sin que éstos estén presentes en las orgías. En BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 174. Geoffrey Gorer descubre el sadismo en los impulsos de los espectáculos populares y el cine, en GORER, Geoffrey, *Vida e ideas del Marqués de Sade*, La Pleyade, Buenos Aires, 1969, pp 218-219.

<sup>551</sup> *Ibid.*, pp. 149-151 y 159.

<sup>552</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *El marqués de Sade*, Pepitas de la Calabaza, Logroño, 2006, p. 84.

<sup>553</sup> Ver BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, pp. 184-185. El propio Sade afirmaba en *Histoire de Juliette au les Propérités du vice*, que «una armonía demasiado perfecta tendría aún más inconveniente que el desorden», porque se mostraría mucho más violenta. En SADE, Marqués de, *Elogio de la insurrección*, El Viejo Topo, Barcelona, 1997, p. 155 (traducción de Ana Nuño)

nada es común a toda la historia del collage, y determina la naturaleza propia de los collages de Alfonso Buñuel y toda la fase histórica de disolución artística a la que pertenecen. Es en este código donde entran en juego los desplazamientos psicoanalíticos de orden analógico o simbólico, el establecimiento de una “cadena infinita” propia del lenguaje que prolonga constantemente el deseo<sup>554</sup>, el fundamento de la yuxtaposición de imágenes en el collage. En última instancia, lo que prevalece es el deseo de la mente frente a la fisicidad de los crímenes, y de este modo debemos entender la orgía de fragmentos en los collages de Alfonso Buñuel, los cuales juegan a hacer el amor como las palabras de André Breton. El collage de Alfonso Buñuel sobrepasa el rol intermediario del ojo y se dirige directamente al subconsciente, así como el horror de los crímenes de Sade reside en la mente de los sodomitas antes que en la realidad.

Siendo la máquina también fruto del mecanismo de la mente humana, los Buñuel sustituyen la representación pictórica por la maquinista a la hora de ensamblar las acciones y los objetos, tal y como procedió Sade con su literatura<sup>555</sup>. Esta última observación identifica a Sade con la narración onírica. Tanto en su caso como en el de los Buñuel, las escenas narradas pertenecen al interior del que las “dicta”. En el sueño y en la literatura de Sade, todo lo narrado pertenece al interior del sujeto por su propia acción, porque el material del sueño son las impresiones de la realidad objetiva recogidas en la memoria<sup>556</sup>, estructuradas mecánicamente y materializadas en la actividad onírica del subconsciente<sup>557</sup>: los collages de Alfonso Buñuel constituyen máquinas constructivas como las películas de su hermano, en consonancia con el automatismo de la cámara, la elección de los fragmentos que constituyen un collage, y los medios de reproducción mecánica empleados. Por lo tanto, todo lo que aparece en las películas de Luis y en los collages de Alfonso Buñuel, pertenece a una realidad objetiva ya comulgada con el subconsciente de quien las “dicta”, gracias a los procedimientos objetivos de la cámara y de las tijeras. En ambos casos, la poética responde a una dimensión proyectiva que ha recorrido la historia del collage, desde Picasso hasta Man Ray. El psicoanálisis permite tomar conciencia de las verdaderas direcciones del deseo del paciente y de aquello que impide su realización, así puede actuar en consecuencia. La literatura de Sade expone un catálogo de perversiones -como los objetos ilustrados taxonómicamente en el catálogo que sugirió el collage a Max Ernst en 1919<sup>558</sup>, o las imágenes sucesivas de la *Ilustración Ibérica* para Alfonso Buñuel- frente a las que el lector, por placer o desagrado, se posicionará, lo que aporta una ampliación del autoconocimiento al tiempo que abre nuevas vías para el deseo<sup>559</sup>. La filosofía de Sade es una

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>555</sup> LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, *op. cit.*, p. 243.

<sup>556</sup> Ver al respecto BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 26.

<sup>557</sup> Anne Laure relaciona el sueño con el funcionamiento de la máquina. LARUE, Anne, *Le surréalisme de Duchamp à Deleuze*, Talus d'approche, Soignies (Hainaut), 2003, p. 129.

<sup>558</sup> MAX ERNST, *Escrituras*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>559</sup> Véase al respecto BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 191.

filosofía del yo, busca establecer las relaciones entre los seres humanos en términos de “yo” y “otro”, desde el momento en que reafirmarse y llegar a ser único requiere ser “dueños de los otros” en tanto que objetos<sup>560</sup>, entendido esto desde la necesidad dialéctica de identificarse con el objeto mediante la acción para dar el paso decisivo del *en-sí* hacia el *para-sí* -lo que en la novela erótica de Sade constituye un placer gratuito, el más bárbaro y sublime<sup>561</sup>-, una vez alcanzada la identificación entre el verdugo y la víctima<sup>562</sup>, que en el collage se traduce en la existente entre el collagista y los objetos recortados, despedazados y adheridos. Al fin y al cabo, tal y como apunta Georges Bataille, “el erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser (...) es (...) un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente”<sup>563</sup>, y los espacios de nuestros sueños y todo lo que ellos contienen, conforman una morada que recordamos al observar una casa o un cuarto, tal y como afirma Gaston Bachelard en relación al método psicoanalítico de Jung<sup>564</sup>. Como en el ejemplo conservado de Viola, todo lo que acontece en los collages de Alfonso Buñuel es un autorretrato, y la ventaja de esta imagen respecto al sí mismo es la integración de los objetos que materializa y revela el yo en un infinito y constante intento de autocomprensión. El maestro de los objetos, Ramón Gómez de la Serna, descubre en 1935 esta misma conclusión acerca del autorretrato, mediante una consideración del subconsciente psicoanalítico en relación con el entorno<sup>565</sup>.

Siendo el fin primero de Alfonso Buñuel la poesía, por el mecanismo que acabamos de exponer no es posible discernir un tema o abordar una lectura iconográfica, porque las imágenes contenidas son una emanación del proceder mismo del collage: la reestructuración en un autorretrato de la realidad encontrada fragmentada. El esquema constante en el surrealismo será, salvo escasas excepciones, siempre el mismo en los collages de Alfonso: sujeto masculino, objeto femenino<sup>566</sup>, y el enlace del deseo por el cual Alfonso busca objetos femeninos con los que manifestarse<sup>567</sup> según la concepción de lo absoluto andrógino que los surrealistas anhelan<sup>568</sup>: Max Ernst escoge para su autorretrato la figura de una mujer acéfala que le permite hacerse automáticamente con una infinitud de cabezas encontradas (*La Femme 100 têtes/ sans*

<sup>560</sup> BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, pp. 30-31 y 49.

<sup>561</sup> Léase GORER, Geoffrey, *Vida e ideas del Marqués de Sade*, op. cit., pp. 220-221.

<sup>562</sup> Ver LACOMBE, Roger G., *Sade et ses masques*, Payot, Paris, 1974, p. 194.

<sup>563</sup> BATAILLE, Georges, *El erotismo*, op. cit., pp. 33 y 35.

<sup>564</sup> BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>565</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Las cosas y el ello”, (*Revista de Occidente* n° 134, agosto 1934, Madrid), reeditado en *Revista de Occidente* n° 146-147 julio-agosto 1993, Madrid, pp. 91 y 101.

<sup>566</sup> BATAILLE, Georges, *El erotismo*, op. cit., pp. 136-137. La identidad femenina del objeto de deseo responde al esquema tradicional en la representación, y por esta simple razón constituye uno de los aspectos más polémicos del surrealismo.

<sup>567</sup> Aunque no compartimos la división de géneros que Xavière Gauthier establece en el surrealismo por confundir la mujer-objeto con la mujer, sus tesis parten de esta misma evidencia: “Para el hombre, la invención, la creación; para la mujer, el cuidado de volver a pegar los pedazos después de los desastres materiales”. En GAUTHIER, Xavière, *Surrealismo y sexualidad*, Corregidor, Buenos Aires, 1976, p. 87 (traducción de Óscar del Barco)

<sup>568</sup> BENAYOUN, Robert, *Erotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978, p. 127.



tête). El collage tan sólo habla de sí mismo; fruto del deseo, éste corresponde a una de las acepciones que el término ostenta en francés: el concubinato (“vivre à la colle” es una expresión de finales del siglo XIX para referirse a las relaciones extramatrimoniales)<sup>569</sup>, significado recogido por Jacques Prévert en relación a sus collages, por ejemplo<sup>570</sup>, y que tan bien ilustran el encuentro fortuito de Lautréamont, la reunión de dos elementos en apariencia no compatibles, las palabras que hacen el amor de Breton. Ahora bien, el camino transcurrido hasta este concepto de yuxtaposición y desvelamiento poético, pasa por el tamiz de su hermano mayor, por el que Alfonso siempre profesó una admiración legada a sus discípulos Luis García-Abrines y José Francisco Aranda, hasta el punto de poder afirmar que en Aragón se conforma una vertiente del collage ernstiano que bien podríamos llamar sin temor “buñuelista” antes que “surrealista”, por responder a la perfección al concepto cinematográfico por el que Luis Buñuel optó en 1933 frente a la evolución del surrealismo bretoniano.

---

<sup>569</sup> REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française. Le Robert* (Tome 1), Dictionnaire Le Robert, Paris, 1998, p. 801.

<sup>570</sup> PREVERT, Jacques, *Imaginaires*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 106-107.

## 2.5. Los collages de Alfonso Buñuel

Todos los historiadores que han tratado los collages de Alfonso Buñuel, los han identificado sin problemas con el collage de Max Ernst, así como con la influencia de su hermano Luis, el mismo que le enseñó el arte de este surrealista alemán. La asunción de la modalidad del collage novelado es clara. Ramón Gómez de la Serna, cuando en *Ismos* finaliza sus comentarios acerca de los collages de grabados de Max Ernst, comienza a exponer la relación de Luis Buñuel con el surrealismo<sup>571</sup>. Alfonso pudo conocer al pintor de Colonia en un viaje que realizó en septiembre de 1933 (al tiempo de dar fin a sus estudios de bachillerato y comenzar la carrera de arquitecto en Madrid en 1934) a París y a Londres en compañía de sus hermanos Luis y Leonardo, quien también sufrió la huella surrealista de Luis aun sin haber dejado testimonio de ello<sup>572</sup>. Este viaje ha sido aludido con frecuencia para especular sobre el encuentro de Alfonso con el grupo surrealista de París y en concreto con Max Ernst, pero esta posibilidad nunca ha podido ser comprobada. Mientras la familia Buñuel afirma que en París conoció a Breton y Ernst, su amigo Juan Pérez Páramo aseguró que fue en Madrid, casi tres años más tarde, que encontró a Ernst por primera vez con motivo de su primera exposición en España, en el Museo de Arte Moderno de Madrid<sup>573</sup> (marzo-abril 1936), ocasión en la que éste le dedica un ejemplar de *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930, contiene 80 collages contando con el de la portada) que sin duda le facilitó su hermano antes de 1933, posiblemente con motivo del viaje a París citado más arriba, pues en el número de *Noreste* correspondiente a verano y otoño de ese año, es donde se publica su primer collage a la edad de 17 años (nació el 20 de noviembre de 1915), lo que hace muy difícil que hiciese algún otro antes de este viaje. Respecto a Londres, poco pudo conocer en esta ciudad, puesto que el surrealismo se inauguró el 11 de junio de 1936 con motivo de la exposición internacional surrealista celebrada en las New Burlington Galleries<sup>574</sup>. La exposición de Max Ernst en Madrid de la primavera de 1936 consistió en la presentación de los originales de *Une semaine de bonté...* (collages realizados entre 1930 y 1934 y reunidos en un libro novelado) y, sin duda, fue entonces cuando Alfonso conoció esta última novela-collage de Ernst, aunque no adaptó su modalidad, más fantástica si cabe a causa de los personajes masculinos dotados de máscaras animalísticas. Prefirió proseguir su propia línea poética ya desarrollada. La presentación del catálogo escrito justamente por Manuel Abril, acierta en desvelar la naturaleza del collage jugando con la ambigüedad de los conceptos “realidad” y “superrealidad”, por presentar los

---

<sup>571</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, pp. 284-285.

<sup>572</sup> Según nos cuenta Luis García-Abrines, Alfonso le insistió en que de los tres hermanos Buñuel, Leonardo era el más surrealista. En una carta dirigida desde New Haven a su sobrino residente en Zaragoza y también collagista Clemente Calvo Muñoz (10 julio 2006)

<sup>573</sup> Ernesto Arce Oliva, *Alfonso Buñuel y sus collages*, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

<sup>574</sup> Ver Roland Penrose, *80 años de surrealismo 1900-1981*, Polígrafa, Barcelona, 1981, p. 60.

fragmentos con un valor autónomo que define como una interioridad alimentada de las impresiones de la realidad exterior y cuyas relaciones se establecen de manera dialéctica. Como es general en la dirección de su crítica artística, incide en el gesto del collage como el acto vital de un niño, lo que entronca con los recuerdos infantiles que desplazan la realidad en el sueño en la teoría freudiana que Abril subraya y denuncia al final de la presentación del catálogo. Incide en dos puntos esenciales que nosotros respetaremos en el análisis de los collages de Alfonso Buñuel: la dirección poética y la ruptura de los lazos narrativos, por lo que Abril debe oponer al poema el concepto de “novela” que Ernst atribuye a estas producciones, siendo así que no hay interpretación racional posible de las imágenes. Por otra parte, subraya la importancia de la factura de las imágenes de grabados que Ernst toma prestadas para la confección de las ilustraciones de su “modelo interior”. A la factura le atribuye toda la composición de las imágenes y el motivo de atracción de Ernst hacia estos motivos<sup>575</sup>, adelantándose a Spies cuando afirma que las tramas de los grabados en la reproducción de los ejemplares de estos libros, disimulan las fracturas físicas de los motivos recortados y adheridos. Y debemos considerar seriamente este texto para conocer la recepción del collage ernstiano en los círculos españoles afines y de los que Alfonso Buñuel formó parte. A pesar de las reticencias de Manuel Abril al psicoanálisis por introducir una psicología excesivamente determinante en la consideración del objeto, Ramón Gómez de la Serna, con quien contactó Alfonso en Madrid, se hizo eco de los avances freudianos y los introdujo en la consideración del objeto, pues le permitieron vislumbrar la inminente actitud coleccionista<sup>576</sup> del niño que él mismo experimentó en su infancia de forma mayúscula, para lo que se apoyó en la interpretación psicoanalista de la deformación onírica como un encubrimiento de los recuerdos infantiles.

Por lo tanto, sabemos que el primer modelo de collage de Alfonso lo constituyó *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), libro que pudo adquirir en su viaje a París en septiembre de 1933 junto con sus hermanos Luis y Leonardo. Hay referencias concretas de que el recuerdo de este libro persistió más allá incluso de la Guerra Civil: uno de los collages datados aproximadamente en 1945 (Alfonso Buñuel nº 15), donde una niña se acerca a la entropierna de un hombre mayor reducido a condición de muñeco, repite la temática de uno de los collages de *Rêve de une petite fille...*, donde un desnudo agarra los genitales de un cristo

---

<sup>575</sup> Manuel Abril en su presentación al catálogo de Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst, Museo de Arte Moderno de Madrid, Madrid, 1936, p. 9. Este catálogo es reproducido en facsímil en GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, op. cit., pp. 59-74.

<sup>576</sup> « Los niños y los jóvenes en la posesión de sus afinidades puras, tienden a distraerse frente a los profesores, a mirar los objetos, los mapas, los tinteros, los zócalos. Propenden a abstraerse de los objetos, a salvarse aún de la terrible invención sentimental de la existencia pautada por la convención de los siglos”, GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Las cosas y el ello”, (*Revista de Occidente* nº 134, agosto 1934, Madrid), op. cit., pp. 94-95. En la p. 98 identifica el acto de echar monedas en la ranura vertical de una tragaperras, con el acto libidinoso de un niño.

crucificado<sup>577</sup>. Por otra parte, los collages de esta segunda novela de Max Ernst acrecienta la modalidad del collage-corrección, dado que en *La Femme 100 têtes* (1929), del que tres collages fueron ilustrados en *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna (1931)<sup>578</sup>, la persistencia de la construcción en las figuras protagonistas es persistente frente al avance de la corrección y del predominio de los fondos robados a las imágenes de grabados de *Rêve de une petite fille...* (aún mayor que en *Une semaine de bonté...*, 1934, donde Max Ernst se limita prácticamente a poner en escena a los personajes), siendo que los collages de Alfonso corresponden de manera aparente a esta última modalidad de collage-corrección, dada su afición al teatro (la puesta en escena) y la influencia cinematográfica de su hermano, a quien debe su avance significativo frente a los collages de Max Ernst. Hay que añadir además que quizás sea *Rêve de une petite fille...* la serie de collages de tramas más irregulares, siendo que en las muestras de Alfonso éstas también son menos perceptibles, con lo que aumenta la unidad y al mismo tiempo una exigencia técnica que Max Ernst no necesitó.

Es evidente que Alfonso Buñuel buscó la máxima coherencia formal, incluso desechando los excesos fantásticos para sustituirlos por efectos cinematográficos de manera simultánea y estática, como la duplicación de una de las dos figuras en su primer collage (Alfonso Buñuel nº 1). Así se aleja de los personajes híbridos y compuestos de Max Ernst. El modelo para ello es el cine de Luis, visible en primer lugar por el predominio de la figura humana en sus collages, tratándose de una puesta en escena más evidente que la de Max Ernst, y donde los gestos dramáticos de los personajes descontextualizados son parte fundamental en el conglomerado, como el lenguaje gestual de Luis, basado en parte en *Psicopatología de la vida cotidiana* y que establece nuevas relaciones entre los personajes, los objetos y el espacio. Existe un precedente de este tipo de collage-corrección (perfecto para la puesta en escena), y éste se debe a la mano de uno de los cooperadores de la película *Tierra sin pan*. Se trata del fotógrafo Eli Lotar que, en 1930, realizó para *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, dirigido por Antonin Artaud y Roger Vitrac, una serie de fotomontajes donde los personajes son ubicados en plena gesticulación mediante el recorte y el pegado dentro de la caja escénica<sup>579</sup>. Según este mismo procedimiento, en los collages de Alfonso Buñuel intervienen tres elementos: el decorado (el fondo), los personajes y los objetos, tomados todos por el mismo método de corte y pegado, consistente en la posesión destinada a representar el “modelo interior”.

El avance del collage de Alfonso Buñuel es visible respecto a los realizados por Adriano del Valle que, aún sirviéndose de la modalidad ernstiana, la disparidad formal de las distintas

---

<sup>577</sup> Nº 318 de la catalogación de SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit.

<sup>578</sup> Por ejemplo, Luis García-Abrines afirma que los primeros collages que conoció de Max Ernst fueron los tres ilustrados en *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna (op. cit., pp. 283 y 284). GARCÍA-ABRINES, Luis Calvo, *Así sueña el profeta en sus palabras*, op. cit., p. 9.

<sup>579</sup> En ARTAUD, Antonin, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, Paris, 1961, pp. 64-66.

partes de la figura desvela cierto anacronismo. Debemos tener en cuenta que Adriano del Valle proviene de la generación ultraísta desarrollada en la primera fase vanguardista de disolución formal de las convecciones miméticas precedentes, mientras que Alfonso ya busca un lenguaje universal, capaz de ser hecho por todos y al margen de cualquier preocupación vanguardista, más afín al surrealismo plástico aunque a lo largo de su vida no haya manifestado una adhesión ideológica clara. Por esta razón, en 1960 Luis García-Abrines opina que los collages de Adriano del Valle son “muy malos” mientras que de los de Alfonso valora su “unidad”<sup>580</sup>. Los del primero no se corresponden con el desarrollo del collage alcanzado por García-Abrines a partir del proceder de Alfonso. Sin embargo, el primer collage de éste denota todavía cierta disparidad de escalas (collage nº 1) que enseguida corrigió en el segundo de los conservados (collage nº 2), determinando así su motivación, alcanzar el máximo de unidad formal, algo que logró en sus dos primeros collages gracias a sus reproducciones en las páginas de *Noreste*. Siguiendo las intenciones de Max Ernst, es fácil que los confeccionase pensando en su reproducción en alguna publicación para disimular los cortes y evitar las diferencias tonales entre los fragmentos montados. De esta manera, suelda las fracturas sobre el soporte maquinista y femenino del collage, entre los elementos que le son llegados en diferentes momentos y de modo dispar. En ocasiones, tanto Alfonso como García-Abrines utilizan retoques de tinta y lapicero para disimular las fracturas, por lo que sus reproducciones resultan muy engañosas a los ojos del espectador. Esta finalidad y principio unitario rector de todos los collages de Alfonso, constituye la referencia principal que determinará la datación de sus muestras ante la escasez de datos y la seguridad de que las conservadas suponen una minoría respecto a los realizados, además de que la continuidad estilística imposibilita fecharlos según una posible evolución. Antes debemos exponer las cronologías ofrecidas por sus estudiosos.

### **Cronología y reproducción mecánica**

El primero en desvelar la importancia de los collages de Alfonso Buñuel en 1979 fue Federico Torralba<sup>581</sup>, quien afirmó que la mayoría los realizó durante o tras la Guerra Civil<sup>582</sup>. Él dirigió la tesis de licenciatura de Ernesto Arce Oliva dedicada a estos collages, y añade a la opinión de su profesor una información más concreta: fecha los dos publicados en *Noreste* según las publicaciones correspondientes, y aporta la del único collage en color finalizado (Alfonso Buñuel nº 6) en función de las declaraciones de su propietario Juan Pérez Páramo,

---

<sup>580</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>581</sup> Si bien antes debemos citar la exposición sobre surrealismo español celebrada en la galería Multitud de Madrid en 1975, donde aparecen reproducidos cuatro de los collages de Alfonso Buñuel. En *Surrealismo en España*, Galería Multitud, Madrid, 1975, p. 30 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>582</sup> TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, op. cit., p. 36-37.

“con toda seguridad” entre 1940 y 1941<sup>583</sup>. En cambio, Rafael Ordóñez los data todos antes de la guerra civil por estar realizados con material procedente de las mismas fuentes (fundamentalmente grabados de *La Ilustración Ibérica*) y en relación a los dos publicados por *Noreste*<sup>584</sup>, a excepción del confeccionado a color con ilustraciones de novelas de Nick Carter y Dick Turpin, según Luis García-Abrines<sup>585</sup>. Este último no puede ser un argumento de peso dado que muchos collagistas han utilizado constantemente las mismas fuentes para sus recortes, por no ir más lejos los mismos discípulos declarados de los dos hermanos Buñuel, Luis García-Abrines y Francisco Aranda. Hay que tener en cuenta que estas propuestas cronológicas se aplican a los doce collages conocidos entonces y recogidos por Pérez-Lizano en *Surrealismo aragonés 1929-1979* (pp. 48-49)<sup>586</sup>, entre los que consta uno de Luis García-Abrines (se trata de Luis García-Abrines Calvo nº 4), atribuido erróneamente por su propietario a Alfonso al tener en su posesión otro collage de éste<sup>587</sup>.

Manuel Pérez-Lizano ha basado su cronología en una recogida de testimonios de amigos y familiares de Alfonso Buñuel, según los cuales las posibles fuentes para sus collages se amplían a la *Ilustración Artística*, *La Esfera*, grabados de Doré y reproducciones de pinturas clásicas, además de la *Ilustración Ibérica* y las novelas de Nick Carter y Dick Durpin para el collage a color<sup>588</sup> (nº 6, y que nosotros extendemos al collage nº 5 por compartir todos los rasgos y el color), aunque advirtiendo antes de que estas fuentes pueden pertenecer a collages desaparecidos. Han sido fundamentalmente los testimonios de Juan Pérez Páramo y los hermanos José Luis y Manuel Infiesta Pérez los que han permitido datar el collage en color, curiosamente en 1943 (nº 5), mientras que la información que ofreció su propietario a Ernesto Arce Oliva responde a 1940-1941, por lo que tendremos que admitir en principio el intervalo 1940-1943 para los dos ejemplares a color. El resto responden aproximadamente a 1945, a excepción de los dos aparecidos en *Noreste* y los dos últimos collages encontrados (nº 3 y 4), datados éstos por los hermanos Infiesta y Pérez Páramo entre 1935-1936, según la información oral de Manuel Pérez-Lizano.

Nuestra proposición se ajusta a esta última opción por recoger los testimonios de los más cercanos a Alfonso y, sobre todo, por coincidir con la lógica natural y evolutiva del collage.

---

<sup>583</sup> ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, op. cit., p. 115.

<sup>584</sup> ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Viejos grabados decimonónicos para una joven técnica visual”. V *Congrés Espanyol d’Historia de l’Arte*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1984, p. 286.

<sup>585</sup> Citado en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Alfonso Buñuel. Zaragoza 20-XI-1915 – 4-IV-1961”, en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, op. cit., p. 275.

<sup>586</sup> Aparecen publicados dos más en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, op. cit., pp. 279 y 283.

<sup>587</sup> En PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Alfonso Buñuel. Zaragoza 20-XI-1915 – 4-IV-1961”, en *ibíd.*, p. 272.

<sup>588</sup> Por primera vez en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, op. cit., p. 26; y luego en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., pp. 93-94.

Hemos visto cómo Max Ernst concibió este tipo de collage para ser reproducido por fotograbado. Es en el momento en que el collage se multiplica que culmina su proceso de elaboración al disimular las fracturas y las diferencias tonales, cuando las tramas quedan conexionadas y los contrastes relegados a la disparidad de las imágenes, por lo que los originales no tienen un valor en sí, sino su reproducción, que descarta el procedimiento fotográfico generalizado en la actualidad, capaz de reflejar el collage a color tal cual es, tal y como se ha abordado en varias ocasiones con los collages de Max Ernst, de Alfonso y de tantos otros que han utilizado este procedimiento, consiguiendo reproducir en su totalidad la maqueta de la ilustración o del collage sin advertir la importancia que tiene el fotograbado dentro del mismo proceso creativo y automático. Si Max Ernst expuso los originales como en el caso de Madrid, se debió ante todo por razones comerciales. El fin latente fue la venta de los ejemplares de los collages novelados presentados (en el catálogo se informa sobre la disponibilidad de sus ediciones). Por esta razón, debemos pensar que los dos primeros collages de Alfonso Buñuel (nº 1 y 2) fueron realizados para *Noreste*, así como los dos datados entre 1935 y 1936 por los hermanos Infiesta y por Juan Pérez Páramo, posiblemente concebidos para los próximos números de esta revista al desconocer que ésta iba a ser interrumpida por el estallido de la Guerra Civil en verano de 1936. La publicación como destino del collage indica la voluntad antiartística de Alfonso acorde a la de su hermano Luis (quien ya quiso quemar el Museo del Prado)<sup>589</sup>, sobre todo en relación a la pintura y su ficcionalidad, y a las fuentes de donde bebe, además de las propiamente relacionadas con el collage (fundamentalmente Max Ernst y René Magritte). Nos referimos al cine y a las novelas comerciales como demuestra su collage a color (nº 6). De este modo, pone los nuevos medios de difusión al servicio de la poesía<sup>590</sup>, rechazando los mecanismos tradicionales de difusión como las exposiciones.

El hecho de que estos collages estén destinados a su publicación y duplicación lo testimonia, como en Max Ernst, la ausencia de firmas, de fechas y de títulos en los originales que, repitámoslo, sólo constituyen la maqueta de una ilustración, donde prima el sentido de la tergiversación al mantener casi como norma general, como en el caso de Max Ernst, una de las firmas originales de los grabados en los ángulos inferiores, generalmente la correspondiente a la

---

<sup>589</sup> Aprovechando la euforia anticlerical, Luis Buñuel propuso en 1932 al grupo surrealista ir a Madrid a quemar las obras del Museo del Prado, y afirmó a Max Aub que la pintura surrealista era para él un “pastiche”. En AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, op. cit., pp. 71-72

<sup>590</sup> Que Alfonso Buñuel recurriese a la publicación y duplicación fotográfica para difundir los collages frente a los medios convencionales como los expositivos, ha sido destacado por Ernesto Arce Oliva, además de su papel divulgador del surrealismo y del collage en personalidades como José Francisco Aranda, Luis García-Abrines, José Caballero o Juan-Eduardo Cirlot. ARCE OLIVA Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, op. cit., pp. 118-121. Ver además ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel y el collage ernstiano”, en *El arte aragonés y sus relaciones con lo hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Sección II*, Huesca, 1983, pp. 412-414; y ARCE OLIVA, Ernesto, “Aportaciones en torno a la relación entre literatura y plástica aragonesa. A propósito de algunas propuestas plásticas surrealistas de artistas aragoneses”, *STUDIUM* (Sección de filología), Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 169-170.

autoría del fondo adoptado y sobre el que se ubican las figuras, dado que el procedimiento del collage-corrección se apropia de un fondo impide liberarse de estas autorías robadas. El primero lo realizó Alfonso posiblemente estimulado por el viaje a París donde conoció *Rêve d'une petite fille...*, y el siguiente en la primavera o verano de 1935, tal y como determina la fecha de la publicación del número 11 de *Noreste*, aunque pudo haberlo confeccionado antes, dado que fue ilustrado al no haber podido conseguir el collage de Max Ernst prometido a los lectores en el número anterior. En relación a este collage, Rafael Ordóñez afirma existir dos versiones, por carecer una de ellas de un caballito de juguete situado en la parte inferior izquierda de la publicada en *Noreste*, del que no dice haber encontrado el original<sup>591</sup>. Sin duda alguna, no se trata de otra versión, sencillamente ha despegado cuidadosamente el diminuto caballito de juguete, posiblemente hacia 1945 cuando realizó una segunda tanda de collages en blanco y negro con el fin de dar una mayor coherencia al conjunto, pues elimina en ellos de forma definitiva las diferencias de escala. Hay un dato más, Alfonso dedica a José Caballero una postal que reproduce su primer collage (Alfonso Buñuel nº 1), firmada por él y Federico García Lorca en el reverso, lo que testifica la despreocupación de Alfonso por al autoría en sintonía con su interés por los medios de reproducción mecánica. Manuel Pérez-Lizano data esta reproducción en 1933<sup>592</sup>, pero debe retrasarse hasta 1935 o 1936, momento de amistad de Alfonso con Federico García Lorca y José Caballero una vez en Madrid, y en el que Caballero se interesó por el collage una vez que le enseñó Alfonso Buñuel *Rêve d'une petite fille...* Posiblemente haya más ejemplares y quizás, lo que le impulsó ha realizarlos, fue la deficiente impresión en la cuarta entrega de *Noreste* correspondiente a verano-otoño de 1933 por la tinta verde empleada, dado que los primeros cuatro números recurren a distintas monocromías para distinguirse, pues la elección de un color para singularizar las distintas entregas fue empleado por varias revistas de vanguardia, por ejemplo *Mecano* o *Correspondance*. A Alfonso Buñuel no debió gustarle nada el resultado y, de hecho, a partir del siguiente número cinco la revista retoma el negro, al menos para las ilustraciones. También después de la guerra, Alfonso preparó dos fotografías de su collage a color (nº 6) para ser regaladas a Joan Miró y a Juan Benet. Todo parece indicar que le interesó más las reproducciones que los originales, si además tenemos en cuenta cómo después de la contienda civil, ante las pocas expectativas de una publicación acorde, regaló los collages a sus amigos de manera despreocupada (recordemos cómo al regalar un collage suyo a José Luis Infiesta, también le entregó otro de Luis García-Abrines, que a su vez éste le regaló, y que ha dado lugar a una confusión que se ha mantenido hasta la

---

<sup>591</sup> ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, "Viejos grabados decimonónicos para una joven técnica visual". V *Congrés Espanyol d'Historia de l'Arte*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1984, p. 285.

<sup>592</sup> En PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "Alfonso Buñuel. Zaragoza 20-XI-1915 – 4-IV-1961", en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, op. cit., p. 258.



actualidad<sup>593</sup>). Incluso no duda en recurrir a la ayuda de su hermana Margarita Buñuel para el recorte de los fragmentos, la parte más laboriosa del collage ernstiano, bajo la convicción de que el collage no es un actividad manual sino mental y poética.

Considerando la reproducción de los collages como la razón de ser de los mismos, y como criterio fundamental en sus dataciones e interpretaciones, dudamos que hiciese muchos más antes de su encuentro con Max Ernst en la primavera de 1936 en Madrid, dado que existe un dato esencial que nos aporta una importante información de cara a la datación de los catorce collages conservados más el que ha quedado sin finalizar (nº 5): Luis García-Abrines cuenta cómo cuando comenzó la Guerra Civil Alfonso Buñuel tenía preparado un libro de collage novelados para ser publicado<sup>594</sup>. La guerra le sorprendió en Zaragoza y el libro quedó en su piso de Madrid en el bando contrario. Ahí desapareció. Esta información coincide con el testimonio del arquitecto zaragozano Juan Pérez Páramo, quien además afirma que fue el propio Max Ernst, tras ver algunos de los collages que Alfonso le mostró con motivo de su exposición en Madrid entre marzo y abril de 1936, quien le animó a hacer un libro completo de collages, prometiéndole que él mismo lo prologaría. De este hecho deducimos, a pesar de que el collage era para Alfonso Buñuel no una actividad artística sino un divertimento<sup>595</sup>, que desde marzo de 1936 hasta que estalló la guerra el 18 de julio, todos los collages de Alfonso iban a ser destinados exclusivamente a este proyecto, en el que se empeñó con ilusión bajo los consejos de Ernst ya que, como su discípulo Luis García-Abrines que sí llegó a publicar su primer libro de collage en 1960, éstos estarían concebidos únicamente para el libro, ajustándose cada uno de ellos a un plan general y unitario preestablecido<sup>596</sup>, según el modelo de Ernst *Une semaine de bonté...*, donde gobierna una unidad en los personajes y en la temática alquímica, testimonia que los collages novelados no son compendios de collages sin más, aunque tampoco novelas, sino un collage en su conjunto. Siendo que los ejemplos de Alfonso fueron realizados para ser publicados según la naturaleza propia del collage de Ernst (como de muchas otras modalidades, por ejemplo los fotomontajes realizados por los dadaístas de Berlín), nos parece más que probable que este último dato sea cierto. También sabemos que al finalizar el conflicto intentó recuperar sus pertenencias en su piso de Madrid sin conseguir encontrar nada.

---

<sup>593</sup> Se trata del collage de Luis García-Abrines nº 4 que constó en 1980 como de Alfonso Buñuel, en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, op. cit., p. 48, a instancias de José Luis Infiesta. Pérez-Lizano rectificó en 1992 en su *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 176 y en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Alfonso Buñuel. Zaragoza 20-XI-1915 – 4-IV-1961”, en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, op. cit., p. 272. Aún así, vuelve aparecer este error en varias ocasiones, por ejemplo en *La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, IberCaja, Zaragoza, 2005, p. 97 (confusión que no es achacable al texto de Ernesto Arce que lo acompaña, sino a la coordinación del catálogo).

<sup>594</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras*, op. cit., p. 10.

<sup>595</sup> Tal y como advierte PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 84.

<sup>596</sup> Así nos lo hace saber en una carta enviada desde New Haven del 4 de marzo de 2004.

Recapitulando, antes de la guerra contamos con la seguridad de que el collage nº 1 debe datarse entre el otoño de 1933 tras su viaje a París y Londres, y el 10 de febrero, año de la impresión del *Cuarto cartel lírico de Noreste*. Siendo que este número corresponde a la temporada verano-otoño de 1933, resulta más probable que pertenezca a este mismo año. El segundo collage responde a la primavera o verano de 1935 o, en cualquier caso, antes de esta fecha según su publicación en *Noreste* nº 11 (verano 1935, primer número publicado bajo su dirección; el nº 10 corresponde a la primavera de 1935), pues sustituye un collage de Max Ernst que no pudo ser publicado por razones desconocidas. Los otros dos datados por Manuel Pérez-Lizano entre 1935 y 1936 (nº 3 y 4) a partir de los testimonios de los hermanos Infiesta y Juan Pérez Páramo y que no fueron publicados, pudieron ser confeccionados en vistas a posteriores números de *Noreste* una vez que Alfonso tomó las riendas de la revista (el collage nº 3 sigue un esquema similar al publicado en *Noreste* en 1934, nº 1, por lo que pudo tratarse de un intento de corregir el deficiente resultado de su impresión una vez que tomó la dirección de *Noreste* en el número correspondiente a verano de 1935, así como el collage nº 9; del segundo collage no existe ninguna referencia de que fuese realizado antes de la Guerra Civil, por lo que puede incluso que pertenezca a los confeccionados hacia 1945). Posiblemente fuese realizado durante alguna estancia en Zaragoza, libre de sus estudios de arquitectura, dado que el collage para él es ante todo una actividad de relajó. Sin embargo, difícilmente sean posteriores a marzo de 1936, mes a partir del cual Alfonso se entrega a la elaboración de su libro collage a instancias de Max Ernst, lo que deja un margen muy estrecho para la confección de más collages, y más si tenemos en cuenta que para Alfonso el collage no es una actividad profesional, sino una manera de divertirse acorde a su propia naturaleza.

En cuanto al resto, fueron realizados con seguridad tras la guerra civil. Durante las hostilidades resulta difícil creer que encontrase un momento propicio para dedicarse a esta diversión durante su servicio en el bando nacional como sargento en el cuerpo de transmisiones en Zaragoza y Teruel, destino al que se presentó probablemente con el fin de eludir acusaciones de ser contrario a la sublevación. En 1940 retoma la carrera de arquitectura en Barcelona, la cual termina en 1945. Durante este periodo viaja periódicamente a Zaragoza para visitar a su familia y veranea en San Sebastián, lo que le permite reanudar las amistades pasadas y crear otras nuevas, como con el posterior crítico de arte y poeta Juan-Eduardo Cirlot, futuro integrante y teórico del grupo Dau al Set, que cumplió el servicio militar en Zaragoza entre 1940 y 1943. Fue entonces cuando Cirlot, gracias a Alfonso, comenzó su interés por el surrealismo y el collage que practicó en alguna ocasión<sup>597</sup>. Es también durante estos años cuando Alfonso

---

<sup>597</sup> Encontramos un ejemplo de un frotomontaje sin datar dedicado a Santos Torroella, y referencias a su estancia en Zaragoza donde contactó con el grupo de amistades de Alfonso Buñuel, en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996, pp. 43 y 119 (catálogo de exposición). En una carta dirigida a José Cruset (28 febrero 1968), Cirlot admite que fue Alfonso el que le inició en el surrealismo y, en agradecimiento por ello, le dedicó su *Introducción al surrealismo* (Revista de

establece amistad con Luis García-Abrines, a quien también le infunde la técnica del collage y los conocimientos surrealistas obtenidos en la biblioteca de su hermano Luis aunque, hasta que no se traslade a París en 1952, García-Abrines no conocerá ampliamente la obra de Max Ernst<sup>598</sup>, pues fue enorme el recelo con el que guardaba la familia Buñuel la biblioteca de su hermano donde se encontraban los ejemplares del pintor alemán. La misma influencia legó a José Francisco Aranda hacia 1945, año en que éste colabora en Zaragoza en la recuperación del cine-club.

Los testimonios de sus amigos (Pérez Páramo y los hermanos Infiesta) aportan datos ambiguos en relación a los collages posteriores a la Guerra Civil. Parecen coincidir en que el primero realizado fue el collage a color que evidencia un claro interés por Magritte<sup>599</sup> añadido al de Max Ernst, del que mantendrá en los collages sucesivos la técnica, además de la cinematografía de su hermano Luis. Los “cuadros de temas detectivescos” de Magritte (él mismo escribió siendo joven una novela policiaca no conservada, *Renghis detective*), analizados por Schneede, inspirados sobre todo en la serie de novelas comerciales de *Fantômas*, y que demuestran las fuentes extra-artísticas de las que bebe tal y como advierte Schneede<sup>600</sup> (es así que Scutenaire no considera a Magritte un artista en última instancia<sup>601</sup>, condición latente que pudo atraer a Alfonso), inspiraron el único collage a color de Alfonso Buñuel (nº 6), del que existe un primer ensayo sin terminar (nº 5), evidente en la toma de color que Alfonso adopta a partir del blanco y negro de las imágenes grabadas, en un recorrido inverso al de Max Ernst, pues en su primera fase de realización de collages (1920) éste investigó con la coloración, pero no de las imágenes prestadas, sino aplicando generalmente aguadas dentro de un concepto todavía muy pictórico del procedimiento y afín a las *peinto-peintures*<sup>602</sup> que aborda al mismo tiempo, mientras que Alfonso afronta el color de las imágenes recortadas tal y como hizo por entonces Jacques Prévert. El propio Magritte participó en la exposición de collages de la galería Goemans en 1930 y realizó collages con color entre 1926 y 1927 sin pretensiones estéticas<sup>603</sup>, incluyendo recortes en los medios pictóricos, a lo que luego respondió Alfonso afrontando la

---

Occidente, Madrid, 1953). Es así que, influido sin duda por nuestro pionero collagista, Cirlot llegará a considerar a Max Ernst el primer pintor surrealista dos décadas más tarde de su estancia en Zaragoza. En el texto de Cirlot para el catálogo *Max Ernst*, Galerías Lolas-Velasco, Madrid, 1968, pp. 8-9 [sin paginar]. En su libro *La imagen surrealista*, escrito hacia 1955 e inédito hasta que no fue publicado por el IVAM en 1996, Cirlot atribuyó como tantos otros la invención del collage a Max Ernst y lo interpretó, junto al *frottage*, como el encuentro entre el ámbito subjetivo y el objetivo, tal y como tratamos aquí el collage de Alfonso Buñuel. CIRLOT, Juan-Eduardo, *La imagen surrealista*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996, p. 41. Esta visión del collage pudo habérsela transmitido primeramente el propio Alfonso.

<sup>598</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras*, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>599</sup> Testificado por PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>600</sup> SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>601</sup> SCUTENAIRE, Louis, *Avec Magritte*, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1977, p. 8.

<sup>602</sup> Ver HUGNET, Georges, “Collage”, en HUGNET, Georges, *Dictionnaire du Dadaïsme*, Jean-Claude Simoën, Paris, 1976, p. 57-61.

<sup>603</sup> SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, *op. cit.*, p. 27.

descontextualización de imágenes por yuxtaposición y superposición (las telas blancas del collage nº 6) al margen de cualquier aplicación propiamente pictórica. Estos collages introducen motivos musicales -tal y como ocurre en algunos de los collages de Alfonso (nº 10 y 14)-, acorde al interés, -aún negativo-, que prestaron los surrealistas belgas a la música, paralelo al lenguaje, entre los que se encontraron los músicos E. L. T. Mesens y André Souris. Esta temprana inclinación por la música que el grupo de París rechazó, pudo despertar el interés de Alfonso por Magritte al haber sido un gran melómano, admirador de Wagner y amigo de Pilar Bayona y Federico Sopena. Los temas detectivescos de Magritte incrementan el aspecto cinematográfico de Alfonso, deudor de su hermano (Pérez-Lizano pone en relación el collage nº 6 con el cine de Segundo de Chomón, refiriéndose sin duda a *El hotel eléctrico*<sup>604</sup>), en concreto en este collage a color donde la puerta establece -por la simultaneidad intrínseca del collage- un *raccord* de continuidad entre las sábanas del exterior y del interior, así como en el collage sin terminar las figuras son presentadas casi en plano americano, lo que se añade al ejemplo de la figura duplicada del collage nº 1. Los relatos detectivescos que Alfonso Buñuel adapta a sus collages con material gráfico de las novelas de Nick Carter y Dick Turpin, tienen la particularidad de hacer de los objetos pistas dirigidas hacia un misterio al margen de sus funciones<sup>605</sup>, así como los títulos y las palabras en la pintura de Magritte desorientan al espectador, en consonancia con la función que otorga a la pintura: cuestionar su capacidad mimética y la categoría de realidad del entorno humano<sup>606</sup>, relativizando para ello, tal y como hizo el incipiente grupo surrealista belga durante la segunda mitad de la década de 1920, sobre todo por parte de Paul Nougé, las correspondencias de las palabras, de las imágenes y de los objetos, abriendo la posibilidad de que sean sustituibles unas correspondencias por otras así como los objetos y las imágenes entre sí<sup>607</sup>, hecho que Hans Bellmer transportaría a las partes del cuerpo femenino (intercambio de sexo, ojo, boca, etc. en una muñeca articulada por el deseo del sujeto). El objeto como misterio es enfatizado en el collage sin terminar de Alfonso (nº 5, quizás el que posee las figuras más fantásticas, como muestra el personaje de la izquierda cuyo rostro ha sido anulado por una esfera propia de Magritte), donde los actores gesticulan en torno a una demostración sin que podamos saber de qué se trata, consiguiendo el mismo efecto que Paul Nougé con su serie fotográfica *Subversión des images* (1929-1930), donde elimina los objetos que estimulan la kinésica, como en el caso del cine de Luis Buñuel, que recurre a cajas

---

<sup>604</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 94.

<sup>605</sup> SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, op. cit., pp. 6-7, en relación al texto de Magritte « Il était parti seul... » (14 febrero 1928, publicado por Marcel Mariën en *F. A.* nº 6, juillet 1968), recogido en MAGRITTE, René, *Écrits complets*, Flammarion, Paris, 2001, p. 47.

<sup>606</sup> MARIËN, Marcel, *Apologies de Magritte 1938-1993*, Didier Devillez, Bruxelles, 1994, p. 30.

<sup>607</sup> Ver MAGRITTE, René, “Les mots et les images” (*La révolution surréaliste* nº 12, 15 décembre 1929, Paris), en MAGRITTE, René, *ibid.*, pp. 60-61; NOUGE, Paul, *Des mots à la rumeur d’une oblique pensée*, L’Âge d’Homme, Lausanne, 1983, pp. 83-85,

de contenidos misteriosos que estimulan el deseo y el consecuente movimiento de los actores<sup>608</sup>, aunque éste añade una dimensión psicoanalítica a la actuación de los personajes que no existe ni en Magritte ni en Nougé, pues para éstos son las vías lingüísticas las que conducen hacia la sorpresa de la aparición. Las palabras, al ser aplicadas sobre la realidad en la imagen pictórica de Magritte, proporcionan la metamorfosis de la materia, destinada fundamentalmente a la solidificación o petrificación<sup>609</sup> (para el psicoanálisis la condensación de los recuerdos latentes; son varias las piedras en los collages de Alfonso, nº 2 y 7, también presentes en la pintura de González Bernal, la cual presenta una utilización de la materia y de los objetos en ocasiones cercana a la de Magritte, sobre todo en el ensamblaje pintado comentado más arriba), tal y como presentan ciertos cuadros de Magritte del tipo *Los amantes* (1928) u *Homenaje a Mack Sennett* (1937), donde los cuerpos y las telas se confunden en la propia lógica representativa, asunto abordado por Alfonso en los collages nº 5 y 6, donde las telas parecen cobrar vida al margen de los cuerpos, para lo que también tenemos que considerar la plancha con la hilera de clavos de Man Ray (*Cadeau*, 1921; aparece una plancha en el collage nº 6 de Alfonso aplicada sobre un camisón dotado de cabeza), la cual nos permite establecer una correspondencia entre los objetos y las imágenes. Las telas indagan en el poder representativo de la pintura y la posibilidad de destinarla a un fin poético, tal y como es apreciable en el tema de la ventana en Magritte o del “cuadro dentro del cuadro”<sup>610</sup> que experimentó desde 1926 con *Los signos del atardecer*, y que Alfonso ya puso en práctica desde el primer collage con la puerta como unión de dos ámbitos, y con las cortinas que aluden a la ventana del cuadro, dado que el mismo Max Ernst se enfrenta al “cuadro dentro del cuadro” bajo el personaje Loplop desde finales de los años veinte (la serie de *Loplop presenta...*). Es un modo de oponer el collage a la pintura, así como su hermano enfrenta el cine con la pintura en la famosa escena del ojo cortado en la apertura de *Un perro andaluz*, a la par que el surrealismo ataca el realismo óptico. Esta escena es un auténtico manifiesto del cine y del surrealismo al mismo tiempo, así como el primer collage de Alfonso Buñuel constituye un manifiesto del collage (recordemos la leyenda que lo acompaña: “Soy hombre, y nada de cuanto es humano me es extraño”), que niega en cierto modo el extrañamiento de los objetos surrealistas en la relación sujeto-objeto, mientras afirma un nuevo humanismo afín a la nueva realidad y extendido entre los participantes de *Noreste*. El collage, al margen de la pintura, retoma su esquema básico, la ventana, para ponerla en cuestión gracias al poder de la imagen<sup>611</sup>, ahora liberada gracias a su reproducción e incrementada por la clara influencia de Magritte que entra a participar en los collages nº 5 y 6. Sin embargo, el pintor belga no se

---

<sup>608</sup> Acerca de la gesticulación y las cajas misteriosas en el cine de Buñuel, ver SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, op. cit., pp. 54-62 y 90-94.

<sup>609</sup> SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, op. cit., p. 79.

<sup>610</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>611</sup> “Grand comme une image” dice el amigo de Magritte y miembro del grupo surrealista belga GOEMANS, Camille, *Écrits*, Labor, Bruxelles, 1992, p. 233.

detiene ni en las imágenes<sup>612</sup>, ni en las palabras ni en los objetos. Éstos, frente al objeto fetiche de los surrealistas, trascienden la dimensión psicológica del surrealismo. Para Magritte el objeto es un instrumento o intermediario para cuestionar la realidad misma<sup>613</sup>, el entorno vital del hombre<sup>614</sup>. Por esta razón Marcel Mariën, por ejemplo, considera a Magritte en 1947 una esperanza para el surrealismo<sup>615</sup> anterior a Dalí, tal y como afirma Goemans<sup>616</sup>. La propuesta de Magritte consiguió, al romper los lazos del lenguaje, alcanzar una tabla rasa que anula todo lo aprehendido<sup>617</sup> y donde palabras, objetos e imágenes son ofrecidos en su estado poético, desnudo y primigenio, perfecto para las reservas que Alfonso pudo mantener respecto al surrealismo por la influencia de su hermano Luis.

Estos collages a color dejan entrar la influencia de Magritte para sumarla a las de Luis Buñuel y Max Ernst hasta conformar un complejo manifestado en los siguientes collages, realizados según la información facilitada por los hermanos Infiesta y Pérez Páramo en 1945, mientras que los dos anteriores oscilan entre 1940 y 1943, siendo más probable por las circunstancias del momento en 1943 y, sin duda, motivados por sus encuentros en Zaragoza con Juan-Eduardo Cirlot, Luis García-Abrines y luego Francisco Aranda, siempre en relación al collage. Sin embargo, es imposible establecer una datación cerrada, ya que en cualquier momento pueden surgir nuevos datos que determinen fechas más exactas. Sin embargo, el hecho de que se entregara a un libro de collages novelados en 1936 impide que realizase muchos más en los dos meses anteriores al estallido de la guerra, por lo que lo más normal es que los que queden pertenezcan a la posguerra. Pueden aparecer muchos más collages de este periodo, mientras que de los años treinta queda por localizar prácticamente los realizados para el libro del que García-Abrines y Pérez Páramo nos informan.

Luis Buñuel siguió con esta actividad tras el conflicto a pesar de las dificultades para que los collages fuesen publicados, al fin y al cabo el propio Max Ernst exponía sus originales a pesar de estar destinados a su publicación en forma de libros novelados. No obstante, Tomás Seral y Casas abrió en la capital zaragozana a finales de 1939 la librería y galería Libros que dirigió hasta 1945, año en que se traslada a Madrid para fundar la galería y librería Clan y dejar la gestión de Libros a un primo suyo, Víctor Bailo. Precisamente en 1945, una vez terminada su carrera de arquitecto, Alfonso se traslada a Madrid y vivirá en un piso justo encima de Clan, galería que ayudará a decorar y amueblar el año de su apertura. Acorde a su inquietud editora, Seral y Casas da comienzo en 1948 a una colección de arte titulada *Artistas Nuevos*, la misma que en marzo de 1949 dedica un ejemplar a los dibujos de Federico Comps, con texto del propio

---

<sup>612</sup> SCUTENAIRE, Louis, *Avec Magritte*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>613</sup> GOEMANS, Camille, *Écrits*, *op. cit.*, p. 204.

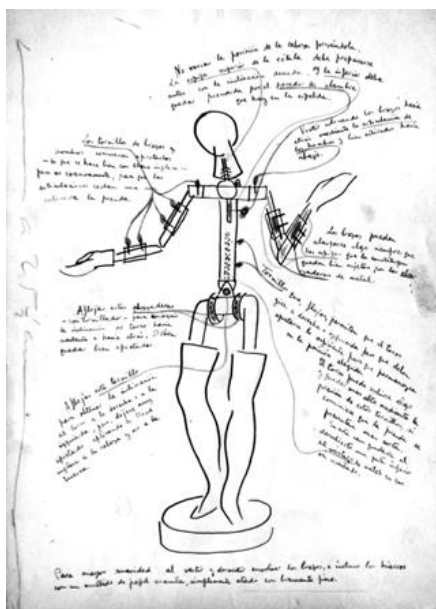
<sup>614</sup> Así, Goemans afirma que Magritte no está fuera del mundo sino dentro de él. *Ibid.*, p. 227.

<sup>615</sup> MARIËN, Marcel, *Apologies de Magritte 1938-1993*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>616</sup> GOEMANS, Camille, *Écrits*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>617</sup> *Ibid.*, pp. 205-206.

Seral y Casas y con el título *Muerte Española*. Sin duda, esta idea rondaba por su cabeza años antes y debió discutirla con su amigo Alfonso, y en ella éste vería la posibilidad de una salida editorial a sus collages, lo que explicaría la datación de nueve de sus collages conservados entre 1943 y 1945. De hecho, los que conserva la familia son un número considerable, y los restantes fueron regalados tardíamente, quizás cuando abandonó toda esperanza de publicación e incluso el interés, conforme Alfonso se fue cerrando en los recuerdos anteriores a la guerra a partir de 1955<sup>618</sup>, año en que regresa a Zaragoza y en que comienza sus estancias prolongadas en Calanda, al margen de sus anteriores amistades y contactos, muchos de ellos lejos de la capital aragonesa. Antes, disfrutó de una vida activa en Madrid, por ejemplo participó en las tertulias del Café Gijón y en el mural colectivo que decoró la pared del mostrador durante años (hoy cubierto por una capa de pintura), cuyo fondo fue pintado por Francisco Galicia y José Luis Galicia (padre e hijo), y sobre él adhirieron los miembros de la tertulia todo tipo de elementos con plena libertad, etiquetas de bebidas, naipes, etc. Entre los colaboradores se encontraban Alfonso Buñuel y Ángel Ferrant, cuyas sensibilidades hacia la máquina coincidieron, así como en la reducción humana a la condición de juguete. En 1947, para la decoración de la peletería Lobel que fue proyectada por Alfonso y Juan Pérez Páramo, éste primero encargó a Ferrant dos maniquís aprovechando su reciente exposición en Clan. Éstos formaban parte de su serie de maniquís mecánicos realizados un año antes. La admiración que mostró Alfonso por estas piezas desvela ciertos aspectos de su concepción del collage que a continuación comentaremos.



Ángel Ferrant, S-T, dibujo a tinta y lápices de colores, 33,5 X 23 cm. Regalado a Alfonso Buñuel en 1947.

<sup>618</sup> Según el testimonio de su amigo Fernando Chueca Giotia. Citado en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel en “Alfonso Buñuel. Zaragoza 20-XI-1915 – 4-IV-1961”, en *Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, op. cit., p. 267.

## **Análisis no temático de los collages de Alfonso Buñuel**

En principio, el modelo de collage adoptado por Alfonso Buñuel es el de Max Ernst, el cual nació en el contexto vanguardista de negación de la pintura y de apertura poética a la realidad. El cine de Luis Buñuel comparte el mismo talento y se propone a sí mismo por sus peculiaridades intrínsecas, entre las que se cuenta su capacidad de ser reproducido a diferencia de la pintura y los registros expresivos tradicionales, llegando más lejos en estos planteamientos que sus antiguos compañeros surrealistas. A partir de 1940 se suma en Alfonso la influencia de Magritte, que pone en tela de juicio la capacidad imitativa de las imágenes de la pintura y de las palabras con el fin de cuestionar el principio mismo de realidad y otorgarle una naturaleza poética, por lo que se acopla al bagaje vanguardista que formó a Alfonso en los años previos a la Guerra Civil. Tal y como ocurre en la producción de Max Ernst y en la vanguardia en general según el principio de unidad que establece Philippe Sers, el contenido de los collages debe ser acorde a estos postulados y no puede dissociarse nunca de la forma, siendo que el único resultado posible en el marco del lenguaje surrealista, aunque cuestionado por los Buñuel, es el poético, definido por una realidad desnuda de sus lazos lógicos y contextuales que imponen una comprensión. El propio Cirlot, discípulo de Alfonso, ya advirtió de que en la imagen surrealista “el contenido se torna en forma”<sup>619</sup>, de lo que deducimos que no puede haber en los collages de Alfonso un tema escindido, no ya sólo de la forma, sino también de sus medios de elaboración. Como hemos demostrado en la primera parte, el collage es la solidificación de un gesto, lo que sustituye precisamente a la profundidad de la perspectiva imitativa.

A la hora de abordar el análisis o lectura de los collages de Alfonso Buñuel, los historiadores que lo han tratado han recurrido a dos líneas fundamentales:

- Manuel Pérez-Lizano y Ernesto Arce Oliva realizan una lectura iconográfica donde priman las especulaciones de orden psicológico<sup>620</sup>. Sin dejar de admitir que las conclusiones que alcanzan puedan ser ciertas, la lectura iconográfica tiende a buscar la unidad del collage en una temática, lo que no respeta la naturaleza poética del collage, acrecentada en nuestro caso al tratarse de la modalidad ernstiana. El problema surge al tratar de encontrar la unidad en todos ellos. Algunos resultan enigmáticos, mientras que otros, como el nº 6, no responden a las constantes iconográficas del resto. Existen enlaces temáticos como el sexo, el deseo o los condicionantes sociales, pero siempre se les escapará collages como el nº 10. Sin duda, éstos rompen el triunvirato formado por el proceso creativo, la forma y el contenido, puesto que la única manera de encontrar esta unidad que el collage ansía a partir de los objetos fragmentados de la realidad,

---

<sup>619</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *La imagen surrealista*, op. cit., p. 51.

<sup>620</sup> Léase ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, op. cit., pp. 242-273; PEREZ LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, op. cit., pp. 28-32; y PEREZ LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., pp. 93-133.



es relacionando el collage con su propio procedimiento en tanto que solidificación del mismo y, precisamente porque el principio del collage se traspone a todos los originales -hecho que fundamenta el collage novelado-, para evitar escisiones debemos abordar la lectura en conjunto y no de pieza en pieza.

- Rafael Ordóñez basa su estudio en las fuentes de las que proceden los fragmentos recortados y montados, principalmente la *Ilustración Ibérica*. Aunque no aporte unas lecturas completas de los collages ni conclusiones por él demandadas paradójicamente (“técnicas, conceptuales, estéticas”), sí afirma que el conocimiento de estas fuentes es necesario para aprehender las intenciones del collagista, mientras se limita a negar las lecturas de Pérez-Lizano, achacándole el haber llegado a conclusiones no ajustadas por no haber atendido al origen de las imágenes<sup>621</sup>. Quizás se base en la catalogación de Spies de las fuentes que utilizó Max Ernst en la elaboración de sus collages<sup>622</sup>, aunque no alude a esta referencia metodológica ni a ninguna otra. El problema surge cuando se quiere hacer extensible este método a otro tipo de collages que por la misma lógica tienen el mismo derecho a ser atendidos con la misma dedicación, aunque sus materiales sean cartones, colillas, fragmentos de papeles diminutos, manchas de no sabemos qué, es decir, los fragmentos en los que prima lo formal y lo indefinido; me refiero a la pintura matérica, que en este caso resulta ser el polo opuesto al collage de grabados decimonónicos<sup>623</sup>. En definitiva, qué hacer con aquellos collages que no aportan esta facilidad en el proceso de reconstrucción material (del collage nº 6 Ordoñez, evidentemente, ya no aporta ningún material originario), por lo que deducimos, siguiendo la metodología aquí empleada, que el nivel de transparencia responde a una intención, ya sea plástica o poética y, precisamente el collage surrealista, a pesar de la concreción de sus imágenes, basa su principio en el extrañamiento, por lo que rara vez existirán lazos entre el contexto originario de la imagen y el contexto final en el collage, mostrándose tan opaco como el automatismo abordado con intervención del azar. Frente al material empleado urgen antes las referencias lingüísticas propias y las relaciones históricas que son materia del historiador, y limitar el collage ernstiano a la procedencia de las imágenes recortadas, supone restringirlo a un valor literario que resulta absolutamente ajeno.

En el caso concreto de Alfonso Buñuel prima la influencia de Max Ernst, Luis Buñuel y Magritte por encima de las de Carl Heyden por ejemplo (uno de los autores de los grabados empleados en sus collages). Con este método y especialmente con el collage ernstino, caemos en el peligro de no respetar el principio poético de extrañamiento. En la presentación de las

---

<sup>621</sup> Ver ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Los collages de Alfonso Buñuel. Señas de identidad”, *Andalán* nº 387, primera quincena septiembre 1983, Zaragoza, pp. *Galeradas* 1; y ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Viejos grabados decimonónicos para una joven técnica visual”, *V Congrés Espanyol d’Historia de l’Arte*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1984, pp. 283-286.

<sup>622</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 415-416.

<sup>623</sup> En este trabajo, al abordar una gran variedad de tipos de collages, hemos advertido enseguida este problema, y en el caso del collage ernstiano proponemos el mismo método que el utilizado por ejemplo en los collages abstractos y matéricos.

fuentes originarias de los collages de Max Ernst ilustradas en su trabajo, Spies -a quien debemos buena parte de la metodología de este trabajo- advierte que su propósito no es ofrecer o condicionar una lectura de los collages, sino servirse de ellas por su carácter instrumental que permita desvelar los procedimientos empleados<sup>624</sup>, tal y como reconocemos desde este trabajo la investigación de Rafael Ordóñez, aunque este reconocimiento no signifique una aceptación global de sus conclusiones ni nos impida renunciar a las aportaciones de Pérez-Lizano y Ernesto Arce, meritorias por haber sido pioneras en adentrarse en el difícil mundo de Alfonso Buñuel. Por ejemplo, las tergiversaciones son claras al atender a la naturaleza y finalidad de las fuentes empleadas. El giro dado por Alfonso Buñuel al romanticismo de algunas de estas ilustraciones tergiversadas en sus collages, responden a la voluntad de crear un nuevo romanticismo a modo de Díaz Fernández, al utilizar el modelo de la máquina para ensamblar de nuevo estas imágenes, así como Breton quiso sustituir el misterio simbolista por lo maravilloso surrealista, de la misma manera que el costumbrismo y el realismo en los Buñuel se torna en realidad desnuda y poética, libre de cualquier referencia aprehensible, o que las ilustraciones con fines científicos -muy habituales en Max Ernst- consiguen introducir imágenes extrañas en los conjuntos y revelar la incoherencia de lo taxonómico. Y en relación a la técnica, el conocimiento de la naturaleza del grabado puede determinar por sus tramas las intenciones del collagista, en el caso de la xilografía general en estos collages la reproducción mecánica como finalidad. Atendiendo a las relaciones entre el procedimiento y el resultado, que no requiere un conocimiento absoluto de todos los materiales empleados pero sí su naturaleza, conseguimos aplicar el mismo método a todas las diferentes y múltiples vertientes del collage en tanto que fenómeno histórico que alteró el desarrollo de la plástica por el estímulo de una nueva realidad. No obstante, al abordar en nuestro caso una historia del collage según una definición rigurosa y teóricamente alcanzada, los límites físicos nos impiden abordar un análisis en detalle, por lo que debemos entresacar pautas generales comunes al collage y a su estilo ernstiano, así como a otras características propias de Alfonso Buñuel que se prolongarán en sus seguidores Francisco Aranda y Luis García-Abrines, por ser Alfonso puente entre la generación anterior a la guerra que vivió en el contexto de la vanguardia histórica, y la generación posterior que vivió una nueva necesidad de reafirmación artística productora de otro tipo de vanguardia.

Alfonso Buñuel adapta a sus intereses el collage de Max Ernst, consistente en tomar las imágenes siguiendo los recortes de las figuras encontradas en los grabados, fundamentalmente de finales del siglo XIX, definidos por un momento concreto de la historia que se materializa en estas imágenes de revistas como *La Ilustración Ibérica*, por la difusión de los conocimientos en un aura de misterio postromántico, desde curiosidades científicas y la representación de costumbres, hasta ilustraciones de clásicos literatos, a partir de una selección de imágenes de un

---

<sup>624</sup> *Ibíd.*, p. 415.

conglomerado de pinturas. Estas ilustraciones, en los que predomina la xilografía, ya hay una acción selectiva y de ensamblaje de pinturas previas, fundamentada en cierta confianza en el mecanismo reproductor del fotograbado y dirigida básicamente a la función de difusión de la revista como tal, ofrecido a Alfonso como las imágenes de catálogos que estimularon a Max Ernst a realizar sus primeros collages en 1919<sup>625</sup>, o las novelas de Benito Pérez Galdós, Wilhelm Jensen, Emily Brontë y Joseph Kessel que inspiraron a Luis Buñuel. Al respetar los contornos de las figuras y de los fragmentos preexistentes, Alfonso hace primar una valoración de la selección del material anterior por nuevos poderes sugestivos, salvo excepciones como el animal fantástico y precisamente fálico (materialización de la intervención masculina de Alfonso sobre el soporte objetivo) que abraza la mujer agachada del collage nº 2, debido sin duda a un *découpage* a excepción del ojo que le confiere la animación (entendemos por *découpage*, a modo de Matisse, el dibujo realizado mediante el recorte de tijeras sin trazo previo, aunque en este caso responda a un diseño previo y no sea automático). El concepto de *ready-made* es elevado en Alfonso, aunque Ernst, Alfonso y los demás especialistas del collage ernstiano, a diferencia del procedimiento de Duchamp, tienden a restringir sus fuentes con el fin de eliminar disparidades que caigan en lo formal. Es por esta razón que no podemos datar los collages de este tipo según los materiales empleados como procede Ordóñez, quien llega a conclusiones contrarias a todos los demás, incluso a los testimonios de los que han vivido con Alfonso sus años de realización de collages, pues sostiene que casi todos los collages del arquitecto aragonés datan de antes de la Guerra Civil. El recurrir a una misma publicación obedece a la necesidad de concentrar el acto creativo en el montaje y, siguiendo el modelo cinematográfico, nada de lo que aparece es gratuito, el azar del encuentro con las imágenes intenta ser restringido lo más posible en un enfrentamiento abierto con el azar, que queda representado mediante determinados objetos en collages como el nº 6, donde el personaje central intenta cerrar la puerta que da acceso a un cúmulo de sábanas blancas opuesto a la sistematización de los tejidos colgados y clasificados en el techo y que ya han adquirido un aspecto antropomórfico.

El azar es combatido en el collage ernstiano, y aún más en las puestas en escena teatrales y fílmicas de Buñuel. Caer en sus garras significaría aceptar las disparidades formales, que deben ser concentradas en los elementos incongruentes que en Alfonso, como en el cine de su hermano, evita el nivel fantástico de los collages de Max Ernst con el fin de integrar estas

---

<sup>625</sup> Las imágenes de la *Ilustración Ibérica* deben ser relacionadas con la mimesis y el detallismo casi taxonómico de la novela a la que se refiere Breton en el *Manifiesto del surrealismo*: “no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que juntamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece”. En BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 22 (traducción de Andrés Bosch). A los ojos del líder surrealista, la realidad está fragmentada de antemano, incluso en la lógica espacio-temporal y de causa-efecto propia de la novela, pues sólo la voluntad en su conjunto, incluyendo el subconsciente, será capaz de otorgar la unidad, en lo que participa el collage de Max Ernst.

disparidades en la realidad y presentarlas a un mismo nivel de credibilidad, aumentando el extrañamiento de las imágenes según la definición de surrealismo ofrecida por André Breton<sup>626</sup> y que mantuvo Luis Buñuel a lo largo de toda su carrera cinematográfica acerca de una realidad visible incrementada<sup>627</sup>. Si bien evita los espacios ilógicos (ofreciendo en ocasiones una perspectiva cercana a la de Paolo Ucello, que une distintos puntos de fuga con el propósito de acomodar la imagen al ojo del espectador, según el humanismo renacentista), Alfonso elimina diferencias de escala (las cuales existen en el collage nº 7, debido a la presentación simultánea en un primer plano de los dos personajes principales sobre una profunda panorámica, con gran deuda del cartel cinematográfico que debe presentar sobre un mismo plano los momentos del film más significativos) y el sometimiento de las figuras a fines constructivos y formales, incluso aplicando retoques con lapiceros para su reproducción; la irrupción de elementos discordantes busca fines poéticos y sustituye el azar por un “modelo interior”. Se trata de la representación de una escena onírica donde los procedimientos de deformación del material real almacenado en la memoria es dispuesto según la naturaleza mental del individuo<sup>628</sup> y donde se rompe, eso sí, la continuidad temporal y de causa-efecto, con el único fin de destinar todo este material real a la poesía según el concepto de surrealismo que ostenta el cine de Luis Buñuel: la realidad desnuda por la fotogenia y el *découpage*, ampliada por la incidencia del subconsciente que la percibe sin intermediarios coactivos como la razón o los dogmas religiosos. Todas las imágenes contenidas en los collages responden a una realidad interior que permite tomar conciencia de los sueños de uno mismo y así conseguir la cosificación o autorretrato de lo inaprensible del “yo”<sup>629</sup>, ya no por parecido formal, sino mediante las imágenes deseadas y secantes de la libido que une el sujeto con el objeto, lo que constituye el mecanismo creativo de esta modalidad de collage que es puesta en funcionamiento por la maquinaria de Lautréamont: la reunión de dos imágenes dispares sobre un plano inapropiado. Todo lo representado responde a la realidad interior del ejecutante, desde el inmobiliario y los objetos hasta los personajes, y esta deuda contraída con la dialéctica surrealista, fundamentada en el deseo, es lo que sistematiza el transcurso anterior, negador y formal del collage según las palabras de Breton<sup>630</sup>.

---

<sup>626</sup> “Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar”, en *ibíd.*, p. 30, del mismo modo que la actividad onírica no es inferior a la suma de los momentos vividos en la realidad, en *ibíd.*, p. 26. Se trata de salvar la distancia entre “la acción y el sueño”. BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>627</sup> Para Luis Buñuel, la realidad racional y objetiva era pobre e incompleta, necesitaba del misterio y la fantasía del inconsciente. Ver al respecto LARRAZ, Emmanuel, “Buñuel el afrancesado”, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (Coord.), *V Jornadas en torno a Luis Buñuel, Turia* nº 28-29 junio 1994, Teruel, p. 157.

<sup>628</sup> Breton, en su primer manifiesto surrealista, afirma que la continuidad, tanto de los sueños como de la información contenida en la memoria, depende de la voluntad. En BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>629</sup> Breton reclama el derecho y la necesidad de la toma de conciencia del sueño en su integridad, y que el verdadero pensamiento es aquél que se busca a “sí mismo”, en *ibíd.*, pp. 24 y 30.

<sup>630</sup> En BRETON, André, “Situación surrealista del objeto” (1935), recogido en *ibíd.*, p. 303.

Ahora bien, el material utilizado por Alfonso no es real, son imágenes realizadas a finales del siglo XIX principalmente, y éstas deben ser identificadas y ensambladas por el subconsciente del espectador. La imagen es el sustento del collage surrealista descubierto por Ernst: “Se terminará por admitir, en efecto, que todo *hace imagen* y que el más mínimo objeto, al que no es asignado ningún papel simbólico particular, es susceptible de figurar no importa el qué”, dice Breton en 1932<sup>631</sup>. Hay en estos collages un ataque al aura de la pintura por la versatilidad de la duplicación, al tiempo que existe, como en Max Ernst, Magritte y Luis Buñuel, una reflexión sobre la misma representación mimética ante la evidencia de que las imágenes oníricas ostentan el mismo derecho de realidad que la vigilia, siendo que ambos estados comparten el ensamblaje de los objetos percibidos<sup>632</sup>. La equiparación de las imágenes encontradas del montaje con las visiones del *découpage*, tanto en Luis como en Alfonso Buñuel, buscan la equivalencia entre la máscara y la materialización posterior, podríamos decir que por azar objetivo, cuyo modelo lo establece la novela *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1903), tan apreciada por Luis Buñuel como por tantos otros surrealistas, y analizada en 1907 por Freud, donde la alucinación suscitada por un relieve escultórico se materializa en la realidad encontrada, así como el modelo interior toma conciencia de sí mismo en el encuentro con las imágenes preexistentes, la unión de la acción y del sueño reclamada por Breton<sup>633</sup>.

El destino del collage ernstiano es la creación de la imagen interior que requiere eliminar cualquier formalismo y que toma la fotografía como modelo por su capacidad automática<sup>634</sup> (el automatismo como fotografía del pensamiento, que diría Breton). Ahora bien, examinando los procedimientos de intervención del collage en Max Ernst y Alfonso Buñuel, detectamos una diferencia fundamental. Siendo que en el collage novelado del primero predomina la vertiente que aquí hemos denominado “corrección” por incidir sobre una ilustración preexistente (aunque la construcción se mantenga en algunas figuras de la *Femme 100 têtes*, dado que existe cierta evolución no tajante en la adopción de la corrección, además de que Ernst nunca abandonó los procedimientos constructivos que gobernaron su producción entre 1919 y 1922), Alfonso consigue la misma unidad de la imagen sin respetar siempre la del fondo robado. En el collage nº 7 detectamos un laborioso ejercicio constructivo en la introducción de los árboles secos sobre el fondo de géiseres recortados de la *Ilustración Ibérica*, según la documentación ofrecida por Rafael Ordóñez<sup>635</sup>, así como las arquitecturas populares del collage

---

<sup>631</sup> BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, op. cit., p. 95.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>633</sup> En *ibid.*, p. 133.

<sup>634</sup> Recordemos que Breton, habló de los collages de Max Ernst en 1921 como si de una película “cautivadora” se tratase. BRETON, André, *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 77.

<sup>635</sup> ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Los collages de Alfonso Buñuel. Señas de identidad”, *Andalán* nº 387, op. cit., pp. Galeradas 1-VII.

nº 8<sup>636</sup>, frente a otros collages donde claramente domina un fondo sobre el que se ha incidido con imágenes tergiversadas en un acto de apropiación. En cambio, los collages nº 10 y 12 son casos paradigmáticos de esta modalidad más ernstiana, en el caso del primero es evidente la intervención masculina en la zapatilla gigante que adopta forma de falo, tal y como señala Pérez-Lizano. El collage que quedó sin finalizar (nº 5) nos muestra el procedimiento constructivo del fondo que Ernst no alcanzó. Si el collage-construcción se fundamenta en la yuxtaposición bidimensional en términos generales, el collage-corrección actúa por superposición según el acto de intervención sobre un medio dado. El primero mantiene todavía pervivencias plásticas, mientras que el segundo se restringe a un simple acto de apropiación más propio del *ready-made*. Siendo que Alfonso construye los fondos sin sacrificar la apariencia de realidad y coherencia de la imagen gracias a un trabajo muy laborioso, para lo que escoge grabados con unas tramas más diminutas e irregulares que las empleadas por Max Ernst (hay que tener en cuenta que además en los collages del pionero alemán abundan en mayor grado las fuentes científicas, mientras que Buñuel siente una verdadera atracción por las imágenes románticas y góticas por un lado -paralelo al gusto por el arte medieval de Luis Buñuel<sup>637</sup>- y costumbristas por otro, visibles también en ciertas películas de su hermano), la construcción de sus collages no introduce elementos discordantes como ocurre en el collage de Ernst, sino que contribuyen a la factibilidad de la escena representada, que enfatiza lo imposible contenido en ella de manera simultánea. Así, Buñuel integra el collage por yuxtaposición con el collage por superposición sin alterar la lógica representativa (como en las pinturas de Magritte), recurriendo en ocasiones a la compenetración de planos (recurso heredado por Luis García-Abrines) tal y como podemos observar en el abrazo de la mujer al extraño animal fálico en el collage nº 2 por ejemplo, por lo que en el caso de Alfonso Buñuel deberemos hablar de collage “ernstiano integrado” y cuyo modelo hay que buscarlo en la simultaneidad del montaje cinematográfico, en concreto en el de su hermano Luis que logra gracias al *découpage* propio del cine y que crea un espacio mental, lingüístico<sup>638</sup> y a la vez materializado en la imagen, recurrido con el fin de acentuar la finalidad poética del cine frente a la narración, lo que permite a Alfonso a su vez integrar en el espacio representativo clásico -o más bien romántico- las incongruencias propias del collage ernstiano, del mismo modo que ciertas escenas sin finalidad argumentativa o informativa rompen en el cine de Buñuel la continuidad argumental y los posicionamientos maniqueístas, forjados por los espectadores durante el transcurso de la proyección y a partir de la información que éstos intentan retener: el objeto se despoja de las referencias racionales y éticas del espectador. En el cine de Luis y en los collages de Alfonso nada es gratuito, y el nivel

---

<sup>636</sup> ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Viejos grabados decimonónicos para una joven técnica visual”, *op. cit.*, 1984, pp. 289-290.

<sup>637</sup> Ver BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>638</sup> Ver MORA DÍEZ, José Enrique, “La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar” de IberCaja* nº XCV 2005, Zaragoza, pp. 266-270.

de intencionalidad crece ahí donde hay fracturas ocultas. De esta manera, Luis y Alfonso construyen un espacio fragmentario que corresponde al interior del sujeto<sup>639</sup> y que toma como modelo el sueño, pues éste comparte con la poesía el estar libre de cualquier voluntad de dominio<sup>640</sup>, lo que se traduce en una arquitectura que siempre es susceptible de ampliarse hasta el infinito por ser de naturaleza mental<sup>641</sup>, siendo que en las cajas perspectivas de los collages de Alfonso, las disparidades introducidas en el espacio pictórico aprehensible son las ventanas que amplían el espacio y lo rompen, convirtiéndose así en alucinaciones<sup>642</sup>. Es la fragmentación lo que da significado a un conjunto<sup>643</sup>, presentado de antemano desprovisto de todo sentido fotogénico. El *découpage* del cine y el collage de Alfonso son actos de unificación de realidades previamente disociadas y bajo la alternativa a la razón de la poética. Al ser el espacio representado una emanación del sujeto, éste correrá paralelo y en relación a los personajes que intervienen gestualmente en él<sup>644</sup>.

Las cosas presentadas en los collages de Alfonso Buñuel se encuentran entre los elementos que ayudan a romper la continuidad real para introducirse en ella y proporcionar la surrealidad de la creación fílmica. Algunas constituyen auténticos objetos surrealistas como en la película *Un perro andaluz*, donde anteceden a la eclosión de esta modalidad surrealista, entre otras imágenes ofrecidas por el plano detalle, el famoso ojo cortado y la mano hormigueante y luego mutilada. Este misterio objetual se extiende luego al crucifijo-navaja de *Viridiana* por ejemplo, mientras que junto con Giacometti -escultor experto en la creación de objetos surrealistas- Luis Buñuel planeo *Una jirafa* (1933) como un montaje de imágenes contenidas en cada una de sus manchas<sup>645</sup>. Este interés por los objetos, emanado del conjunto de sus películas, concuerda con la objetividad del encuentro de Alfonso con las imágenes propicias para formar parte en sus collages, comparten la yuxtaposición de objetos dispares, la mutilación, el extrañamiento, etc. En concreto, la navaja que corta el ojo en *Un perro andaluz* alude según Agustín Sánchez Vidal al principio del collage y por tanto del montaje cinematográfico<sup>646</sup>, dado que la escena en la que se inserta hace pensar en un verdadero manifiesto cinematográfico donde el registro cinematográfico empleado es enfrentado a la pintura de forma directa, sobre todo teniendo en cuenta que ésta se trata de una escena soñada por el antiartístico Dalí

---

<sup>639</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>640</sup> Ver *ibíd.*, p. 96.

<sup>641</sup> *Ibíd.*, p. 274.

<sup>642</sup> El surrealista Pierre Mabilie definió las alucinaciones como imágenes que rompen la continuidad cotidiana, en MABILLE, Pierre, « Conscience lumineuse conscience picturale » (Skira, Paris, 1938), en MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, José Corti, Paris, 1989, p. 52.

<sup>643</sup> Tal y como señala MORA DÍEZ, José Enrique, “La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel”, *op. cit.*, p. 279.

<sup>644</sup> Ver *ibíd.*

<sup>645</sup> A este respecto, véase SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “Imaginación sin hilos”, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (Coord.), *V Jornadas en torno a Luis Buñuel*, *op. cit.*, pp. 115-116; y SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “Alucinaciones en torno a una mano muerta”, en *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990, p. 41 (catálogo de exposición)

<sup>646</sup> Ver la presentación de Agustín Sánchez Vidal a BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 60.

(seleccionada de sus sueños), aunque antes haya que advertir que es el propio Buñuel el que corta en la película el ojo, acto reservado a su condición de cineasta. Conocemos la poca simpatía de Luis Buñuel hacia la pintura, frente a la que propone la objetividad del cine, afín a la visión anti-artística del Dalí de la segunda mitad de la década de 1920 y que el propio Buñuel había contribuido a fomentar de manera activa. Podemos afirmar que los cimientos de su cine se erigen sobre la pintura, lo que siempre lo diferenciará por ejemplo de su tan admirado Búster Keaton, y son varias las oportunidades que aprovecha para confrontar lo cinematográfico con la pintura para defender su naturaleza intrínseca<sup>647</sup>: ya en su guión *Goya* introduce escenas populares de los cartones para tapices del pintor aragonés, los enanos y bufones de corte de Velázquez aparecen en *Tierra sin pan* (1933), *La última Cena* de Leonardo da Vinci en *Viridiana* (1961) con mendigos como protagonistas, el *Angelus* de Millet al final de *Un perro andaluz* (1929) por iniciativa de Dalí, Los fusilamientos de Goya en *El fantasma de la libertad* (1974), *Finis Gloriam Mundi* de Valdés Leal en *Tristana* (1970), etc.; los ciegos de Brueghel y de Goya en *La vía Láctea* (1969) refieren en parte a la pintura en sí misma y su limitación visual en relación al ojo cortado de *Un perro andaluz*, el Cristo electrificado se opone en *Así es la aurora* (1955) al pintado por Dalí, el cual es presentado en el film en la pared de una comisaría, siendo que el cristo de Buñuel es fotográfico y coincide por “azar objetivo” con el cable de un poste eléctrico (la luz de Cristo es la eléctrica que supera a la luz de la pintura). Y sobre todo, la *Encajera* de *Un perro andaluz*, tema que resurgirá en varias películas posteriores y que constituye el reverso de la penetración de la navaja en el ojo. Ambas acciones contradictorias aluden a la dualidad fragmentación y unidad que lleva a cabo el montaje fílmico, así como al collage. El ojo cortado se entiende en su propia escena. Al comienzo del film una mujer mira a través de una ventana dotada de persiana y, al paso de una nube sobre el objeto de contemplación, la luna, Buñuel rasga uno de sus ojos. A partir de este momento -el único realista de la película-, comienza la propia naturaleza interior, onírica y mental del cine<sup>648</sup>, contraponiéndose una manifestación surrealista a una manifestación pro-fílmica frente a la pintura, dado que son evidentes las alusiones a la ventana albertiniana y la unidad que proporciona la perspectiva a partir de la modulación, ahora sustituida por la acción del montaje llevada a cabo por la navaja<sup>649</sup>: el cine es mejor instrumento surrealista que la pintura<sup>650</sup>, por lo

---

<sup>647</sup> En una entrevista con Luis Gómez Mesa (*Popular Film* n° 128, 10 enero 1929), Luis Buñuel afirmó: “No creo que el cine se adapte al concepto tradicional del arte (...) Es una industria”. Citado en GUBERN, Román, “Luis Buñuel: del ojo cortado al virgo cosido”, *Turia* n° 50 octubre 1999, Teruel, p. 151.

<sup>648</sup> Ver TAVERNA, Licia, “Surréalisme et signification: Breton, Buñuel, Ruiz”, *Le cinéma des surréalistes, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° XXIV, Septembre 2004, *op. cit.*, pp. 226-228.

<sup>649</sup> Sobre esta escena y la ventana, ver CARNERO, Guillermo, “Del subconsciente al objeto en la mirada superrealista. Un viaje de ida y vuelta”, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (Coord.), *V Jornadas en torno a Luis Buñuel*, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>650</sup> Su admirado Benjamin Péret expresa esta confrontación entre pintura y cine afirmando que Buñuel tiene la poesía en el ojo y que su pluma es una cámara. PÉRET, Benjamin, “L’oeuvre cruelle et révoltée de



que Alfonso adoptará la fórmula del cine estático del collage, impresionado sin duda por esta primera imagen que anuncia la carrera de su hermano. Sin embargo, tanto la encajera de Vermeer como el ojo cortado aportan connotaciones sexuales propias del collage; éste es concebido como un acto de penetración y al mismo tiempo de onanismo, de mutilación y unidad. Esto es comprensible desde el momento en que se establece una rima visual entre la luna y el ojo, la navaja y la nube, que identifica el objeto con el centro de percepción, el ojo que, una vez destruido, permite la fusión del ámbito de la percepción y el de la imaginación, un acto iconoclasta que atenta contra el papel intermediario de la pintura y en favor de la objetividad directa de la cámara. El objetivo del aparato cinematográfico es identificado además con el sexo femenino en la orgía de los mendigos de *Viridiana*, cuando una mendiga se levanta la falda y la imagen se paraliza para ofrecernos la parodia de *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci, es decir, el órgano mecánico de percepción identificado con el objeto de deseo, tal y como ocurre en la novela erótica *Historia del ojo* de Georges Bataille (1928), en ciertas ilustraciones de Victor Brauner<sup>651</sup> y en las transformaciones anatómicas que Hans Bellmer lleva a cabo sobre el ojo y el sexo femenino. De esta forma, Buñuel enfoca hacia la unión del subconsciente con el objeto mediante el deseo, la fascinación por el órgano visual de los dadaístas de París. Para Jean Crotti el ojo plasmaba la omnipresencia del sujeto, mientras que para Picabia, Ribemont-Dessaignes<sup>652</sup> y Man Ray (*Objeto para ser destruido*, 1923, consistente en un ojo de Lee Miller sobre un metrónomo) adquiere tintes destructivos en relación con la pintura -el arte retiniano despreciado por Duchamp y el ojo como intermediario entre el sujeto y el objeto-, o el ojo diseccionado en el collage de Max Ernst que ilustra la portada de *Répétitions* de Paul Éluard (1922) y que estrecha los lazos entre Ernst, Luis y Alfonso Buñuel. De esta manera, en la escena que abre *Un perro andaluz* se establece el deseo que atraviesa el ojo como intermediario<sup>653</sup> (por ejemplo en la pintura) y con ello la siguiente relación: objeto de deseo/ luna<sup>654</sup>-ojo-sexo femenino/ objeto femenino/ penetración masculina. En última instancia la unión del sujeto con el objeto, del subconsciente con la realidad exterior (ojo-luna u objeto). El espacio ficticio de la

---

Luis Buñuel” (1952, texto publicado en *La Méthode* n° 7 janvier 1962, Paris, número consagrado a Luis Buñuel), en PÉRET, Benjamin, *Oeuvres complètes. Tome 6*, José Corti, Paris, 1992, p. 279.

<sup>651</sup> Sobre el ojo y el sexo femenino en Brauner, ver MABILLE, Pierre, “L’oeil du peintre” (*Minotaure* n° 12-13 mai 1939, pp. 53-56), recogido en MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, op. cit., pp. 94-95, donde afirma que el sexo en la cara humana es femenino según la simbología freudiana.

<sup>652</sup> Aunque el ojo sea constante en sus escritos, Georges Ribemont-Dessaignes evoca concretamente al “ojo de la razón” en su poema *Nuit d’amour*. En RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques*, Champ Libre, Paris, 1994, p. 106. Ver además las pp. 266-269.

<sup>653</sup> MABILLE, Pierre, “L’oeil du peintre”, en MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, op. cit., pp. 95-96, donde afirma el valor intermediario del ojo y el hecho de que, en el momento en que éste se cierra, se abre el ámbito de la imaginación interior. La manera de reconciliar interior y exterior, dice el autor, es destruyendo este órgano.

<sup>654</sup> Sobre la luna como símbolo tradicional femenino, fruto de la imposición del patriarcado sobre el matriarcado, véase por ejemplo CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1991, pp. 283-285.

pintura es sustituido por el de la realidad, abandonado a partir de esta escena para indagar en la realidad interior. Se trata de una doble advertencia que Luis Buñuel parece proclamar visualmente: “esta película no se dirige a vuestros ojos sino a vuestro subconsciente”, o “el cine no es visual sino mental”. La dualidad ficción-realidad de la película es sustituida por el interior del subconsciente y el exterior real, unidos por el deseo que identifica las formas por las nuevas asociaciones del montaje. Esto es lo que apreciamos desde el primer collage de Alfonso, entendiendo la máxima de Terencio “soy hombre, y nada de cuanto es humano me es extraño”, apología del momento extático entre los objetos y el sujeto en el momento en que sus personajes cierran u ocultan sus ojos para indagar en la asunción de los objetos retenidos automáticamente y en calidad de imagen en los recuerdos, mecanismo materializado en el reloj del collage n° 14 y desvelados en la actividad del sueño (collage n° 4), según la lógica ernstiana<sup>655</sup>.

En los collages de Alfonso es constante esta dualidad espacial entre interior y exterior traducida en espacios interiores y exteriores (collages n° 1, 3, 4, 6, 9, 13 y 15, el agua del paisaje lacustre de los collages n° 7 y 8, o las escaleras en el n° 15). La mayoría de sus escenas repiten un mismo esquema: un personaje entra en una escena interior para reconciliarse con otro que ahí se encuentra, mientras que en los restantes recurre a procedimientos paralelos como colocar a dos personajes en primer plano y al fondo la escena que imaginan o narran dada su incongruencia (collage n° 7), o el ámbito humano se cierra en máquinas onánicas en sí mismos al margen de la realidad (collages n° 10, 13 y 14, el primero y el tercero relacionados con la música como actividad esencialmente onánica, que en el n° 14 emana de un piano con cuerpo femenino que, junto con los mecanismos de relojes de la parte superior como materializaciones de la condición mental de la mujer, refiere a los dos burros muertos sobre los pianos de *Un perro andaluz*), como la bicicleta de *Un perro andaluz* que conduce al protagonista<sup>656</sup> -icono que siempre fascinó a Dalí-, la labor de la encajera que cierra un orificio, o la intervención masculina sobre el soporte dado por superposición y que tergiversa todo el significado de la ilustración robada, caso evidente del collage n° 14, donde una zapatilla de bailarina adopta forma fálica de grandes dimensiones para dominar la escena (unión de lo femenino con lo masculino).

Así, el collage manifiesta su propio mecanismo, el encuentro de los fragmentos que son apropiados para la materialización de un mundo interior que ofrece una toma de conciencia de sí, en última instancia la reconciliación del objeto con el sujeto que han sido separados por una serie de censuras entre las que se encuentra la mimesis pictórica, puesta en tela de juicio en la

---

<sup>655</sup> Pierre Mabile comenta que los collages de Max Ernst, ya se trate por yuxtaposición o por superposición, están realizados a partir de recuerdos desaparecidos, paralelos a los encuentros con los objetos que confieren al collage un aspecto onírico. MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>656</sup> Sobre la bicicleta como transporte onánico: LARUE, Anne, *Le surréalisme de Duchamp à Deleuze*, op. cit., p. 98.

constante aparición de las cortinas en los accesos a interiores que conforman ventanas albertinianas en los collages de Alfonso Buñuel, cuadros dentro del cuadro presentados por Magritte por estos años y por Max Ernst bajo la personalidad de Loplop, pájaro que incide en las realidades ofrecidas de antemano y nexos de unión entre los distintos ámbitos por su naturaleza espiritual y alada<sup>657</sup> (en el collage nº 7 un ave y una mano cortada -referencia al cine de su hermano Luis- acechan a un diminuto personaje, homenaje personal al ensamblaje de Max Ernst *Dos niños son amenazados por un ruiseñor*, 1924). Las sábanas, cortinas y tejidos se apropian de los cuerpos con afán de representarlos en el collage nº 6, exponiendo como Magritte el dilema mimético de la pintura por consistir el propio collage en una constante materialización de la libido. Por lo tanto, aunque no podamos profundizar y exponer en este trabajo por razones de espacio temático una lectura sistematizada de todos los iconos que en los collages de Alfonso aparecen, siguiendo la lógica de la imagen reproducible mecánicamente resumimos los elementos que intervienen:

-El espacio materializa con imágenes prestadas al propio autor de los collages, y se desdobra en dos niveles, conciencia e inconsciencia, o interior del sujeto y exterior objetivo. Ambos deben ser reconciliados mediante elementos de enlace, que definen la intervención del autor sobre el material preexistente y objetual. En este sentido el collage adquiere tintes terapéuticos frente a la separación que lleva a cabo la mimesis pictórica, a lo que se propone como solución el collage mismo.

- Sobre este soporte objetual interviene el deseo del sujeto necesitado de autoconocimiento, y para ser palpable debe buscar incesantemente una materialización ajustada en el peso de la imagen, que ejerce la verdadera censura necesaria sobre la libido. El sujeto adopta formas fálicas y masculinas que en ocasiones señalan lugares en el paisaje robado (como los zócalos o pilotes en los collages nº 2, 4, 10 y 12, o la zapatilla gigante en este último), en otros casos un anciano reencontrado con sus recuerdos de infancia. Es la variante mística del collage que permite la reconciliación del sujeto con el objeto, de la conciencia y la subconciencia, materializada en los abrazos que dominan en los collages y que en ocasiones se acompañan de rayos eléctricos (nº 2), el encuentro de dos partes antes disociadas, de géiseres que festejan de forma fálica el encuentro (nº 7) o de la regeneración vegetal (nº 13). En otros casos, este encuentro se torna violento como en el collage nº 6, porque atañe al dilema de la pintura que impide el reencuentro (el color de este collage).

- Otra vertiente lo constituyen las máquinas onánicas de las que surge mentalmente el objeto de deseo: de la mujer que hila<sup>658</sup> en el collage nº 13 (referencia a la pintura a través de este tema velazqueño) emana un cuerpo masculino, al tiempo que esta hilandera cierra el espacio pictórico

---

<sup>657</sup> Consultar la entrada “pájaro” de CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 350-352.

<sup>658</sup> Acerca de la máquina de coser como instrumento onánico, véase SVANKMAJER, Jan, “L’avenir est aux machines ipsatrices”, artículo recogido en BOUNOURE, Vicent (coord.), *La civilisation surréaliste*, Payot, Paris, 1976, p. 203.

abierto desde sí misma, el dilema de la representación que impide su penetración y cuyo modelo es la vagina cosida de Madame de Mistival en la Filosofía del tocador de Sade<sup>659</sup> (y a su vez, la encajera de Vermeer en *Un perro andaluz*), lo que produce el viaje de ida y vuelta entre ella y su objeto de deseo; las pianistas de avanzada edad que contemplan en el collage nº 14 el cuerpo de la mujer que surge del piano -el mejor autorretrato-, mientras que los hombres suspendidos en el nº 10 se cierran en sí mismos frente a la realidad circundante a causa del mecanismo musical del que surgen, el zócalo con las letras de “Mozart”. Esta es la variante onánica del arte que une sobre un mismo soporte diversas realidades dentro de los distintos niveles de ficción.

- Cuando se produce el encuentro entre el objeto y el sujeto o entre la conciencia y la subconciencia, se encienden una serie de luces (las antorchas sobre el piano en el collage nº 14, el rayo del nº 7); en otras ocasiones la luz emana de los propios objetos (como de las esferas del collage nº 10), y en los collage más violentos donde la opacidad de la mimesis triunfa, como la mujer atrapada en una sábana en el collage nº 11, la mano de Alfonso materializada con un brazo robado apaga la fuente lumínica, produciéndose esa dualidad entre opacidad mimética y transparencia libidinosa e imaginativa. Cuando esta última tiene lugar los objetos parecen emanar luz propia<sup>660</sup>. Es así que la luz, con modelo en el cine y en la fotografía además de recoger la tradición goyesca por la cual la fuente luminosa desnuda la realidad revelando sus disparates, unifica los cuatro elementos que aparecen en el sueño según Mabilille (en este caso en los collages): personajes, acciones, lugares y objetos, igualados por la actividad onírica en una misma categoría, mientras que es ella -la luz, tema pictórico por excelencia- la que cambia de intensidad y los define<sup>661</sup>. Ella materializa del mismo modo la libido que se dirige hacia las imágenes y las hace visibles, se trata de la sustitución de la luz racional goyesca por la libidinosa que pone en juego las tramas de las imágenes xilográficas.

- La libido se materializa en formas pictóricamente representativas como las sábanas (collages nº 6, donde éstas impiden el encuentro entre el sujeto y el objeto y crean relaciones violentas), la solidificación en las piedras (nº 2 y 7), la máscara (nº 9), acorde a las aficiones teatrales de Alfonso (miembro fundador desde 1949 de la Sociedad de Amigos de Don Juan Tenorio), las cuales pugnan entre lo representado y el representante (nº 6). En otros casos, el deseo conforma figuras que gesticulan y adoptan un rol en el espacio interior como si de una puesta en escena se tratase.

- Existe una omnipresencia de la conciencia creadora que domina alguna de las escenas: la zapatilla falo, la mujer a gran escala del primer collage y del nº 3, la cabeza barbada en la

---

<sup>659</sup> Sobre la encajera y el cierre de la vagina -un espacio vacío que expulsa cualquier penetración-, véase BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 193.

<sup>660</sup> Pierre Mabilille recuerda en « Conscience lumineuse conscience picturale » (Skira, Paris, 1938), en MABILILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, op. cit., p. 42, que los objetos transforman la energía en luz al ser traspasados por ella.

<sup>661</sup> En MABILILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, op. cit., p. 79.

lámpara del collage nº 7, la figura masculina que apoya su mano en la hiladora, etc., y que hace sospechosa cierta aplicación psicoanalítica por parte de Alfonso: el *superego* que gobierna desde la conciencia al *ego* y al *ello* (el cuerpo del deseo), como es factible claramente en este último collage citado, del mismo modo que la omnipresencia de la conciencia, reconciliada con la subconciencia, puede ser representada en forma de divinidad, equiparando bretonianamente la creación divina a partir de la nada (la pintura) con la actividad del collage a partir de fragmentos prestados.

- Las máquinas remiten al propio proceso automático por el que los fragmentos entran en funcionamiento, como ocurre con ciertas máquinas en el cine de su hermano y que manifiestan el mecanismo propio del cine. Accionan y dan vida al collage, y de esta forma la imagen de las máquinas son parte física del collage mismo, así como el lenguaje mecánico en la literatura de Sade participa de las propias orgías.

De esta forma, las imágenes no se separan de su propia naturaleza y sirven a un fin poético que equipara las máquinas con las diversas aficiones de Alfonso: la música, el teatro. Este mecanismo poético es emanado directamente del automatismo de la reproducción mecánica, de donde surgen los grabados que conforman el collage y su propio destino, pues no estará acabado hasta que no sea sacrificada definitivamente su aura y sea duplicada por fotograbado, con el fin de eliminar las fracturas que aún puedan ser detectables en el resultado. No defendemos la iconografía de estos collages como una alegoría del mismo proceder, sino como una lógica emanación del mismo por la condición unitaria de la obra de vanguardia, en la que es imposible discernir la forma del contenido tal y como ocurre con la pintura mimética. Es así que el collage se origina en Alfonso contra el arte, respondiendo a la evolución de la plástica desde Acín y Tomás Seral y Casas, los cuales buscaron sus modelos y sus motivaciones frente a lo puramente artístico. El collage de Alfonso es una total afrenta contra la pintura, planteada como una pugna constante entre la libido desprendido desde el sujeto en dirección al objeto, contra el peso de las imágenes necesarias para su materialización y toma de conciencia, conflicto entre los impulsos de exteriorización y la opacidad de lo objetual exterior, lo que ya plantea el dilema del collage en sus discípulos tal y como veremos. De todos modos, el collage de Alfonso cierra una etapa de la evolución de la vanguardia aragonesa al tiempo que la eleva hasta su clímax, definida por la supremacía de la imagen frente a la mimesis pictórica y susceptible de ser reproducida, situándose al margen del arte con el fin de disolver su parcela purista. Tras la Guerra Civil, por las circunstancias del momento y en concordancia con el giro dado por el arte europeo y americano en los años cuarenta, los objetivos cambiarán y nacerá una nueva necesidad de afirmación artística y física, consecuente con la evolución de la concepción del collage expuesta en la primera parte de este trabajo.

### III. INTERDISCIPLINARIEDAD AL MARGEN DE LO ARTÍSTICO. PUNTO DE INFLEXIÓN

A pesar de los artistas fallecidos y exiliados, a los pocos años de finalizar la Guerra Civil, asistimos en España a una temprana reactivación de las ansias experimentales. A pesar del evidente retroceso, en primer lugar y tímidamente, unos pocos fueron retomando el proceso de renovación plástica y poética abandonado en 1936, ahora con una cautela generalizada debido al peso del nuevo régimen<sup>662</sup>. Así ocurrió con la reapertura en su segunda versión de la Escuela de Vallecas (1939-1942), cuyos miembros, en su mayoría procedentes de la Escuela de Vázquez Díaz y dirigidos por Benjamin Palencia, abordaron una revisión figurativa del paisaje castellano en la que latían las inquietudes plásticas anteriores a pesar de la inclinación tradicional de su representación pictórica, impuestas por el “historicismo, indigenismo, aislacionismo, academicismo y tradicionalismo”<sup>663</sup>, amparados por una emergente crítica favorable y que finalmente representaría la verdadera conformación de esta institución artística durante estos oscuros años, al constituirse en principio sobre las ideas que, bajo la ficción de retroceder a lo propio y legitimizado por un pasado deformado (por ejemplo la idiosincrasia cultural española, la cual aspiraba entonces abarcar lo racial), escinden la actividad artística como un cerco cerrado para unos pocos. No obstante, esta misma crítica, aglutinada desde 1941 en la Academia Breve de Crítica de Arte fundada por Eugenio d’Ors, sería la que amparase la renovación plástica en los años sucesivos, al tiempo que ampliaba su nómina a nuevos representantes, algunos críticos con el estado de cosas.

La posguerra inmediata fue el momento ideal para introducir muy tímidamente las innovaciones desarrolladas por el cubismo, al tiempo que los críticos Ramón Faraldo y Manuel Sánchez Camargo acuñaban el término Escuela de Madrid para agrupar a una serie de pintores figurativos expositores en la Galería Buchholz de Madrid en 1945. Las únicas posibilidades de

---

<sup>662</sup> Lo temible no era la censura, sino los valores defendidos por la prensa que representaba los intereses oficiales. Sobre la situación artística de la posguerra española, ver DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid, 2004, pp. 13-43, donde se narra la oposición de la crítica hacia la vanguardia; y UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, p. 15, donde el autor resume la parálisis y la confusión cultural generalizada al finalizar la guerra.

El antiguo miembro de las tertulias del Niké de Zaragoza Benedicto Lorenzo de Blancas, testimonio de la posguerra, expone así el ambiente aragonés de la década de 1940: “Terminada la guerra civil se proyecta durante años el fantasma del miedo, que mantiene en silencio o pone una prudente sordina a las voces disconformes”. LORENZO DE BLANCAS Benedicto, *Poetas aragoneses. El grupo del Niké*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, p. 15.

<sup>663</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de postguerra*, Península, Barcelona, 1970, p. 43; AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 26; Ver además AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966, pp. 35-38.

cara a una inmediata renovación consistían en una continuación de los lenguajes cultivados en la década anterior, sobre todo el surrealismo al que tendieron cada vez más los más progresistas catalanes, el principal punto de arranque tanto para Dau al Set como para una serie de artistas que comenzaban a dar sus primeros pasos hacia la formación de sus propios lenguajes, algunos de los cuales se reunirán tiempo después en El Paso. También existió una minoría que intentó recuperar tempranamente la tradición abstracta europea y retomar el estado en el que quedó en París en 1939, antes de tomar conciencia de la evolución del lenguaje no objetivo tras la guerra. El surrealismo continuó mientras tanto evolucionando en la capital francesa y en los restantes centros neurálgicos, hacia nuevas fórmulas que se ajustaban mejor al “automatismo absoluto” proclamado por Breton en 1939, si tenemos en cuenta que entre 1939 y 1945 Europa vivió un paréntesis similar al sufrido por España entre 1936 y 1939 que, si bien no rompe tajantemente con la evolución de la plástica de vanguardia, sí transforma la mentalidad que la impulsa. En esta renovación del automatismo participaron en París artistas españoles como Antoni Clave primeramente o August Puig posteriormente, quienes luego incidirán en el nacimiento de nuevos lenguajes renovadores en su país. Por otra parte, el postismo de Madrid rescató relativamente –tal y como su nombre indica- el testigo de las vanguardias anteriores al conflicto mundial, con especial atención al surrealismo por haber constituido el último de los ismos, y elevó los valores infantiles en los círculos y tertulias madrileñas afines porque, a fin de cuentas, persiguieron los mismos recuerdos infantiles<sup>664</sup> que albergan las imágenes manifiestas de los collages de Alfonso Buñuel, según los medios de deformación onírica definidos por Freud.

En principio, en la España de la década de 1940, antes que la censura evidente y manifiesta, reinó el temor y la cautela. No obstante y frente a todo este panorama desolador, Alfonso Buñuel no tuvo problemas en retomar sus collages entre 1940 y 1945, al estimar esta actividad como un divertimento, una afición constitudinaria sustentada sobre todo desde una óptica extra-artística y que nada tenía que ver con las formas tradicionales de exposición, pues en los collages de estos años encontramos alusiones sexuales explícitas que hubieran sido censuradas de inmediato en caso de publicación. Sin embargo, la difusión de esta actividad entre sus amistades dará sus frutos, no tanto por el collage sino por la orientación surrealista del lenguaje ernstiano, canal por donde fluían las ideas del polémico Luis Buñuel. Al fin y al cabo, el canario Juan Ismael adoptó el collage figurativo exponiendo una serie de fotomontajes en la I Exposición de Arte Contemporáneo de 1950 en Las Palmas de Gran Canaria, primera acción del grupo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo). Respecto a esta muestra merece la pena detenerse en la crítica que se hizo eco de esta serie de collages: “De Juan Ismael, tan espiritual, tan excelente y personal pintor, cuya modernidad no se podía inscribir realmente a estridentes ismos, será vano querer reconocerle en esta exposición, que podríamos llamar de

---

<sup>664</sup> Ver DE CÓZAR Rafael, “El postismo y la vanguardia española de posguerra”, en MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, op. cit., p. 282.

mano un tanto forzada. Sus ‘fotomontajes’ representan un pasatiempo más o menos curioso<sup>665</sup>. Es evidente que el collage es considerado como un género inferior a la actividad pictórica en estos primeros años de desarrollo de una nueva “vanguardia” en España, frente a la actividad pictórica que se mantiene todavía en los límites materiales tradicionales. De aplicar este juicio a Alfonso Buñuel, su actividad sería reducida a la nada, y de ahí la magia de su actividad. La advertencia del crítico Luis Doreste acerca de Juan Ismael, antes que relegar el collage a un arte menor, descuida la consideración del “pasatiempo” y con ello de la actividad extra-artística. Es evidente que tras la guerra y el golpe atestado a la cultura, existe una necesidad de reafirmación pictórica que sí comparten con el régimen gobernante, artistas, críticos e instituciones.

Juan Ismael no fue el único caso. Ángel Ferrant retornó con sus obras objetuales y ensamblajes de objetos naturales encontrados junto con un maniquí, en el III Salón de los Once de 1946 en Madrid, mientras que en la galería Clan entró en contacto con Alfonso Buñuel y éste requirió dos de sus maniquís para decorar la peletería Lobel, pues en ellos vio reafirmada la interacción entre la máquina y el cuerpo femenino expuesta en alguno de sus collages. Por el contrario, estas producciones fueron materiales, físicas, opuestas a la condición de imagen de los collages de Alfonso. Sin embargo, a pesar de no constituir el collage para él una actividad comparable a la entrega de un artista a su pintura o a su escultura, y aunque su producción no fue publicada ni exhibida, Alfonso dejó un importante legado tal y como hemos visto, siendo paradigmático el cómo inició, gracias a sus conocimientos adquiridos en la biblioteca de su hermano, a Juan-Eduardo Cirlot en el surrealismo<sup>666</sup>. Este escritor adoptó un papel fundamental en el grupo *Dau al Set* desde 1949, siendo significativos los collages, tipografías y fotografías pintadas que confeccionan algunas de las páginas de la revista oficial del grupo que ostenta el mismo nombre *Dau al Set* (1948-1956).

Será sobre todo en Aragón donde la actividad del collage inquietará al círculo de amistades de Alfonso Buñuel. Éste animó a realizarlos a José Francisco Aranda, que continuará su labor en la intimidad al margen de toda voluntad expositiva, y a Luis García-Abrines, que publicó el primer libro español de collages novelados en 1960: *Así sueña el profeta en sus palabras*.

---

<sup>665</sup> DORESTE SILVA, Luis, “Exposición en el Museo Canario”, *Falange* 25 enero 1950, Las Palmas de Gran Canaria, transcrito en GUIGON, Emmanuel, “Anatomía del collage”, en *Juan Ismael [antológica]*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, p. 130 (catálogo de exposición)

<sup>666</sup> Ver por ejemplo CIRLOT, Lourdes, *El grupo “Dau al Set”*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 57. Cirlot, al llegar a Barcelona en 1943 tras su servicio militar, se agrupó con los poetas Julio Garcés y Manuel Segalá, a quienes les infundió el surrealismo aprendido de Alfonso Buñuel. A partir de este momento el grupo se interesará cada vez más por el surrealismo, investigando y debatiendo sobre la problemática del automatismo. Ver GRANELL TRÍAS, Enrique, “Marantha. ‘La leona’ en la Barcelona de los años cuarenta”, en *Ciudad de ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, Museo de Teruel, Teruel, 1992, pp. 48-51 (catálogo de exposición)





### 3.1. Seguidores de Alfonso Buñuel

En su libro *El surrealismo español* (1981) Francisco Aranda ofrece un dato enigmático: atribuye a la iniciativa de Tomás Seral y Casas una exposición en 1953 (no especifica ni mes ni día) de collages de su propia colección en la librería y galería Libros fundada por él mismo en 1940, entre los que destacaron los collages de Alfonso Buñuel, además de hacer constar la participación de Luis García-Abrines. Al menos, los conocidos no pertenecían a Tomás Seral y Casas, y de su legado no ha aparecido ninguno<sup>667</sup>. Este dato es enlazado por Aranda con el hecho de que “hasta una docena de zaragozanos se pusieron a hacer collages”<sup>668</sup>, dato que no ha podido ser confirmado: él mismo y Luis García-Abrines ya abordaron este medio desde hacía cinco o seis años, y los restantes que practicaron el collage, sin exponerlos, aparte de haber comenzado sensiblemente antes, no tienen nada que ver ni se relacionan con el estilo de Alfonso Buñuel (los carteles de Pórtico, Miguel Pérez Losada, Juan José Vera y los collages que Antonio Saura comienza a hacer de manera evidente en 1957 lejos de la capital aragonesa). Tampoco se han encontrado referencias al respecto, siendo además que Libros entonces estaba dirigida por el primo de Seral y Casas Víctor Bailo, abandonada por el primero en 1945 para trasladarse a Madrid y fundar Clan, aunque sí es cierto que Tomás siguió asesorando Libros desde la distancia con ideas y proyectos. María Isabel Sepúlveda, que ha estudiado las infraestructuras artísticas y galerías de la Zaragoza de la década de 1950, al exponer toda la trayectoria de Libros no da cuenta de esta exposición<sup>669</sup>. En aquellos momentos Francisco Aranda, recién casado, residía en Portugal, aunque sabemos que en 1953 realiza un viaje a Zaragoza para visitar a su madre<sup>670</sup>. Sin embargo, es difícil creer que este manual sobre el surrealismo español, muy subjetivista y tendente a confeccionar un grupo zaragozano sin manifestaciones públicas, y difícil de definir tanto en relación al conjunto de colaboradores de *Noreste* como a las amistades de Alfonso de los años cuarenta, ofrezca un dato de manera gratuita. Sí es cierto que Luis García-Abrines consta en la exposición de navidad de Libros de ese mismo año, y Tomás Seral y Casas conocía el medio de primera mano al haber realizado los fotomontajes que ilustran *Mascando goma de estrellas* (1931). Teniendo en cuenta además lo cortas que eran las exposiciones entonces, pudo tratarse de un suceso ocasional que, en cualquier caso, Ernesto Arce Oliva recoge en su estudio sobre los

---

<sup>667</sup> ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 176.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>669</sup> Sobre las exposiciones celebradas en Libros durante el año 1953, ver SEPÚLVEDA SAURAS, M<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005, pp. 224-229. El catálogo *Tomás Seral y Casas. Un galerista de posguerra*, *op. cit.*, tampoco recoge este acontecimiento.

<sup>670</sup> Dato conocido gracias a una pequeña autobiografía escrita y guardada en sus archivos.

collages de Alfonso Buñuel<sup>671</sup> para demostrar el rol que éste adquirió como difusor del collage, haciendo de eslabón entre la vanguardia anterior a la guerra y el arte que posteriormente se desarrolla<sup>672</sup>, algo parecido al caso de Ferrant en menor escala y con la diferencia de que Alfonso nunca expuso y su herencia recayó únicamente sobre algunos representantes de la generación de posguerra, mientras que Ferrant tuvo discípulos y creó escuela antes y después del conflicto. Resulta paradójico que un Alfonso, habiendo dispuesto de mejores posibilidades para exponer, hubiera accedido a esta supuesta exposición en 1953 cuando nunca mostró voluntad alguna de hacerlo más allá de la publicación, siendo además que el tipo de collages que realizó no tienen valor como originales artísticos sino como maquetas dispuestas a ser reproducidas para depurar la naturaleza de la imagen.

Sea como sea, sabemos que hacia 1948 Aranda y García-Abrines, que con seguridad se conocieron ese mismo año al igual que Aranda con la familia Buñuel (aunque posiblemente haya que adelantar este encuentro a 1945 con motivo de la reapertura del cine-club zaragozano), comienzan a realizar collages, y todo apunta a que se deba al incentivo de Alfonso, tal y como reconoce García-Abrines<sup>673</sup>, mientras que, en el caso de Aranda, Manuel Pérez-Lizano especula sobre la posibilidad de que fuese Alfonso el que le inculcó el secreto del collage y del surrealismo<sup>674</sup>, aunque será entre 1952 y 1953 que entre de lleno en este movimiento de la mano de Mário Cesariny y del grupo surrealista portugués.

### **Luis García-Abrines**

Comparte con Alfonso Buñuel su condición profesional no artística, y si Alfonso se inclinó por la construcción de la arquitectura por recomendación familiar sobre todo, Luis García-Abrines se decantó desde un principio por las letras y se dedicó al estudio de la filología románica, además de haber sido adscrito en 1945 como miembro adjunto de las secciones de filología, literatura y arqueología, materia ésta última que condiciona su afán coleccionista y que conduce su entusiasmo hacia el arte precolombino. Esta formación en las letras, que comenzó en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, anima considerablemente la interdisciplinariedad de su trabajo, donde pintura, collage y literatura comparten la imagen poética. En cambio, su dedicación a la pintura y la apertura del collage al ensamblaje y a una serie de objetos apenas conservados, suponen no de manera

---

<sup>671</sup> ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, op. cit., pp. 115-116.

<sup>672</sup> Como bien afirma PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980, p. 58.

<sup>673</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>674</sup> Ver PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., pp. 146, 174 y 184.

predeterminada un giro significativo en la evolución del collage respecto a la imagen -que alcanza su punto álgido en la obra de Alfonso Buñuel-, en lo que constituyó un hito su exposición en la Sala Reyno de Zaragoza en 1951, una muestra heteróclita donde se disolvieron los conceptos de escultura, ensamblaje, pintura, literatura, collage y, en definitiva, poesía. A pesar de restringir el material de sus collages ernstianos a un material concreto - básicamente *La Ilustración Española y Americana del último cuarto del siglo XIX* (utilizó otras revistas extranjeras contemporáneas a ésta y con ilustraciones xilográficas del mismo tipo), lo que le permitía tergiversar el clima romántico que gobierna en sus ilustraciones como hizo Alfonso Buñuel, e ilustraciones de novelas de Julio Verne que le facilitaron la introducción de elementos discordantes y partes de animales fantásticos para adquirir connotaciones metafóricas en tanto que imágenes-, y de compartir con Alfonso el ubicarse “por encima de su obra”<sup>675</sup>, tal y como demuestran ciertas fotografías en el que es retratado disfrazado según la costumbre de los Buñuel, y ciertas anécdotas en las que aplicaba el concepto poético a la vía pública tal y como procedió Philippe Soupault en las calles durante los años de eclosión dadaísta en París<sup>676</sup>, y que deben ser consideradas como una expansión poética que surge a partir del principio del collage, la paralela producción pictórica conlleva el inicio de una reafirmación de la materialidad de la producción, encontrando híbridos entre el collage y el óleo en ensamblajes donde la imagen del primero adquiere la fisicidad de la escultura, según una necesidad de ir más allá en el comprometer la realidad misma en el juego poético. De estos ensamblajes contamos con pocos testimonios debido a la concepción que él posee de su propia producción plástica, pues niega conocer la ubicación de sus piezas al ser realizadas para ser contempladas para sus amigos y para ser regaladas, siendo sus escasas exposiciones, de las que apenas quedan datos, festejos de un proceso de elaboración o solidificación del impulso creativo. Éstas eran celebradas no en la inauguración, sino en la clausura, momento que aprovechaba para solucionar el problema del desmontaje dejando a los asistentes coger las obras que deseasen<sup>677</sup>. Por esta razón, de una extensa producción pocas pinturas y ensamblajes han sido localizados, así como collages realizados al margen de sus tres libros de collages novelados publicados<sup>678</sup>, lo que impide establecer el año concreto en

---

<sup>675</sup> Así se reseña en la entrada a “García-Abrines Calvo, Luis”, en VV. AA., *Diccionario de artistas aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1983, p. 192. La entrada quizás se deba a Antonio Fernández Molina a juzgar por la firma: “[A. F. M.]”

<sup>676</sup> Por ejemplo, según nos cuenta su sobrino y también collagista Clemente Calvo Muñoz, algunas de estas acciones en la vía pública -que no ostentan la definición posterior de los *happenings*, ni siquiera de los *evens*- consistían en asaltar a transeúntes para saludarlos repetidas veces dando la vuelta a la misma manzana y fingiendo ser conocido suyos, o tirarse al suelo repentinamente y simular ataques epilépticos con el fin de levantarse de inmediato y declamar un discurso sin sentido aparente.

<sup>677</sup> Según cuenta por carta Luis García-Abrines a Manuel Pérez Lizano, citado en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, *op. cit.*, p. 66, y a nosotros mismos en una carta del 20 de enero de 2004 enviada desde New Haven.

<sup>678</sup> Éstos son GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960; GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis,

que empezó a realizarlos, aunque con seguridad se puede establecer en 1950, un año antes de su primera exposición en la Sala Reyno.

En esta exposición presentó dos piezas que traducían las imágenes de los collages en objetos reales ensamblados sobre una tabla, entre las que se encontraba una estrella de mar como imagen metafórica del sexo femenino, lo que ofrece pistas acerca de que esta utilización de objetos no se debe a sus facultades materiales, sino que son reducidos a la condición de imagen mientras ésta adquiere plasticidad, junto a trazos sinuosos pictóricos de formas orgánicas que contrarrestan el acto inorgánico y mecánico del ensamblaje. Incluso en estas piezas en cuestión, que en principio escapan a la imagen del collage ernstiano, encontramos referencias buñuelescas: la identificación del sexo femenino (estrella) con formas oculares, estableciendo la dialéctica fundamental entre el sujeto, el objeto y el deseo como libido fundamental que propicia la creatividad. De esta forma, la actividad plástica y literaria de Luis García-Abrines se formula como una necesidad de la libido, y por ello no tiene más función que su solidificación, tras la cual el artista pierde interés por su obra, según cuenta él mismo: “Cuando hago algo, sea lo que sea, aunque sea darle a la gallarda, me entrego totalmente, con fanatismo (en el caso de la gallarda yo ya no me la meneo sino que me la destrozó) pero una vez terminado pierdo interés. Y si es una pintura o una escultura se la doy al primero que le gusta”<sup>679</sup>. El símil de la producción con la masturbación ya fue abordado por Alfonso Buñuel con máquinas deseantes en sus collages y, a su vez, conforma un tema constante en la vanguardia que se remonta al menos a los años dadás, conociendo por nuestra parte la fascinación que suscitó la práctica onánica en Salvador Dalí y en Luis Buñuel prácticamente desde que se conocieron. La masturbación opone el objeto a la imagen que de él se forja en la mente el sujeto, tal y como muestran varias fotografías en las que Luis García-Abrines es retratado con un ojo en la frente, remitente al movimiento de exteriorización del sujeto hacia el objeto para retornar de nuevo a él mismo en una sed de autoconocimiento que, una vez solidificada esta libido en el resultado de la obra, ya no consigue saciar las aspiraciones impuestas por el mismo sujeto. Este proceso creativo queda materializado en las ruedas y maquinarias que encontramos tanto en los collages de Alfonso Buñuel como en los de Luis García-Abrines, pues de este último también debemos considerar la actividad de selección de fragmentos y el ensamblaje como un proceso de construcción del yo a partir de lo encontrado, que conforma la estructura temporal propia del sueño fundamentada en la experiencia con el mundo exterior. El ojo adquiere unas connotaciones enormes en la obra de Luis García-Abrines, y entra en relación con el pensamiento de Alfonso Buñuel, donde la presencia de este

---

*Crisicollages para Luis Buñuel*, Las Ediciones del Pórtico, Zaragoza, 1980; y GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988.

<sup>679</sup> Declaración por carta a Manuel Pérez-Lizano Fornés, en PÉREZ-LIZANO FORNÉS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, op. cit., p. 66.

órgano sobre una forma orgánica (Alfonso Buñuel nº 2) refiere a la presencia del sujeto observador bajo su disfraz-imagen, en ocasiones con forma fálica, mientras que otros personajes los ocultan constituyendo el doble filo de este órgano perceptivo por su condición de intermediario entre el interior y el exterior.



Luis García-Abrines, dos piezas desaparecidas y expuestas en Sala Reyno, Zaragoza, 1951. Una de ellas es sostenida por el propio Luis dotado con un motivo ocular en la frente. Obras y fotografía de 1951 aproximadamente.

Por lo tanto, la actividad expositiva va pareja a la introducción de objetos, entrando a formar parte de las dialécticas de Alfonso Buñuel la establecida entre el objeto y su imagen. Alfonso quedaría como el único artista aragonés que se ha dedicado exclusivamente al collage (y a su vez, a nivel internacional son muy pocos los que lo han hecho, incluyendo el fotomontaje) y, además, manteniéndose al margen del arte. A esta exposición de la Sala Reyno Pérez-Lizano añadió cuatro más de las que apenas quedan datos, por no existir más documentación que los recuerdos de García-Abrines: participación en el Pabellón español de la Ciudad universitaria de París (1952), en Sala Libros de Zaragoza (1953) que con toda probabilidad se trata de la colectiva de navidad de ese mismo año, en la Sala Merwins Art Shop (New Haven) en 1954, y en la Exposición surrealista mundial celebrada en Chicago en 1976. Pudo haber expuesto en más ocasiones de las que Luis García-Abrines no informó, posibilidad que deducimos de la obra realizada hacia 1963 y por la que ganó ese mismo año el

primer premio del Festival de Arte de New Haven, un ensamblaje de objetos dispares sobre un fondo de óleo. Según cuenta Pérez-Lizano, éste se compone de un pincel, un marco, un collar y vello púbico y de axila, conjunto que según el propio Luis García-Abrines conforma un relicario sobre una estructura geométrica inferior (el motivo geométrico entró en su pintura tardíamente) y superpuesto a un sol claro, que a su vez es contrarrestado por la luna superior destacada entre otros círculos.



Luis García Abriles, *Las tentaciones de San Antonio*, c. 1963, ensamblaje de objetos y óleo, 136 X 108 cm.

La condición de relicario, que enseguida refiere a la imaginería religiosa como precedente del collage y de la consideración del objeto en el arte contemporáneo, tal y como señalábamos en la primera parte de este trabajo de investigación, queda en concordancia con el título bosquiano que pone en relación la dualidad bien-mal y religión-sexo, fundamentales en este ensamblaje (temática compartida a su vez con *Las tentaciones de San Antonio* de Saura, donde confluyen la religión, el erotismo y el autorretrato) que, como el primer collage de Alfonso Buñuel, constituye todo un manifiesto y el esqueleto de los principios rectores de la creatividad de Luis García-Abrines como collagista. Se repite el doble espacio constante en los collages de Alfonso en forma de “cuadro dentro del cuadro” que, en este caso y dada la

composición de una faz barbada (con pelos de pubis), participa de un intento de autorretrato más que remitir a una apertura del soporte. Durante su estancia en París entre 1952 y 1954 conoce la obra de Max Ernst con detenimiento, y posiblemente la serie de Loplop donde el “cuadro dentro del cuadro” conforma la constante de este pájaro cuya función es la de presentar las ilustraciones enmarcadas dentro de las pinturas y collages y la de unir ambos espacios. Este animal, presente en la iconografía de García-Abrines y antes en el collage nº 7 de Alfonso Buñuel, también es un enviado activo del espíritu sobre la materia en la iconografía de Miró, pintor admirado por García-Abrines y cuya pintura le permitió entresacar el infantilismo latente en la práctica del collage<sup>680</sup>. El pájaro, en tanto que enviado espiritual (según la definición ofrecida por Cirlot en su *Diccionario de símbolos* antes expuesta), es valorado por nuestro collagista filólogo por encima de la vida humana<sup>681</sup>, cuyo interior es reducido a la nada ante la ausencia de este animal<sup>682</sup>. Además conoce a Picasso que, con sus *papiers-collés* cubistas entre otras modalidades, se erigió maestro de los niveles de enmarcación y de realidad, aunque la dualidad espacial de Alfonso Buñuel, así como la famosa escena del ojo cortado de *Un perro andaluz* y las referencias a la historia de la pintura en las películas de Luis Buñuel, sirvieron de primer impulso a la hora de estudiar los diferentes ámbitos reales susceptibles de ser creados dentro de las pinturas y de los collages.

En este ensamblaje de objetos la exteriorización del sujeto en el objeto y su consecuente objetivación se cierran en lo onánico, es decir, en el retorno a si mismo en forma de autorretrato. La libido que sirve de impulso en este viaje de ida y vuelta se petrifica en el resultado, dejando éste de interesar al propio Luis García-Abrines en tanto que acción. Sin embargo, el resultado sirve en sentido hegeliano para superar el *ser-en-sí* y alcanzar el *ser-para-sí*, representado en la combinación e identificación dialéctica entre lo femenino del objeto y lo masculino de la acción creativa: el cabello púbico conforma la barba del retratado, el ojo adornado con el collar se reconoce a su vez como orificio vaginal según la imaginería materialista de Bataille, al ser protegido por el vello siempre y cuando lo veamos al revés, mientras que si lo observamos al derecho obtenemos el retrato de una faz barbada, penetrado por la luna que se dirige al ojo omnipotente sobre el sol de la parte inferior: es el triunfo decisivo del objeto tras la solidificación del retrato, el Pecado Original protagonista en *Las tentaciones de San Antonio*, la

---

<sup>680</sup> Véase “Oda a mis pájaros”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo. Antología*, Publicaciones de la OPI/ Ediciones Azuara-On-Hudson, New Haven, 1980, pp. 131-133.

<sup>681</sup> Acerca de las aves, Luis García-Abrines ofrece la definición de “carrancho” establecida por Alfonso Buñuel y José María García Gil, afirmando que la clave de su poema concreto “Jeroglífico” reside en este término: “El carrancho es una especie de buitre pequeño que se alimenta de ternura frita y cuando hace la digestión suda por el cogote como un pollo”, en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Ciudadano del mundo, op. cit.*, p. 295 (ver además la corrección de esta cita en la fe de erratas). No está de más ver en el buitre del recuerdo infantil de Leonardo da Vinci analizado por Freud, un precedente del papel activo de esta rapaz de invención buñuelesca. Ver FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1996, p. 25.

<sup>682</sup> Véase “Asesinato de un pájaro”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo. Antología*, *op. cit.*, pp. 141.142.



imposibilidad de superar la censura objetual sobre la libido automática. La iconografía buñuelesca está presente de manera evidente, sobre todo la identificación del sexo femenino u objeto de deseo con el ojo o el objetivo de la cámara cinematográfica, dado que el conjunto se conforma a partir de elementos que han sido adoptados a partir de diferentes momentos vividos y que, al ser yuxtapuestos, recomponen la experiencia vivida o lo intentan de manera bergsoniana y cinematográfica. El ensamblaje se presenta, como en el caso de Alfonso Buñuel, a modo de dilema mimético al ser el autorretrato su objeto principal. El encuentro azaroso con los objetos, y el acto selectivo y automático del sujeto, son materializados mediante el marco, remitente a la acción fotográfica o fílmica del encuadre que dirige la atención, otra referencia cinematográfica sin duda deudora de Luis Buñuel, pues son varias las muestras de admiración que García-Abrines mostró hacia el cineasta calandino, la más evidente su segundo libro de collages de 1980 dedicados a su persona en forma de homenaje: *Crisicollages para Luis Buñuel* y, aunque afirme que las leyendas de este libro de collages están recortadas de citas de Baltasar Gracián, lo cierto es que intercala sus propias palabras, tal y como refiere en uno de los collages a Luis Buñuel, donde precisamente señala que, mientras unos “suelen hacerse” lenguas y otros ojos -referencia a los órganos intermediarios, uno de exteriorización y los otros de interiorización-, Luis Buñuel “se veía todo él hecho sesos”, haciendo referencia sin duda al corte del ojo de *Un perro andaluz* que reclama un cine dirigido a la cabeza y no a la retina. Esta leyenda acompaña a un collage constructivo que conforma, tal y como define Peter Bürger la imagen de vanguardia, una auténtica alegoría invertida: de una enorme cabeza sobre un pedestal crecen ramas secas, un verdadero retrato de Luis Buñuel basado en la construcción de las partes pues, aunque en un principio García-Abrines se entregue a la modalidad ernstiana del collage-corrección, no abandona la construcción de figuras que actúan en los fondos prestados, a veces frutos también del montaje como en las imágenes de Alfonso, lo que le da pie a incrementar en sus dos últimos libros de collages las figuraciones de tipo alegórico invertido, en las que predomina lo constructivo y que, en esta ocasión, constituyen un homenaje al *découpage* de Luis Buñuel: la fragmentación de la narración en escenas que lleva a cabo el director de cine en el primer proyecto de una película.

Existe aún otra dualidad importante a tener en cuenta para entender la naturaleza de la imagen en Luis García-Abrines. En el último ensamblaje ilustrado, la atmósfera del cielo es agujereado por la solidez plástica de los objetos enmarcados. El marco, que en la pintura se ha entendido tradicionalmente como una ventana, en este ensamblaje es cerrado de golpe, adopta la opacidad de los objetos extrañados, es una radical negación de la misma pintura, sólo el ojo que lo preside hace sospechar de la existencia de un ámbito interior que no es más que la petrificación de la subconciencia. El mismo ojo nos impide penetrar en la naturaleza vital del Luis retratado (dado el ojo hecho sexo, bien pudiera tratarse de Luis Buñuel o de Luis García-Abrines, quizás consista una identificación entre ambos y voluntaria de este último), mientras

que el ensamblaje, y por extensión toda incidencia creativa sobre un material dado, es considerado como un acto de penetración tal y como sucede en los collages de Alfonso Buñuel, ya sea con la mirada o con el órgano sexual, lo que se traduce en la dualidad opacidad-transparencia, transportada a su vez a las tramas de las imágenes xilográficas utilizadas en sus collages ernstianos paralelos. Al final, el acto sexual es iniciativa femenina y objetual:

“Los úteros tienen la propiedad de la penetrabilidad  
mientras que los falos tiene la de la impenetrabilidad.  
El espacio ocupado por un pene  
no puede ser ocupado por otro.  
La medida de la extensión de los úteros  
queda determinada  
por el volumen del pene que ocupa una vagina.  
De forma que la libido es a la vez  
la causa productora de aceleración  
y la causa que vence la resistencia de la religión  
(...)  
Sublimación es la transformación de una virgen en mujer  
sin pasar por el estadio matrimonial [collage como relación extra-conyugal]  
Orgasmo es la formación tumultuosa de placer...”<sup>683</sup>

Lo que debería ser opaco se torna radicalmente transparente (los objetos), mientras que lo que quiere ser transparente se hace opaco (la pintura), del mismo modo que lo que es femenino se hace masculino y viceversa. El collage es el encuentro fortuito de dos imágenes dispares en la yuxtaposición, pero también es el encuentro discordante entre un sujeto y un objeto según la acepción francesa de collage como relación extra-conyugal:

« Pendant que nos corps  
fuient comme des astres  
et s’embrassent en forme de lierres stériles  
-collants et joints comme du mastic-  
le mastic de notre âme  
s’allonge à l’infini  
pour embraser l’éternité  
d’un bonheur qui se rêve »<sup>684</sup>

Antes que obras surrealistas, estamos de nuevo ante una producción buñuelista y, según esta acepción, cabría preguntarnos qué queda tras el ojo. Según los contenidos freudianos, la iconografía de los Buñuel trata los recuerdos infantiles condicionantes (son muchos los que han inspirado las escenas de las películas de Luis Buñuel, mientras que el Eros actúa como combustible que acciona estos recuerdos y que constituye al mismo tiempo su propia razón de ser), y esto queda reflejado en *Las tentaciones de San Antonio* con la resolución *naïf* de la

---

<sup>683</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, “Ahora me toca a mí”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>684</sup> [Mientras que nuestros cuerpos huyen como los astros y se abrazan en forma de hiedras estériles - pegados y juntos como almáciga- la almáciga de nuestra alma se prolonga hasta el infinito para abrazar la eternidad de una alegría que es soñada] “Vers toi, toujours”, en *ibíd.*, p. 87.

representación de los astros que establece una relación orgánica entre el sol y la luna, opuesta a la mecánica del ensamblaje de objetos que queda dentro del marco y que ansía lo que queda fuera de él, pues es constante la iconografía mironiana e infantil en la pintura que García-Abrines realiza durante estos años, no muy lejana a los dibujos de Antonio Fernández Molina que ilustraron algunas de las páginas de *Despacho Literario* (1960-1963, revista de la que fue redactor jefe)<sup>685</sup>, y que late en las imágenes que dominan sus collages: los ojos, los animales, la danza y la música (entendida al modo de Alfonso Buñuel como la emanación de un acto onánico de introversión<sup>686</sup>). Éstos producen imágenes contribuyentes igualmente al autorretrato deseado, pues pensemos por ejemplo en los animales que, según el diccionario de símbolos de Cirlot, sirven de máscaras en la representación de las actitudes ambiguas del hombre gracias a las actitudes uniformes que tradicionalmente se les ha atribuido, y para ello sólo hay que pensar en el papel que cumplen en muchos de los cuentos populares<sup>687</sup>. Esta pintura evoluciona durante los años setenta hacia un esquematismo unas veces figurativo y otras veces abstracto, al retomar las sombras de la funámbula de Man Ray de 1915, la cual hace suponer una figura de tres dimensiones no visible, ubicada fuera del ámbito pictórico y manifestada por el movimiento del baile. La imagen en estas tardías pinturas sugieren un ámbito que queda fuera de los límites del soporte pictórico, obligan a trascender la vista tal y como ocurre con los ojos y las imágenes de los collages de Luis García-Abrines.

---

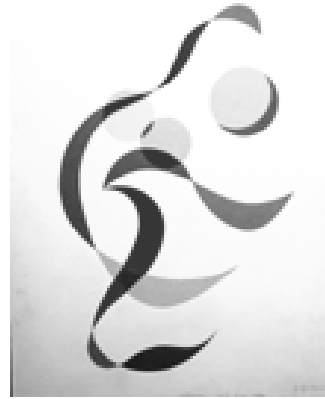
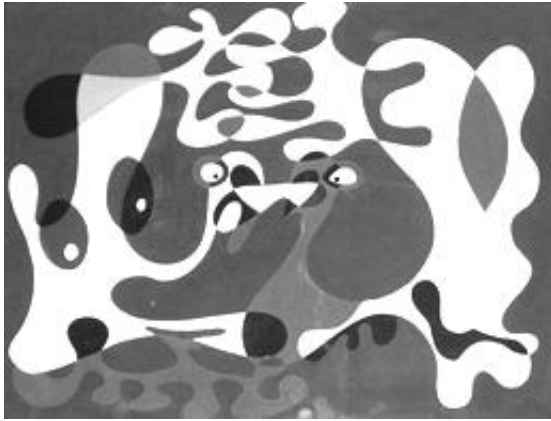
<sup>685</sup> El propio Antonio Fernández Molina escribió acerca de su primer libro de collages: “Aun sin tener datos biográficos a mano, aun ignorándolos, se puede ver, se puede sentir la comunicación de un mundo ingenuo que comienza a abrirse a otros horizontes. Hay en estos ‘collages’ la nostalgia de una adolescencia que ha transcurrido entre libros de aventuras”. En M., “Así sueña el profeta en sus palabras”, *Despacho Literario, Sagitario* n° 2, Zaragoza, 1960, p. 3. Edición Facsímil a cargo de José-Carlos Mainer, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1990. Hay que añadir que este texto fue atribuido a Miguel Labordeta, líder y director oculto de *Despacho Literario*, así como de lo que ha venido a llamarse “Peña del Niké”, en la segunda edición de GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000. Sin embargo, la “M.” de la firma corresponde a Molina (el mismo Antonio Fernández Molina me lo advirtió antes de fallecer recientemente). Es fácil comprobar esta autoría, sólo hay que consultar la edición facsímil de *Despacho Literario* de 1990 y la presentación de su editor José Carlos Mainer, *op. cit.*, p. 2. Esta confusión también fue advertida por el propio FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, *Fragmentos de realidades y sombras*, IberCaja, Zaragoza, 2003, pp. 39-40.

En este segundo número de la revista, además de este artículo crítico, se ilustraron varios de los collages que conforman los *Fragmentos de unos evangelios apócrifos*.

Antonio Fernández Molina, escritor, dibujante y pintor, pero ante todo poeta, procedente de Guadalajara y del postismo madrileño, llegó ser redactor jefe de *Despacho Literario* por su amistad con Miguel Labordeta. Residió definitivamente en Zaragoza a partir de 1975, mientras que al año siguiente introdujo en sus pinturas *naïf* imágenes recortadas de animales. Por entonces inició su amistad con el pintor surrealista inglés Philip West, relacionado con la revista *Phases* de Edouard Jaguer, también residente en Zaragoza, a su vez amigo de Francisco Aranda y realizador de unas pocas muestras de collages. Estos dos últimos serían los continuadores de esta línea de collages, aunque con Antonio Molina el surrealismo se alejase para incentivar aún más las propiedades de la expresión infantil, mientras que la posición de Philip West fue, frente a Luis García-Abrines e incluso a Alfonso Buñuel, declaradamente surrealista, tanto en lo expresivo como en lo ideológico.

<sup>686</sup> No hay más que atender al título *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, *op. cit.*, de su tercer libro de collages publicado en 1988 por la Institución Fernando el Católico de Zaragoza.

<sup>687</sup> Ver CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 70.



Izquierda: Luis García-Abrines, S-T, 1953, óleo, 51 X 65 cm.; derecha: Luis García-Abrines, S-T, 1977, óleo 102 X 76,5 cm.

Tal y como ya hemos adelantado y como él mismo afirma en la introducción de *Así sueña el profeta en sus palabras*, el primero que introdujo a Luis García-Abrines en el mundo del collage fue Alfonso Buñuel. Sin embargo, no debieron ser muchas las fuentes acerca del collage y del surrealismo que éste le proporcionó, dado el recelo con que la familia guardaba la biblioteca de Luis Buñuel. Tan sólo contaba en los años cuarenta con las tres ilustraciones de *La Femme 100 têtes* que aparecen en *Ismos*<sup>688</sup> en las que, además de que la mujer mutante adquiere la forma de autorretrato collagístico, Ramón Gómez de la Serna informa de la existencia de Loplop, definido como la “invención suprema del libro”, “el ser inconcebible que en forma de pájaro fluorescente desciende del cielo a encender los faroles de las plazas públicas”<sup>689</sup>. Como hemos visto, este libro también fue fundamental para Alfonso en su juventud, y lo será para que el joven Antonio Saura en los años cuarenta adquiriera los primeros conocimientos sobre arte contemporáneo. Tampoco hay que desdeñar, a la hora de historiar el collage en Aragón, las ediciones de *El rastro* de Gómez de la Serna. La primera de 1914 tuvo que ser referencia esencial para Luis Buñuel y antecedente en su carrera de la fotogenia de Epstein que luego aprehenderá en París<sup>690</sup>, mientras que su segunda edición ampliada de 1931<sup>691</sup> lega un suculento cúmulo de objetos dispuestos a ser reducidos a imágenes reproducibles en los collages de

<sup>688</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, *Así sueña el profeta en sus palabras*, op. cit., p. 9.

<sup>689</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, op. cit., p. 284.

<sup>690</sup> La sensibilidad objetual de Ramón Gómez de la Serna quedó reflejada en el prólogo de la primera edición de *El rastro*: “¡Actitud de las cosas revueltas, desmelenadas y amontonadas, simplicias y desnudas! Todo tiene una templanza única, nada es ya religioso con ese sanguinario y envidioso espíritu de los dioses, ni nada tampoco es pretencioso con esa dura y ensañada pretensión del arte lleno de tan pesado y tan afflictivo orgullo por el estigma de divinidad que obliga a soportar y por los impecables deberes estéticos a que somete. Aquí todo eso se parece, se depura y se desautoriza porque es escueta y pura la contemplación como consecuencia de su raíz, de su total, de su completa impureza”. En Ramón Gómez de la Serna, *El rastro*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 80. Ver además las pp. 206-207.

<sup>691</sup> Véase *ibíd.*, p. 408.

Alfonso Buñuel y luego en los de Luis García-Abrines. En *El rastro* de Gómez de la Serna, con un primer modelo en la construcción de sus greguerías<sup>692</sup>, los objetos son presentados antirreligiosamente (“...ni un Dios con todo el poder que se le supusiera le hallaría pareja a lo que le falte...”<sup>693</sup>) y antiartísticamente sin jerarquía alguna, es el grado cero de la aparición del objeto que tanto los Buñuel como García-Abrines adoptaron como punto de partida para proyectar sobre estos encuentros azarosos la libido ansiada en materializarse y en proporcionar un retrato a partir de los encuentros. El rastro no es sólo un saco sin fondo de posibilidades, sino que además permite encontrar objetos primitivos junto con otros religiosos (como las reliquias<sup>694</sup> que sirven al collage de precedente y que conforman el concepto de ensamblaje *de Las tentaciones de San Antonio* de García-Abrines) y modernas maquinarias, entremezclando valores como la pureza, el fetichismo y el funcionalismo desfuncionalizado en la descontextualización generalizada del mercado<sup>695</sup>, objetos naturales como conchas y caracolas<sup>696</sup> (tan importantes para los *bioplásticos* de Javier Ciria), animales vivos (vida recortada de su contexto) y disecados (contraste entre lo vivo y lo inerte), junto con mecanismos de dinamismo inorgánico frente al organicismo de los animales y plantas. Es en el rastro donde las relaciones con los objetos aparecen intensificadas, donde pueden encontrarse las gafas que han pertenecido a un desconocido para deformar la realidad misma con una visión ajena<sup>697</sup>, donde se dan los encuentros más potentes, los fortuitos, como reza el principio adulterino del “collage”. Entre los objetos que podemos encontrar en un rastro hallamos los relojes y sus mecanismos que aparecen en las imágenes de Alfonso Buñuel, Luis García Abrines y Francisco Aranda, quienes “imponen”<sup>698</sup> el tiempo pulsado a la construcción del collage (materialización del tiempo discontinuo de la memoria y de la fragmentación onírica, ordenados en los ejes dentados del mecanismo de un reloj). También son abundantes otros objetos opresores como los disfraces (tan queridos por los Buñuel y por García-Abrines) y las prendas más variadas en la violencia del collage nº 6 de Alfonso Buñuel, donde hasta el sombrero del personaje principal adquiere función femenina dictadora y contrarrestada con la corbata fálica, según la iconografía de procedencia freudiana (posiblemente Alfonso Buñuel conoció en *Minotaure* el artículo de Tzara *D’un certain automatismo du Goût* de 1933, ilustrado con fotografías de Man Ray de sombreros sexuales). La sensibilidad de Ramón hacia las prendas se acerca a las inquietudes miméticas de Alfonso: “los trajes son arbitrarios (...) cuelgan de las tiendas como sombras ahorcadas o como gallináceas muertas, colgadas del cuello, que se les alarga más que a cisnes en la muerte, a la

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>695</sup> Ver *ibid.*, pp. 132.133.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 149.

vez que se les cae el cuerpo pasadote, desairado y flácido (...) todos estos trapos, todas estas prendas de vestir viven amontonadas ahogando a la trapera”<sup>699</sup>.

Encontramos descritos los interiores de los vendedores llenos de objetos, “esas cosas que llenan la vida y el gusto de un empalago de muerte”<sup>700</sup>, una visión de la vivienda como extensión retratística del habitante que Luis García-Abrines expresa en los siguientes términos, al tiempo que responsabiliza a lo femenino de las relaciones fenomenológicas: “A su mujer le dio por afirmar que los muebles se habían cambiado de sitio. Entonces noté que desde aquél momento y para siempre mi ser había cambiado de lugar en relación a los objetos de la casa”<sup>701</sup>. En el rastro y en estos interiores, uno puede observarse reflejado en los espejos rodeado de objetos heteróclitos, última consecuencia del gran esfuerzo perceptivo.

En el desorden del rastro, los libros dejan de ser convincentes y se llenan de erratas y falsedades<sup>702</sup>. Es cuando se desvelan todos los plagios, tal y como pudieron descubrir en las revistas antiguas para sus collages Luis García-Abrines y Francisco Aranda, adquiridas en rastros y tiendas de segunda mano. Los cristos sin devoción aparecen junto con juguetes fragmentados para niños, las máquinas más pequeñas adquieren un mayor atractivo puesto que en el rastro dominan los valores infantiles del recuerdo, y los transeúntes caen en el *dépaysement* surrealista generalizado, incluso en *El rastro* de Gómez de la Serna pudo encontrar Luis Buñuel respaldo a su afición por las armas, instrumentos de la música tan cara a Alfonso y a García-Abrines, o las herramientas de cirugía desfuncionalizadas de la profesión de otorrinolaringólogo del padre de García-Abrines, pero con las posibles huellas de personas que los han padecido en el pasado. La cirugía remite a la disección de los objetos e imágenes encontradas del collage y, descubiertos en los cúmulos del rastro, cabe formular la terrible pregunta de para qué sirvieron<sup>703</sup>, lo mismo que las máquinas puestas a la venta, tal y como dispuso los instrumentos Sade con el fin de adelantar las distintas posibilidades de torturas<sup>704</sup>. Éstos refieren a un usuario desconocido, los que mejor sintetizan las relaciones sujeto-objeto, como las prendas, las lentes, las muletas o todo tipo de prótesis que faltan a los amputados personajes del cine de Luis Buñuel, confundidos según Ramón con cráneos de ensayos médicos que son la más alta expresión del nihilismo,<sup>705</sup> tal y como lo entiende Luis García-Abrines que, al no creer en el alma, sólo encuentra huesos si el cuerpo no entra en relación con un objeto amado. En definitiva, el principio que rige al rastro es que a lo visible hay que sumar lo que esté

---

<sup>699</sup> *Ibíd.*, pp. 306 y 308.

<sup>700</sup> *Ibíd.*, p. 188.

<sup>701</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Linchamiento. Tragedia en un acto, una escena y un cuadro”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo. Antología, op. cit.*, p. 249.

<sup>702</sup> Ver GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El rastro, op. cit.*, pp. 192-193.

<sup>703</sup> *Ibíd.*, p. 273.

<sup>704</sup> Lo que Barthes considera una metonimia: “el instrumento es más terrible que la tortura”. BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 194 (traducción de Alicia Martorell)

<sup>705</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El rastro, op. cit.*, p. 271.

oculto, lo posible<sup>706</sup>, tal y como reclama la escena del ojo cortado de *Un perro andaluz*, dado que la estructura cinematográfica puede ser rastreada en el rastro a través de fotografías y pinturas, las cuales adquieren un valor nuevo al estar despojadas de las jerarquías artísticas y ser ofrecidas por azar<sup>707</sup>. Por extensión, objetos que en otros contextos no llamarían la atención, en la descontextualización del mercado alcanzan nuevos valores que alimentan el deseo. Si un objeto no es rescatado puede en cualquier momento desaparecer<sup>708</sup> sin saber cómo, dado que su presencia forma parte de la misma posibilidad. El rastro, en tanto que cementerio fenomenológico de objetos, conforma la cantera del collagista; a partir de este momento debe ofrecerse una nueva dimensión en el juego constructivo del collage con el fin de verse reflejado en ellos. Es el amor el que impulsa la mirada del collagista hacia estos objetos amontonados, el primer impulso de selección que concibe el collage como una penetración desde el mismo momento que éste recorta con la mirada uno de ellos: “Minina divina. Útero bendito/ Alegría. Flores. Y en Santa Guerra: Amor, amor, amor y siempre amor”<sup>709</sup>, no dudando para ello en invocar “l’amour fou” de Breton<sup>710</sup>.



Luis García-Abrines Calvo, S-T, collage, 1988, original de *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, p. 23.

---

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>707</sup> *Ibid.*, pp. 277-278.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>709</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Soneto”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>710</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Laissez-moi chanter en paix”, en *ibid.*, p. 92.

De este modo la relación dialéctica debe establecerse de manera directa, sin intermediarios que encubran la desnudez del objeto deseado. El propio García-Abrines expone e invierte la alienación y el ingenuo encuentro con las cosas en términos de opacidad (la ventana pictórica) y transparencia (el collage):

“La pared dice: Stop.  
La pared no es ventana.  
La pared no es puerta.  
Aquí estoy yo y ahí está la pared.  
Paredes de ladrillos por todas partes.  
La pared sólo sirve para decir: Párate”<sup>711</sup>

En la poesía de Luis García-Abrines descubrimos en un ejercicio de interdisciplinaria, los procesos del collage que, sin duda, también conforman los versos por el dominio poético de todo lo producido y de todo lo existente desvelado. Se parte de la alienación inerte que impide el autorreconocimiento para alcanzar de nuevo la muerte. Entendiendo el collage como una penetración, la petrificación del impulso vital del sujeto cierra el círculo y, lo que en principio aparentaba ser un acto erótico, el resultado mata el flujo del deseo y desvela que el contacto con el objeto deseado ha sido un acto masturbatorio frustrante y negador de sí mismo:

“¡Ojalá la muerte fuera para nosotros  
lo mismo que la vida para la estatua!”<sup>712</sup>

En estas palabras Luis García-Abrines resume el proceso creativo poético:

“D de deseo.  
I de idiota.  
O de nada.  
S de medio infinito”<sup>713</sup>

Es la sustitución de una muerte vital por otra objetual la que desvela desde una óptica existencialista -difundida en los círculos del Niké en los años cincuenta de manera generalizada- que la estructura del alma no es aquella idealizada por la religión, sino el esqueleto, motivo constante en los collages de García-Abrines y cuyo cráneo preside uno de los ensamblajes ilustrados más arriba. Es la confluencia de los dos principios fundamentales del psicoanálisis, Eros y Tánatos, que en la obra del autor que nos ocupa es representada por la inutilidad de la

---

<sup>711</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Death, Thou Shalt Die”, en *ibíd.*, p. 31.

<sup>712</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Ante la Venus de Milo”, en *ibíd.*, p. 63.

<sup>713</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Castle in the Skies”, en *ibíd.*, p. 230.



omnipresente silla eléctrica norteamericana<sup>714</sup> (electricidad desprendida del encuentro con el objeto deseado). Es así que García-Abrines invoca un nuevo romanticismo (*Inútil canto romántico y último*<sup>715</sup>) anhelado desde 1929 con aquél de Díaz Fernández. En sus collages es representado por la intromisión de máquinas onánicas que guían y quieren transformar el deseo del sujeto en un intento frustrado, como la apisonadora que queda destrozada ante la rosa de Óscar Domínguez (*La apisonadora y la rosa*, 1937), a quien conoció durante su estancia en París (1952-1954) y cuyas decalcomanías pudo contrarrestar con el automatismo del encuentro con los objetos, al que Luis opone a su vez el de sus máquinas que quieren aprehender el objeto encontrado midiéndolo, transformándolo, acciones constantes en su último libro de collages *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres* (1988) cuyo tema, antes que la mujer, lo constituye el objeto de deseo.



Luis García-Abrines, S-T, collage, 2004.

Es cuando García-Abrines llega a París que conoce a fondo la obra de Max Ernst, además de contactar con otros artistas esenciales. Éste constituye el segundo momento crucial en su evolución como collagista tras su encuentro a principios de la década de 1940 con Alfonso Buñuel y el conocimiento de fondo de la filosofía buñueliana. En París depura su poética a la que entrega todo el material encontrado en el rastro. Es entonces cuando en su caso el sujeto se impone sobre el objeto para conseguir su autorretrato -la materialización del impulso que lo guía

<sup>714</sup> Ver por ejemplo *ibíd.*, p. 95.

<sup>715</sup> Título de *ibíd.*, p. 93.

hacia él- y cuando descubre el sentido verdadero del materialismo poético del surrealismo, pues al final del proceso, cuando el objeto surge triunfante en el resultado creativo y el sujeto ya no se reconoce en él, destaca el hecho de que en el objeto deseado reside de antemano el poder de la poesía, razón por la cual únicamente esta “ciencia” puede ser concreta:

“¿Cuál es la ecuación de la cadera de una mujer?  
El alma ni se crea ni se destruye. No existe.  
(...)  
¿Cuál es la derivada del producto del amor? [operación matemática del collage]  
La poesía es una ciencia exacta  
puesto que la integral de Marilyn Monroe es ella misma”<sup>716</sup>

Por lo que el amor sólo se puede revelar en el acto: “Love is an act”<sup>717</sup>, el paso de la selección con la mirada (el ojo) a la manipulación manual que estrecha materialmente los lazos entre el sujeto y el objeto ansiado y que, según la iconografía animalística de Luis García-Abrines, conformador de un auténtico bestiario, adopta forma de tentáculos una vez conocida la obra de Max Ernst en París. En sus primeros collages, más cercanos al predominio humano de Alfonso y a su lógica teatral fracturada por las incongruencias del collage, la actividad del collagista, deseosa de emparentarse con la creación divina a partir de la nada, traducida en el mundo material en imposibilidad (tema profundo en la ética barroca de Baltasar Gracián), se representa a sí misma en formas de manos que manipulan las figuras (visible en el collage nº 11 de Alfonso Buñuel, y a su vez en los collages realizados por Max Ernst para las ilustraciones de los libros que confeccionó junto con Paul Éluard), mientras que a partir de *Así sueña el profeta en sus palabras* estos miembros se bifurcan a la par que se duplica el espacio tal y como ocurre con los interiores y exteriores (puertas y ventanas) de los collages de Alfonso, en las manos humanas que proceden del cielo y en los tentáculos de cefalópodos y pulpos (ofrecidos fundamentalmente por el calamar gigante que acecha al submarino del Capitán Nemo de la novela *20.000 leguas de viaje submarino* de Julio Verne, de donde toma muchas de las ilustraciones) que proceden de las profundidades del mar (ámbito espacial ofrecido por el collage nº 8 de Alfonso y que Luis García-Abrines se dispone a explorar en este libro) y que, junto al pájaro (cielo), constituye el segundo animal de su bestiario personal y que incluso Luis se atreve a equiparar con la máquina que establece las constantes necesarias para el conocimiento de la realidad objetual: “Cataba el reloj de citoplasma y se remedaba la voz/ acercándose a la cuna como un cefalópodo”<sup>718</sup>, por lo que se presentan superiores a la simple mano humana: “Las manos no pueden aprisionar el tiempo/ como los pulpos, los calamares, las jibias, los chipirones,/ los nautilus, los argonautas y

<sup>716</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Ciencia poética”, en *ibíd.*, p. 127.

<sup>717</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “How to Keep Your Cool over a Hot Girl”, en *ibíd.*, p. 211.

<sup>718</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “St. Patrick’s Bar. Misa, tango y cocktail”, en *ibíd.*, p. 145.

las amebas./ Las manos no tienen pseudópodos ni ventosas como las salamanquesas<sup>719</sup>, así como las prendas terribles de Alfonso se tornan de manera evidente en instrumento de contención de lo inaprensible, dada la carencia de constancia de las manos humanas: “El uso del sostén es necesario porque el seno es una parte muy delicada”<sup>720</sup>. Tanto los cefalópodos como las prendas disfrutaban de la ventaja de la inconsistencia corporal, de la capacidad de amoldarse a lo exterior, y en esta cuestión el alma se torna para la conciencia en un impedimento para comulgar con el objeto.

Los tentáculos a su vez están presentes en la iconografía de Max Ernst, y aparecen en sustitución de un brazo en uno de los collages más fantásticos de Alfonso Buñuel (nº 4). El pulpo que fascinó a los surrealistas<sup>721</sup> es uno de los animales esenciales del bestiario de *Los cantos de maldoror* de Lautréamont, una de las formas que adopta Maldoror dispuesto a succionar, a llevar a cabo una de sus actividades preferidas, el vampirismo, mediante el cual compete directamente con el Creador, dicotomía de la alquimia que encontramos en *Así sueña el profeta en sus palabras* entre el propio collagista constructor de evangelios apócrifos y la Creación divina. La oposición se mantiene en los verbos contenidos en lo manual: mientras la mano del Creador origina, los tentáculos, sucedáneos de las garras de las aves y con la ventaja de estar dotados de ventosas, están hechos para agarrar lo creado y componer así sus propias formas. Ambas fuerzas se fundamentan en la violencia del gesto sobre la materia<sup>722</sup>. Como enlace entre el sujeto y el objeto, con las facultades del invertebrado consistentes en carecer de esqueleto y de cambiar de color según el terreno (la retórica del camaleón de Baltasar Gracián), el tentáculo se suma a la larga lista de iconos o fragmentos andróginos<sup>723</sup> que aparecen en los collages de Luis García-Abrines, y se presentan como partes objetivas robadas para materializar su ansia de objetividad. Con estos tentáculos remitentes a sí mismos, al final del proceso se percibe que lo que antes era éxtasis orgásmico (de ahí el interés de Luis García-Abrines por los místicos y la iconografía religiosa) ahora es fruto de la actividad masturbatoria musical que conforma el híbrido entre lo anhelado y el sujeto:

“... y algunos minotauros,  
no son más que el exhibicionismo de tu masturbación  
(no importa si de Santa Teresa de Jesús  
o de San Juan de la Cruz)  
en un convento  
con las paredes de miel y música de Mozart.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>721</sup> En BRETON, André et ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, José Corti, Paris, 1995, p. 22, en la entrada « poulpe », recogen la cita de Lautréamont contenida en *Los cantos de Maldoror*: « Poulpe au regard de soie ». Ver LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Cantos de Maldoror*, Visor, Madrid, 1997, pp. 27 y 108.

<sup>722</sup> Ver BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 37-40.

<sup>723</sup> “Los fantasmas de la succión siempre son andróginos”. *Ibid.*, p. 38 (traducción de Angelina Martín del Campo)

Pues,  
¿quién ha dicho que para cohabitar se necesita a Bach?  
(...)  
cohabito con las 10.000 vírgenes  
dentro de los grandes y redondos úteros de las catedrales”<sup>724</sup>

El monstruo, capaz de constituirse según Gilbert Lascault a partir de fragmentos de distintos seres como en el caso de Max Ernst, facultad que también ostentan muchos de los collages de Jacques Prévert<sup>725</sup>, responde precisamente a esa necesidad de amputar miembros a las figuras para ser sustituidas por partes animales, en ocasiones revertir los cuerpos humanos para dejar visibles las partes anatómicas, lo que aleja a Prévert de la imagen hermética de Ernst<sup>726</sup> y enfatiza el infantilismo afín a su poesía, además de la constante utilización del color y que Luis García-Abrines sólo utiliza con motivo de la portada de *Variaciones sobre la Donna e Mobile*. Sin embargo, la disparidad de las distintas partes animales otorga a ciertas figuras un potente carácter constructivo a pesar de que se inserten en fondos preexistentes, aunque algunos sean frutos de un montaje como en el caso de Alfonso y según el modelo cinematográfico de Luis Buñuel. García-Abrines, al enfatizar el gesto del propio collage, destruye la unidad de la imagen en favor del retrato, mientras que Alfonso cuida la unidad de la imagen para insertar en ella los elementos incongruentes.

Sin embargo, quizás por la influencia existencialista más propia de la década zaragozana de 1950 y por la influencia de su amigo Miguel Labordeta<sup>727</sup>, el monstruo será para García-Abrines la resolución<sup>728</sup>, el resultado final presente en los personajes dotados de miembros y cabezas animales en *Une semaine de bonté* de Max Ernst, frente a la primacía fílmica de Alfonso deudora de su hermano. De este modo, García-Abrines marca un punto de inflexión en la evolución del collage ernstiano: a pesar de conformar una imagen destinada a su reproducción en las publicaciones, al menos las contenidas en sus tres libros, el monstruo determina una singularidad irrepetible a diferencia de Max Ernst, lo que confronta la unidad con la multiplicidad.

Se conforman híbridos de animales donde por ejemplo el pulpo adopta alas como en Lautréamont (Luis García-Abrines Calvo nº 15), quemando los últimos cartuchos para alcanzar

---

<sup>724</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “French Ticklers”, GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, en *Ciudadano del mundo*, op. cit., p. 208.

<sup>725</sup> Ver PREVERT, Jacques, *Imaginaires*, op. cit., p. 111, y los comentarios de André Pozner en PREVERT, Jacques, *Collages*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 231-234.

<sup>726</sup> Véase WOIMANT, Françoise et MOEGLIN-DELCROIX, Anne, “Les collages de Jacques Prévert », en *Les Prévert de Prévert. Collages*, Galerie Mansart, Paris, 1982, p. XVII (catálogo de exposición)

<sup>727</sup> Véase FERRER SOLÁ, Jesús, *Poesía metafísica de Miguel Labordeta*, Publicacions edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, pp. 41 y 133.

<sup>728</sup> Respecto al existencialismo, Luis García-Abrines pone en boca de Sartre: « Mais Sartre dit avec justesse/ que le désir sexuel correspond à un manque d’être/ un besoin d’être plus, / d’être complet » [Pero Sartre dice con justicia que el deseo sexual corresponde a una ausencia del ser, una necesidad de ser más, de estar completo]. GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Ahora me toca a mí”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo*, op. cit., p. 235.

el objeto bajo la incapacidad de superar el simple robo de imágenes, dilema propio de Baltasar Gracián entre la creación divina a partir de la nada y el hombre que sólo puede alterar lo ya dado, expresado ya por Breton en relación a la alquimia. Estas construcciones de animales híbridos que quieren ampliar las facultades del collagista, constituyen lo que Bachelard considera “contaminaciones” en la literatura lautrémontina<sup>729</sup>, pues las alas no son elementos aislados sino que son varias las aves que constan en el bestiario de Maldoror<sup>730</sup>. No sólo las partes animales son utensilios de recepción, también sirven para mostrarse en la escena preexistente, para lo cual Luis García-Abrines recurre a máscaras de animales por su concreción, tal y como señala Cirlot en su *Diccionario de símbolos* y como proceden tanto Max Ernst como Jacques Prévert según una tradición en la que participa a su modo el dadaísmo de Hannah Höch y Heartfield, coincidente casualmente con las referencias filosóficas de García-Abrines, pues tanto el lince como la jibia son dos modalidades de máscaras que puede adoptar el individuo en el “Gran teatro del mundo” de la filosofía de Baltasar Gracián (*Oráculo manual y arte de la prudencia*), del que sus collages forman parte a modo de escenas. Es así que la religión adopta un doble filo en el pensamiento de García-Abrines: es censura que se interpone de forma evidente entre el sujeto y el objeto deseado<sup>731</sup> y, al mismo tiempo, es la referencia fundamental de lo dado, de lo preexistente, fruto a su vez de una concepción religiosa de la creación a partir de la nada, con cuyo contacto directo y orgásmico es comparable la mística. No obstante, tras este instante se producirá en el sujeto un nuevo estado de silencio y muerte, una vuelta a su punto de partida. Dios, fin último de todas las cosas, se identifica con la muerte omnipresente dado que fue aniquilado por Nietzsche y la ciencia, y por esta razón García-Abrines tomó el ejemplo de Labordeta consistente en anunciar su propia muerte, una vez fallecido éste en 1969<sup>732</sup>. García-Abrines aprovecha esta ocasión para identificar el objeto de deseo y el acto sexual con la muerte misma, así como con la disolución del estado orgásmico definido como el encuentro eléctrico entre un sujeto y un objeto: “La sociedad electromagnética Luis García-Abrines se ha disuelto”<sup>733</sup>. Otra acepción consiste en presentarse como el que construye su muerte mediante el proceso de acercamiento e identificación con el objeto: “Luis García-Abrines Calvo, carpintero de la muerte, a los gusanos divierte en su propio catafalco”<sup>734</sup>.

<sup>729</sup> En BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>730</sup> Ver LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Cantos de Maldoror*, *op. cit.*, pp. 27 y 108.

<sup>731</sup> La crítica a la iglesia de Luis García-Abrines se debe a su papel intermediario entre la divinidad y los fieles, de la misma manera que expresa su odio hacia la hipocresía encubridora en “Envío”, recogido en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>732</sup> LABORDETA, Miguel, “Elegía a mi propia muerte”, en Miguel Labordeta, *Sumido 25* (1948), recogido en LABORDETA, Miguel, *Donde perece un Dios estremecido (antología poética)*, Mira, Zaragoza, 1994, pp. 77-79.

<sup>733</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Elegía a mi propia muerte”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>734</sup> Escrito a modo de catafalco en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Epitafio”, en *ibíd.*, p. 287.

De este modo, la imaginación que crea sus propios fantasmas y se equipara al deseo como fuerza de exteriorización, es considerada por él peligrosa<sup>735</sup>.

Una vez expuestos los instrumentos iconográficos de Luis García-Abrines, debemos prestar atención a la configuración de sus collages, cuyas diferencias con los de Alfonso Buñuel ya hemos adelantado, a pesar de deber a éstos su inicio en el terreno. Frente a los posteriores, la incidencia de Alfonso es visible en los cuatro primeros collages localizados de García-Abrines (nº 1-4) y que no han participado en la confección de ninguno de sus tres libros. En ellos prima la cohesión unitaria de la escena en función de la corrección de un fondo o escenario ya dado. En el collage nº 1 apenas hay construcción, sino incidencia y apropiación del soporte, en este caso un interior amueblado en madera del que emana la propia escena: tres niños apuntan a dos semidesnudos femeninos con armas de juguete, con lo que queda representada la propia actividad del collagista sin escisión alguna entre forma y contenido, lo que aleja las acusaciones de constituir literatura dirigidas en multitud de ocasiones a esta modalidad de collage figurativo, sin duda debido a una confusión de fondo entre literatura y poesía. La apropiación aniquiladora es relacionada con la actitud fundamental del niño, se establece un gesto básico destructivo y vital respecto a la pintura, la verdad y lo objetivo, tres categorías absolutamente imbricadas de modo alegórico y en forma de contestación dirigida a la pintura verista de Courbet como ejemplo paradigmático. En el collage nº 3 las figuras femeninas son sustituidas por exóticas aves como si de una aparición de lo maravilloso se tratase, sólo que los niños que asesinan con sus juguetes son sustituidos por tres teólogos que apuntan a la aparición maravillosa, ejerciendo su condición de censores ante la realidad ofrecida desnuda como en la fotogenia de Luis Buñuel. En estas ilustraciones las tramas son diminutas, pictóricas e irregulares, la unidad de la escena continúa la tradición lumínica goyesca que descubre los disparates de la realidad. La iniciativa del propio García-Abrines que desnuda lo insólito en un plano absolutamente factible, sitúa estos primeros collages bajo la influencia de los Buñuel. Incluso el más temprano de los tres, el nº 4, datado en 1950 por su autor y posiblemente perteneciente a un grupo de collages realizados de cara a la exposición en la Sala Reyno junto con otras formas de expresión como el ensamblaje o la pintura, sumisas todas de un mismo concepto creativo, se entrega a la unidad de la perspectiva artificial sin importarle las cuestiones formales que determinaron las primeras investigaciones vanguardistas y es más, la propia perspectiva, ofrecida de manera muy acentuada debido a las potentes líneas de fuga establecidas por la nave abovedada, adquiere un contenido en relación al propio gesto del collage que lo ha constituido. Estamos de nuevo ante una muestra donde prima el collage-corrección, por consistir únicamente en dos intervenciones de Luis sobre el fondo preexistente: el ojo que ocupa el centro de fuga y el ciclista que huye de su ángulo de visión a fuerza de pedal. Nos encontramos ante la primera oposición de dos niveles

---

<sup>735</sup> En GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “The Beautiful Way to Celebrate Nothing”, en *ibíd.*, p. 357.

creativos, uno inserto en otro y que escapa por sus propios medios: la mecánica constante de la bicicleta capaz de convertir los movimientos onánicos del pedalear en un avance continuo (recordemos las burbujas mecánicas de Alfonso Buñuel en su collage nº 10), frente a la perspectiva representada por el ojo y que se anuncia como creador divino al unificar el espacio, y que a su vez remite a la pintura según su fórmula clásica, oponiendo a ésta la propia práctica del collage, la mecánica que yuxtapone los instantes de los encuentros, oposición y ataque a la imitación pictórica que se mantiene en la posterioridad tal y como podemos apreciar en el collage nº 43 de 1973 (a lo que hay que sumar la *Venus del espejo* de Velázquez manipulada en el collage a color que ilustra la portada de *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, 1988), donde la construcción mecánica de la representación imitativa es desvelada mediante todo tipo de elementos mecánicos que adoptan las cabezas de los personajes santos. Existe una relación edípica entre el collage y la pintura -tal y como se observa en la portada del número especial de *Cahiers d'art* dedicado a Max Ernst y diseñada por él mismo-, expresada en este collage y por Pierre Mabille al referirse a los ojos centrales representados por Victor Brauner: “Le Dieu Mosaïque [en el caso de García-Abrines se trata del Dios de la perspectiva renacentista y humanista, al que opone las máquinas de una nueva realidad que ya no se corresponde con los medios tradicionales de representación. Tanto la máquina como la perspectiva se basan ahora en la construcción y en la yuxtaposición], symbole du père foudroyant, est souvent conçu comme un oeil qui voit tout; l'enfant soucieux d'échapper à ce contrôle a pu avoir envie de le supprimer”<sup>736</sup>. La perspectiva es representada porque a ella se superpone como profundidad temporal el gesto del collagista.

La acción se desarrolla en un espacio sumiso al del ojo, hay una intervención desde el exterior que da un aspecto a la escena propio del sueño, ya visible en los collages de Alfonso Breton justifica las leyes teatrales y la perspectiva -el *escorzo extremo*- en la representación, con el fin de igualar el espacio real y el onírico y borrar la ficción de las fronteras establecidas entre ambos<sup>737</sup>, tal y como encontramos instaurado el realismo en las películas de Buñuel, porque tras ellas late la construcción del montaje. El predominio del collage-corrección no exime la constante construcción en los posteriores collages de García-Abrines, en los que recurre ya en *Así sueña el profeta en sus palabras* a la interpenetración de planos frente a las simples yuxtaposición y superposición de fragmentos, acercándose de este modo a lo que hemos denominado en Alfonso “collage integrado” basado en cierto modo en el montaje del cine de Luis Buñuel<sup>738</sup>. Un poema visual que García-Abrines presenta en forma de guión -*La*

---

<sup>736</sup> [El Dios Mosaico, símbolo del padre aterrador, es a menudo conocido como un ojo que todo lo ve; el niño preocupado por escapar a ese control ha podido tener ganas de suprimirlo”. MABILLE, Pierre, “L’oeil du peintre” (1939), en MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, op. cit., p. 93.

<sup>737</sup> BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, op. cit., p. 45.

<sup>738</sup> El propio Luis Buñuel expresó por carta a Luis García-Abrines lo mucho que le gustaron los *Crisicollages para Luis Buñuel*, juzgándolos incluso de mayor impacto poético que los collages de Max Ernst, al tiempo que valoraba los textos de Baltasar Gracián. Carta transcrita en GARCÍA-ABRINES CALVO,

*masturbación pueril considerada como una de las Bellas Artes*- muestra como aplica su filosofía -muy buñuelesca por otra parte- al montaje del cine, consistente en una simple sucesión ascendente de fotogramas negros<sup>739</sup>. A partir de esta base cinematográfica destinada a sus collages, comienza a investigar sobre las posibilidades de creación de imágenes a partir de fragmentos preexistentes, y será entonces cuando conozca a fondo la obra de Max Ernst, gracias a la cual se percata de cómo la imagen debe ser configurada para ser reproducida. Es entonces posiblemente cuando García-Abrines se plantea la publicación de un libro de collages novelados que Alfonso no llegó a culminar, y éste será *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, el primer libro de collages novelados editado en España (1960). La fotografía adquiere un modelo muy a tener en cuenta en relación a esta meta, dada la correspondencia que, según Rosalind Krauss, establece el surrealismo entre la realidad desnuda y fragmentada que representa y el deseo inconsciente atraído hacia ella: “Cada sensación lujuriosa dejaba fotografías instantáneas en mis cojones”<sup>740</sup>, a pesar de que García-Abrines recurre a grabados antiguos con el fin de someter a su manipulación la representación mimética misma. Ahora bien, existe un proceso o una evolución hasta la adopción de las características propias de Max Ernst y su adaptación a la filosofía buñuelesca del collage y a la suya propia.

La primera atención a la alegoría del collage nº 1 en proceso de elaboración y destinada a manifestar sus inquietudes fundamentales, conlleva enseguida el aumento de la construcción en el collage. En el nº 2 entran en juego las manos, apenas visibles en los collages de Alfonso (salvo en su collage nº 11), y que sin duda son una influencia directa de Ernst, cuya obra García-Abrines pudo ver en París, aunque este collage en concreto mantiene el esquema de uno de los collages de *La Femme 100 têtes* ilustrado en *Ismos*<sup>741</sup>. En este collage Luis multiplica sobre una mujer sentada unas manos que parecen querer manipularla, y así pasan a materializar la presencia del propio collagista, siendo que incluso una de ellas agarra la línea de horizonte que también ha sido construida con la mayor reducción posible, con una contextualización figurativa mínima, tan sólo para mostrar cómo el espacio comienza a llenarse de agua anunciando los mundos submarinos de los *Fragmentos de unos evangelios apócrifos*. En este libro las tramas de las ilustraciones utilizadas se regularizan y se amplían para disimular aun más las fracturas del collage en su reproducción, recurriendo a los retoques con lapicero y tinta en el caso de accidentes o desajustes, sólo visibles en los originales. Esto se corresponde con la afirmación de Luis García-Abrines acerca de que estos collages no son una recopilación de los realizados

---

Luis, “Luis García-Abrines”, *Andalán* nº 349, 16-31 enero 1982, Zaragoza, p. Galeradas I. Por su parte, Luis García-Abrines expuso las afinidades que le unen a Luis Buñuel y estableció una dualidad entre su cine y el surrealismo, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “La dualidad de Luis Buñuel”, *Turia* nº 20 junio 1992, Zaragoza, pp. 155-160.

<sup>739</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, “La masturbación pueril considerada como una de las bellas Artes. Película censurada por los Estados Unidos, Franco y el Papa”, en GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo*, *op. cit.*, pp. 195-197.

<sup>740</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “Ahora me toca a mí”, en *ibíd.*, p. 237.

<sup>741</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, *op. cit.*, p. 283.



previamente, sino que fueron concebidos exclusivamente para este libro, y lo mismo ocurre con los collages de los dos libros publicados en la década de 1980: “Mis tres libros de colages fueron concebidos, cada uno, así, desde el principio” (carta enviada al autor desde New Haven el 4 de marzo de 2004), lo que no conlleva forzosamente unos temas determinantes y diferentes entre las tres publicaciones, porque comparten vínculos ya expuestos en relación al concepto creativo, y una misma finalidad poética lograda gracias a la unidad de forma, contenido, procedimiento, iconografía y mensaje.

El pequeño collage de la cubierta de *Así sueña el profeta en sus palabras* (nº 5) manifiesta la naturaleza mental del procedimiento técnico empleado, advierte que deben ser leídos con la cabeza, como la escena del ojo cortado en *Un perro andaluz*: del turbante que cubre la cabeza de un hombre, surgen las figuras de dos mujeres, referencia al objeto captado que adquiere por deseo la naturaleza femenina, mientras que en la primera ilustración que presenta el libro en la página 19, se mantiene el tono propio de una presentación. Un brazo de color abre la puerta de un interior donde se encuentra una enorme mujer (los hombres de color también aparecen en los collages de Max Ernst y, además de aumentar el contraste de las figuras casi como una cuestión técnica y gráfica, pudiera ser que atendieran a las propuestas acerca de la materialización del *en-sí* formuladas por el análisis onírico jungiano, donde el hombre de color para el occidental materializa en el sueño el subconsciente por ser identificado con pueblos más “primitivos” de manera simultánea<sup>742</sup>, por lo que no es de extrañar que en los collages de García-Abrines se formulen como intermediarios de los dualismos espaciales). Es el comienzo de la inmersión en sus páginas en busca de los encuentros. La naturaleza mental del collage ya alude a un espacio no real sino que pertenece a lo pensado, tal y como exige la práctica del collage. De ahí los dualismos espaciales constantes, interiores amueblados, fondos marinos que conectan con el cielo mediante submarinos flotantes en la superficie. La única escenificación real de los collages la tenemos en las páginas 24 y 28 donde el collagista, aludido en la página 90 con su propio nombre, Luis García-Abrines, aparece en exteriores, eso sí, enmascarado al tratarse de un autorretrato. La diferencia respecto al dualismo dialéctico del espacio de los collages de Alfonso Buñuel, radica en que ahora no sabemos si nos encontramos

---

<sup>742</sup> Ver JACOBI, Jolande, “Símbolos en un análisis individual”, en JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, op. cit., p. 319. Esto no descarta que García-Abrines quedase impresionado por la realidad de la comunidad afroamericana estadounidense, como tantos otros que emigraron a este país (por ejemplo, el racismo norteamericano impresionó vivamente al pintor José Luis Balagueró en los años sesenta), siendo que una de las principales razones por las que Luis García-Abrines salió a trabajar al exterior, fue su descontento con el ambiente político, social y cultural de la España franquista. No es la única referencia social posible, ya hemos visto cómo la aparición del clero en sus collages es susceptible de un doble significado: la censura y la mística, así como la silla eléctrica materializa la dualidad mística-muerte, lo que no significa que Luis apruebe la pena capital. Nosotros hemos evitado especular con temas desgajados de la propia actividad del collage, dado que nuestro tema de investigación tiene a éste por objeto y no a otro.

en un espacio real o irreal: el cielo y el fondo del mar -en ocasiones aludido como un “valle de lágrimas”-, vertientes pronunciadas rocosas, interiores y exteriores que se confunden, etc. Es imposible saber cuál de los dos ostenta la categoría de realidad, quizás es la influencia del barroco español, determinada por la formación filológica y literaria del autor, la que conduce a esta confusión propia de Calderón y Gracián respecto a las difíciles relaciones entre el autor del libro y el Creador o divinidad que introduce los acentos religiosos junto con los encuentros con los personajes sumisos, así como el propio género cultivado, los “evangelios apócrifos”. Se establece cierta comunicación entre personajes, autor y Dios, en principio tal y como lo formula Miguel de Unamuno en *Niebla* (autor citado en la página 74), si bien no es hasta el final, en el momento en que se logra la reconciliación entre los dos creadores, entre la creación a partir de la nada y la creación basada en la transformación del material encontrado, cuando esta dualidad queda claramente establecida (collage nº 42), manifestado mediante un relámpago (realizado con el *découpage* de simples tramas) o estallido eléctrico lauréatamontiano, cuyo calor despedido contrasta con el paisaje glacial que domina algunas de las escenas anteriores durante la escisión espacial, en una nueva referencia pictórica: el encuentro simula mediante el collage la creación del hombre por Dios que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina. Este encuentro místico y orgásmico se torna en los siguientes libros en solidificación mortuoria (*Crisicollages para Luis Buñuel*, 1980) y en autonomía del objeto que desvela la práctica masturbatoria del sujeto (*Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, 1988).

Las imágenes son integradas y ensambladas de manera unitaria, las escenas mantienen las leyes miméticas aristotélicas, salvo la causa-efecto que, ya no por los encuentros fortuitos entre imágenes dispares, porque esta disparidad se manifiesta en profundidad, en el autorretrato, sino por la toma de posesión de las partes para materializar el deseo hacia el objeto y la propia presencia del autor del libro, la cual no se puede ofrecer si no es enmascarada, dada la imposibilidad de la auto-observación en un constante fluir temporal. Es aquí donde surgen las diferencias con Alfonso Buñuel. Vemos multitud de imágenes que García-Abrines comparte con el pequeño de los hermanos Buñuel: aparecen los buzos (presente en el collage sin terminar de Alfonso, nº 5, pues hay que recordar que fue Luis García-Abrines el que informó a Pérez-Lizano del material que Alfonso empleó para la confección de sus dos collages a color), la mujer que abraza al animal fálico (Alfonso nº 2) una vez sumisa a “la voluntad” (página 45), los ojos, los interiores, los pájaros, etc. Sin embargo, García-Abrines enfatiza el empeño del autor por mostrarse y, tratándose del collage, lo debe hacer con máscaras encontradas (las cabezas de animales, los tentáculos, los pájaros, etc.), hecho que establece una ruptura con el realismo mantenido en sus primeros collages -sobre todo en el nº 1- y en los de Alfonso, mediante el *découpage* de sombras (posiblemente también evocadas por los hombres de color) que no responden a figuras encontradas; en el aumento de la construcción de las figuras, apariciones

orgánicas suspendidas que rozan la pura abstracción celular, etc.<sup>743</sup> Es la materialización del gesto, -la necesidad de expresar el automatismo que guía hacia el objeto de deseo-, lo que establece la diferencia y, quizás, esto encuadre el libro *Así sueña el profeta en sus palabras* en una época que, frente a la de Alfonso Buñuel, la eclosión de los lenguajes gestuales ya ha tenido lugar, pues él mismo ya se ha apropiado del lenguaje gestual de Miró en sus pinturas, gracias al cual la línea se independiza del color -así como las muestras de *découpage* en su primer libro de collages- para configurar arquetipos universales como por ejemplo animales. Esto sitúa a García-Abrines entre Alfonso Buñuel y Francisco Aranda, dado que en su avance comienza a considerar el objeto del que procede la imagen y cuyo juego se perpetúa a lo largo de su trayectoria, a pesar de la imposibilidad de conocer la totalidad de ensamblajes y objetos surrealistas que pudo realizar hasta el día de hoy. Aun en 1990 participa en la exposición *El objeto surrealista* en España con un misterioso objeto onánico en espiral<sup>744</sup>.

José Francisco Aranda, por su parte, aumentará en el collage la importancia del gesto al reducir su ejercicio a una mínima intervención sobre un soporte ya dado a modo de *ready-made*. El gesto de apropiación se revela ya como lo más importante.

## José Francisco Aranda

Parece ser que el primer contacto con la imagen de este crítico, historiador y escritor fue a través del cine, participando en 1945 en la revitalización del cine-club zaragozano, si bien a los quince años ya se interesó por la fotografía, pues entre ambos registros la diferencia estriba en la introducción del tiempo y del movimiento, lo que determinará sus collages como films estáticos tal y como definió el fotomontaje Raoul Hausmann. Es por entonces cuando entra en contacto con Alfonso Buñuel<sup>745</sup>, y de él y su hermano Luis -de quien llegará a ser uno de sus principales biógrafos y estudiosos- tomará un sustrato surrealista considerable pero, sobre todo, el modelo cinematográfico para los collages tal y como demuestran ciertos encuadres de sus personajes, pues este gesto cobra en su obra una importancia primordial: el recorte como selección. Por ejemplo, en su collage nº 5 (*Las virtudes teologales*) las escaleras del Congreso de los Diputados de Madrid parecen constituir una visión falsamente apaciguada de la escena de las escaleras de Odesa de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein -modelo histórico del montaje

---

<sup>743</sup> Gastón Bachelard afirmaba que ciertos animales, como las aves y los peces, tienen la ventaja sobre nosotros de poder suspenderse y no depender de una superficie. BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, op. cit., p. 47.

<sup>744</sup> Ilustrado en *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, op. cit., p. 91.

<sup>745</sup> En 1949 Francisco Aranda se alojó en casa de Alfonso Buñuel en Madrid con motivo de su examen de oposición para locutor de torre de mando de aeropuertos y durante el aprendizaje del oficio antes de trasladarse a trabajar al aeropuerto de Barcelona.

de asociaciones-, al sustituir por un piano el cochecito del niño que desciende en el film soviético.

Sin embargo, sólo existen dos collages antes de que entre en contacto en 1952 con Mário Cesariny y los círculos surrealistas de Lisboa, encuentro que determinará sustancialmente sus collages. Acerca de esta producción podemos asegurar que los catalogados constituyen, si no todos, sí el grueso de su producción a juzgar por la catalogación de la obra elaborada por el propio Aranda hacia 1986, poco antes de morir. Estos collages, los de estilo ernstiano y no los confeccionados con imágenes fotográficas, fueron enumerados, firmados y enmarcados de manera homogénea sobre papeles de parecidas dimensiones (los collages en un momento concreto fueron adheridos sobre estos soportes para homogeneizarlos). De este modo constituyen toda una serie, posiblemente concebida como si de una publicación se tratase, lo que justifica la adopción del estilo de Max Ernst y el predominio de imágenes de grabados definidos por las tramas regulares. Las correcciones de los accidentes en la yuxtaposición de imágenes con tinta, testifican su conocimiento del medio así como la posibilidad de que pronto concibiese sus collages para ser publicados, y aun más si tenemos en cuenta los libros de poemas que escribió y encuadernó pensando en sus ediciones. No obstante, esta manera de clasificarlos y reagruparlos en una aparente línea argumental, únicamente poética, establece unas diferencias fundamentales con los libros editados por Luis García-Abrines, y estas distancias a su vez se traducen enseguida en divergencias de concepto en la propia elaboración del collage: aunque existan unas constantes iconográficas como las referencias a la religión, los acosos sexuales a niños por parte de personajes entrados en edad, o las denuncias al sistema policial de la sociedad burguesa, etc., sus imágenes no se someten a una línea argumental, ni siquiera poética como sí ocurre con los libros de Luis García-Abrines. Por otra parte, y debido en primer lugar a esta consideración aislada de los collages de Aranda, éstos suelen ser acompañados de títulos escritos en tipografías y sobre marcos simulados a modo de leyendas explicativas, en este caso poéticas, propias de las ilustraciones de las revistas y fuentes de las que fueron extraídas, fundamentalmente *La Ilustración Española y americana* -en lo que coincide con García-Abrines- y revistas antiguas rescatadas de las librerías de ocasión.

Los títulos, ausentes en los collages de Alfonso Buñuel y García-Abrines, acompañan al predominio radical del “collage-corrección” en la producción de Aranda, sobre todo a partir de 1965 tras conocer a los surrealistas portugueses. El ejercicio de la tergiversación de un material dado, y con ella el de la apropiación, prima sobre la idea de montaje. A veces, como en el caso de los collages nº 5 y 7, se limita a una simple introducción por superposición de un elemento incongruente, como un piano en unas escaleras o una monja con bigotes (además de elementos correctivos diminutos y mínimos). De esta manera considera la ilustración preexistente y la fuente de donde procede, dominada por una moral burguesa y sus pretensiones didácticas y taxonómicas para dales una dirección poética. Enfatiza el gesto de la intervención y

apropiación, llega incluso más lejos que Luis García-Abrines sin sacrificar tanto el realismo propio de los Buñuel, enfatizando el extrañamiento que en sus collages, más que en los referentes anteriores, busca desvelar las disparidades de la sociedad burguesa según la tradición lumínica goyesca<sup>746</sup> aunque ahora de orden metafórico (la luz de Goya es el gesto del artista), razón por la que a sus collages, sobre todo a los primeros, les ha otorgado una presentación propia de las ilustraciones sociales, próximas a *Los caprichos* y acompañadas de sus leyendas, consistentes como las de los grabados de Goya no en explicaciones, sino en añadidos discordantes cargados de cinismos, exclamaciones y expresiones (ver collages nº 4 y 30) que implican al autor y al espectador por igual. Como las leyendas goyescas, los títulos son acompañados de las fechas y la firma de Aranda, que a veces se superpone a las de los autores de los grabados preexistentes para enfatizar el gesto de apropiación cercano al de los *ready-mades* duchampianos. Existen dos ilustraciones rescatadas con tijeras, una de ellas de publicaciones periódicas, sin más alteración que la firma del collagista. Las denominó precisamente *ready-mades*, y la otra muestra consiste en fotografías de objetos fetiches, relieves y construcciones religiosas que firma y titula *Alabado sea el Señor Omnipotente*. Éstos constituyen el punto de partida conceptual de sus collages, donde su primera afición por la fotografía juega un papel decisivo, pues adopta ésta por su capacidad de desnudar al objeto y filtrar su imagen, tal y como entiende la fotografía el surrealismo según Rosalind Krauss, y más sabiendo que en la catalogación personal de sus producciones plásticas consta otro no conservado que data de 1947 (*Las labores del hogar*, aunque posiblemente fuese denominado como *ready-made* en los años ochenta, cuando realizó los restantes), es decir, un año antes de la confección de sus primeros collages. El primero de estos *ready-mades* constituye un simple montaje de fotografías sobre un mismo soporte, mientras que el segundo el montaje es encontrado tal cual en un periódico, buscando el efecto de extrañamiento en la prensa misma y no en el collage. Ambos deben ser leídos, y de esta manera Aranda incide en la evidencia de que la fragmentación es ofrecida de antemano por la propia realidad dominada por la ideología, mientras que la función del collagista es la de dar unidad a estos fragmentos desvelando las incoherencias latentes, lo que se hace extensible al resto de su producción. De este modo subraya la dimensión social latente en la obra de Duchamp tal y como hizo en su momento Apollinaire, adoptando para ello los tres elementos básicos del objeto apropiado: la firma, la fecha y el título.

---

<sup>746</sup> En ARANDA, Francisco, “La passion selon Buñuel”, *Cahiers du Cinéma* nº 65 décembre 1956, Paris, p. 31, Francisco Aranda relaciona los breves planos de Buñuel en *Nazarin* con los aguafuertes de Goya.



José Francisco Aranda, *Alabado sea el Señor Omnipotente*, ready-made, 1980, 24,5 X 33, 8 cm.



José Francisco Aranda, *¿Recuerdan?*, ready-made, 1980, 21 X 29,3 cm.

Esta disposición de las fotografías en forma de simple montaje y a modo de *ready-mades*, encontradas sin más, es imitada luego por los collages que Aranda realizó pocos años antes de morir, lo que testifica la importancia de estos “recortes-objeto” en su concepto de collage, pues hay que tener en cuenta la constancia de éstos dentro del apartado “collages” en la catalogación personal de su obra.



Francisco Aranda, *Keep Smiling*, Collage sobre papel, 24,5 X 32,5 cm., c. 1982-1985.



Francisco Aranda, *Viaje a China*, collage sobre papel, 31,5 X 22 cm., 1985.

Un primer dato biográfico de Aranda en relación al collage nos la ofrece una reseña biográfica inserta en su libro póstumo *Circunstancias atenuantes* (1990): es encarcelado en 1950 por la realización de “déchollages” en las calles de Zaragoza<sup>747</sup>, dato que recoge Manuel Pérez-Lizano en su segundo libro sobre el surrealismo aragonés<sup>748</sup>: “... concluye, fuera del surrealismo, numerosos *déchollages* durante la dictadura de Franco, que son un ataque directo al franquismo, al Jefe de Estado, a las fuerzas públicas y a la Iglesia. Le valen la cárcel y el exilio”<sup>749</sup>. El problema es que Aranda, en el catálogo de sus obras realizadas por él mismo, no consta ningún *déchollage*. Al no haber conservado ninguna muestra, esta modalidad no encaja en la finalidad de la catalogación, y todo apunta a que sea una atribución posterior tal y como denominó en la década de 1980 *ready-made* a las fotografías apropiadas. La clave la tenemos en *Circunstancias atenuantes*, en el poema *Para el fichero*: “El día que Franco vino a Zaragoza/ Me encerraron en la cárcel de Torrero/ Así que no lo vi. Dicen que fue todo precioso”<sup>750</sup>, mientras que en su libro *El surrealismo español* (1981) afirma de sí mismo: “hizo collages, *ready-mades* y *déchollages* en vías públicas, lo que le valió ser encarcelado. Después se exilió y lo reencontramos como ensayista”<sup>751</sup>. Todo parece indicar que la detención y la prisión se debieron a que en una visita de Franco, Aranda se dispuso a arrancar los carteles que la anunciaban, pues es difícil creer que las autoridades policiales se interesasen por una modalidad creativa concreta. Sin embargo, siendo una atribución posterior por parte de Aranda, caben tres posibilidades del conocimiento del *déchollage* y variantes en su práctica y concepción. La definición de *déchollage* ofrecida por *Circunstancias atenuantes* es: “el *déchollage* consiste en rasgar carteles superpuestos, dejando visibles los elementos procedentes de varias fuentes, para así revelar un mundo subterráneo de imágenes oníricas y subversivas”<sup>752</sup>, mientras que las tres vertientes posibles pertenecen a la dadaísta de Baader, a la surrealista de Léo Malet que no llegó a materializarse en ninguna muestra física de *déchollages*, por no deberse a su autoría sino a una actividad anónima, y al cartelismo de los nuevos realistas iniciado a finales de la década de 1940<sup>753</sup> pero sin muestras públicas hasta finales de la década siguiente<sup>754</sup>, luego ramificado en

<sup>747</sup> ARANDA, J. F., *Circunstancias atenuantes* (1976), Libros Pórtico, Zaragoza, 1990, en una hoja suelta anexa. Este libro constituye una antología de poemas que arranca en 1941.

<sup>748</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 290

<sup>749</sup> En *ibíd.*, p. 186.

<sup>750</sup> ARANDA, J. F., *Circunstancias atenuantes* (1976), op. cit., p. 16.

<sup>751</sup> ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, op. cit., p. 177.

<sup>752</sup> ARANDA, J. F., *Circunstancias atenuantes* (1976), op. cit., en una hoja suelta anexa.

<sup>753</sup> Fue en 1949 cuando Raymond Hains comenzó a fotografiar carteles en la calle, al tiempo que Villeglé llegaba a París (LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Villeglé. La présentation en jugement*, Marval, Paris, 1990, pp. 15-16). Hains descubrió los carteles arrancados en la vía pública en 1947 (RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme*, Union General d'Éditions, Paris, 1978, pp. 48-49), y desde entonces tuvo en mente organizar una gran exposición sobre este tema que ya trató en 1950 en su película *Loi du 29 juillet 1881*.

<sup>754</sup> En 1957 Hains y Villeglé presentaron la primera exposición de carteles arrancados en la Galería Colette Allende de París bajo el título *Loi du 29 juillet ou le lyrisme à la sauvette*, mientras que en 1960 Restany constituyó el grupo de los Nuevos Realistas (ver por ejemplo LAMARCHE-VADEL, Bernard,



multitud de variantes<sup>755</sup>. Resulta prácticamente imposible que Francisco Aranda tuviese conocimiento de esta práctica en 1950, además de que es evidente de que esta acción no tuvo en principio nada que ver con las pretensiones de estas tres variantes, lo que asegura que esta denominación referente al hecho de arrancar carteles fuese posterior, y más probablemente hacia 1981, año en que fue editado su libro *El surrealismo español*. Sin embargo, esta atribución tardía desvela inquietudes de Aranda próximas a lo que Jacques Villeglé denomina “personalidad de la elección”. Ésta queda reflejada en sus collages y establece una diferencia esencial en relación a los de Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines.

La consideración por parte de los *affichistes* de los collages con carteles arrancados del dadaísta berlinés Johannes Baader, surgió cuando Hausmann creyó ver en los primeros una imitación del coleccionismo de Baader de carteles arrancados de las paredes y todo tipo de documentación urbana (expresado en su *Courrier Dada*, 1958<sup>756</sup>), por lo que la consideración por parte de Aranda es imposible antes de esta fecha. Más se debe entonces a los trabajos de los nuevos realistas, de los cuales Jacques Villeglé, ante la reivindicación del difunto Baader hecha por Hausmann, valora a éste tan sólo como parte de lo que ellos llaman “lacéré anonyme”, por haber dado pruebas de ser un precedente pero en función de los principios poéticos dadaístas y sin conciencia de estar llevando a cabo el *décollage* de carteles como tal<sup>757</sup>.

---

Villeglé. *La présentation en jugement, op. cit.*, p. 33). Mimmo Rotella realizó en Roma sus primeros *décollages* con carteles arrancados en 1953, comenzando por fotografiarlos como en el caso de Hains. Los presentó por primera vez en 1954 en una manifestación colectiva organizada por el poeta Emilio Villa, y al año siguiente en la Galería Naviglio de Milán (ver JOPPOLO, Giovanni, *Mimmo Rotella*, Fall, Paris, 1997, pp. 31 y 69)

<sup>755</sup> Quizás la primera de estas variantes fuese la de Mimmo Rotella, quien en Roma desarrolló por su cuenta el *décollage*. Si el *affichisme* se instauró como una negación del arte, Rotella continuó con él la vertiente creativa del collage, la cual le interesó desde la década de 1940 por interactuar la plástica con la poesía (a partir de su poesía fonética *epistalista*, creada en 1949) en función de una evolución paulatina desarrollada a lo largo de los años cincuenta. Entre 1954 y 1957 expuso lo que Restany llamó “doble *décollage*”: los carteles arrancados del muro y ya alterados anónimamente, eran trasladados a la tela en su estudio donde proseguía con su manipulación a base de desgarros (ver RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme, op. cit.*, p. 73). En 1957 Rotella relegó el término *décollage* en favor del de *reportaje*, para censurar su propia manipulación y presentar los carteles con la mínima alteración por parte del artista (probablemente una vez expuestos los de sus homólogos franceses, quienes se centraron en la apropiación frente a la intervención creativa del artista), sobre todo en su *Cinecittà* (1958-1965 aproximadamente), serie realizada mediante carteles e iconos del cine.

A esta variante más plástica se sumó la introducida por el antiguo letrista François Dufrêne, posiblemente motivado por la poética ultraletrista. Ante la indiferencia del público en las primeras muestras de sus amigos Hains y Villeglé, organizó en su estudio una exhibición a partir de carteles de Villeglé en 1959 y bajo el título *Six affiches d'après les Lacérés*, donde hubo una participación colectiva para desvelar el origen público y anónimo de los carteles arrancados. En esta ocasión surgió el “Lacéré Anonyme”, explotado sobre todo por Dufrêne (ver RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme, op. cit.*, pp. 67-68). Wolf Vostell enseguida (desde 1958 con *El teatro está en la calle*) lo convertiría en un *happening* colectivo propio de Allan Kaprow, por ejemplo en la declamación de las letras resultantes, obteniendo así una poesía fonética azarosa.

Acerca de las variantes y desviaciones que ha sufrido el *décollage* de carteles, incluso más allá del nuevo realismo, ver VILLEGLE, Jacques, *Urbi & Orbi, op. cit.*, pp. 151-163.

<sup>756</sup> HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Allia, Paris, 1992, p. 77.

<sup>757</sup> Ver VILLEGLE, Jacques, *Urbi & Orbi*, Éditions W, Mâcon, 1986, p. 133. Hay que advertir que este libro fue confeccionado a partir de textos redactados desde 1957.

En cuanto al *décollage* del surrealista Léo Malet, su gran aportación junto con los “objetos-espejo” (fragmentados como los carteles arrancados), pertenece a la valoración poética del medio urbano propia de los surrealistas, y se originó en 1934 como una observación específica durante sus paseos diarios. Valora los realizados anónimamente de un día para otro y sin salir del ámbito urbano, es decir, sin transportar esta creatividad involuntaria al terreno artístico, sino al azar objetivo. Fue André Breton quien ofreció una definición definitiva: « Léo Malet a proposé de généraliser le procédé qui consiste à arracher par places une affiche de manière à faire apparaître fragmentairement celle (ou celles) qu’elle recouvre et à spéculer sur le vertu dépaysante ou égarante de l’ensemble obtenu »<sup>758</sup>. Léo Malet relató su descubrimiento en la *Conquête du monde par l’image* publicada por *La main à plume* en abril de 1942. Éste se debió a un cartel que divisó por la calle, sugiriéndole las posibilidades de collages murales a modo de desvelamiento<sup>759</sup>. Este descubrimiento adquiere el interés poético surrealista según la dialéctica interior y exterior del objeto en tanto que imagen (lo que Villeglé llamó “simbólica de la litografía” para diferenciar su poética de la de los nuevos realistas<sup>760</sup>, pues el uso de Rotella del envés y del reverso de los carteles arrancados sobre el mismo plano, destruye la ocultación y la posterior revelación surrealista), dado que la incidencia del artista o poeta se limita prácticamente a la observación, a pesar de que Breton propone practicarlo en la vía pública. La noción de Léo Malet conlleva la consideración objetual de su amigo Marcel Duchamp y la mera elección del artista, aspecto compartido con los *affichistes* de los años cincuenta. Sin embargo, estos últimos no se detendrán en la dualidad interior y exterior que el poeta desvela, sino que las distintas capas de los carteles arrancados son presentados a un mismo y único nivel de realidad, y comprometen anónimamente en la creación a toda una comunidad, es decir, enfatizan la naturaleza objetual de la muestra porque las primeras captaciones de los carteles arrancados fueron fotográficas en 1949 gracias al interés de Raymond Hains por la cualidades experimentales de este registro. Pronto abandona la imagen reproducible y presenta los carteles en forma de *palissade* en las galerías y exposiciones. Por su parte, Mimmo Rotella transporta a la tela los carteles para ser tratados de nuevo. Por esta razón Restany denominó doble *décollage* a esta modalidad, a pesar de que Rotella también comenzó a manifestar este tipo de cartelismo mediante la fotografía, aunque a partir de un previo interés por el collage y el fotomontaje no compartido con sus homólogos bretones Raymond Hains y Jacques Villeglé.

La definición ofrecida en el libro de Aranda parece responder más bien a las pretensiones de Malet y Breton, las propias palabras de Malet testifican cierto carácter

---

<sup>758</sup> [Léo Malet ha propuesto generalizar el procedimiento que consiste en arrancar por partes un cartel de manera que se haga aparecer fragmentariamente ése (o ésos) que él recubre y a especular sobre la verdad que extraña o desorienta el conjunto obtenido]. BRETON, André et ÉLUARD, Paul (eds.), *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, op. cit., 1995, p. 9.

<sup>759</sup> Texto de la *Conquête du monde par l’image* transcrito en MALET, Léo, *La vache enragée*, Hoëbeke, Le Plessis-Robinson, 1988, pp. 129-130.

<sup>760</sup> VILLEGLE, Jacques, *Urbi & Orbi*, op. cit., p. 146.

subversivo desde la óptica surrealista: “Terrorisme. Plastique impeccable/ tu fais tout sauter”<sup>761</sup>. En cambio, no hubo muestras físicas del surrealista originario de Montpellier y las fuentes son difíciles de conseguir en la España de 1950, aunque pudo haberlas conocido en Lisboa una vez en contacto con Cesariny y otros surrealistas portugueses. Sin embargo, no hay que desdeñar la influencia del nuevo realismo de los *affichistes*. A pesar de que éstos distinguieron el *décollage* del “arrancado anónimo”, este anonimato late en toda la producción de *décollages* de carteles, incluso en los de Rotella, a lo que se añade la dimensión social<sup>762</sup> que también adquiere la obra de Aranda (influencia del nuevo realismo es aparente en sus collages nº 32, 33, 34 por la apropiación de imágenes de la prensa del momento), dado que los nuevos realistas quisieron acabar con el aislamiento del informalismo y comprometer directamente la autoría anónima y el repertorio urbano en sus obras, con el fin de que el espectador se viese identificado con estas producciones<sup>763</sup>. Por esta razón, fue fácil para Restany introducir el grupo que él representó en lo que denominó nuevo realismo a pesar del carácter abstracto de los primeros *décollages* realizados durante la década de 1950, y transfigurar el valor del rasgado de Arp, tan en boga en estos años dentro de las nuevas corrientes automáticas, tachistas e informalistas. Restany y los *affichistes* insistieron en la diferencia de sus producciones con estos casos precedentes, dado que el rasgado en sus obras no tuvo ninguna consideración expresiva, ni siquiera automática, sólo podía consistir en un valor añadido posterior así como la poética surrealista del dentro y del afuera y el valor de la letra para los letristas<sup>764</sup>. La única responsabilidad artística se reducía a la apropiación frente al voluntarismo<sup>765</sup>, enemigo acérrimo de los nuevos realistas y que los distancia incluso del letrismo. Se trata de una consideración del soporte como tal que, en Francisco Aranda, se traduce a partir de su estancia en Lisboa en la mínima intervención del collage por superposición. Si el *décollage* niega el arte, incluso en la propia práctica del collage<sup>766</sup> por el simple despegue de carteles en profundidad (mientras que la yuxtaposición es susceptible de ser valorada poéticamente *a posteriori*), Aranda continúa la tradición negativa del arte de vanguardia originada con Picabia, continuada por Joan Miró<sup>767</sup> y tan bien representada

---

<sup>761</sup> [Terrorismo. Plástica impeccable/ tu haces saltar todo] MALET, Léo, *Poèmes surréalistes*, La Butte aux Cailles, Marsat, 1983, p. 144.

<sup>762</sup> VILLEGLÉ, Jacques, *Urbi & Orbi*, op. cit., p. 82. Villeglé presentó una serie de *décollages* en 1961 realizada con carteles de propaganda electoral. Con ella tergiversó los mensajes políticos. *Ibid.*, p. 110.

<sup>763</sup> Villeglé valoraba en el acto de la elección una emanación casi lógica de la sociedad industrial. Su carácter inocente, lúdico e infantil viene determinado por la juventud de la sociedad industrial. *Ibid.*, pp. 43-46.

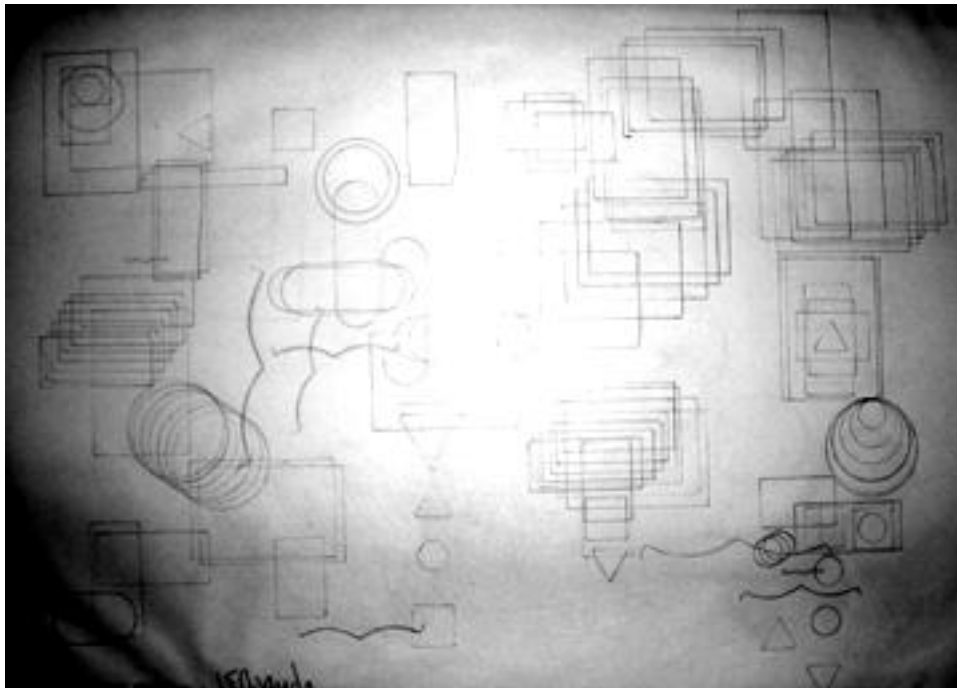
<sup>764</sup> Isou pretendió integrar en el ultraletrismo el *affichisme*, lo que Villeglé consideró absurdo, y es significativo el hecho de que para disuadir cualquier parecido de la imagen del *affichisme* con el arte plástico, éste lo comparase con una mujer desnuda, lo que trae de nuevo a su producción connotaciones fotográficas, sólo que hechas físicas, objetos. Ver *ibid.*, pp. 51, 56 y 77.

<sup>765</sup> Ver *ibid.*, p. 16, donde Villeglé niega la escala de valores entre el objeto creado y el objeto encontrado.

<sup>766</sup> Hay que tener en cuenta que para Villeglé lo más atractivo del *affichisme* es que la imagen se borra y desaparece, frente al collage donde ésta se añade. *Ibid.*, p. 47.

<sup>767</sup> Villeglé confiesa que fue cautivado por el asesinato de la pintura de Miró antes de abordar el *affichisme*. *Ibid.*, p. 12.

en los collages de Alfonso Buñuel según la tradición abierta por su hermano Luis y Dalí en el cine. Tanto les *affichistes* como Aranda actúan en profundidad, y esto determina el predominio del collage-corrección. De ahí el temprano interés por el *ready-made* fotográfico y de ilustraciones, tal y como lo nuevos realistas comenzaron por fotografiar en las calles los carteles lacerados anónimamente. Éstos establecen la dialéctica entre el soporte robado y la intervención del artista, que otorga a aquél la singularidad y la negación de su reproductibilidad mientras que, mediante el collage ernstiano, soporte y acción se someten de nuevo a la reproducción, al tiempo que se enfatiza la intervención gestual del autor frente al soporte originario y anónimo, tal y como demuestran los homenajes realizados mediante un lenguaje gestual por Aranda, a Hans Arp y a Kandinsky en 1954 y a Francis Picabia en abril de 1965 en Lausana, autor de la mancha negra *Santa Virgen*.



Francisco Aranda, *I Mort de Picabia*, bolígrafo sobre papel, 1965.

Ambas tradiciones, la negación dadaísta de la originalidad de la obra de arte y la acción positiva de los *affichistes*, se basan en la acción, dan un salto de un arte meramente intelectual a un arte de pura acción sin caer en lo pictórico tal y como ocurrió con el *action painting* de los expresionistas americanos. Sin embargo existe una diferencia: si Aranda crea para reproducir mecánicamente según la lógica ernstiana, los *affichistes* pronto abandonan la cámara fotográfica y se disponen a trasladar los carteles a su estudio y de ahí a las galerías, sobre la tela como

soporte en el caso de Rotella o sobre la *palissade* (lugar reservado para los carteles y en ocasiones reglado por ley) de Raymond Hains, es decir, mientras que Aranda continúa con el ejercicio de la imagen reproducible, los nuevos realistas reafirman el carácter objetual de la obra de arte, aunque para ello deban sacrificar el voluntarismo creativo del artista en beneficio de lo colectivo anónimo, salvo en el caso de Rotella. Sin embargo, aún manteniéndose en los márgenes de la imagen reproducible imperante en el collage de las décadas de 1920 y 1930, Aranda se hace eco del gesto de apropiación y de la poesía urbana, colectiva y anónima, casi taxonómica, como si de un diccionario urbano se tratase según las palabras de Dufrêne<sup>768</sup>. De ahí que Aranda, frente a Alfonso Buñuel y como las monstruosidades de García-Abrines, inicie un punto de inflexión en la evolución del collage en Aragón desde la propia capacidad reproductiva de la imagen (artistas como los de Pórtico lo hicieron en oposición al arte mismo al tiempo que reafirmaban la necesidad de la imagen única pintada y física en tanto que objeto), hecho manifestado en las firmas únicas y en los títulos que singularizan los collages y que no existieron ni en la producción de Alfonso ni en la de García-Abrines, y cuyo pictoricismo es anunciado ya en 1950 con un collage realizado en 1950 para la cubierta de una carpeta de documentación visual de Barcelona recopilada durante su breve trabajo en el aeropuerto de esta ciudad.

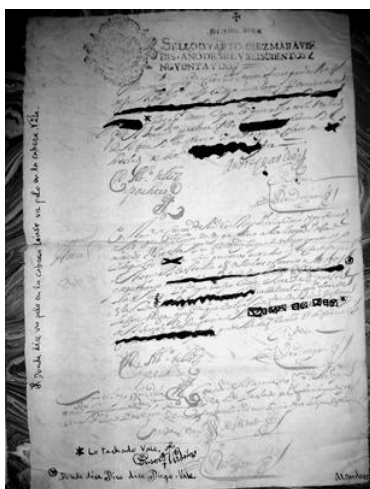


Francisco Aranda, *Barcelona*, collage sobre papel, 25 X 32,5 cm., 1950.

Sin embargo, la incidencia gestual sobre materiales preexistentes queda reflejada en una serie realizada sobre manuscritos comprados en un establecimiento de saldo y alterados por el pulso de la mano de Aranda en 1975. En ellos es visible que toma la apropiación del nuevo

<sup>768</sup> Ver DUFRENE, François, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2002, p. 8.

realismo, tal y como demuestra la firma y la fecha, pero desde la tergiversación automática y gráfica del surrealismo.



Francisco Aranda, S-T, tinta y papel, 33 X 24,5 cm., 1975.

El azar nos ha proporcionado dos collages-corrección realizados sobre una misma imagen preexistente, uno de Aranda y otro de García-Abrines, lo que nos permite analizar las diferencias de intervención sobre una ilustración ya dada.



Izquierda: Francisco Aranda, *Frío y hielo*, collage sobre papel, c. 1965-1985 (ficha catalográfica nº 6); derecha: Luis García-Abrines, original del collage que ilustra la página 33 en *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988.

La coincidencia en la utilización de este collage establece unos mismos impulsos en ambos autores. Por un lado, el anacronismo que ya observamos en algunos de los collages de Alfonso Buñuel, que se establece entre una sociedad con valores emergentes, tema frecuente

sobre todo en Aranda, y por otro lado la relación entre el collage como forma de expresión acorde a su época frente a la pintura, ya envejecida, cuya relación es paralela a la utilización de un procedimiento mecánico como el collage, con imágenes de procedencia pictórica o dibujística como la empleada. Por otro lado, el impulso sexual afectivo que impulsa al sujeto hacia el objeto como primer paso en la elaboración de un collage. Sin embargo, el modo de intervenir diverge el uno del otro. Luis García-Abrines incide con detalle y por superposición para identificar el orificio del bolsillo del niño con un ojo vertical y, de esta manera, el ojo con el sexo femenino a modo de Luis Buñuel, Georges Bataille y Victor Brauner, mientras que un tubo metálico e industrial surge de la entrepierna del anciano dirigido hacia el niño, materializando el deseo hacia el objeto inmaculado (de ahí su condición infantil). En cambio, el collage de Francisco Aranda se limita prácticamente al recorte de una imagen encontrada, al enmarcado con unas flores decorativas irónicas en la parte inferior. Prima así la yuxtaposición sobre la superposición de García-Abrines aunque no con fines constructivos, sino para determinar la selección de la imagen, alterada únicamente por el título “frío y hielo”, que no expresa la ternura de la escena sino que se opone a ella. El de Luis García-Abrines no tiene título, pero la misma incidencia con letras (“lectura”), como si fuese dirigido al espectador advirtiendo de la naturaleza mental del collage mismo, a lo que contrapone Aranda el collage fundamentado en la selección frente a la expresión. En Aranda se antepone el *ready-made*, ha reducido la expresión a la primera fase del collage consistente en el encuentro con el motivo, mientras que la corrección de García-Abrines insiste en las posibilidades del montaje, a pesar de que ambos suponen un cambio sustancial frente al “collage integrado” de Alfonso Buñuel. Con el fin de introducir lo fantástico, García-Abrines rompe la apariencia naturalista de este último que confundía lo real con lo irreal, mientras que Aranda retorna al realismo desnudo de la imagen para desvelar mediante la selección y la dotación de un título y no incidir con imágenes incongruentes. Deja hablar al objeto por sí solo haciendo uso de la fotogenia de Luis Buñuel, aunque apenas sin montaje. Su método establece una evolución histórica hacia la consideración de la imagen como objeto encontrado, capaz de romper su dominio único.

No obstante, para medir estas diferencias es necesario establecer una previa evolución desde el collage buñuelesco hasta la adopción del collage-corrección radical, pareja a las distintas estancias de Francisco Aranda en diversas ciudades.

Antes del contacto con el surrealismo portugués, debemos hablar de los dos primeros collages (nº 1 y 2) realizados el año en que conoce a Luis García-Abrines en Zaragoza (aunque el primer encuentro entre los dos podría remontarse a 1945), con quien se interesará por el collage bajo el primer impulso de Alfonso, siendo que no retomará el medio hasta 1965, ya de una manera más o menos continuada hasta mediados de la década de 1980, sin que podamos establecer por nuestra parte fechas exactas al constituir una práctica llevada a cabo en la

intimidad y sin pretensiones expositivas<sup>769</sup>. La incidencia de los Buñuel es visible en los primeros collages, a los que ha aplicado una aguada para uniformar las imágenes, sobre todo el primer collage (*El sueño de un ángel*, nº 1) ,donde establece una construcción del espacio<sup>770</sup> aunque con elementos que adquieren matices simbólicos, por ejemplo las flores que separan el ámbito inferior de la escena soñada, mientras que el segundo mantiene la tensión entre el objeto del deseo y el sujeto (*Los besos de la madre*, nº 2), constante en Alfonso Buñuel y en los primeros collages de García-Abrines, mediante la intervención en un interior preexistente apreciable en la máscara barbada que adquiere la madre por superposición, propia de la condición andrógina del collage. Estas primeras producciones están concebidas con un aire infantil que respalda los valores juveniles y la independencia del objeto de deseo frente a la máscara del personaje adulto, compartido con las figuraciones infantiles de los collages del libro de poemas *Charmes de Londres* (1952) de Jacques Prévert -paradigmáticos en la corrección de fotografías- y con los collages del surrealista portugués Jorge Vieira -a pesar de que todavía no lo conocía-, quien contrapone imágenes recortadas de libros infantiles sobre imágenes fotográficas con gran valor en sus texturas. El anacronismo es un medio muy recurrido por Aranda y se manifiesta en dos niveles interaccionados: el icónico con personajes de distinta edad e imágenes de diversas épocas, y en la utilización de materiales procedentes de fuentes de épocas dispares. Gracias a estos dos recursos enfrenta dos tipos de escalas de valores opuestos.

Su estancia en Portugal entre 1950 y 1958 -año en que se traslada a París para trabajar en la Cinémathèque Française bajo la dirección de Henri Langlois-, y su amistad desde 1952 con algunos surrealistas portugueses<sup>771</sup>, sobre todo con Mário Cesariny, marca un paso decisivo antes de afrontar los siguientes collages a partir de 1965 ya en España, a juzgar por el material empleado en sus collages. Antes hay que advertir que el contacto de Aranda con los surrealistas portugueses se prolongó hasta su fallecimiento en 1989. Es gracias al surrealismo portugués que José Francisco Aranda constituye el único collagista aragonés que ha desarrollado su producción desde una posición puramente surrealista, incluyendo una defensa de los postulados

---

<sup>769</sup> De los treinta y un collages realizados por Francisco Aranda con estilo ernstiano, dos están fechados en 1948, por lo que hay que situarlos antes de su traslado a Lisboa en 1950. Otros dos constan de 1965 y 1966, y el resto pueden haber sido realizados entre 1965 y 1985 aproximadamente. Según cuenta Manuel Pérez-Lizano, del total de los collages uno data de 1963, y en 1966 realizó seis piezas más sin que especifique cuáles son, mientras que el resto fueron realizados entre esta última fecha y 1985 por lo que, al menos y según esta información, diez piezas de las conservadas fueron confeccionadas antes de 1966. PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991, op. cit.*, p. 184.

<sup>770</sup> Del cine de Buñuel valora la capacidad de impactar al espectador mediante la técnica del montaje. En ARANDA, J. FRANCISCO, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 101. Sin embargo, concretamente en *Un perro andaluz* divisa una lógica interna que da unidad a la estructura fragmentaria, de donde pudo percibir la unidad del collage. Ver *Ibíd.*, p. 123.

<sup>771</sup> Con seguridad Francisco Aranda encontró en 1952 a Mário Cesariny (ver *Mário Cesariny. Navío de espejos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 268, catálogo de exposición), el mismo año en que el escritor portugués conoció al matrimonio de pintores Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes.



bretonianos<sup>772</sup>, y no sólo se ha servido de sus lenguajes como hicieron Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines.

A pesar de los precedentes en ciertos aspectos surrealistas en la obra de Julio dos Reis Pereira y de António Pedro, con prolongación en la pintura de António Dacosta y Cândido Costa Pino, no se configuró un grupo propiamente surrealista en Portugal hasta 1947, con la visita a París durante unos meses de ese año de un conjunto de representantes surrealistas, entre los que se encontraban Mário Cesariny y Antonio Pedro. Sin embargo, la presencia de este último determinó cierta predisposición para romper las fronteras entre los géneros. Durante su estancia en París entre 1934 y 1935 firmó junto con Arp, Calder, Robert y Sonia Delaunay, Duchamp, Miró, Moholy-Nagy y Picabia entre otros, el manifiesto del Dimensionismo, por el que se proclamaba el fin de los valores euclidianos para dejar entrar la dimensión del tiempo en el espacio, lo que ya supuso poner en cuestión los límites pictóricos. Junto a este condicionante, determinaron las peculiaridades surrealistas portuguesas las procedencias de muchos de sus miembros del conocido como “neorrealismo” de tipo reivindicativo y social contrario al régimen de Salazar, que tomó el aspecto popularista de los muralistas mexicanos entre otras fuentes (desde las ilustraciones de Grosz y el jdanovismo hasta ciertos aspectos plásticos rescatados del cubismo, adoptando como modelo nacional la obra de Abel Salazar), lo que impidió que los surrealistas posteriores abandonasen, a pesar de la multitud de técnicas automáticas practicadas, en las que el papel del azar es esencial -tal y como ocurre con el encuentro con los fragmentos del collage-, una atención a la dimensión social de la poética<sup>773</sup> que sin duda contagió a Francisco Aranda, no sólo por su temática como es visible en el collage de Cesariny *General de Gaulle* (1946), y en los nº 5, 11, 13, 14 y 19 de Aranda, quien además afronta la censura religiosa en los nº 7, 15, 25 y 31. Estas lecturas no eximen de otras más profundas como el deseo, visible en los cuatro primeros collages, sino también por la consideración objetual de los materiales empleados, lo que Perfecto E. Cuadrado denomina “compromiso del poeta con su obra” para hacer de su poesía un medio de conocimiento alternativo<sup>774</sup>. Con esta tradición social se comprometieron uno de los dos grupos surrealistas de Portugal, el Grupo Surrealista de Lisboa, mientras que Os Surrealistas se apoyaron en la idea de que sólo una liberación individual podría conducir a una colectiva. El Grupo surrealista de Lisboa, activo hasta 1949, se conformó en noviembre de 1947 a partir del modelo de Antonio

---

<sup>772</sup> A pesar de las fechas tardías en la que Francisco Aranda vivió, pues el surrealismo ha sobrevivido hasta el día de hoy. Precisamente, su amigo Cesariny siempre se ha opuesto a una historización del movimiento por creerlo todavía plenamente vivo.

<sup>773</sup> Esta dimensión social y política podemos apreciarla por ejemplo en el poema de Mário Cesariny “Llor y simplificación de Álvaro Campos”, recogido en *Nobilíssima Visão* (1945-1946, publicado en 1959), aunque lo escribió antes de tener conocimiento directo del surrealismo parisino en 1947. Recogido en CESARINY, Mário, *Antología poética*, Visor, Madrid, 2004, pp. 19-31.

<sup>774</sup> CUADRADO, Perfecto E., “Surrealismo. Movimiento surrealista y poesía en Portugal”, en *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Instituto Portugués de Museos/ Junta de Extremadura, Lisboa-Badajoz, 2001, p. 444 (catálogo de exposición)

Pedro y de los conocimientos adquiridos en París por Mário Cesariny y João Moniz Pereira. También formaron parte de este grupo Fernando de Azevedo, António Domingues, José-Augusto França, Alexandre O'Neill, Marcelino Vespeira y el legendario António Pedro, de quien tomaron como órgano de difusión principal su revista *Variante*, editada desde 1942. Comenzaron por llevar a la práctica muchos de los juegos surrealistas, entre ellos el cadáver exquisito (en algunos de los cuales participó Aranda<sup>775</sup>). Esta inclinación por la experimentación lúdica ya señaló el camino hacia un automatismo basado en la investigación técnica, lo que pronto condujo a una de las controversias del grupo junto con la del compromiso político: debatieron si era más importante la investigación y la experiencia o el resultado artístico, discrepancia que por ejemplo impidió formar parte del grupo a Pedro Oom, Antonio Maria Lisboa, Enrique Risques Pereira y Fernando Alves de Santos. Aunque mantuvieron contactos posteriormente, como consecuencia de estas cuestiones Mário Cesariny y Moniz Pererira se despidieron del grupo en 1948, por considerarlo insuficientemente compacto y surrealista. Cesariny formó con António Maria Lisboa Os Surrealistas, formación que acogió junto a éstos a Carlos Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas, Fernando Alves dos Santos, Fernando José Francisco, Enrique Risques Pereria y Pedro Oom, activos hasta 1952, mientras que António Domingues retomó el activismo político<sup>776</sup>. La querrela acerca de la creación fue tan decisiva que propició la escisión entre los que aceptaron la plástica (Azevedo y Vespeira) y aquéllos que la abandonaron (António Pedro, António Dacosta, Moniz Pereira y França). Para 1952, a los dos años de llegar Francisco Aranda a Lisboa recién casado, los surrealistas de Portugal tomaron conciencia de la imposibilidad de configurar un grupo surrealista en el país. No obstante, algunos de estos representantes continuaron la difusión de sus ideas a título individual, y éstas debieron embaucar a Aranda, testigo de las dificultades de asociación y mantenimiento con cierta autenticidad de los compromisos bretonianos. Esta experiencia no llegó a ser conocida en España, aunque en ocasiones se compare y se equipare el surrealismo portugués con el caso español<sup>777</sup>. Quizás debido al conocimiento de los círculos surrealistas portugueses, Aranda tiende a definir en *El surrealismo español* (1981) una serie de grupos de difícil concreción, por carecer de cohesión, de una toma de posiciones depuradamente surrealistas y de manifestaciones públicas, sobre todo en el caso zaragozano -uno de los más defendidos por

---

<sup>775</sup> En *ibíd.*, p. 243, se ilustra un cadáver exquisito realizado por Francisco Aranda y Mário Cesariny en 1952.

<sup>776</sup> Ver ÁVILA, María Jesús, "Surrealismo en las artes plásticas en Portugal, 1934-1952", en *ibíd.*, pp. 418-419.

<sup>777</sup> Sobre todo, esta comparación entre el surrealismo portugués y el español ha sido establecida en el terreno literario por Antonio Tabucchi, luego retomado por Perfecto E. Cuadrado en "Surrealismo. Movimiento surrealista y poesía en Portugal", en *ibíd.*, p. 444. Cesariny fue más lejos al negar el haber existido un grupo surrealista auténtico en Portugal, frente a lo cual admitió que en España sí lo hubo, por haberse adelantado en el tiempo y haber conocido la información fundamental con anterioridad. En CESARINY, Mário, "Homenaje a André Breton" (publicado en 1993), recogido en *Mário Cesariny. Navío de espejos, op. cit.*, pp. 251-252.

Aranda- en torno a las figuras de los Buñuel, apoyado en ciertas actitudes provocativas que llevaron a la práctica algunos personajes aragoneses de entonces en su obra y en la vida cotidiana. La adhesión a los principios de Breton<sup>778</sup> no fue visible en Zaragoza, ni en los artistas que mantuvieron relativa afinidad surrealista en el resto de España como el grupo Dau al Set, ni siquiera el joven Antonio Saura, aunque sí comparten algunos de éstos la fascinación por Freud y por el romanticismo alemán que antes ostentaron los hermanos Buñuel. Todo parece indicar que Aranda, en *El surrealismo español*, quiso trasladar en parte el modelo portugués a la vanguardia española.

Aunque el surrealismo portugués se originó veintitrés años después de la publicación del primer manifiesto surrealista de André Breton, como bien señala María Jesús Ávila<sup>779</sup>, su dedicación a las técnicas automáticas responde al automatismo “absoluto promulgado” por Breton en 1939, y coincide con el surgimiento de una serie de grupos que renuevan la evolución de la plástica surrealista transcurrida hasta el momento: el grupo imaginista de Malmo (Suecia) representado por Max Walter Svanberg, Carl Otto Hultén, Gosta Kriland y Andes Österlin, y el Skupina Ra de Josef Istler y Zdeněk Lorenc en Checoslovaquia. Hay que citar además COBRA, grupo formado en 1948 a partir del Surrealismo Revolucionario de Noël Arnaud y Christian Dotremont, el Grupo Experimental de Holanda de la revista *Reflex* y la asociación danesa Høst. Así, muchos de los surrealistas portugueses, sin abandonar los modelos ya clásicos, sobre todo Max Ernst y Victor Brauner, comienzan a fijarse en la obra de otros más tardíos como Roberto Matta, Esteban Francés, Ashile Gorky, Wolfran Paalen o Gordon Oslov<sup>780</sup>. Y este automatismo es contrarrestado y entroncado con la anterior consideración del azar y del deseo como fuerzas motrices de la multitud de objetos de los que se apropiaron los surrealistas portugueses, de sus collages y poemas-collages, pues ambas vertientes -este nuevo surrealismo y el ya tradicional- comparten la tendencia generalizada hacia la figuración femenina<sup>781</sup> y la contraposición de imágenes dispares entendida como una cópula -lo que concuerda con el sustrato buñuelesco adquirido por Aranda en su juventud-, incluso con las combinaciones posibles de estas modalidades con automatismos como la *decalcomanía*, el soplo de tinta y el *acuamato*<sup>782</sup> (estas dos últimas técnicas descubiertas por Cesariny originaron las *sismofiguras* y las *soplofiguras*,

---

<sup>778</sup> Leer *ibíd.*, pp. 251-252.

<sup>779</sup> ÁVILA, María Jesús, “Surrealismo en las artes plásticas en Portugal, 1934-1952”, en *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, *op. cit.*, pp. 416-417.

<sup>780</sup> Édouard Jaguer aporta una visión resumida de los automatismos surrealistas en Europa, en JAGUER, Édouard, “La comunicación automática en Europa (1944-1956)”, en *Automatismos paralelos. La Europa de los Movimientos Experimentales 1944-1956*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 25- 36 (catálogo de exposición)

<sup>781</sup> María Jesús Ávila establece las dos vertientes de la plástica surrealista portuguesa en la fragmentación y el automatismo. ÁVILA, María Jesús, “Surrealismo en las artes plásticas en Portugal, 1934-1952”, en *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, *op. cit.*, p. 420. A esta distinción se aproxima LIMA PINHARANDA, João, “Cuando el pintor es un caso aparte o las viejas aún estaban allí”, en *Mário Cesariny. Navío de espejos*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>782</sup> Definido por Édouard Jaguer en BIRO, Adam et PASSERON, René (dirs.), *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*, Presses Universitaires de France, 1982. Recogido en *ibíd.*, p. 261.

dado que la figura es predominante en la obra de este principal representante del surrealismo portugués, frente a las tendencias abstractas generalizadas en los automatismos de su época)<sup>783</sup>, procedimientos que enseguida ponen en relación el soporte originario o los fragmentos preexistentes al collage, con la intervención del artista y que Aranda, conocedor de algunas de estas técnicas automáticas, reduce a la firma, el título y la fecha. El material preexistente es la imagen retenida en la memoria, potencialmente manifiesto por medio del automatismo o correspondido con un material dado. En estos términos el automatismo, en tanto que poesía (en ella reside la interacción entre literatura, plástica, automatismo y collage), es considerado como una ciencia o, mejor dicho, como la auténtica ciencia por su capacidad para desvelar la realidad. De igual modo Francisco Aranda, mediante la intervención mínima en los recortes apropiados, desvela y despeja los contenidos ideológicos que los ocultan<sup>784</sup>.



Francisco Aranda, *Arcadia*, decalcomanía, 1980.

Lo objetual y el automatismo comparten la elección, la ingenuidad frente a un hecho exterior, y ambos confluyen en el gusto por las artes primitivas, manifestada por ejemplo por Jorge Vieira en sus esculturas orgánicas. De esta forma, Francisco Aranda retrata en 1965 a Cesariny -de quien adopta sus materias como la tinta y el bolígrafo- mediante un dibujo automático dotado de diversos ojos para dar testimonio de sus cualidades visionarias, de la interacción de automatismo y mutilación en sus collages pictóricos acompañados de técnicas automáticas como el soplo (al parecer inspirados en los collages mixtos de dibujos sobre papel, tejidos vegetales y ceras que Victor Brauner realizó a mediados de la década de 1940), que produce líneas parecidas a las que en este retrato unen los ojos con la figura.

---

<sup>783</sup> Sobre estas técnicas ver LIMA PINHARANDA, João, “Cuando el pintor es un caso aparte o las viejas aún estaban allí”, en *Mário Cesariny. Navío de espejos*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>784</sup> Cesariny presenta la poesía como ciencia en 1975 en respuesta a una encuesta. En *Mário Cesariny. Navío de espejos*, op. cit., p. 245.



Francisco Aranda, *Mário Cesariny*, tinta sobre papel, 1965.

Una de las técnicas abordadas por el surrealismo portugués y que sirvieron de modelo a Francisco Aranda fue el poema-collage, iniciado por Alexandre O'Neill y António Domíngues en 1948 al introducir en un texto preexistente sílabas que lo alteran mínimamente, lo que dio pie a una tergiversación posterior de los contenidos. Esta práctica derivó en collages de expresiones, frases y palabras encontradas en distintas fuentes y yuxtapuestas hasta crear un discurso nuevo, como ya demostró André Breton en el *Manifiesto Surrealista* de 1924<sup>785</sup>, procedimiento luego retomado por Georges Hugnet<sup>786</sup> en la década de 1930 para combinarlo con sus fotomontajes poéticamente contruidos, tal y como lo abordaron luego los surrealistas portugueses. De Francisco Aranda disponemos una muestra de 1957 y otra de 1973. De la primera advierte ser realizada con el mismo número de *El Noticiero*, en consonancia con la fidelidad a las mismas fuentes en el collage, a modo de Luis García-Abrines y Alfonso Buñuel<sup>787</sup>:

---

<sup>785</sup> “Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios”. BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 63-66, añadiendo un ejemplo a la exposición de este método y la posibilidad de poder ser aplicado a la ciencia, la filosofía, el teatro, etc. Por lo tanto, lo propone como un medio de conocimiento.

<sup>786</sup> Ver BAUM, Timothy, « La septième face de Georges Hugnet », en HUGNET, Georges, *Collages*, Léo Scheer, Paris, 2003, p. 158. Este representante del movimiento fue igualmente importante para el surrealismo portugués por sus collages combinados con *decalcomanías*. En Portugal también mezclaron el soplo y el *acuamato* con los recortes.

<sup>787</sup> ARANDA, J. F., *Circunstancias atenuantes*, *op. cit.*, pp. 49-53 y 79-81.



Francisco Aranda, página de *Nuestras Fiestas* (c. 1957), en *Circunstancias atenuantes*, Libros Pórtico, Zaragoza, 1990, p. 52.

Acerca de la relación de la fragmentación -aplicada aquí a las letras- con los procedimientos automáticos, podemos afirmar que el collage busca disolver la figuración encontrada, mientras que el automatismo tiende hacia la figuración de la memoria dentro de la dialéctica propia de Cesariny. Esta relación puede ser ilustrada con sus versos: “Mi boca/ perdió la memoria/ no puede hablar/ las palabras/ penetran en su túnel/ y no es necesario perseguirlas” (*Pena Capital*, Contraponto, Lisboa, 1957)<sup>788</sup>

Estos procedimientos, tanto los automáticos como los objetuales, están destinados a cuestionar el principio de identidad del sujeto, ya sea por la elección del material y de las imágenes o por el enfrentamiento con el azar. Por ello, todas estas técnicas fueron simplificadas al máximo por los surrealistas portugueses y adaptadas al collage en forma de *ready-made* por Francisco Aranda. Incluso existen cruces entre estos surrealistas y el nuevo realismo, no sólo por esta consideración mínima del objeto: Mário Cesariny pega en el reverso de sus obras recortes que son desvelados cuando rasga la superficie. En concreto, Aranda tuvo un modelo dentro del collage ernstiano en los fotomontajes de Alexandre O’Neill y su libro de collages novelados *A ampôla miraculosa*, publicado en 1949 por los *Cadernos Surrealistas* y cuyos

<sup>788</sup> En Mário Cesariny. *Navío de espejos*, op. cit., p. 171 (traducción de Perfecto E. Cuadrado)

originales curiosamente han sido destruidos, lo que testifica una vez más que el collage ernstiniano está concebido para su publicación por fotograbado. O'Neill pudo aprender este lenguaje que impregna los trece collages de su libro (la portada la constituyen las letras del título realizadas mediante soplo) en *La Femme 100 têtes*, y éste también influyó en otros artistas portugueses cuya obra no ha sido editada (*Pas pour les parents* de Mário Enrique Leiria o *Autobiografia* de António Areal), cuyas diferencias con el collage de Max Ernst señaladas por Luis de Moura Sobral, constituyen el énfasis de los fragmentos que O'Neill toma prestados a modo de *ready-mades*, al haber utilizado algunas ilustraciones sin modificar<sup>789</sup>, lo que aumenta la consideración de este lenguaje como objeto frente a la pérdida de la imagen, que a partir de ahora se hará paulatina en nuestro propio tema de estudio como ya nos ha demostrado la obra de Francisco Aranda, pues es desde su estancia en Portugal que simplifica al máximo sus collages ernstianos.

Sin embargo, este contacto con el surrealismo en Portugal no sólo establece diferencias con el collage de Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines. La distinción de géneros entre la acción creadora y el objeto desnudo, esto es, entre lo masculino y lo femenino, así como un resultado andrógino por aglutinar en él ambos principios, coincide con sus paisanos y es al mismo tiempo enfatizada por la dialéctica constante de Cesariny<sup>790</sup> y sus procedimientos mecánicos<sup>791</sup>. Mientras la masculinidad activa es humanizadora y en manos del progreso se identifica con la muerte<sup>792</sup>, el objeto se presenta femenino, cuya autonomía es reivindicada hasta el punto de encontrar en los textos de Cesariny referencias apologísticas al matriarcado y contrarias a cualquier añadido ideológico sobre la realidad<sup>793</sup>. El encuentro dialéctico entre sujeto y objeto es presentado como una cópula andrógina entre dos géneros. Con él, el objeto es capaz de verse reflejado en el sujeto y viceversa: “Como los ojos de mosca reflejan los objetos”<sup>794</sup>. Siendo que el propio Césariny se describe como una máquina desde el momento en que se presenta como un poeta<sup>795</sup>, en consonancia con sus ejercicios automáticos, él mismo se considera causa de muerte y de vida de manera simultánea en cuanto entra en contacto con el objeto, ya sea bajo el impulso del deseo o del sueño, pues en cualquier caso se verán involucrados. Esta misma pulsión corre paralela a la denuncia que Francisco Aranda lanza de manera goyesca con las imágenes apropiadas, dado que las figuras que amenazan los objetos de

---

<sup>789</sup> Citado en CUADRADO, Perfecto E., “Surrealismo. Movimiento surrealista y poesía en Portugal”, en *Surrealismo em Portugal 1934-1952, op. cit.*, p. 451. El libro está reproducido en pp. 263-266.

<sup>790</sup> CUADRADO, Perfecto E., “Palabra/ Imagen. Confluencias”, en *Mário Cesariny. Navío de espejos, op. cit.*, p. 127.

<sup>791</sup> LIMA PINHARANDA, João, “Cuando el pintor es un caso aparte o las viejas aún estaban allí”, en *ibíd.*, p. 26.

<sup>792</sup> CÉSARINY, Mario, “Cuerpo Visible”, en CÉSARINY, Mario, *Antología poética, op. cit.*, p. 145.

<sup>793</sup> CÉSARINY, Mario, “El regreso de Ulises”, en CÉSARINY, Mario, *Pena capital, op. cit.*, recogido en *ibíd.*, p. 190 (traducción de Vicente Araguas)

<sup>794</sup> CÉSARINY, Mario, *A cidade queimada* (1977), recogido en CÉSARINY, Mario, *Antología poética, op. cit.*, p. 37.

<sup>795</sup> En CÉSARINY, Mario, “Autobiografía”, en *ibíd.*, p. 91.

deseo, así como las que contemplan la muerte (collage nº 13, *Aromas Dulces*), emanan de la disposición que él ha elegido para las figuras, hasta topar con la autonomía del objeto de deseo de la realidad libre de todo añadido ideológico: en el collage nº 19 la policía detiene a un joven desnudo en medio de una sociedad envejecida, mientras que en el nº 17 dos mujeres conversan en torno a una máquina onánica de coser (no añadida por collage y, por tanto, libre de masculinidad en el interior de la imagen) próxima a la que encontramos en Alfonso Buñuel y que alude la cavidad de la encajera de Vermeer recurrida por Luis Buñuel desde *Un perro andaluz* a instancias de Dalí. El objeto se vale por sí solo, mientras que la apropiación y tergiversación masculina es representada como si de un sello se tratase, por un rostro con bigotes que aparece exactamente igual en los collages nº 7 y 18. No es de extrañar que estemos ante el mismo esquema de Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, con quienes Aranda aprehendió la poética del collage (mantiene muchos rasgos de éstos a lo largo de todos los collages, por ejemplo los animales fálicos, los pájaros, las referencias religiosas, etc.), pues en los cuatro primeros collages y en el sexto, encontramos de manera simplificada el tema de la cópula como acto creativo de interacción entre sujeto y objeto que, sin duda, se vio alimentado y reafirmado por las ideas de Cesariny y del surrealismo portugués. A esto añadió la libertad para acoger una dimensión social de denuncia que implica a la religión, sin abandonar así la unidad forma-contenido apoyada en una importante intertextualidad entre los distintos registros cultivados.

Francisco Aranda también pudo percatarse de la posibilidad de simplificar la acción del artista para aumentar el valor del encuentro con la imagen pero, gracias a esta toma de conciencia que en principio parece avanzar contra el arte, esta reducción de la participación creativa se vuelca sobre sí misma como les sucedió a los nuevos realistas, y obliga a la imagen a retornar a su presencia física a pesar de haber concebido Aranda los collages con toda seguridad para ser duplicados, tal y como los presentó y los ordenó. De todas formas, no abandonó las demás formas posibles de construcción e intervención en la práctica del collage dado que, como demuestra el collage nº 31, es capaz de presentar la misma construcción de tipo alegórico ya abordado por Max Ernst a principios de la década de 1920, con la simple apropiación de la imagen y la tergiversación de una leyenda. La realidad por sí misma se basta para presentarse con la forma que tradicionalmente se entiende por collage, y el artista tan sólo es capaz de imponer su lectura sobre la realidad desnuda, como muestra por ejemplo la máquina onánica de coser del collage nº 17 y el desnudo detenido por la policía en el nº 19 y, tomando como realidad preexistente la propuesta por anteriores artistas, la intervención del collagista se reduce a una mínima intervención de un elemento ajeno, tal y como procede Aranda en el collage nº 28 sobre un grabado de Hermenegildo Estevan titulado *El rayo de luna* y publicado en la *Ilustración Española y Americana* en 1887 (ver Jesús Pedro Lorente, *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1995, p. 48)



Así como Cesariny alcanza la interdisciplinariedad no sólo por la confluencia del automatismo con la fragmentación del collage en una misma obra, también entre el collage y la escritura como bien muestran sus poemas-collage, así como por la disposición mallarmeana y tipográfica de algunas de sus poesías, la unificación de los distintos registros expresivos es esencial en los collages de Aranda para que sus títulos alteren con un gesto mínimo el valor de una imagen prestada, tal y como procede Cesariny en multitud de ocasiones, por ejemplo concluyendo juegos fonéticos en busca de la unión de contrarios como en su poema *El hombre-madre*<sup>796</sup>. Esta interdisciplinariedad reafirma en Aranda la importancia objetual de los registros cultivados, tal y como consigue aplicando la técnica del collage plástico a la composición de versos. Uno de sus últimos objetos de 1988 demuestra esta consideración objetual al contraponer la solidez de los objetos a la profundidad del fondo azul, al tiempo que sabe integrar el valor de la imagen capaz de disuadir al conocimiento gracias a su autonomía objetiva. Una figura de niña de espaldas es dotada de una anilla de cuerda, dando a suponer que su manipulación será capaz de levantar la falda y descubrir su desnudez tal y como Aranda los encontró azarosamente.



Francisco Aranda, *La sorpresa*, caja de madera, collage y ensamblaje de objetos encontrados, 20 X 11 X 3 cm., 1988, expuesta en *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, 1990.

---

<sup>796</sup> Ver CUADRADO, Perfecto E., “Palabra/ Imagen. Confluencias”, en *Mário Cesariny. Navío de espejos*, *op. cit.*, pp. 115-118.

### 3.2. Literatura y plástica bajo un nuevo concepto poético. El arte combinado

Hemos analizado detenidamente las interacciones entre literatura y collages de Luis García-Abrines a nivel iconográfico, algo que también ocurre en el caso de Francisco Aranda, por ejemplo en la temática social y en el amor, constantes en su poesía. Sin embargo, es en el procedimiento donde mejor se manifiesta esta relación interdisciplinar, en el caso de Aranda mediante el uso del poema-collage que aumenta el valor objetual tanto del poema mismo como de los collages, y en el caso de Luis García-Abrines mediante la creación de imágenes yuxtapuestas (incluso llega a llamar *Collages*<sup>797</sup> a una serie de poemas, tal y como haría medio siglo antes Hugo Ball con sus *Papiers-collés*), disposiciones de las letras a lo largo del soporte papel, poemas visuales que incluyen la figuración a partir de la letra y juegos tipográficos de diversa índole, intercambios idiomáticos acordes a su registro de ciudadanos del mundo que conforman una sociedad que él mismo fundó en Zaragoza antes de marchar a París, etc., recogido y recopilado todo en 1980 en la heteróclita antología *Ciudadanos del mundo*, donde llega a reclamar el mismo valor comunicativo de la tipografía y del formato de las palabras<sup>798</sup>, buscando siempre la interacción entre la imagen y el lenguaje, por la que el texto adquiere figuración y la imagen una gramática liberada y poética. Así, el collage en tanto que imagen se instaure como un mecanismo adaptable a todas las formas de expresión posibles y como un medio de conocimiento generalizado que equipara la poesía a la ciencia. Dentro de esta búsqueda de interdisciplinariedad e intertextualidad, un caso curioso y ya no dentro de la poesía, sino específicamente en relación con la narrativa, lo constituye Ramón J. Sender, quien a partir de 1947 se dedicó a la pintura y en 1960 al collage en forma de amuletos mixtos entre la pintura y el objeto, a pesar de que constituye un ejemplo aislado sin interacción con el marco aragonés debido a su exilio tras la Guerra Civil.

Ramón J. Sender supuso desde su actividad literaria y periodística un temprano modelo de nueva humanización en la década de 1930, abiertamente opuesto a *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, coincidiendo con la obra plástica, periodística y caricaturesca de Ramón Acín, con quien en principio comparte en Huesca los mismos ideales políticos y sociales (ya vimos cómo de alguna manera estaban emparentados familiarmente a través de la mujer de Acín). Esta apertura literaria más allá de sus recursos narrativos, y necesitada de modelos reales, le predispuso a abrazar la pintura y más tarde el collage, teniendo en cuenta además su pronta

---

<sup>797</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo. Antología*, op. cit., p. 203.

<sup>798</sup> GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, “The Beautiful Way to Celebrate Nothing”, recogido en *ibíd.*, p. 357.

oposición al empobrecimiento del racionalismo que le animará a renovar el realismo decimonónico.

Si su atención a la realidad se fundamentó en un compromiso literario afín al giro dado por la literatura en los años treinta junto con una nueva dimensión psicológica, ésta última se incrementa tras la experiencia de la Guerra Civil y el conocimiento de la realidad soviética del estalinismo, por lo que su acercamiento a la realidad ya no se hará desde ningún presupuesto científico, ni dialéctico ni materialista, sino desde un interés psicológico profundo que implica las relaciones del sujeto con los objetos y que corre paralelo a las rupturas del realismo en su literatura, lo que concretamente en el collage conlleva connotaciones afines a su época, a pesar de haber encontrado valores ya tradicionales o históricos en El Greco, Goya y Picasso, quienes formaban para él la trinidad superior de la cultura hispánica<sup>799</sup> según las opiniones vertidas en algunas de sus críticas y comentarios sobre arte (materia de la que se ocupó de forma ensayística sobre todo una vez exiliado tras la guerra española<sup>800</sup>), por lo que su actividad plástica debe ser entendida como una apertura a la acción desde su temprano interés por la pintura, parejo a la voluntad aperturista que siempre mostró respecto a lo extra-literario. De estos clásicos pintores le atrajo, frente la omnipotente figura de Velázquez que Sender juzgaba estéril, la apertura hacia lo humano, que en cierto sentido vanguardista se traduce en una atención a la vida misma frente a la reclusión profesional, teniendo en cuenta que el conocimiento de El Greco se debió al trabajo biográfico de Jean Cocteau, y que cuando cita Goya lo hace a través de los comentarios vertidos por Baudelaire sobre él. Picasso, a quien conoció personalmente, ofreció constantes ejemplos de esta apertura, y no sólo por su actitud vital, sino también porque en su obra incorpora materiales extra-pictóricos, dado que por estas mismas razones valoró la obra de Picabia, a quien conoció en el *Boeuf sur le toit* de París<sup>801</sup>. Sus ideas artísticas y las motivaciones que le condujeron a la pintura en 1947 fueron expuestas por el propio Sender, así como las interacciones interdisciplinarias<sup>802</sup> que definen su pintura como una prolongación de

---

<sup>799</sup> Ver ARA TORRALBA, Juan Carlos, “La galería personal de Ramón J. Sender”, *Alazet. Revista de filología* nº 7, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1995, p. 158.

<sup>800</sup> Estas meditaciones son expuestas en SENDER, Ramón J., *Ver y no ver: reflexiones sobre la pintura española*, Heliodoro, Madrid, 1980.

<sup>801</sup> *Ramón J. Sender. Obra pictórica*, Galería Multitud, Madrid, 1975, p. 11 (catálogo de exposición)

<sup>802</sup> Razón por la cual su obra debe ser estudiada con gran detenimiento, a nuestro juicio en colaboración con un filólogo especialista en su producción literaria con el fin de interaccionar ambos registros. Esta investigación no puede ser abordada aquí debido a la dimensión física de su literatura. No en vano, los primeros pasos dados por Ángel Azpeitia Burgos han sido determinantes para el descubrimiento de la obra plástica de este autor más allá de las meras cuestiones técnicas y académicas, y permiten esclarecer valores esenciales en el desarrollo del arte contemporáneo, como la interdisciplinariedad o el discurso intertextual. También debemos reconocer el análisis crítico y la catalogación realizada por Fernando Alvira Banzo. Estos estudios previos, determinantes en nuestro análisis, son AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor y la pintura. En torno a Ramón J. Sender”, *Alazet* nº 7, 1995, Huesca; AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor que pintaba amuletos”, *Hoy Domingo. Suplemento Extra Ramón J. Sender, Heraldo de Aragón* 4 febrero 2001, Zaragoza; AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Sobre un pintor llamado Sender”, *Heraldo de Aragón* 24 enero 1982, Zaragoza; AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Texto e imagen en Ramón J. Sender”, *Nerva* nº 1, abril 2001, Madrid; ALVIRA, Fernando, “Aproximación al estudio de la obra plástica

sus novelas<sup>803</sup>, en el catálogo de la primera exhibición pública de su obra plástica en noviembre de 1975 en la Galería Multitud de Madrid a su regreso a España tras su exilio, donde cuenta además cómo se vio impulsado hacia la pintura cuando Picasso, a quien considera el pintor más literario del siglo XX, le confesó que todo el mundo puede pintar, que no es necesario aprender a hacerlo<sup>804</sup>.

Sin embargo, existe otro dato que hasta hoy ha pasado de largo y que consideramos determinante a la hora de lanzarse a la aventura pictórica: en 1947, el año en que según Alvira realiza su primera obra<sup>805</sup> y al poco de llegar a los Estados Unidos, colabora con un texto en la edición londinense del libro *A Night with Júpiter and Other Fantastic Stories*, dirigida por el surrealista americano colaborador de *View* y especialista en collages, Charles Henri Ford, junto con otras aportaciones recopiladas por este último, entre las que se encuentran las de Henry Miller, Miguel Ángel Asturias, Clay Perry, Giorgio de Chirico, Paul Childs, Montagy O'Reilly, Leo Poch, Lydia Cabrera, Leonora Carrington, Raymond Roussel, Paul Bowles y Alva N. Turner, y con dibujos<sup>806</sup> de Max Ernst, Yves Tanguy, Pavel Tschelitchew, Man Ray, Alexander Calder, Paul Klee, André Masson, Kurt Seligmann y Leonor Fini, además de grabados procedentes de publicaciones del siglo XIX tan caras a Max Ernst (fundamentalmente de *La Nature*), todo un repertorio afín al surrealismo<sup>807</sup> que quizás justifique el tono surrealizante de las pinturas de Sender subrayado en varias ocasiones<sup>808</sup>, y afín a la superación del mero realismo racionalista que profesa su literatura al incentivar la dimensión psicológica de sus personajes<sup>809</sup>, dado que incluso su literatura ha sido a menudo relacionada con la superación surrealista de la novela<sup>810</sup>, aunque haya que disipar posibles identificaciones, ya que la literatura de Sender no excluye ni condena la novela sino todo lo contrario, frente a los surrealistas que sí se vieron

---

de Ramón J. Sender”, *Diario del Alto Aragón*, 10 agosto 2004, Huesca; además de su trabajo inédito ALVIRA BANZO, Fernando, *Sender pintor*, Huesca, c. 2002-2003, que incluye una catalogación de la obra de Sender cedido amablemente para este estudio.

<sup>803</sup> Cuestión subrayada por el Equipo Multitud en relación a los objetos ensamblados en sus obras, en la presentación al catálogo *Ramón J. Sender. Obra pictórica, op. cit.*, p. 3.

<sup>804</sup> Así lo cuenta el mismo Sender en *ibíd.*, pp. 11 y 14.

<sup>805</sup> ALVIRA BANZO, Fernando, *Sender pintor, op. cit.*, p. 10.

<sup>806</sup> El propio Ramón J. Sender afirmó, sin especificar la fecha, que comenzó su plástica con una serie de dibujos, a partir de los cuales fue animado por su compañera de entonces a comprar tubos y pinceles y lanzarse a pintar. En *Ramón J. Sender. Obra pictórica, op. cit.*, p. 51.

<sup>807</sup> Sobre esta publicación ver los comentarios de SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions, op. cit.*, pp. 214 y 477.

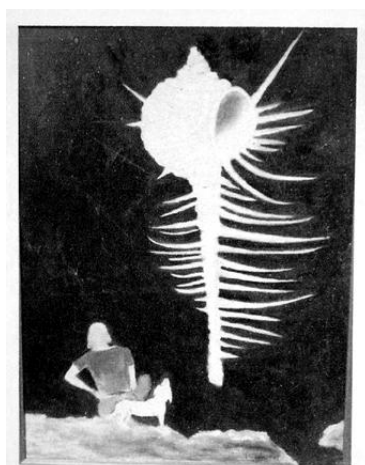
<sup>808</sup> Por ejemplo, esta problemática acerca de lo surrealizante en su obra plástica ha sido abordada por AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor y la pintura. En torno a Ramón J. Sender”, *Alazet* nº 7, *op. cit.*, p. 173.

<sup>809</sup> En ocasiones, se considera a los personajes de Sender como seres morales y metafísicos por encima de lo meramente social. Por ejemplo en UCEDA, Julia, “Criaturas senderianas (variaciones sobre una obra abierta), *Alazet. Revista de filología* nº 4, *Monográfico dedicado a Ramón J. Sender*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1993, 214.

<sup>810</sup> Ver por ejemplo el extenso estudio de Francisco Carrasquer Launed, que presenta a SENDER, Ramón J., *Imán*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1992, pp. XXIX y CLXIII. Sender confesó en una entrevista de 1970 con Marcelino C. Peñuelas, hacer uso relativo de recursos surrealistas para enfatizar determinados incisos en su prosa. Recogido en *Ramón J. Sender. Obra pictórica, op. cit.*, p. 16.

obligados a hacerlo para defender la superioridad poética al margen de la literatura misma. La pintura de Sender se ubica más allá de los condicionantes espacio-temporales que guían la construcción argumental de la novela, y sólo así puede ser comprendida su pintura como prolongación de su literatura<sup>811</sup> según la declaración que lanza él mismo al respecto con motivo de la presentación de su obra en Madrid en 1975.

La primera pintura realizada, *Problem 001* (1947), perteneciente a una serie enigmática de pinturas tituladas *Problem* y simplemente enumeradas, muestra la suspensión de un objeto natural extraño, una caracola marina de agudas espigas. Aislada en el vacío, es observada por una joven figura de espaldas acompañada de la constante figura goyesca, un perro que observa con el mismo detenimiento. En esta pintura se establecen los tres elementos claves que determinan su pintura como una prolongación de su personal realismo literario: un sujeto observador anónimo, un objeto y el vacío donde éste queda suspendido al margen de cualquier referencia espacio-temporal y lógica, en concordancia con la oposición al racionalismo que profesa su literatura<sup>812</sup>. Esta suspensión debió ser esencial para Sender, pues sabemos que el fondo fue repintado tras la exposición de 1975 para resaltar aún más el extraño objeto. Esta es la posición que tomarán los objetos ensamblados e insertos en su pintura a partir de 1960, una contraposición que no trata de incidir únicamente con imágenes preexistentes y objetos reales sobre el soporte pictórico para aquellas partes que no es capaz de representar, dada la falta de profesionalidad que aprendió de Picasso, sino que esta dualidad entre la realidad apropiada y la pintura, resuelta con una reducción estilizada sin duda deudora del primitivismo de Picasso, adquiere un significado que remite al propio proceder plástico y establece las claves de sus collages, pues encontramos el mismo esquema compositivo a partir de 1967 en los nº 5, 6, 7 y 9.



Ramón J. Sender, *Problem 001*, óleo sobre cartón entelado, 61 X 46, 1947.

<sup>811</sup> En Ramón J. Sender. *Obra pictórica, op. cit.*, p. 7; y ZAPATER, Alfonso, “Como es natural, mi pintura es una prolongación de mis novelas y mis versos”, *Heraldo de Aragón* 12 noviembre 1975, Zaragoza.

<sup>812</sup> Sobre la oposición de Sender a la razón como sistema único de conocimiento, véase RESSOT, Jean-Pierre, *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2003, pp. 473-478.

En 1975 Sender expone su concepción de la pintura como una lucha constante del individuo contra el vacío a llenar, traducido sobre el soporte pictórico en cierto “horror vacui” donde, al margen de cualquier juicio estético -como con Picasso-, las formas están destinadas simplemente a ocupar espacialmente, de lo que se deduce un vacío interno en el sujeto identificado con la muerte, también llamado a ser ocupado por la experiencia. Ahora bien, ésta es la función que adoptó la pintura desde que con el impresionismo se fue abandonando la imitación como advierte el mismo Sender<sup>813</sup>, una vez que la pintura se ha liberado y ha encontrado su verdadero servicio fenomenológico al pintor, pues constituyen una constante en su pintura -quizás de manera más evidente que en su literatura- las relaciones entre el sujeto y el objeto, tal y como él mismo afirma acerca de Picasso<sup>814</sup>.

Por lo tanto, lo que nos ofrece Ramón J. Sender más allá de las preocupaciones pictóricas, las cuales quedan superadas tal y como intentó lograr en la literatura desde sus comienzos como escritor a finales de la década de 1920, es un medio alternativo de conocimiento a la razón y al positivismo que desnuda al objeto en suspensión, alcanzando su clímax cuando en 1967 sustituye la pintura de estos objetos por otros reales. Éstos remiten a otra parte del sujeto que no responde a su personalidad, sino a la hombría, y en vez de dirigirse al cerebro como principal órgano de conocimiento, se dirige a los ganglios según su personal vocabulario, formado en este caso a partir de las ciertas categorías filosóficas de Schopenhauer, y que encuentra su mejor traducción en lo instintivo, para lo que es necesario desnudar al sujeto, que adquiere en su segunda pintura conocida aspecto de esqueleto (como en el collage nº 4) con forma de ave, dado que la constante identificación del sujeto con el animal, por ejemplo el perro representado en su primera pintura y que pudo inspirarse en el repertorio animalístico de su admirado Goya, señalan que el conocimiento de lo presentado requiere prescindir del raciocinio y buscar puntos de apoyo en el sustrato instintivo, simbolizado mediante el esqueleto frente a la “persona” o la máscara social del hombre<sup>815</sup>, la cual le dejó de interesar sobre todo a partir de su experiencia en la Guerra Civil, porque si antes combatió contra la hegemonía de la razón y reclamó la parte instintiva como complemento necesario para alcanzar un estado “real absoluto”<sup>816</sup>, a partir de la década de 1940 defiende la supremacía de éste frente aquél.

Si bien encontramos interaccionados en sus primeras pinturas el objeto y la pintura, es cuando se inicia en el collage en 1960 que ambos registros se independizan, quedando como lenguaje únicamente el pictórico, contrarrestado con los recortes y objetos reales superpuestos e integrados en el conjunto plástico dialécticamente. Por ejemplo en los dos primeros collages de

---

<sup>813</sup> En Ramón J. Sender. *Obra pictórica, op. cit.*, p. 6.

<sup>814</sup> En *ibíd.*, p. 24.

<sup>815</sup> RESSOT, Jean-Pierre, *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender, op. cit.*, pp. 479-480.

<sup>816</sup> En *ibíd.*, p. 463.

1960 que constituyen bodegones, el lenguaje es desnudado mediante la oposición de cartas de naipes (nº 1 y 2) que aluden a la suerte y a la fortuna y rompen el hermetismo lingüístico de la pintura como medio de conocimiento<sup>817</sup>. Estas referencias a los juegos del azar acaban con la posibilidad de conocimiento, siendo que el lenguaje se constituye a partir de las percepciones reales y es construido mediante un ejercicio de la memoria según los principios de la filosofía bergsoniana, de la misma manera que en alguna de sus novelas necesita de un estado de suspensión temporal para que la acción se desarrolle<sup>818</sup>, y al que se somete las referencias reales siguiendo los pasos de Picasso<sup>819</sup>, pues este lazo con el exterior es el que rompe su profesión de artista y anticipa su humanidad frente a su producción<sup>820</sup>. Con esta oposición entre realidad y lenguaje, Sender pone en duda incluso la propia función comunicativa<sup>821</sup>, lo que da pie a la intertextualidad y la interdisciplinariedad, prevaleciendo en primer término el objeto desnudo sobre el vacío, primer servicio que presta al sujeto. La pintura permite a Sender introducir la realidad misma en el lenguaje, y alcanzar lo “real absoluto” frente al mero realismo. Por ello, gracias al collage la pintura no es una traducción de la literatura, sino su “prolongación”.

Bajo esta filosofía senderiana de la percepción, se presentan los objetos en forma de “amuletos”, objetos pequeños que se llevan encima y a los que se atribuye la virtud de alejar el mal o propiciar el bien (según la definición de la R.A.E.), es decir, objetos que pueden proporcionar por superstición (creencia irracional) propiedades sobrenaturales (superación de la realidad). La definición ofrecida por Sender nos aporta un matiz taumatúrgico más, recogido a partir de su origen sánscrito helenizante: un amuleto es un objeto curativo contra la muerte<sup>822</sup>. Esta acepción de los objetos conlleva una importante dimensión religiosa o más bien mística, paradójico conocida la oposición de Sender hacia el clero. Más bien, esta acepción incrementa el valor fenomenológico de estos objetos, razón por la que Sender aconseja que, al recurrir a cosas encontradas para transmutarlas en este tipo de fetichismo, sean recogidas del ámbito más cotidiano, tanto propio como ajeno<sup>823</sup>. Al haber sido elegidos, encontrados y correspondidos con las imágenes del artista, permiten completar el vacío referido, situado tras la “persona” y transferido al soporte, consiguiendo así lo que escapa a la razón: la fe, en tanto que creencia irracional y asunto religioso esencial, en concreto para el cristianismo que sí formó parte del

---

<sup>817</sup> Sobre el interés lúdico de Sender por el lenguaje, véase José Antonio García Fernández, “Ramón Sender, ludolingüista”, *Alazet. Revista de filología* nº 13, Huesca, 2001, p. 36.

<sup>818</sup> ABUELATA, Mohammad, “Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936)”, *Alazet. Revista de filología* nº 4, *Monográfico dedicado a Ramón J. Sender, op. cit.*, p. 29.

<sup>819</sup> AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor y la pintura. En torno a Ramón J. Sender”, *Alazet* nº 7, *op. cit.*, p. 172.

<sup>820</sup> Véase Juan ARA TORRALBA, Carlos, “La galería personal de Ramón J. Sender”, *Alazet. Revista de filología* nº 7, *op. cit.*, p. 167.

<sup>821</sup> AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor y la pintura. En torno a Ramón J. Sender”, *Alazet* nº 7, *op. cit.*, p. 174.

<sup>822</sup> Ver *Ramón J. Sender. Obra pictórica, op. cit.*, p. 9.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 9.

bagaje cultural de Sender como fuerza que abre nuevas vías de realismo y autoconocimiento<sup>824</sup>. Las cruces que abundan en su iconografía plástica así lo demuestran ya que éstas, antes que ostentar cualquier tipo de simbolismo, indican el lugar donde el artista ha incidido, determinando un momento de la acción o una instantánea que le aproxima a una definición de su propio devenir inaprensible (el vacío al que se refiere), determinando mediante un lenguaje carente de significaciones el momento extático del encuentro entre la hombría desnuda y el objeto desnudo, y que es definido por Jean-Pierre Ressayre en relación a la literatura como la ruptura de la norma que establece el lenguaje referente a los fenómenos reales extralingüísticos, sin sobrepasar el lenguaje propiamente dicho<sup>825</sup>. Es lo que este estudioso de la obra de Sender considera monstruoso: la trasgresión de la norma lingüística.

Esta interacción con la realidad no sólo la aborda Sender mediante la superposición de objetos e ilustraciones reales, también el soporte real sugiere formas que el pintor prolonga con el pincel, tal y como ocurre con *Amulet* (1967), presentado en 1975 con el título *Amuleto D* antes de ser retocado (nº 6), donde emana una forma circular de un nudo en la veta de la madera, primando así el gesto por encima del significado del mismo modo que, tanto en su literatura como en su plástica, cambia y prologa sus motivos mediante la intertextualidad que aporta nuevos significados<sup>826</sup>, así como la llave que protagoniza *Amulet* vuelve a aparecer en el *Amuleto F* (nº 9, 1972) en forma de prolongación de un mismo motivo, o la intervención posterior en obras ya finalizadas (a modo de intertextualidad en la literatura). El gesto parece proceder de la corrección, que ya practicó sobre los lienzos de un pintor holandés llamado Von Hassler de quien suponía, según le dijo el que le vendió la casa (en Albuquerque, Estados Unidos) donde aparecieron sus pinturas, que era un borracho, estado de embriaguez que animó a Sender a tergiversarlos hasta convertirlos en amuletos “eficaces”<sup>827</sup>, tal y como Asger Jorn procedió con sus correcciones de cuadros figurativos adquiridos en rastros. Esta actitud parece corresponder con la atención que Sender presta a los juegos de los niños, por ser en ellos donde se hace evidente la lucha contra el vacío al recrear historias, por ejemplo fabricando sus propios juguetes con cualquier material<sup>828</sup>.

De este modo podemos explicar la transacción de los motivos literarios a sus obras. En concreto, la llave de estos dos últimos ejemplos es el leit motiv de su obra teatral *La Llave* (1936), es símbolo social de la propiedad privada y del matrimonio. En ella confluyen ambas

---

<sup>824</sup> Acerca de la posición de Sender frente a lo religioso, RAMÓN RUFAT, ver, “El sentimiento religioso en Ramón J. Sender”, *Alazet. Revista de filología* nº 4, *Monográfico dedicado a Ramón J. Sender, op. cit.*, pp. 181-186.

<sup>825</sup> Ver RESSOT, Jean -Pierre, *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender, op. cit.*, pp. 446-447 y 458-461.

<sup>826</sup> ALVIRA BANZO, Fernando, *Sender pintor, op. cit.*, p. 7.

<sup>827</sup> ZAPATER, Alfonso, “Como es natural, mi pintura es una prolongación de mis novelas y mis versos”, *Heraldo de Aragón, op. cit.*, y *Ramón J. Sender. Obra pictórica, op. cit.*, p. 9.

<sup>828</sup> *Ramón J. Sender. Obra pictórica, op. cit.*, p. 7.



instituciones burguesas<sup>829</sup>, mientras que en 1967, una vez alejado de las preocupaciones sociales y más cercano a la psicológicas, desnuda este objeto sobre un fondo neutro, alcanzando casi el ilogismo del martillo de Jean Pougny, para ofrecerlo liberado y para que cualquier intento de comprensión se muestre estéril, entendiendo que Sender ha conseguido liberarse de las ataduras sociales y enfrentarse a la realidad en su estadio immaculado. Devuelve los objetos a su *en-sí* con el fin de depurar una nueva relación fenomenológica, ahora individual. Es así como sus collages no son cuidadosamente recortados, agregados, no conforman composiciones ni construcciones meditadas, sino que se limitan a presentar un o dos objetos reales, no muchos más, a partir de los cuales Sender trabaja con la pintura, como en los casos nº 3, 4, 5, 6, 7, 9 y 10, mientras que otros irrumpen en la pintura para fracturar el lenguaje y abrirse a posteriori a la realidad que ésta refiere, advirtiendo de la dependencia de todo sistema informativo al tiempo que la imagen es alterada al ser filtrada por el lenguaje (la veta del soporte de *Amulet* por ejemplo). También por esta razón es muy difícil establecer una evolución estilística de sus collages que no dependa de la pintura. Como ya hemos visto, ésta constituye para Sender un factor secundario frente a la realidad. Tan sólo podemos distinguir los amuletos propiamente dichos y de esta forma titulados, donde predomina la presentación del objeto, frente a los collages donde se introducen fragmentos de papel en la pintura, observando que a partir de *Amuleto A* (nº 3) de 1967 prolifera esta modalidad hasta *Amuleto F* (nº 9) de 1972, siendo que posiblemente los nº 1 y 2 -más parecidos al nº 11 de 1974- fuesen concebidos como primeras tentativas en el campo del collage y no denominados “amuletos” hasta 1972, cuando Sender ya hubo realizado toda una serie y hubo tomado conciencia de que esta vertiente, que él mismo había creado, era la que mejor identificaba sus aspiraciones, hasta que esta línea fue rota por *Collage surrealista* (nº 10), a partir del cual los objetos ya amuletizados, es decir, regresivamente desnudados o elevados a la categorías de monstruos como diría Resson, fueron introducidos en el lenguaje pictórico para agujerearlo, tal y como podría entenderlo Greenberg (ver nº 10-12)

Es así que Sender afirma la objetividad de la pintura al tiempo que transgrede el lenguaje utilizado desde el interior del marco, logrando de este modo la unión forma y contenido. Los objetos e incluso los recortes, enfrentados en un mismo soporte con la pintura, son considerados como objetos reales, libres de significados agregados, con el fin de determinar la naturaleza del lenguaje pictórico en una relación dialéctica que le permitió duplicar en una tirada limitada con motivo de su exposición de 1975 en Madrid, el *Amuleto A* en forma de homenaje a un desconocido, *Homenaje a Laszlo Ispanky* (ver Sender nº 3 y 13), para distribuirlo entre los interesados a modo de rosario taumatúrgico, una prueba de que su

---

<sup>829</sup> Ver el estudio preeliminar de Jesús Vived Marial en SENDER, Ramón J., *La llave (drama en un acto)*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Hueca, 2001, p. 70.

creatividad no sólo trasciende la literatura, sino que también abraza la pintura para superarla y acercarse aún más a los asuntos fenomenológicos de la vida real.



### 3.3 Collage y biología

Frente a esta revitalización del objeto acontecido al margen de la vida artística de Aragón, contamos con otro testimonio artístico poco conocido: los *bioplásticos* de Javier Ciria, artista del que nos ha llegado muy poca información, principalmente dos trabajos monográficos realizados poco después de su muerte en 1991<sup>830</sup> tras una extensa carrera como pintor. No sabemos si ésta se extiende o emana de una multitud de aficiones de interés biológico<sup>831</sup>, entre las que destaca por el tema aquí tratado el coleccionismo principalmente de conchas que desarrolló desde muy joven, concretamente desde los diez años. A esta dedicación se añaden sus conocimientos sobre astronomía<sup>832</sup>, su interés derivado por la arqueología gracias el que adquirió una considerable erudición en el terreno de la geología así como de la prehistoria<sup>833</sup>, etnología, con preferencia por las culturas iberoamericanas, etc., hasta tal punto que podemos afirmar que esta inquietud por conocer y el coleccionismo parecen haber constituido su primer impulso hacia el arte, pues comparten el recinto del museo<sup>834</sup>. El coleccionismo animó desde un principio la producción de sus bioplásticos, modalidad de su propia invención compuesta de objetos naturales encontrados en sus incursiones y que forman parte de su colección personal. Frente al materismo imperante en el momento en que comienza a confeccionarlos, éste tipo de ensamblaje enseguida nos remite a la obra orgánica de Ángel Ferrant, Benjamin Palencia, Maruja Mallo, de otros representantes de la llamada Escuela de Vallecas y de todo el repertorio orgánico desarrollado antes de la Guerra Civil<sup>835</sup>, dado que parecen ser éstos los modelos de los bioplásticos, aunque se tenga constancia por la datación de las piezas que los dos primeros conservados datan de 1953 (*Bioplásticos A y B*), a pesar de que realmente no sepamos cuándo

---

<sup>830</sup> *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, Gobierno de Aragón/ Diputación de Zaragoza/ Galería Almazán de Zaragoza, Zaragoza, 1994 (catálogo de exposición, con textos de Andrés Álvarez, Ángel Azpeitia Burgos y Wifredo Rincón); y ÁLVAREZ, Andrés, BRU, Eduardo y CIRLOT, Juan-Eduardo, *Javier Ciria Escardivol 1904-1991. Pintura, dibujo y escultura*, Andrés Álvarez Gracia, Zaragoza, 1992.

<sup>831</sup> Javier Ciria fue especialista en gasterópodos marinos españoles, y sus amplios conocimientos en la malacología contribuyeron al desarrollo de las investigaciones del Laboratorio de Geología Diocesano de Barcelona. Sobre Ciria y la malacología, leer VÍA BOADA, Luis, “Javier Ciria. Naturalista, especialista en malacología”, en el catálogo de la exposición de Javier Ciria en la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, 1967, recogido en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica, op. cit.*, p. 275, donde se expone su formación en esta disciplina. A los diez años inició su colección de conchas, a los catorce conoció al entomólogo Longinos Navas, quien fue maestro suyo en Zaragoza, y a los quince al naturalista Florentino Azpeitia y Moros. Posteriormente estableció relaciones y contactos con importantes científicos internacionales.

<sup>832</sup> CIRIA, Javier, “De ayer. El cometa Halley (IV)”, en *ibíd.*, p. 227.

<sup>833</sup> CIRIA, Javier, “Coleccionismo, colecciones y coleccionistas” (*Belleza y perfumes* año XXIV, nº 113 otoño 1977, Barcelona), en *ibíd.*, p. 205.

<sup>834</sup> También llegó a reunir en su propiedad un importante grupo de estampas japonesas, tal y como nos informa Eduardo J. Bru Celma en un texto inédito hasta que no fue publicado en *ibíd.*, p. 296.

<sup>835</sup> Por ejemplo, Cirlot afirma que el arte de Ciria está más cerca de Palencia que de Fautrier, en CIRLOT, Juan-Eduardo, “Ciria, el barroco”, catálogo de la exposición de Javier Ciria en la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, 1967, recogido en *ibíd.*, pp. 277-278.

comenzó a hacerlos, puesto que los primeros se debieron confundir con maquetas y recreaciones que Ciria realizó desde muy joven, siendo prácticamente un niño, tanto en su colección particular como en la organización de exposiciones, hasta que decidió infundirles un valor artístico, concretamente al exponerlos en 1972 por primera vez, por lo que el acto de la exposición adquiere un valor esencial en el proceso artístico tal y como ocurre con el urinario duchampiano. Ese mismo año, la concha también pasa a ser protagonista de sus cuadros, si bien este mineral de procedencia orgánica irrumpe en su ficción desde 1933 y ya en 1931, poco antes de lanzarse propiamente a la pintura, termina un óleo con acrílico bajo una temática orgánica próxima y casi abstracta<sup>836</sup> (*Formas Animales A.*, 1931). Su aparente abstracción siempre tomó modelos naturales como base.

Si los modelos escultóricos y de ensamblaje se corresponden más bien con la vanguardia histórica, quizá se deba simplemente a este origen absolutamente extra-artístico (a lo que hay que añadir su actividad como ilustrador en contacto con el ámbito de la caricatura, participando en 1932 en el Salón de los Humoristas de Zaragoza), aunque en última instancia alcance una nueva revalorización del objeto artístico. El propio Ciria cuenta cómo su primer bioplástico lo realizó a la edad de siete años en forma de Belén con motivo de las navidades, retomando una vez adulto esta idea que acoge el coleccionismo y la pintura, los cuales comparten con el surrealismo el gusto por el objeto encontrado y las formas automáticas, dado que él mismo afirma que su estilo pictórico de entre finales de la década de 1920 y principios de la siguiente correspondió a un “expresionismo surrealista”<sup>837</sup> poco extendido todavía<sup>838</sup>, aunque en concreto se refiere a un expresionismo que tiende hacia un mayor surrealismo entre 1934 y 1949<sup>839</sup> (opinión frente a la que debemos ser cautos y advertir que además considera a Tomás

---

<sup>836</sup> El propio Javier Ciria afirmaba haberse arrimado a la abstracción en determinados momentos, aunque se refería concretamente a la fecha de 1940. CIRIA, Javier, *Autobiografía* (texto mecanografiado hacia 1960), recogido en *ibíd.*, p. 201.

<sup>837</sup> CIRIA, Javier, “Del ayer VIII”, recogido en *ibíd.*, p. 244. “Del ayer” es un conjunto de artículos autobiográficos publicados en la revista *Regia. Belleza y perfumes*, Barcelona año XXXIII, 1986. Azpeitia incluso lo considera un precursor de la abstracción, al menos en Aragón, en AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Museo Provincial: Javier Ciria (1931-1981), *Heraldo de Aragón* 20 diciembre 1981, recogido en *ibíd.*, pp. 283-285.

<sup>838</sup> Tal y como subrayan Cirlot y Azpeitia. Ver AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Exposición de Javier Ciria en la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Conchas y pinturas”, *Heraldo de Aragón* 4 noviembre 1967, en *ibíd.*, pp. 274-275. Cirlot compara el arte de Ciria con la *decalcomanía* de Óscar Domínguez, en CIRLOT, Juan-Eduardo, “La pintura de Javier Ciria. De la abstracción a la figuración”, *La Vanguardia Española* 7 mayo 1970, en *ibíd.*, pp. 279-281, donde además establece que su pintura ha evolucionado a la inversa de la línea general, es decir, de la abstracción a la figuración. Por su parte, Manuel Pérez-Lizano interpreta su pintura a partir de 1930 como una síntesis de surrealismo y abstracción. PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, *op. cit.*, 81. Sin embargo, la relación de su obra con el surrealismo no es nada clara; su concepto de automatismo diverge considerablemente, así como sus motivaciones. Sus diferencias con los principales representantes de este movimiento han sido establecidas por ÁLVAREZ GRACIA, Andrés, “El mundo mágico de Ciria”, en ÁLVAREZ, Andrés, BRU, Eduardo y CIRLOT, Juan-Eduardo, *Javier Ciria Escardivol 1904-1991. Pintura, dibujo y escultura*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>839</sup> CIRIA, Javier, *Autobiografía*, en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, *op. cit.*, p. 201.

Seral y Casas “pionero-poeta surrealista”<sup>840</sup>, mientras que éste último negó de sí mismo esta condición). Posiblemente conociera el surrealismo durante sus visitas periódicas a París a partir de 1926, pues sabemos con seguridad que en 1933 contactó con Pablo Picasso y Paul Éluard en la capital gala. Sin embargo, emplea el término “arte biológico”<sup>841</sup> en referencia a los bioplásticos y sus iconografías naturalistas, quizás más ajustado a nuestro tema de estudio porque se acerca al espíritu que animó a la Escuela de Vallecas y Maruja Mallo, pues el automatismo de los encuentros con los objetos naturales (tema que hemos abordado no sólo en relación al surrealismo) se traduce en el automatismo de las líneas naturales contenidas en el lirismo de su obra pictórica, así como el empleo constante de la espiral en sus composiciones, ya presentes en las conchas que luego introducirá en sus bioplásticos que, ante todo, constituyen en un primer momento la sustitución de la representación de estos motivos por su intervención directa sobre el soporte.

Debemos recordar que Ciria fue uno de los colaboradores habituales de *Noreste*, revista a la que prestó sus ilustraciones así como al libro de Seral y Casas *Poemas del amor violento* (1933)<sup>842</sup>. Por tanto, su mentalidad pertenece a esta generación como demuestra su óleo *Senos*, coincidente temáticamente con uno de los temas predilectos de Ramón Gómez de la Serna (como demuestra su libro *Senos* publicado en 1917) y que trata casi por amputación una parte separada del cuerpo femenino como es general en el lenguaje español de vanguardia, desde Luis Buñuel hasta Maruja Mallo y Federico García Lorca. Estas relaciones son establecidas sobre todo cuando se instala en Madrid en 1934 al morir su padre, es decir, el mismo año y la misma ciudad donde Alfonso Buñuel comienza sus estudios y a la que se traslada su hermano Luis. Es entonces cuando entra en contacto con el círculo de influencias de la *Revista de Occidente*, con Adriano del Valle (al quien retrata<sup>843</sup>), García Lorca y Alberti por ejemplo, mientras que un viaje a París y a Londres de ese mismo año aumenta sus conocimientos sobre la vanguardia y en especial sobre el surrealismo.

En 1950, una vez asentado en Barcelona, comenzó a desarrollar la idea de los bioplásticos, primeramente en forma de óleos sobre lienzos y tablas, aunque existe uno

---

<sup>840</sup> CIRIA, Javier, “Del ayer VIII”, en *ibíd.*, p. 246.

<sup>841</sup> *Ibíd.*, pp. 201-202, donde Ciria atribuye esta “pintura biológica” a su afición zoológica. Ver además ÁLVAREZ GRACIA, Andrés, “Ciria abanderado del color”, en *ibíd.*, p. 57. Esta idea de que su biologismo se remonta al menos hasta 1931 con *Formas animales. A*, ya fue intuida por Ramón Eugenio de Goicochea en 1950, al afirmar que su arte se sitúa al margen del expresionismo y del surrealismo, y que únicamente ha cambiado los motivos de la representación. DE GOICOCHEA, Ramón Eugenio, “Inicial”, presentación del catálogo de la exposición en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián, 1950, recogido en *ibíd.*, pp. 259-260.

<sup>842</sup> De los artistas y personalidades aragoneses de esa época, Ciria recuerda a González Bernal, Ramón Acín, Idelfonso Manuel Gil y Alfonso Buñuel, en CIRIA, Javier, *Autobiografía*, en *ibíd.*, p. 202.

<sup>843</sup> TRENAS, Julio, “Javier Ciria”, *Pueblo* 17 julio 1951, Madrid, recogido en la documentación de *ibíd.*, p. 264.

desaparecido<sup>844</sup> que pudiera constituir su primera esculto-pintura, pues sólo se sabe de su existencia gracias a que fue expuesto en 1953 en San Sebastián<sup>845</sup>. Sin embargo, no existe noticia segura alguna de que se expusiera una obra de estas características hasta 1972<sup>846</sup>. Hay un dato importante, y es el comienzo de su actividad como decorador y muralista precisamente en 1954<sup>847</sup>, porque las técnicas del yeso y del estuco serán empleadas en los primeros bioplásticos como materiales adherentes de conchas, algas y demás elementos naturales agregados. Ciria intensifica esta actividad como decorador entre 1958 y 1968 por razones económicas - destacando en la vidriera por su personal estilo<sup>848</sup> -, lo que supone una apertura artística próxima a la atracción que siente por los elementos naturales. La unión de coleccionismo y arte es alcanzada en este oficio aunque por razones profesionales, pues ambos terrenos intercambian ciertas investigaciones técnicas que nos permiten ver en los bioplásticos, titulados como tales a partir de 1953, al menos un cambio sustancial en su concepción, esencial en nuestro tema de estudio por su aportación a la evolución del collage, al constituir ensamblajes de objetos encontrados -las dos fases del collage- cuya complejidad ha sido llevada al límite.

Debemos la distinción de las tipologías y la cronología de los bioplásticos a un ensayo de Andrés Álvarez Gracia que permaneció inédito hasta 1994, donde establece tres etapas en relación a tres variantes diferentes<sup>849</sup>. La primera de ellas aglutinaría los posibles y desconocidos bioplásticos anteriores a 1950 y que todavía Ciria no consideró como tales. Claro está que en 1953, poco antes de lanzarse al trabajo de la decoración<sup>850</sup>, conoce las técnicas idóneas para la confección de estas piezas y, por otra parte, los bioplásticos iniciales de Ciria no se identifican con el ensamblaje de elementos naturales reales, dado que los primeros apodados con esta categoría de su propia invención son simplemente pinturas, hecho que hay que tener en cuenta si consideramos su obra emparentada con el collage en tanto que construida con materiales preexistentes y encontrados, dado que las primeras muestras recurren no al ensamblaje directo de los objetos, sino a su representación pictórica y tradicional materialmente entendida, saltando así de la imitación a la realidad misma.

Estas primeras piezas no deberían haber adquirido necesariamente valor bioplástico. Es normal que deriven de su coleccionismo, pues es de suponer que en las exposiciones y en su

---

<sup>844</sup> Javier Ciria 1904-1991. *Exposición antológica*, op. cit., p. 192.

<sup>845</sup> Ciria expone 54 pinturas, Salas Municipales del Arte, San Sebastián, 1-15 agosto 1953.

<sup>846</sup> Ciria. *Pintura, dibujo y bioplásticos*, Sala Luzán, Zaragoza, 1972.

<sup>847</sup> CIRIA, Javier, *Autobiografía*, en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, op. cit., p. 202. Ver además AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Museo Provincial: Javier Ciria (1931-1981)", *Heraldo de Aragón* 20 diciembre 1981, Zaragoza; y AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Javier Ciria", *Heraldo de Aragón* 22 marzo 1991, Zaragoza, en *ibíd.*, pp. 283-287, a lo que debemos añadir su experiencia en el montaje de colecciones y exposiciones.

<sup>848</sup> Dato facilitado en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, op. cit., pp. 46 y 202.

<sup>849</sup> ÁLVAREZ GRACIA, Andrés, "Los bioplásticos", publicado en el compendio documental de *ibíd.*, pp. 297-299.

<sup>850</sup> Sobre la importancia de estas actividades como decorador, véase RINCÓN GARCÍA, Wifredo, "La obra", en *ibíd.*, p. 62.

casa los objetos biológicos y vegetales necesitasen de cierta ambientación, quizás una de las vertientes más creativas del coleccionismo de este tipo de objetos, siendo además que su experiencia en este terreno se remonta hasta su infancia, tal y como demuestra el belén que realizó tan sólo con siete años. Ciria no juzga las piezas anteriores a 1954 como bioplásticos por no haber en ellos una interacción con su producción artística, dado que es la unión de lo artístico con lo no artístico del naturalismo lo que conforma un bioplástico. Por esta razón Álvarez Gracia valora la posible existencia de anteriores piezas cercanas a partir de su afán coleccionista y no desde su arte, para lo que se ampara en el citado belén que montó siendo niño. Sin embargo, hay indicios que nos llevan a pensar que el concepto de bioplásticos implica una unión de la pintura (arte) con el coleccionismo y, sobre todo, con el naturalismo y la entrada de elementos reales en la obra (no arte), tal y como su propio nombre indica: “bio” implica la segunda de esta vertiente y “plástico” la primera, la artística, de lo que se deriva la función especializada de cada una de ellas. Los elementos animales, moluscos, conchas, incluso peces, vegetales y todo el conjunto vinculado a la naturaleza real, es el sustrato o materia base del trabajo. Ahora bien, necesitan de un requerimiento básico: deben estar muertos (como los encuentros con ellos pertenecientes al pasado; para enfatizar esta idea emplea en ocasiones fósiles de conchas) porque “plástico” alude al material y a la técnica -es decir, a la incidencia del autor sobre los elementos preexistentes- con el fin de mantener su conservación, de adherirlos y, en definitiva, de crear un conjunto nuevo que reavive estos elementos<sup>851</sup>, consistiendo el proceso creativo en último término en una consideración o nominación artística de su propio ejercicio artesanal como coleccionista. A pesar de asumir el *assemblage* propio de la pintura matérica (Dubuffet), la cuestión no radica en crear un objeto nuevo como pudo concebirse el *arte-otro* de Michel Tapié<sup>852</sup>, sino un mecanismo que integre lo inorgánico de la máquina ensambladora -el arte- en la organicidad de la naturaleza -el no arte, y durante muchos años el modelo de arte<sup>853</sup>-, destinado a revivificar los restos de seres vivos encontrados inertes. Esta voluntad acerca a Ciria a la escultura orgánica de nuevos materiales desarrollada en España durante los años treinta (Ferrant, Palencia, Alberto, etc., y en la que luego siguieron trabajando artistas como Cristòfol o Villèlia). Pero no se trata de una cuestión que sólo atañe al objeto, dado que éste es encontrado por el sujeto en diferentes momentos. La disposición del ensamblaje materializa la pulsión de los encuentros retenidos en la memoria en forma de instantes inertes, materializándolos posteriormente en formas vivas y consiguiendo de este modo el registro de su propio tiempo vivido y su visualización. El tiempo entra así en la obra de

---

<sup>851</sup> Ver ÁLVAREZ GRACIA, Andrés, “Ciria abanderado del color”, en *ibíd.*, p. 59.

<sup>852</sup> A pesar de que en ocasiones se ha valorado la obra de Javier Ciria por las calidades máticas. Ver por ejemplo TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>853</sup> Esta interacción entre arte y no arte es expresada por Ángel Azpeitia con los términos “seres-joyas”, “tablas-relieves” y “pinturas-insectos” para referirse a los bioplásticos. AZPETIA BURGOS, Ángel, “Javier Ciria”, *Heraldo de Aragón* 22 marzo 1991, Zaragoza, en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, *op. cit.*, p. 287.



arte espacial como verdadera profundidad opuesta a la perspectiva ficticia y la superposición de planos del formalismo de Greenberg, frente al que se agujerea los objetos opacos que en principio se presentan en su estado primigenio, extraños. El bioplástico es el intento de que el artista se vea reconocido o reflejado en ellos, la plasmación de su tiempo vivido constituye su autorretrato antimimético. De todo ello, podemos deducir que el bioplástico nace en 1951 en pintura y en 1953 definitivamente en forma de ensamblaje por impresión de figuras en pastas adherentes, una vez que une lo artístico artificial con lo no artístico natural. La referencia a su primera experiencia en este tipo de montajes a la edad de siete años, subraya su carácter infantil, tal y como hizo Sender en relación a los amuletos, única actitud que puede ser válida ante el encuentro de un objeto extraño en un momento preciso del devenir temporal inaprensible (de ahí la utilización de fósiles, restos arqueológicos de interés histórico, etc.), porque los encuentros son esenciales para, a modo de fotografías, establecer instantes aprehensibles sobre la continuidad incognoscible, según la naturaleza cinematográfica del pensamiento humano y el autorretrato ansiado desde una consideración proyectiva de estos objetos escogidos por una sensibilidad afín al coleccionismo arqueológico. Los materiales adherentes permiten retener este instante (la superposición como estratigrafía temporal), y no sólo responden a intereses materiales, sino que éstos vienen ofrecidos con el contenido como una unidad, desde el yeso y el estuco (nº 1 y 2) hasta los cristales que cierran cajas donde se ambientan mariposas, conchas y todo tipo de animales y vegetales inertes (nº 3; además de conchas incluye desde 1950 garras, plumas, huesos, dientes, insectos, mariposas, escarabajos, etc.). La primera etapa definida por Álvarez Gracia no forma parte del bioplástico, pero sí es digna de tener en cuenta como la preparación de las dos vertientes, coleccionismo y pintura, antes de ser integradas en un nuevo concepto de creatividad ayudada de las facultades del objeto natural<sup>854</sup>.

Andrés Álvarez Gracia establece seguidamente una segunda etapa de los bioplásticos comprendida entre 1950 y 1960, que nace de la toma de conciencia de este nuevo “género” procedente del coleccionismo, y definida por el progresivo incremento de las técnicas, tanto de los objetos empleados como de los materiales adherentes, llegando incluso a emplear cera de abejas para ensamblar algas marinas. En esta evolución vemos cómo los materiales, en la búsqueda de un mayor halo de vida y no según la evolución que establece Greenberg desde el *papier-collé* hasta la escultura moderna, se van despegando de la superficie sin llegar a fracturar la frontalidad dominante, generalmente una tabla, desde los primeros yesos hasta la caja de madera y cristal de principios de 1971 (nº 3), actuando por superposición principalmente (el tratamiento de la superficie nos remite al lirismo de su pintura de formas sinuosas y espirales que emanan de los propios motivos ensamblados, las conchas por ejemplo), para lo que sus

---

<sup>854</sup> Juan-Eduardo Cirlot distingue, según la procedencia, los objetos naturales de los artificiales producidos por el hombre, siendo que aquéllos tienen la facultad de no establecer una jerarquía entre ellos mismos como sí ocurre con los objetos manufacturados. CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 98-102.

conocimientos sobre arqueología y mineralogía son más que significativos en el establecimiento de una estratigrafía sobre la superficie, tal y como demuestran los minerales recurridos, los cristales de roca, cuentas de collar, etc., además de las formas inspiradas en estalagmitas y el empleo de sílex e industria lítica de interés arqueológico y prehistórico. En una tercera etapa, desarrollada sobre todo a partir de 1968 tras un lapsus de diez años aproximadamente (seguimos en esta periodización a Andrés Álavarez Gracia), aunque desconozcamos el número total de piezas realizadas según esta nueva modalidad, el bioplástico conquista el espacio y adquiere volumen propio tal y como señala Ángel Azpeitia (ver Ciria, *Garza. Bioplástico* nº 4), momento culminante de un proceso presentado por primera vez en 1972 en la Sala Luzán de Zaragoza, exhibición que abarca desde los primeros *Bioplásticos A y B* (1953) hasta las esculturas de formas animalísticas con volumen, incluso dotadas de ojos para poder observar al espectador (nº 4), como si el conjunto de todos estos restos hubieran otorgado al todo una vida nueva (por esta razón no trasparentan su medio de ejecución, como sí ocurre por ejemplo en la obra de Antonio Saura). En estas últimas muestras, Ciria ha ampliado considerablemente sus técnicas en un constante aprendizaje experimental, utilizando por ejemplo hierros encontrados, luego forjados, soldados y debidamente clasificados para constituir los esqueletos, cristales cromados, cajas de cigarrillos, papel, plástico, óleo, acrílico, cartón, etc., tal y como nos informa su sobrina Teresa Grasa Jordán<sup>855</sup>, siendo ya absolutamente imposible discernir en la contemplación del resultado un material del otro por pertenecer todos a un mismo conjunto orgánico. Ya no sabemos si estamos ante restos de seres vivos encontrados y apropiados, o por el contrario ante entes creados por el artista, uniéndose éste con el medio de una manera armónica que en principio la actual sociedad mercantil impide. El trabajo de Ciria trasciende el coleccionismo y el arte<sup>856</sup> para emparentarse más bien con la alquimia, al plantear la creación orgánica a partir de elementos dados. Las composiciones en espiral, donde sus capacidades como dibujante son esenciales (en el dibujo utilizó técnicas de uso corriente como el bolígrafo, al igual que su inclinación por los objetos), traslucen las espirales de las conchas de caracolas que, simbólica y tradicionalmente, siempre han conllevado la unión de las partes con el todo por constituir simplificaciones de la evolución del universo y de las formas contenidas en él, dado que materializan la representación gráfica de la progresión áurica. Por esta razón, la concha del caracol es susceptible de ser percibida como la acción de la espiral microscópica sobre la materia, tal y como apareció representada en el sistema jeroglífico egipcio<sup>857</sup>. Siendo que la

---

<sup>855</sup> En *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, op. cit., pp. 290-291. En este mismo texto, que constituye un documento esencial para medir la trascendencia material de Ciria, Teresa Grasa comienza diciendo: "Mi tío Javier Ciria Escardivol, fabrica corales con las manos".

<sup>856</sup> Por ejemplo, Azpeitia subraya la apariencia artística de las espirales de las conchas que presenta en Zaragoza en 1967 junto a sus pinturas, en AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Exposición de Javier Ciria en la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Conchas y pinturas", *Heraldo de Aragón* 4 noviembre 1967, en *ibid.*, pp. 274-275.

<sup>857</sup> Ver CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit., pp. 118 y 195.

concha en Ciria no constituye un tema asilado como bien advierte Cirlot<sup>858</sup>, su propia presencia así como los mecanismos creativos generales en este artista indican la unión de la forma y el contenido<sup>859</sup> porque, perdida el aura de los objetos en su encuentro y descontextualización, su obra vuelve a otorgarles una nueva singularidad orgánica capaz de vivificarlos<sup>860</sup>, según las facultades de la espiral y de otras formas orgánicas, sólo que ahora esta singularidad es abierta como indica su incitación hacia lo vivo y su propio proceder, la cual retoma obras anteriormente consideradas concluidas<sup>861</sup>. Su arte consiste en una reafirmación del objeto que cierra el ciclo abierto por los collages de su antiguo compañero de *Noreste* Alfonso Buñuel, consistente en la pérdida fotográfica de la fisicidad del objeto al ser transferido a la imagen. Ahora, décadas más tarde, renace la comunión orgánica entre el objeto y la imagen, rescate alcanzado introduciendo todavía lo no artístico en los marcos de lo artístico, mientras que hacia 1950, como veremos en el tema siguiente, la plástica se reafirma como objeto y retorna a las instituciones conforme los medios antes no artísticos se van estableciendo como artísticos (por ejemplo con las publicaciones especializadas en arte), primero en forma de abstracción y luego integrando materiales no artísticos dentro de las posibilidades técnicas de la pintura. De esta manera se recupera el estadio en que Schwitters dejó la plástica.

Con este último asunto entramos en la valoración del coleccionismo por parte de Ciria sustentada en la ingenuidad del artista ante el objeto, visible en el infantilismo y primitivismo de sus resultados orgánicos presentados en forma de juguetes, y que constituye uno de los rasgos que otorga a su producción ese aire surrealista con el que él mismo se ha identificado al final de su carrera. Ya hemos visto como el coleccionismo, sobre todo el de curiosidades, desarrollado a partir del Renacimiento con el auge de los viajes y los descubrimientos geográficos, ha constituido un precedente por sí sólo del collage y del ensamblaje por la cantidad de objetos almacenados juntos de forma dispar, tal y como establece Adalgisa Lugli<sup>862</sup>. El propio Javier Ciria nos ofrece apreciaciones acerca de la colección que parecen trascender la simple atracción por sus contenidos y que establecen connotaciones cercanas a la situación de extrañamiento en que se encuentra el objeto en el mercado generalizado a partir de la Revolución Industrial, el mismo que ha desencadenado un cambio en las artes plásticas y ha propiciado la aparición en 1912 del collage. Según Ciria, este último giro de arte atañe a la percepción subconsciente del

---

<sup>858</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, "Ciria, el barroco", catálogo de la exposición de Javier Ciria en la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, 1967, recogido en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, op. cit., pp. 277-278.

<sup>859</sup> La unidad de forma y contenido es requisito esencial de la imagen surrealista según Cirlot, en CIRLOT, Juan-Eduardo, *La imagen surrealista*, op. cit., p. 51.

<sup>860</sup> Razón por la cual, según Cirlot, Ciria no alcanza la abstracción e idolatriza el objeto encontrado. CIRLOT, Juan-Eduardo, "La pintura de Javier Ciria. De la abstracción a la figuración", *La Vanguardia Española* 7 mayo 1970, en *ibíd.*, p. 281.

<sup>861</sup> ver RINCÓN GARCÍA, Wifredo, "La obra", *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, op. cit., p. 69.

<sup>862</sup> LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, Adam Biro, París, 2000, p. 32.

ser humano<sup>863</sup>, tal y como podemos apreciar en la costumbre de los surrealistas de coleccionar los objetos más insospechados<sup>864</sup> (en lo que el mismo Breton se mostró un gran maestro). El caso más paradigmático lo constituyó la afición de Paul Éluard por las facultades visionarias de las tarjetas postales populares, y esta valoración encuentra un correlato en el empleo por parte de Max Ernst de las publicaciones científicas e ilustrativas del siglo XIX, en consonancia con su descubrimiento del collage en 1919 a partir de un catálogo de ilustraciones dispares, y con el uso que da Alfonso Buñuel, Luis García-Abrines y Francisco Aranda en sus collages a las ilustraciones realistas y positivistas de ciertas revistas decimonónicas. Se trata del lado irracional de los impulsos taxonómicos del coleccionista, condición inherente al ser humano en su ordenación mental y física del medio. Lo interesante viene cuando Ciria contextualiza el auge de los coleccionismos en los momentos de crisis -el Renacimiento y la Revolución Industrial como casos paradigmáticos<sup>865</sup>-, como si se tratase de la relación del individuo con los objetos de su entorno que, al cambiar rápidamente los valores establecidos, cuestiona la verdadera funcionalidad de éstos y despierta un curioso apego de cáliz insospechado, lo que conlleva una crisis de identidad anunciada por Breton en relación a los collages de Max Ernst y que en último término afecta al individuo mismo. La apreciación determinante acerca del coleccionismo alcanza su paroxismo cuando Ciria advierte que el valor de un objeto concreto por sus cualidades físicas, originalidad, etc., se pierde ante otro valor relativo impuesto por las circunstancias del momento y del lugar en que se adquiere el producto, lo que nos remite al valor de cambio de la sociedad industrial teorizado por Marx, que enmascara el valor de uso de los objetos, por lo que éstos se muestran extraños al sujeto mientras éste adopta una posición de ingenuidad que lo devuelve en tanto que individuo a los estratos más primitivos del hombre. Es entonces cuando el objeto se presenta extraño, sin referencias, y este momento constituye el punto de partida en la construcción de la maquinaria que devolverá la respiración vital y orgánica al objeto en un procedimiento que aquí adquiere cariz artístico. Desde esta situación originaria del objeto e incomprensible desde la experiencia, se entienden sincrónicamente las alusiones que Ciria atribuye a la condición misteriosa de la actividad humana, mientras que diacrónicamente ésta responde a la necesidad por dominar el medio<sup>866</sup>. Sus periódicas visitas al rastro, además de ponerlo en conexión con la sensibilidad ramoniana, establecen una inclinación por el coleccionismo que, debemos repetirlo, trasciende el contenido y alcanza la fascinación por el carácter desorientador que ahí adquieren los objetos más heteróclitos, como él mismo

---

<sup>863</sup> CIRIA, Javier, "Coleccionismo, colecciones y coleccionistas", en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, op. cit., pp. 202-208.

<sup>864</sup> Aunque es difícil delimitar lo surrealista en Ciria, concretamente estas piezas que aquí nos atañen sí comparten el concepto de "objeto encontrado" en tanto que naturaleza ya dada, como bien señala Cirlot, en CIRLOT, Juan-Eduardo, "Más allá del surrealismo", texto inédito de 1971 aproximadamente y publicado en *ibíd.*, pp. 281-283.

<sup>865</sup> Ver *ibíd.*, p. 203.

<sup>866</sup> *Ibíd.*, p. 203.

afirma. El rastro es el único marco a donde se acude conscientemente para encontrarse con los encuentros<sup>867</sup>.

Otro punto esencial en estas reflexiones de Ciria es la atribución de esta actividad coleccionista a los animales que, al estar íntimamente unida con la creación estética según su mentalidad, abren el concepto de creatividad más allá de la profesionalidad y de la actividad voluntaria humana, como se desprende de los ejemplos que Ciria nos ofrece, de la misma manera que Sender afirmó que todo el mundo podía pintar como cualquier otra actividad más, tal y como le indicó el gran Picasso y como él mismo demostró con sus pinturas y collages. Para poder formular con su obra esta afirmación, Ciria retoma sus conocimientos sobre arqueología y propone como ejemplo los eolitos de la primera industria<sup>868</sup> cuando el hombre apenas era hombre, y así reclama de nuevo un estado primigenio e ingenuo<sup>869</sup> que debe adoptar el individuo en todo avance sobre el mundo objetual y que se manifiesta ante todo en su infancia, como él mismo pudo comprobar iniciando su colección de conchas a los diez años<sup>870</sup>. Esta disposición requerida por parte del espectador es advertida al exponer, antes de presentar por primera vez sus bioplásticos en 1972 en Zaragoza, sus pinturas al lado de una muestra de su colección de conchas<sup>871</sup>, pues los bioplásticos serán producto, como ya hemos dicho, de la interacción entre ambas facetas del artista: el coleccionismo y la pintura.

Ahora cabría preguntarse sobre el impulso que guía a Ciria hacia la revivificación de estas piezas naturales, habiendo señalado ya por nuestra parte la dimensión proyectiva que adquieren, como los objetos de Man Ray, por constituir su ensamblaje la unificación de los encuentros que respaldan la presencia de cada uno en la obra. La intuición de Cirlot le lleva a establecer una relación muy ajustada con el mito de Osiris, despedazado y recompuesto por el amor de Isis<sup>872</sup>. Para comprender esta pulsión hay que considerar toda su producción en conjunto, hecho que ya hemos abordado a un nivel técnico de apertura de la pintura con el muralismo y la decoración, aunque ahora debamos adentrarnos en el nivel iconográfico cuyas imágenes, aunque distintas y con materiales y técnicas diferentes, comparten una próxima

---

<sup>867</sup> CIRIA, Javier, “antigüedades y anticuarios” (*Regia. Belleza y Perfumes* año XXXV, nº 151 primavera 1988, Barcelona), en *ibíd.*, p. 252.

<sup>868</sup> Andrés Álvarez relaciona la obra de Ciria con el primitivismo de las pinturas parietales y de los dólmenes. ÁLVAREZ GRACIA, Andrés, “El mundo mágico de Ciria”, en ÁLVAREZ, Andrés, BRU, Eduardo y CIRLOT, Juan-Eduardo, *Javier Ciria Escardivol 1904-1991. Pintura, dibujo y escultura, op. cit.*, p. 24.

<sup>869</sup> Luis Monreal también ha emparentado su arte con el de Altamira en *El Noticiero Universal* 28 mayo 1953, Barcelona, p. 9. Recogido en *ibíd.*, p. 269.

<sup>870</sup> Maurice Rheims, a la hora de establecer los perfiles del coleccionista, analiza la creatividad de ciertos animales aparentemente aficionados a esta actividad, así como la de los niños, a la que atribuye la necesidad de identificación por posesión. RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Librairie Plon, Paris, 1959, pp. 23-28.

<sup>871</sup> Tal y como procedió en 1967 en la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza. Ver AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Exposición de Javier Ciria en la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Conchas y pinturas”, *Heraldo de Aragón* 4 noviembre 1967, en *Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica, op. cit.*, pp. 274-275.

<sup>872</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, “La pintura de Javier Ciria. De la abstracción a la figuración”, *La Vanguardia Española* 7 mayo 1970, en *ibíd.*, p. 281.

estilización. Existe una relación clara entre la feminidad y el objeto natural, quizás por su naturaleza inmaculada que despierta el deseo hacia éstos, y la figura femenina es constante en su producción junto con las aves, peces, huesos, etc., en relación con la maternidad, mientras que sus vírgenes añaden una nota mística a la fenomenología del encuentro con los objetos, y definen la magia de los instantes que quedan grabados en la memoria fotográficamente. Hay que tener en cuenta que en 1951, año en que da comienzo a sus primeros bioplásticos en óleo, realiza una segunda versión de *Senos*, donde prima lo fragmentario y la reconstrucción orgánica, mientras que en *Venatorio* (1951), animales del bosque se acercan a inspeccionar un desnudo femenino acéfalo. Ciria continúa la ya tradicional identificación femenina con el objeto como parte de un todo que pertenece a un orden (femenino) que debe ser desvelado en la construcción, al haber sido desquebrajada la unidad de origen por la acción del mercado, materializada simbólicamente en el rastro. Es así que la división establecida por Manuel Pérez-Lizano de la obra de Ciria (los dos primeros grupos los constituyen las conchas y los temas de la maternidad<sup>873</sup>) debe ser apreciada en su conjunto, donde el objeto y lo femenino conforman una misma unidad por deseo, el cual conlleva un movimiento de trasgresión hacia la opacidad del objeto, y de regresión hacia la maternidad hasta alcanzar el “objeto-madre” definido por el estudioso del coleccionismo Maurice Rheims<sup>874</sup>. En la concha se establece la dualidad entre la apariencia solidificada y el interior orgánico que debe ser desvelado. De esta forma, su obra objetual se formula dentro de la oposición opacidad-transparencia, pues debe ser traspasada por la acción del artista hasta alcanzar su concepción completa, la cual depende de la organicidad vital pero ya no del raciocinio. En esta dialéctica juega un papel esencial los elementos adherentes que establecen la tensión necesaria, así como el azul verdoso que hace de fondo en el bioplástico nº 3 de la catalogación, y que da vida y vuelo dinámico a las mariposas suspendidas siempre que sean leídas con el intelecto, tal y como Aranda opone un objeto que debe ser desnudado a un fondo paisajístico azul en su ensamblaje de 1988 ilustrado más arriba, dualidad entre el azul espacial y el objeto sólido que encontramos en otros artistas aragoneses como Daniel Sahún. En esta última obra comentada de Ciria, se nos permite traspasar la apariencia del objeto y suponer el elemento orgánico (orden femenino) cargado de vida frente a la yuxtaposición de los instantes de la naturaleza de la memoria (orden masculino), que retiene los encuentros con los objetos en concordancia con sus compañeros aragoneses analizados más arriba, lo que nos hace pensar que en la fenomenología del collage, los arquetipos tradicionales de género constituyen un fundamento generalizado y enfatizado al superar la imitación pictórica.

---

<sup>873</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, op. cit., pp. 35-36; y PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 81. Según este autor, estos dos grupos aglutinan paradójicamente la obra más alejada del surrealismo.

<sup>874</sup> RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, op. cit., pp. 77-78.



### 3.4. Conclusiones.

Si bien Ramón Acín, aún sin haberse presentado como collagista propiamente dicho, escindió la realidad del objeto de su apariencia, es decir, de su imagen, y si Alfonso Buñuel elevó por encima del arte la imagen y su capacidad de ser reproducida mecánicamente, ambos desde una concepción antiartística, en el caso de Alfonso a partir del cine de su hermano Luis y del lenguaje surrealista de Max Ernst, Luis García-Abrines y Francisco Aranda, ambos discípulos de Alfonso, comenzaron a devolver la realidad del objeto a la creación aún sin romper con la susceptibilidad de la imagen para ser reproducida, Gracia-Abrines mediante tímidos elementos fantásticos y monstruosos, y Francisco Aranda simplificando la intervención artística para reafirmar la realidad objetual del soporte preexistente.

El siguiente paso fue dado por Javier Ciria, quien quiso superar los límites maquinistas propios de la humanidad, buscando fórmulas orgánicas sustentadas en los motivos naturales, mientras que Sender -a pesar de haber trabajado al margen del ambiente artístico aragonés, primero en Nuevo México y luego en Madrid- presenta el objeto sobre un soporte neutro para despojarlo de todo añadido racional, ético e ideológico, tal y como procedió Alfonso Buñuel con la imagen aunque ahora actuando directamente, lo que conlleva a la larga una reafirmación de la pintura, tanto en él como en Ciria, pues ambos complementan el proceso de inversión imagen-objeto. Sin embargo, los dos pertenecen a una de las dos vertientes que en esta investigación hemos disociado para establecer las relaciones pertinentes con la concepción artística institucional que, como el arte, evoluciona y amplía su campo de acción y recuperación. Mientras que éstos afirmaron la realidad objetual de la obra de arte desde una serie de motivaciones extra-artísticas, los siguientes representantes de esta inversión de valores defendieron el arte desde él mismo, aun introduciendo materiales no propiamente artísticos, por lo que en última instancia cooperaron en la ampliación del radio de acción institucional en un momento -el contexto histórico de regresión cultural franquista de posguerra- en que reivindicar la importancia de la pintura constituyó el primer asunto urgente.





#### **IV. DE LOS VALORES PLÁSTICOS DEL COLLAGE HACIA EL GESTO. NUEVA AFIRMACIÓN DEL ARTE**

Las consecuencias de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, así como las de los regímenes autoritarios reacios a las innovaciones de los lenguajes artísticos, se tradujo en una retirada de la vanguardia a la retaguardia, lo que originó una nueva generación de artistas ya fraguada durante la década anterior al conflicto mundial. Actitudes como la del nazismo que consideró “arte degenerado” a toda manifestación innovadora, así como la imposición oficial soviética de un realismo socialista, conllevó la necesidad de reafirmar la existencia real de un arte plástico independiente frente a la disolución del objeto artístico que la vanguardia más radical había llevado a cabo en favor de su aplicación en la organización de una nueva sociedad. Tras los sucesos históricos vividos, estos proyectos globalistas se hicieron cada vez más inviables y, por otra parte, el despegue de un nuevo mercado, fundamentado en la propaganda, extendió el poder de la imagen y absorbió las innovaciones vanguardistas para sus propios fines y en un contexto nuevo, por lo que los pintores, una vez más, debieron rastrear un terreno propio que, por negación, constituyese la expresión de sí mismo sobre un soporte tradicional acordado: el cuadro.

Pero las razones históricas no explican por sí solas el cambio de rumbo de la plástica y la pérdida de una confianza en toda teoría en beneficio de la acción. El último de los grandes ismos, el surrealismo, a quien deben bastante los lenguajes automáticos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, había restringido sus innovaciones experimentales a la imagen con el fin de hacerla reproducible y negar la singularidad y el aura al arte mismo. En cambio, su incidencia real se vio fuertemente limitada<sup>875</sup>. En el plano revolucionario, el grupo COBRA (1948-1951) quiso llevar estas innovaciones automáticas a la realidad material, física, únicamente mediante la acción y prescindiendo de cualquier forma de ideología, en consonancia con la imaginación materialista de Gaston Bachelard que tras el conflicto mundial comenzó a expandirse entre los círculos culturales, sobre todo los artísticos. Para cuando COBRA se disolvió en 1951, sus representantes ya se habían restringido a la pintura sobre soporte cuadrangular y bidimensional, mientras que los más comprometidos participaron en 1957 en la conformación de la Internacional Situacionista, plataforma revolucionaria que frente al arte optó por llevar la acción a la vida cotidiana, para lo que fue necesario sacrificar la creatividad artística separada.

Por otra parte, el auge del existencialismo frente a las tesis hegelianas de Breton, acrecentaron la necesidad de una plasmación física del *yo* del artista no como imagen, sino

---

<sup>875</sup> Por poner algún ejemplo, mientras Man Ray asumió la fotografía a partir de su pintura, Raoul Ubac o Wols tantearon la fotografía antes de abordar, uno la escultura y el otro la pintura.

como testimonio de su propia existencia<sup>876</sup>. Antes, el collage no siempre se tornó material al estar embaucado en tantas elucubraciones teóricas. Es ahora cuando se convierte en un modo de testificar la actividad artística en forma de huella, por ejemplo en las *texturologías* y *topografías* de Dubuffet, así como en su propuesta de 1961 del término “ensamblaje” para sus collages con el fin de distanciarlos de las modalidades anteriores. Mientras COBRA quiso encontrar las expresiones materiales en las manifestaciones populares e infantiles, y Dubuffet en sus colecciones de arte bruto, la mayoría de los pintores que sintieron la necesidad de un resultado físico de la expresión, dígase los cultivadores del llamado tachismo y del materismo que ahora juzgan la pintura en tanto que materia, encuentran la fisicidad en la misma obra de arte, sin salirse de sus marcos, tan sólo con la introducción de materiales de todo tipo, aunque no siempre, dado que en ocasiones recurren a la confrontación del gesto con la pasta pictórica. En definitiva, asistimos a una reafirmación de la obra de arte frente a la importancia que la imagen, el diseño, la reproducción mecánica y el proyecto adquirieron en el propósito de las vanguardias históricas de disolver la tradicional concepción de un arte puro. Sin embargo, hay que advertir que las tendencias más radicales que dan comienzo a finales de la década de 1940 tras el final de la guerra -el letrismo y el primer *affichisme* fundamentalmente-, preparan paralelamente a la manifestaciones pictóricas una siguiente fase del arte donde se retoma los medios de reproducción mecánica, aunque ahora dentro de unas instituciones artísticas renovadas y capaces de contenerlas y separarlas de la realidad.

En España, en plena posguerra y en los momentos más duros de la dictadura, la reafirmación del papel del arte se hizo urgente ante un clima de rechazo generalizado de toda innovación formal. Sin embargo, la pronta incorporación de estos lenguajes, en principio por el Grupo Pórtico (1947-1951), debió alimentarse de las fuentes anteriores a la guerra con el fin de encontrar alternativas al surrealismo, aunque poco a poco los protagonistas de este proceso histórico recibieron noticias de la llamada Escuela de París, la cual quiso actualizar la pintura a una determinada interpretación de las nuevas circunstancias. Esta recuperación de ciertos aspectos de la vanguardia anterior con fines artísticos, se hace visible en la temprana construcción del *cloisonné* de la pintura de Pórtico, dado que los lenguajes europeos contemporáneos a este grupo de pintores zaragozanos prescindieron en favor de la expresión, el automatismo y el grafismo, de la construcción generalizada que había dictado el lenguaje no

---

<sup>876</sup> Así Henri Michaux, quien entonces sólo se dedicaba a la pintura, exclamaba en 1943 ante Brassai: “¡Estoy harto de la poesía! Es la pariente pobre de las artes. Silenciosa y sin eco... La palabra es tan sólo una ilusión. Los artistas que trabajan con sus manos son mucho más felices. Lo que crean tienen un cuerpo visible, palpable, un eco. Algo concreto que, separado de nosotros nos responde. El poema es mudo, no nos devuelve nada”. BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México, 2002, pp. 80-81 (traducción de Tirso Echaendía). Estas palabras resumen muy bien un sentir de época durante el conflicto bélico y el fracaso revolucionario del surrealismo frente al inminente auge del fascismo.

objetivo de las décadas de 1920 y 1930. Hay que tener en cuenta que la reacción a las nuevas circunstancias, aunque fraguada durante la guerra o incluso antes -el primer giro fue dado por André Breton para alejar la pintura de Dalí del surrealismo cuando en 1939 declara el “automatismo absoluto” desde *Minotaure*-, comienza a percibirse una vez finalizado el conflicto mundial, justo cuando Pórtico inició su programa de renovación en Zaragoza, grupo pionero en la emergencia no sólo de la abstracción, sino también de los nuevos valores y responsabilidades artísticas.



## 4.1. El collage frente a abstracción: la estética pictórica de Pórtico como precedente

El grupo Pórtico es esencial en esta evolución del collage en Aragón por dos razones:

- Establece la estética fundamental que posteriormente desarrollarán en sus collages y ensamblajes los miembros fundadores de Grupo-Escuela de Zaragoza, así como sus pretensiones fundamentales: abrir un lenguaje nuevo a la sociedad.
- Realizaron collages al margen de lo artístico y la pintura, fundamentalmente dedicados al cartelismo, mientras reafirmaban la supremacía artística<sup>877</sup> de la pintura y su presencia real en el contexto cultural de su tiempo.

Nos han quedado pocas muestras de collages. Sin embargo, hay que decir que la atención que se les ha prestado, nula hasta el momento, ha impedido llevar un rescate de las piezas al completo. En cualquier momento pueden aparecer más muestras que incluso modifiquen sensiblemente las conclusiones aquí alcanzadas.

Pórtico es conocido por haber sido el primer grupo abstracto español tras la Guerra Civil. No obstante, esta idea constriñe otras apreciaciones fundamentales como su papel pionero, quizás junto con Dau al Set, en defender un lenguaje universal<sup>878</sup> y el papel del artista en su momento histórico según las ideas de Jean Bazaine, y en su contexto social<sup>879</sup> como demuestra el ímpetu por explicar públicamente su arte mediante conferencias ofrecidas en las exposiciones, de modo que cuando el grupo quedó reducido a Santiago Lagunas, Eloy Laguardia y Fermín Aguayo en 1948, y cuando en verano de ese año culminaron un lenguaje abstracto, se acercaron más bien a los modelos de apertura del oficio artístico propios de la vanguardia histórica, prácticamente el único punto de referencia posible en aquellos años, a pesar de conllevar simultáneamente la otra de sus vertientes: la reafirmación del artista como tal.

Fue en una primera muestra de nueve pintores inaugurada el 21 de abril de 1947 en el Centro Mercantil de Zaragoza, patrocinada por la librería zaragozana Pórtico regentada por José

---

<sup>877</sup> Famosa es la opinión de Santiago Lagunas, miembro del grupo Pórtico, acerca de la pintura como la “más hermética de todas las artes bajo sus apariencias familiares”, en LAGUNAS, Santiago, LAGUARDIA, Eloy y AGUAYO, Fermín, “Carta abierta a Mauricio J. Monsuárez Yoss”, *Heraldo de Aragón* 20 noviembre 1950, Zaragoza.

<sup>878</sup> Tal y como definiendo en SÁNCHEZ OMS, Manuel, “La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico”, *Serrablo* nº 118-120, Sabiñánigo, Huesca, 2000-2001.

<sup>879</sup> Lagunas creyó siempre que el arte contenía una dimensión social en sí misma. Ante la pregunta “¿crees que tiene [el arte abstracto] función social?”, respondió: “el arte en general es un medio de expresión de lo que ocurre en las capas más hondas de la sociedad”, en la entrevista con BUJ, Marcial, “Santiago Lagunas habla de arte abstracto”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 1954, Zaragoza. En ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, Aqua, Zaragoza, 2004, p. 149.

Alcrudo (fueron nueve artistas: Fermín Aguayo, José Baqué Ximénez, Alberto Duce, Vicente García, López Cuevas, Alberto Pérez Piqueras, Miguel Pérez Losada, y los hermanos Manuel y Santiago Lagunas), cuando se planteó en Aragón la apertura a los lenguajes pictóricos contemporáneos, aunque todavía de manera tímida. Más que buscar el reconocimiento del público, el cometido de esta exhibición fue la difusión de nuevas formas de expresión desarrolladas en la pintura contemporánea, dado que muchos de los pintores participantes ya habían alcanzado cierto éxito entre 1946 y 1947, a excepción de Fermín Aguayo y Santiago Lagunas<sup>880</sup>, quienes junto con Eloy Laguardia conformarían el llamado en muchas ocasiones “Pórtico reducido”, destinado a alcanzar la abstracción al año siguiente motivados, ahora sí, por esa necesidad de hacerse un sitio en el estrecho panorama artístico de entonces. El grupo fue definiéndose en las exposiciones siguientes, hasta concretarse en el trío Lagunas y Aguayo más Eloy Laguardia que, junto con Aguayo, trabajó como delineante para el arquitecto Santiago Lagunas, formando los tres un equipo de trabajo al margen de sus actividades pictóricas. Esta predisposición de Aguayo y Lagunas por ir más lejos que sus compañeros, fue visible ese mismo año de 1947 en dos exposiciones conjuntas de acuarelas y dibujos, la primera en verano en Jaca y la segunda en diciembre en el Centro Mercantil, de nuevo con el patrocinio de la librería Pórtico. El 2 de febrero del año siguiente exponen en la galería Buchholz de Madrid los pintores de Pórtico (a partir de este momento el trío del “Pórtico reducido” cayó dentro del radio de influencia de esta galería, sobre todo cuando a principios de este año 1948 José Alcrudo tuvo que renegar del apadrinamiento de Pórtico por problemas judiciales suscitados por la prensa, ahora siete por no acudir ni Vicente García ni López Cuevas. Esta exposición fue posible gracias a un intercambio entre Buchholz y Pórtico, siendo que ésta expuso en Zaragoza el 11 de enero obras de Palazuelo, Carlos de Pascua de Lara, Antonio Lago y Antonio Valdivieso (*Cuatro pintores de hoy*, Centro Mercantil de Zaragoza; estos pintores formaron parte de lo que José María Moreno Galván llamó después “Grupo Buchholz”<sup>881</sup>), lo que supuso el primer contacto directo y significativo de los miembros de Pórtico con arte actual, pues por ejemplo el geometrismo de Pablo Palazuelo fue muy considerado por Lagunas<sup>882</sup>. El segundo contacto consistió en la exposición mencionada de Pórtico en Madrid, que proporcionó el conocimiento de nuevas personalidades y sobre todo la toma de conciencia de los liderazgos artísticos de Ángel Ferrant en el panorama artístico renovador de estos momentos, caracterizado a su vez por defender los valores primitivos de la materia y su interacción con el artista, y de Mathias

---

<sup>880</sup> Ver GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, “Pórtico presenta nueve pintores. Un intento de incorporar un nuevo concepto de arte”, en *ibíd.*, p. 92.

<sup>881</sup> Acerca de la presencia de Pórtico en la Galería Buchholz y en la vida artística madrileña, ver ALARCÓ, Paloma, “Documentación”, en *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, pp. 191-193 y 230-232 (catálogo de exposición)

<sup>882</sup> BUJ, Marcial, “Santiago Lagunas habla de arte abstracto”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 1954, Zaragoza.

Goeritz, originario de Dantzig, pintor de figuras esquemáticas sin llegar a la abstracción<sup>883</sup>, y que añadió la construcción al primitivismo afín a Benjamín Palencia y Ferrant. A través de Goeritz fue incrementándose la inclinación de Pórtico por la pintura de Picasso, Klee<sup>884</sup> y Miró ante todo, antes de interesarse por los nuevos representantes de París como Jean Bazaine, Pierre Soulages o Nicolas De Staël. Hay que tener en cuenta que algunos artistas significativos de la anterior vanguardia española alcanzan la plenitud de su carrera entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo XX. Éste fue el caso de Ferrant<sup>885</sup>, aunque la mayor responsabilidad del lenguaje ingenuo de Pórtico la ostentó el germano Goeritz, quien prosiguió la defensa del mismo primitivismo que inspiró a algunos artistas de las dos décadas anteriores. Él fue quien llamó a los tres de Pórtico para participar en enero de 1949 en la Galería Palma de Madrid en la muestra de dibujos titulada *Los nuevos prehistóricos*, junto con firmas de la categoría de Pablo Picasso, Benjamín Palencia, Llorens Artigas, Francisco Nieva y Ángel Ferrant entre otros<sup>886</sup>, además de la presentación del catálogo del poeta postista Carlos Edmundo de Ory, muy interesado en las artes primitivas e infantiles en consonancia con el ideario postista.

El definitivo grupo reducido expone como tal el 21 de junio en Buchholz con un lenguaje ya madurado que con cierta precaución podríamos considerar abstracto, pues la evolución hacia una mayor simplificación de las formas continúa con el transcurrir de los meses. Antes exhiben en la Sala estudio de Bilbao sus telas los tres junto con Manuel Lagunas y Pérez Piqueras, y aún expondrán junto con otros representantes de la nueva pintura en el I Salón Aragonés de pintura Moderna inscrito en el VII Salón de Artistas Aragoneses celebrado en el Palacio de la Lonja de Zaragoza el 11 de octubre de 1949. Esta importante y pionera muestra en Zaragoza supone la culminación de un proceso de búsqueda experimental.

Por tanto, hasta junio de 1948 los tres de Pórtico se encauzaron en un periodo experimental de formación e investigaciones, con el fin de acoger lenguajes no imitativos al tiempo que afirmaban los valores puramente artísticos, pues no hay que olvidar que Santiago Lagunas ya contaba con una carrera pictórica forjada desde la década anterior y que fue él el que impuso sus criterios sobre los demás, incluso la inclinación por la abstracción procedió de su liderazgo, si bien Aguayo fue más impetuoso y temperamental de cara a estos primeros tanteos. En principio, este periodo formativo resultó bastante difícil debido a la carencia de fuentes de información y conocimiento de los modelos existentes a causa del aislamiento

---

<sup>883</sup> GULLÓN, Ricardo, *Ángel Ferrant. Mathias Goeritz*, Palma, Madrid, 1949, p. 24.

<sup>884</sup> Sobre la influencia de Paul Klee en Pórtico ver GUIGON, Emmanuel, "Paul Klee y España", en *Paul Klee*, IVAM Centre Julio González/ Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia, 1998, p. 76 (catálogo de exposición)

<sup>885</sup> Ver BOZAL, Valeriano, *Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 15-16.

<sup>886</sup> Se publicó dentro de la *Colección Artistas Nuevos* dirigida por la galería Clan de Tomás Seral y Casas. EDMUNDO DE ORY, Carlos, *Los nuevos prehistóricos*, Colección artistas Nuevos X, Clan, Madrid, 1949.



cultural de la España de posguerra. Cuenta Aguayo cómo, agotando su economía, adquirió un libro carísimo con unas cuantas reproducciones en blanco y negro de Picasso, Gris, Archipenko, Braque, etc., lo que pudo determinar las gamas oscuras de sus primeros óleos, las fuertes facturas y el *cloisonné* condicionado por el encuentro del gesto del trazo con la materia pictórica. Todos estos rasgos determinantes fueron compartidos con sus compañeros Lagunas y Laguardia. El único contacto posible con el arte moderno fue con aquél desarrollado antes de la II Guerra Mundial y de manera indirecta al depender de las reproducciones fotográficas, distancia respecto a los originales que pudo animar aún más a los del Pórtico a afirmar la originalidad de la pieza artística, en su caso pictórica<sup>887</sup>. Este libro comprado por Aguayo junto con *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, fueron en un principio las dos únicas fuentes significativas con las que pudo contar en su formación. Vendió ambos a Juan José Vera antes de trasladarse a París en 1952, y gracias a ello sabemos que el primero citado fue el manual de arte contemporáneo de Wilhelm Hausenstein *Un siglo de evolución artística*, editado en castellano en 1945 en Argentina<sup>888</sup>, a pesar de que en sus páginas no hemos encontrado ninguna ilustración de Archipenko, lo que posiblemente se deba a una confusión de Aguayo, pues sus declaraciones acerca de esta adquisición datan de 1977, poco antes de su muerte. En él encontró un resumen bastante completo en su época del cubismo, el expresionismo y el futurismo, además de otros estilos más clásicos como el impresionismo, el neoimpresionismo y los postimpresionismos. Lo más seguro es que se trate de una de las publicaciones que por entonces importaba José Alcrudo, el mismo que permitió a Lagunas, con más edad y con mayores recursos económicos, hacerse con una serie de fuentes<sup>889</sup> que le tuvieron al corriente del arte contemporáneo y de las novedades plásticas de la Escuela de París, pues sabemos que en la librería Pórtico podían encontrarse por ejemplo números de *Minotaure*, *Formes et couleurs* y *Art d'aujourd'hui*.

Un ejemplo de esta fase de formación lo constituye un collage de Fermín Aguayo fechado en 1947<sup>890</sup>, conocido sólo por una fotografía que conserva Eloy Laguardia en San Sebastián. No obstante, esta constancia puede valer como indicio para suponer que en esta época Aguayo realizase más ejemplares, aunque carecemos de noticias que confirmen esta

---

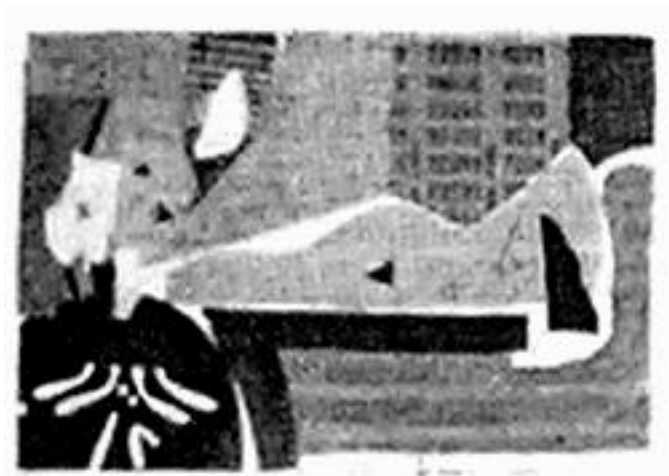
<sup>887</sup> Entrevista a Fermín Aguayo por Claude Esteban, publicada en francés original en el catálogo *Procès pour Aguayo*, Galerie Jeanne-Bucher, Paris, 1982, p. 11 [sin paginar]

<sup>888</sup> HAUSENSTEIN, Wilhelm, *Un siglo de evolución artística (de Delacroix a Picasso)*, Poseidón, Buenos Aires, 1945.

<sup>889</sup> Tal y como se ha afirmado en varias ocasiones. Por ejemplo: CHUECA IZQUIERDO, Belén, "Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)", *Boletín del Arte* n° 22, Universidad de Málaga, 2001, p. 413.

<sup>890</sup> Según nos cuenta oralmente Virginie Duval, responsable de la catalogación completa de la obra de Aguayo dirigida por la Fundación de Amigos de la Obra de Fermín Aguayo, es posible que este collage feche de 1949 y sea un boceto concebido para la decoración del Cine Dorado, opinión que no compartimos por estar contempladas claramente la fecha y la firma sobre el collage, y porque la figuración y el modelo matissiano adoptados se encuentran bien lejos de la abstracción mironiana predominante en la decoración del interior de este cine. Insistimos en el hecho de que este collage fue fruto de unos tanteos previos.

posibilidad<sup>891</sup>. Se trata de una muestra figurativa, en concreto de un desnudo femenino realizado en un estilo matissiano que debemos relacionar con una tela suya de ese mismo año, *El sweater rojo*, lo que demuestra que al menos Aguayo se hizo eco de otros lenguajes contemporáneos antes de alcanzar la abstracción. En una composición que recuerda a *La maja desnuda* de Goya, este desnudo posa sobre un fondo construido mediante recortes geométricos, elementos decorativos y cifras impresas, que sustituyen a la carencia de imágenes prestadas, pues la figuración es obtenida mediante el dibujo de las tijeras bajo una clara influencia de Matisse que, por entonces, continuaba realizando sus *découpages*. Esta técnica permitió a Aguayo evitar afrontar el color de la pintura contemporánea que apenas conocía por la carencia de fuentes, y unir la línea con el color dado, siendo que una vez alcanzada la abstracción en 1948 ambos elementos pictóricos se separan progresivamente gracias al *cloisonné*.



Fermín Aguayo, S-T, collage, 1947.

Cuando la pintura se imponga entre los tres componentes del Pórtico abstracto como el arte más hermético, sobre todo de la mano de Santiago Lagunas, la práctica del collage será entonces inviable, al menos en la creación propiamente artística, ya que testimonios como la carta enviada por Eloy Laguardia a Lagunas en 1954 para felicitar su cumpleaños, con inclusión de tipografías y construcción de distintos planos cubiertos de aguada, incluso con la fractura del quemado (Pórtico nº 9), testifican el amplio conocimiento del uso de los papeles recortados que pudieron ostentar los miembros de este grupo.

La estética tendente a la abstracción de Pórtico responde a dos etapas, aunque de difícil delimitación temporal. Entre 1948 y 1949 hay un predominio de las influencias orgánicas de

---

<sup>891</sup> Ilustrada en *Grupo Pórtico 1947-1952*, Gobierno de Aragón/ Electa, Madrid, 1993, p. 27, aunque en los textos no se hace ninguna mención a este collage.

Paul Klee y de Joan Miró, aunque la influencia de este último, como es de suponer, no se corresponde con su época caracterizada por el “asesinato de la pintura”, consistente fundamentalmente en collages y ensamblajes, sino a la siguiente que engloba *Las constelaciones* (serie realizada entre 1939 y 1944), en las que el pintor catalán ha integrado el lenguaje de los signos (con estrellas, cruces, astros, etc.<sup>892</sup>, visibles en la pintura de Pórtico) en las formas orgánicas de su pintura, capacidad que Klee mostró con anterioridad junto al primitivismo y el lenguaje infantil defendido por Lagunas<sup>893</sup> como demuestran los dibujos de sus hijas en las páginas de la revista *Ansí* (1953-1955) y que también expuso en cierta ocasión. Muchos de estos elementos están contenidos en la publicación en 1946 de *Universalismo constructivo* del uruguayo Torres-García subrayada en varias ocasiones por Juan Manuel Bonet<sup>894</sup> como referencia esencial de Pórtico y de toda una generación de pintores españoles, entre los que se encuentra por ejemplo Manuel Millares.

Para medir la influencia de Torres-García en Pórtico, primero hay que analizar la estética de este grupo y el tipo de abstracción que ostentaron. El concepto “abstracto” se desarrolló dentro de la polémica al menos desde la década de 1930; incluso fue un término evitado por muchos artistas por su relatividad y ambigüedad. Es evidente, y sobre todo por el apego de Picasso a la realidad y por la base real de la abstracción de Klee, que ésta nunca pudo llegar a ser total, y la pintura de Pórtico, a pesar de defender la abstracción, tampoco abandonó los referentes reales, hecho comprobable en los títulos realistas de sus cuadros, contrarios a las enumeraciones categóricas de Kandinsky por ejemplo, más propios de Klee y otorgados una vez finalizadas las pinturas. Éstos constituyen determinantes o guías en la percepción de las obras, el espectador debe ponerlos en relación con las formas representadas y, por otra parte, cuando Lagunas, Laguardia y Aguayo defendieron la abstracción se respaldaron en valores como la sinceridad, la profundidad de las cosas y, sobre todo, una dependencia de la percepción espiritual respecto a la realidad exterior que trasciende lo racional. La abstracción es un arte que late en todas las representaciones pictóricas<sup>895</sup> según el grado de sinceridad, es un modo de traspasar los objetos exteriores mediante la acción perceptiva del sujeto. Por esta razón, cuando

---

<sup>892</sup> PENROSE, Roland, *Miró*, Destino, Barcelona, 1993, p. 104.

<sup>893</sup> Lagunas confiesa buscar modelos en las expresiones de los niños en una entrevista con GUERRA, Adrián, “¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros”, *Amanecer* 22 noviembre 1950, Zaragoza, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 256.

<sup>894</sup> BONET, Juan Manuel, “En Zaragoza, bajo los soportales...”, en *Santiago Lagunas. Espacio y color*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón/ IberCaja, Zaragoza, 1997, p. 81 (catálogo de exposición); y BONET, Juan Manuel, “Descubrir a Fermín Aguayo”, en DUVAL, Virginie (coord.), *Fermín Aguayo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004, p. 84. Ver además su epílogo sobre abstracción española a la edición BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 260.

<sup>895</sup> Ver, por ejemplo, ANÓNIMO, “Más inocente que ir a pescar con caña es ir a ver pescar con caña...”, *Alerta* 8 marzo 1949, Santander, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 235.

se refieren a sus obras, antes que abstractas las denominan pintura “a secas”<sup>896</sup>. De este modo la abstracción, antes que una depuración de las formas, es concebido como un arte universal que surge de lo individual para tender a lo colectivo, y que integra en su seno y de forma dialéctica los elementos contrapuestos como la línea y el color, el dibujo y la pintura, la realidad y el lenguaje, la expresión y la construcción, el color y la estructura, etc. No excluye la realidad, pues ya hemos advertido cómo la pintura si es sincera y por tanto abstracta, contiene en sí misma una dimensión social que no necesita ser rastreada fuera de la pintura misma. Más bien se trata de un filtrado de la realidad por el lenguaje universal del arte, el más completo y sincero porque permite penetrar la realidad al margen de intermediarios como la razón. De este modo, la figuración será reducida al lenguaje pictórico, se trata de desvelar la estructura interna de las cosas que pertenecen a su vez a un orden general, representado mediante el *cloisonné* y la factura de las pinceladas para hacer confluir el modelo percibido con la mano del pintor. En principio, la pintura de Pórtico no necesita abrirse a nuevos materiales y recursos. Se vale únicamente por sí misma, a diferencia por ejemplo de la producción de su contemporáneo Dau al Set, con el que no mantuvo ningún contacto<sup>897</sup> y mucho menos con el surrealismo, repudiado por estos zaragozanos por considerarlo evasivo como tantas veces ellos mismos han declarado, aunque hay que advertir que no identificaron este movimiento con el rumbo automatista tomado por los pintores surrealistas a partir de la década de 1930, ni tampoco con las primeras experiencias de Max Ernst, lo que les permitió asumir al tiempo que se alejaron del último de los ismos y sin contradicción, la influencia de Miró que, a pesar de las distancias, la crítica englobaba de inmediato dentro de este movimiento. En la España de posguerra el surrealismo era identificado casi exclusivamente por el ya ex-surrealista Dalí<sup>898</sup>. Éste había dado muestras de apoyo al régimen franquista, y de su influencia se derivan las pinturas bélicas que realizó José Caballero ilustrando la gloria militar en la serie *Laudeados de España* (1939-1940).

Algo parecido ocurrió con Torres-García cuando, tras ver la primera exposición parisina de Dalí en París en 1929, programó escandalizado la creación de *Cercle et Carré* como reacción constructiva al surrealismo, a pesar de que después salvó en sus opiniones críticas la plástica de Arp y de Miró<sup>899</sup>. En 1934 comienza a redactar una serie de escritos que serán publicados en 1944 bajo el título *Universalismo constructivo*, donde expone un arte universal que late desde la prehistoria, salvo las desviaciones sufridas desde entonces. En este extenso libro teórico retoma

---

<sup>896</sup> Tal y como hace Laguardia en GUERRA, Adrián, “¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros”, *Amanecer* 22 noviembre 1950, Zaragoza, en *ibíd.*, p. 255.

<sup>897</sup> Ver BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. SUMMA ARTIS. *Historia General del Arte XXXVII*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 206.

<sup>898</sup> Por ejemplo en GUERRA, Adrián, “¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros” *Amanecer* 22 noviembre 1950, Zaragoza, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 256.

En “Envío”, *Proa* nº 12, abril 1952, Zaragoza, Santiago Lagunas acusa a Dalí y a De Chirico de desertar de la pintura de su tiempo, en *ibíd.*, p. 268.

<sup>899</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, p. 552.

el programa constructivo, sobre todo del neoplasticismo con el fin de dotarlo de una dimensión humana, al hacer partícipe de la creación pura tanto a la geometría como a la emoción subjetiva<sup>900</sup> según “la regla que corrige la emoción” de Braque<sup>901</sup>. Sabido es que Torres García mantiene la figuración dentro de sus estructuras constructivas universales, y no desemboca en la abstracción sino en lo real concreto frente a lo real múltiple, según una visión unitaria del mundo basada en la creencia en un orden universal. A partir de aquí se fundamenta el ataque constante de Torres García contra el arte imitativo<sup>902</sup>, no por representar la figuración, sino por no saber trascender las apariencias hasta revelar la estructura<sup>903</sup> a la que pertenecen los seres reales y las ideas abstractas<sup>904</sup> -distinción indiferente en la estética de Torres García, al considerar el hecho plástico como la unión de la idea con la materia<sup>905</sup>-, y desde la cual el individuo trasciende su propia condición al presentarse ante un único orden universal, alcanzando de este modo el verdadero arte colectivo intrínseco a todo ejercicio de la pintura; por esta razón, la mimesis es considerada por Torres García como un *pseudo-arte*<sup>906</sup>, lo que permite a los de Pórtico desvelar más allá de la mera imitación los valores realmente artísticos en la obra de los grandes maestros del pasado<sup>907</sup>. La teoría de pintor uruguayo es el punto de partida, lo particular en lo universal<sup>908</sup>, cuyo compromiso el artista contrae desde el momento en que expone su obra<sup>909</sup>. El resultado es visible en los objetos filtrados por un lenguaje constructivo que modula el espacio bidimensional del soporte y donde rige la frontalidad<sup>910</sup> por el hecho de manifestarse. Estas predisposiciones se acrecentaron indudablemente a partir del viaje que realizó Santiago Lagunas en noviembre de 1949 a París en compañía del profesor Federico Torralba<sup>911</sup>; quizás en esta ocasión pudo conocer in situ las obras de Torres-García junto con las de los representantes de la Escuela de París de entonces (de Staël, Soulages, Bryen, Bazaine, Manessier, Bissière, etc.) y de la nueva abstracción como Poliakoff, Jean-Michel Atlan o Bram van Velde entre muchos otros afines. Daniel Sahún, que estuvo trabajando con Lagunas como delineante en el verano de 1955, nos cuenta que en esta ocasión también fue a visitar a Picasso, pero cuando llegó a su domicilio el pintor malagueño se encontraba ausente.

---

<sup>900</sup> *Ibíd.*, pp. 207 y 407.

<sup>901</sup> Aforismo citado por Torres García en *ibíd.*, p. 390.

<sup>902</sup> *Ibíd.*, p. 215.

<sup>903</sup> *Ibíd.*, pp. 219, 221 y 323.

<sup>904</sup> Por esta razón quizás considere Lagunas a la arquitectura la más abstracta de todas las artes, la cual sin duda participa en la construcción de las pinturas mediante el *cloisonné*. En BUI, Marcial, “Santiago Lagunas habla de arte abstracto”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 1954, Zaragoza.

<sup>905</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>906</sup> *Ibíd.*, p. 216.

<sup>907</sup> En *ibíd.*, p. 241 y 344; Ver BUI, Marcial, “Santiago Lagunas habla de arte abstracto”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 1954, Zaragoza.

<sup>908</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>909</sup> Ver *ibíd.*, pp. 138-140.

<sup>910</sup> *Ibíd.*, p. 256.

<sup>911</sup> TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, *op. cit.*, p. 56.

Es así que la construcción de Torres García crece en cierto modo en las pinturas de Pórtico de 1950<sup>912</sup>, al perder el protagonismo de las figuras en favor del *cloisonné* gestual y constructivo, mientras avanzan en la unión y desaparición del fondo con las figuras en beneficio de la unidad<sup>913</sup>. Por otra parte, es constante la interacción de las nuevas corrientes pictóricas efervescentes en París, con la presencia constante de los grandes maestros de la vanguardia histórica: Picasso, Klee, Miró y Torres García. A pesar de que este último no se declara religioso, su concepción de la pintura como relación con el mundo exterior se entiende desde un punto de vista místico<sup>914</sup>, apreciable en la obra de Lagunas incluso antes de su conversión hacia 1951<sup>915</sup>. Este punto de partida sustituye la idea de genialidad<sup>916</sup> propia de un Dalí, por la toma de conciencia de las capacidades artísticas latentes en el estadio primitivo del hombre<sup>917</sup> y en su infancia<sup>918</sup>, puesto que para el ser universal como individualidad contenida en lo colectivo<sup>919</sup>, el arte es de patrimonio común a todos -en lo popular reside su religiosidad<sup>920</sup>- y a todo objeto de la realidad exterior, la cual se presenta al arte sin jerarquías, tal y como ocurre en la primera y escasa iconografía de Aguayo: calaveras, insectos, hormigas, gatos, bodegones etc., reducido todo a una comunicación entre el sujeto y el objeto sublimada por el arte y resumida en su pintura *Tú y yo* (1952). La creación se concibe sincera por medio de un develamiento pictórico de orden universal<sup>921</sup>, como una prolongación de la creación divina y no su imitación, idea en la que Lagunas incide una vez convertido al catolicismo<sup>922</sup> y que a su vez conforma la base constante de la unidad estética del *Universalismo constructivo*. En el orden universal manifestado en un único lenguaje, reside la finalidad de la obra y su dimensión social, que

---

<sup>912</sup> Ver BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LOMBA SERRANO, Concepción, “El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia”, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p.65.

<sup>913</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 507.

<sup>914</sup> Para abordar el sentido trascendental del arte, Torres García cita a San Juan de la Cruz, referencia esencial para Lagunas. *Ibíd.*, p. 191. Ver además la p. 592.

<sup>915</sup> Según Manuel Val, el misticismo de Lagunas es anterior en su pintura a su conversión, en VAL LERÍN, Manuel, “Santiago Lagunas. Un pintor abstracto”, en *Santiago Lagunas. Abstracción*, Ayuntamiento de Zaragoza, Rioja Cultural, IberCaja, Zaragoza, 1991, p. 7 (catálogo de exposición)

<sup>916</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, op. cit., p. 214.

<sup>917</sup> *Ibíd.*, p. 268.

<sup>918</sup> Lagunas opinaba que el que no tiene nada que expresar se agarra al oficio, en BUJ, Marcial, “Santiago Lagunas habla de arte abstracto”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 1954, Zaragoza.

Las páginas de la revista *Ansí* fueron ilustradas con dibujos de las hijas de Lagunas, algunos de los cuales expuso valientemente en el II Salón Aragonés de Pintura Moderna organizado por él mismo y por José Orús en octubre de 1952, con el propósito de poner en cuestión la genialidad del artista que tanto los de Pórtico como los del Grupo Zaragoza combatieron. Por esta razón y por su escapismo, ambos grupos mostraron su rechazo hacia todo lo que supuso Dalí. Ver por ejemplo SANTAMARÍA, Ricardo, *20 Años arte abstracto. Zaragoza 1947-1967*, López Alcoita, Zaragoza, 1995, p. 108.

<sup>919</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, op. cit., pp. 405 y 799.

<sup>920</sup> *Ibíd.*, pp. 246 y 251, donde afirma que el arte popular es el más universal.

<sup>921</sup> *Ibíd.*, p. 274.

<sup>922</sup> LAGUNAS, Santiago, “Cocktail = Aperitivo de Arte Abstracto”, *Decaulión* n° 5, marzo 1952, Ciudad Real, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 266.

Torres García distingue del otro servicio del objeto que es la utilidad, siendo la arquitectura el arte que aglutina ambas finalidades<sup>923</sup>.

Frente a la razón de otras disciplinas, la fe -por la que aquí entendemos una creencia irracional- es para Torres García el conocimiento de la realidad propio del arte y que ostentan los pueblos primitivos<sup>924</sup>, a partir de cuyas manifestaciones artísticas el uruguayo desea levantar un nuevo clasicismo. A su vez, fue la base que respaldó la religiosidad de Lagunas. Sin embargo, la diferencia sustancial entre ambos radica en que si para el uruguayo sólo la pintura equivale a la fe<sup>925</sup>, para Lagunas pintura y religión comparten esta misma fuerza irracional<sup>926</sup>, aunque en los dos casos ésta constituye un conocimiento o acercamiento a la realidad exterior más elevado que la razón<sup>927</sup>, y necesario no sólo en la práctica artística sino también en la vida misma, ya que su cometido último es la posesión cognitiva de sí mismo<sup>928</sup>, alcanzada en la unión de la idea con la materia que define al arte mismo<sup>929</sup> y que es impedida por el anti-arte de la razón.

Esta visión universalista establece unos criterios de evaluación de toda historia del arte, desde la prehistoria que respalda los verdaderos valores artísticos, hasta Cézanne<sup>930</sup> y el cubismo<sup>931</sup>, momento en que la pintura comienza a liberarse de las ataduras de la mimesis, comprometiendo así a la referencia fundamental de Picasso aun siendo que su peculiar realismo no pueda ser medido a partir de la jerarquía establecida por Torres García por responder a otros fines. De igual modo afecta al neoplasticismo, al que el uruguayo aún considera intuitivo, y al arte orgánico de Arp y Miró que establece una línea estilística definida y que influye decisivamente en el primer periodo “abstracto” de Pórtico entre 1948 y 1949. Sin embargo su fase más constructiva, a partir de 1950 -al poco de disolverse el trío con el traslado de Laguardia a San Sebastián a principios de enero de 1951 (hay que decir que la denominación de Pórtico desaparece en sus exposiciones en 1950), a pesar de que se haya establecido tradicionalmente el final de las actividades del grupo con el viaje sin retorno de Aguayo a París en octubre de 1952-, adopta la unidad dual propia de la teoría de Torres-García: luz, color y naturaleza sometidos a

---

<sup>923</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, pp. 221-222.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 772.

<sup>925</sup> Acerca de El Greco, Torres García sentencia: “cuanto más pintor, más místico”, en *ibid.*, p. 333, idea de la que se deduce que la pintura sea para Lagunas el arte superior.

<sup>926</sup> Ver *ibid.*, pp. 248 y 324. Por esta razón la pintura no debe ser entendida. “Mediante el conocimiento puramente lógico no estamos en condiciones de llegar a conocimiento alguno del mundo de las experiencias”, dice Santiago Lagunas en “Cocktail = Aperitivo de Arte Abstracto”, *Decaulión* n° 5, marzo 1952, Ciudad Real, en *op. cit.*, p. 267.

<sup>927</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, *op. cit.*, p. 503.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>930</sup> Torres García valora en Cézanne el sometimiento de la naturaleza de los impresionistas a una estructura. *Ibid.*, p. 375.

<sup>931</sup> Torres García opina que el cubismo deforma para formar según rigen los valores plásticos. *Ibid.*, pp. 386-396 y 832.

un orden universal<sup>932</sup>, que al mismo tiempo hace de definición exacta de la abstracción de Pórtico. Se trata de unos niveles que abarcan desde la realidad misma hasta la configuración casi alfabética de sus motivos a partir de la esquematización y según las normas propias de la pintura<sup>933</sup>, y es en este lenguaje universal donde los zaragozanos pudieron encontrar una afirmación de la pintura en un momento de grave crisis cultural que España atravesaba por entonces.

Esta estética universalista de Torres-García, acogida por los de Pórtico y que los distancia de los expresionismos contemporáneos que reniegan de un arte único de manera generalizada, ante todo porque en estos prematuros años apenas eran conocidos en España, concibe la pintura como un medio de conocimiento frente a la realidad exterior extraña de forma generalizada desde el desarrollo industrial, separación acrecentada con la experiencia bélica. Esta situación de la realidad, tal y como ha quedado teorizada respecto a la génesis del collage, sitúa al hombre en un nuevo estado primitivo y, frente a una atención a la máquina propia de las vanguardias y que Torres García considera iconográfica, él prefiere indagar en los valores esenciales de este primitivismo que contiene las capacidades propias del hombre libre para desviar la imitación, a lo que se acogerán los de Pórtico y sus modelos de la naturaleza cotidiana y pequeña, junto con el interés por el dibujo infantil y primitivo, elevados mediante la acción pictórica opuesta simultáneamente a la grandilocuencia con la que el régimen franquista pretendía presentarse ante el país que dominaba, verdadera lectura que subyace en las actividades de la Primera Semana de Arte en Altamira del Mar, promovidas por Ricardo Gullón y Mathias Goeritz entre otros participantes de la denominada Escuela de Altamira, a las que fueron invitados los tres de Pórtico en septiembre de 1949<sup>934</sup> a instancias de Goeritz, y a las que tan sólo asistió Lagunas en su segunda edición de 1950 presididas por la participación de Willi Baumeister. Estas actividades se fundamentaron en un objetivo doble aunque interaccionado: abrir España al panorama artístico exterior por un lado, y fundamentar en la prehistoria un discurso antimimético<sup>935</sup>. Por la relevancia de sus participantes, desde Ferrant hasta Palazuelo, Oteiza o los del Dau al Set, debe considerarse este encuentro como un eslabón entre la vanguardia anterior a la Guerra Civil y las nuevas generaciones que van a dominar las décadas siguientes; exactamente lo mismo que supuso Pórtico y su redescubrimiento de la abstracción, perdida en España desde el intento de Torres García por crear en 1933 un grupo constructivo, por medio de la sustitución de la influencia del uruguayo por la de Jean Bazaine estéticamente hablando, dadas las divergencias entre Torres García y las ambiciones de Lagunas: frente a la

---

<sup>932</sup> Ver *ibíd.*, p. 365.

<sup>933</sup> Ver *ibíd.*, pp. 543-544.

<sup>934</sup> Ver GULLÓN, Ricardo, *De Goya al arte abstracto*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, p. 193.

<sup>935</sup> Ver GULLÓN, Ricardo, "Proyecto para la Escuela de Altamira", en AGUILERA CERNI, Vicente (ed.), *Artistas españoles contemporáneos. La postguerra. Documentos y testimonios*. Tomos I, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, Bilbao, 1975, pp. 75-76.



necesidad de este último de elevar la pintura y reafirmarla frente a las restantes formas de expresión, sobre todo la pintura, Torres García mantiene el discurso vanguardista de unificación de todas las formas de expresión para enfocarlas hacia fines más ambiciosos. La geometría predomina en el arte de este último, y en cambio Lagunas desea trasgredirla en una lucha dialéctica entre el color y la estructura rítmica de la superficie, en lo que participa la abstracción implícita en el arte de ambos, pero que constituye un valor subordinado a la construcción para Torres García y un fin más elevado para Lagunas. Lo mismo ocurre con los materiales, pues el collage para Torres-García es un medio que él practicó a finales de la década de 1910, propicio para someter la realidad a la estructura plástica, mientras que Lagunas sostiene la convicción de que la pintura se basta por sí sola. Divergencias a tener en cuenta, dado que de los tres de Pórtico fue Lagunas el que pudo conocer el libro de Torres García y haber inculcado indirectamente algunos de sus principios a Aguayo y Laguardia, así como los contenidos teóricos de Jean Bazaine.

Sin embargo, Lagunas, Laguardia y Aguayo se interesaron por el recorte de papeles y fotografías en el diseño de carteles, labor que abordaron como arquitecto y delineantes respectivamente. Los primeros conocidos se basan únicamente en el *découpage* de colores a la manera de Matisse, pero bajo el influjo mironiano propio del primer periodo abstracto del grupo. Se trata del nº 2 de la catalogación de los collages de Pórtico, que sirvió de cartel en octubre de 1949 en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna, y en él intentaron plasmar y anunciar los valores pictóricos del contenido de la exposición, salvo con una diferencia que ya advertíamos respecto al collage conservado de Aguayo de 1947: las líneas y el color conforman una única unidad gracias al recorte, lo que ayuda a la integración de los signos y los caracteres sin jerarquías internas. Ese mismo año abordaron este tipo de collage para la portada de un catálogo de exposición en homenaje al caricaturista Chas. Más que la impronta del *découpage* directo de Matisse que sí advertíamos en el temprano ejemplo figurativo de Aguayo, este nuevo cartel parece remitir a los collages que Sonia Delaunay realizó para cubrir los libros de su biblioteca desde 1912 y que posteriormente resultaron ser tan trascendentales para la historia de este medio de expresión.



Grupo Pórtico, *Homenaje a Chas*, 1949.

A pesar de la concepción purista de la pintura materialmente entendida, es en estos carteles donde los de Pórtico cooperan conjuntamente, así como la decoración del Cine Dorado de Zaragoza de 1949 sin duda estrechó los lazos que los unían. Es sobre todo en los carteles de encargos oficiales donde la división entre la pintura y estas muestras destinadas a su reproducción en forma de carteles o en catálogos se hace más evidente. En ellos abordaron la fotografía prestada para fragmentarla, someterla a las estructuras propiamente pictóricas y desvelar sus cualidades plásticas. Demuestran así su concepto de abstracción cercano en principio al de Torres García: el descubrimiento del orden constructivo que late tras las apariencias de las cosas reales. La toma directa de la fotografía en estas estructuras sígnicas, incluso de reproducciones de pinturas de Goya, es la muestra más radical de sus proposiciones estéticas.



Grupo Pórtico, Cartel para las fiestas del Pilar, collage, 1949.

El primer ejemplo con el que se lanzaron en esta aventura de recortes de imágenes fotográficas<sup>936</sup>, fue confeccionado en las mismas fechas que el collage nº 2, y se trata de un cartel presentado y no premiado en el concurso del Ayuntamiento para el cartel las fiestas del Pilar. Al fin y al cabo Baqué Ximénez, que había expuesto en las dos primeras muestras de Pórtico y que adoptó en 1949 una abstracción mironiana cercana a la primera pintura de Pórtico, ya diseñó en 1934 desde su oficio como diseñador y cartelista una ilustración con el empleo del collage con guache, destinada a la revista *Vértice* (nº 1), y que toma precisamente como motivo la pajarita de Acín, ahora hecha con papel de periódico<sup>937</sup>. De hecho, el collage de fotografías había sido uno de los recursos para el cartelismo político durante el conflicto civil, experimentado por ejemplo en Aragón por Guillermo Pérez Bailo, pues era una práctica sabida desde finales del siglo XIX que permitía ofrecer distintos puntos de vista de un mismo objeto. No obstante, a diferencia de este procedimiento empírico, los del Pórtico aplican sobre las

---

<sup>936</sup> Los dos hermanos Manuel y Santiago Lagunas se interesaron por la fotografía, así como otros campos diversos entre los que se encontraba el diseño de juguetes, todo englobado dentro de la profesión de arquitecto de Santiago. Ver al respecto CASTRO, Antón, “El pintor que sabía mirar”, *Heraldo de Aragón* 12 septiembre 2004, Zaragoza.

<sup>937</sup> Ver José Baqué Ximénez. *Exposición antológica*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 86 (catálogo de exposición)

imágenes fotográficas los mismos principios estéticos, aún considerando estas muestras al margen de la práctica pictórica y como trabajos propios de su profesión como delineantes, sin diferencia alguna con otros encargos relacionados con la arquitectura y la ingeniería. Una muestra de ello son los dos carteles diseñados con motivo del II Congreso de Ingenieros Civiles de España, celebrado en Madrid en mayo de 1950. El primero de ellos (nº 3), realizado por Aguayo, Lagunas y su hermano Manuel (Laguardía ya se había trasladado a San Sebastián), muestra una integración absoluta de imágenes fotográficas en diversas posiciones hasta confeccionar una imagen plástica abstracta, sin necesidad de añadidos pictóricos ni líneas que estructuren, salvo la superposición de los caracteres superpuestos de manera tradicional, únicamente por la mera acumulación que parece coincidir con los collages del islandés Erró, con los del checoslovaco Jiri Kolar o con las bases fotográficas de *Las tentaciones de San Antonio* de Antonio Saura, aunque sin atisbos de automatismos que no respondan una voluntad plástica. En estos carteles, la concisa ejecución carente de facturas expresivas se opone por completo a la pintura que Pórtico desarrolló por entonces, y es que si los comparamos con los carteles de 1949 parece que esta actividad ha ido despegándose cada vez más de la labor artística tal y como la entendieron, aunque en ellos subyazca una misma concepción. La diferencia reside en la factura. La hija de Lagunas María Pilar nos cuenta cómo tomaban a broma la pulcritud que reclamaban los clientes que encargaban planos y trabajos de delineación, y con ironía recurrieron a pelos arrancados de los cabellos de María Pilar y su hermana Ana María, para adherirlos a los planos y conseguir una exactitud en las líneas mayor que con la tinta. Esta anécdota nos esclarece la relación de estos carteles en los que interviene la fotografía y los papeles de colores recortados, con la actividad que ellos juzgaron propiamente artística y que mantuvieron de manera separada. El segundo de estos carteles (nº 4), realizado ya sólo por los hermanos Lagunas, presenta una resolución cercana al neoplasticismo, del cual informa Torres García en su *Universalismo constructivo*<sup>938</sup>, mientras que de la estética de Pórtico sólo encontramos unos perfectos círculos concéntricos en el centro y la ayuda sígnica de unos vectores.

Torres García no implica esta división de actividades entre la creatividad artística y el diseño, o la profesionalidad y el arte. El cine Dorado fue un trabajo de encargo y los tres de Pórtico se comprometieron con el proyecto con el mismo ímpetu que con la pintura. Da la sensación más bien que la destinación a la reproducción mecánica de estos diseños en forma de cartel, y la anulación de las posibles facturas pictóricas en favor de la exactitud, sean la razón de peso que justifica esta distinción. El concepto de pintura pura que así lo permitió nació con la sustitución del respaldo teórico de Torres García por el de Jean Bazaine (cuando Daniel Sahun entra a trabajar con Lagunas en 1955, éste recuerda constantes citas de Bazaine, pero no de Torres-García), quien editó en 1948 *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (Éditions Flourey,

---

<sup>938</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, op. cit., pp. 404-407.

aunque redactadas desde 1945). En esta publicación, los ataques hacia el surrealismo por aislarse de la realidad son más explícitos, achacando a este movimiento que recurrió a los medios de reproducción mecánica la división estricta del hombre en dos partes, conciencia e inconsciencia -tal y como reprochó COBRA al movimiento bretoniano poco después-, por creer ser la causa de una visión extrañada de la realidad que impide la comunión del sujeto con el objeto y que hace de su arte una figuración elitista de salón<sup>939</sup>. Preocupado por el futuro de la pintura y del arte en contra de los surrealistas, Bazaine propone ante esta situación una reflexión sobre la abstracción, comenzando por cuestionar la rápida identificación de lo abstracto con lo no figurativo que según él queda al margen de los límites del arte, y a lo que enfrenta la importancia de un mundo “encarnado”<sup>940</sup>. Su crítica al surrealismo desarrolla parte de una interpretación poco bretoniana acerca del dominio del sujeto que impregna todo lo objetivo que observa. Su teoría pictórica propone la abstracción como una valoración que demanda una lectura a posteriori de las obras por parte del espectador, siendo que éste sólo puede ver en el cuadro elementos abstractos por estructurar, en principio con el fin de liberarse del extrañamiento del objeto y poder verse reflejado en todo aquello que ve. Esta reflexión no implica ni una abstracción sin figuración, como la lírica de Mathieu, ni una abstracción figurativa como la geométrica imperante en la década de 1930, sino una valoración de la función de la pintura, pues también afirma Bazaine que en realidad todo arte verdadero ha sido abstracto a lo largo de toda la historia del arte, aunque en la práctica defendió un arte no figurativo<sup>941</sup>. A pesar de su divergencia con la práctica en estos planteamientos plásticos, la teoría es susceptible de respaldar la estética de Pórtico y más cuando sus telas, ejecutadas rápidamente pero muy meditadas en cuanto a su proceso de elaboración, obtienen las referencias reales en un título otorgado posteriormente<sup>942</sup> y sugerido por el resultado visible, siendo que en realidad el triunfo último es del sujeto que ha hecho uso de la materia artística para presentar su interiorización del mundo exterior. Por esta razón, Bazaine no se mantiene sólo al margen de la poética surrealista, sino también de la abstracción de tradición dadaísta y de la que Arp es máximo representante<sup>943</sup>, pues no admite la comparación de la obra de arte en sí con los objetos de su entorno por tener su origen en la actividad humana, cuya complejidad nada tiene que ver con el resto de las existencias, lo que se aleja totalmente de la oposición al antropocentrismo que profesó el dadaísmo y que Arp continuó ejerciendo con su producción.

Bajo estas premisas, Lagunas encuentra que la mejor manera de plasmar la asunción entre el interior del hombre y los objetos exteriores es la pintura, y con Bazaine pudo sustituir la

---

<sup>939</sup> BAZAINE, Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, recogido en BAZAINE, Jean, *Le temps de la peinture*, Flammarion, París, 2002, pp. 83-96 y 108.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>941</sup> *Ibid.*, pp. 101 y 108.

<sup>942</sup> Ver *ibid.*, p. 106.

<sup>943</sup> Ver *ibid.*, p. 107.

primacía de la construcción de Torres García por un concepto de la abstracción susceptible de figuración, porque la cuestión radica en el deber desterrar la palabra “objeto” en toda práctica artística<sup>944</sup>, y hacer de ella un medio para materializar al sujeto, para que pueda verse reflejado y recreado a cada instante en su entorno<sup>945</sup>; un ejercicio de reconciliación humanista o, más bien, antropocéntrica, que nada tiene que ver ya con las pretensiones propias de la vanguardia histórica a la que Torres-García perteneció. La realidad es creada por el sujeto al margen del objeto exterior y por ello -pues en esto Bazaine sí coincide con Torres García de forma indirecta- ambos pudieron ser identificados de inmediato por Lagunas. La pintura contiene intrínsecamente su dimensión social sin posibilidad de ser gratuita y sin necesidad de contenerla de manera artificial<sup>946</sup>. En ello participa, claro, la introducción de materiales de la realidad exterior, y a partir de esta premisa Pórtico se ejerció en la acción puramente pictórica sin contaminaciones teóricas<sup>947</sup>, rechazaron el collage como práctica artística pura y reafirmaron la plenitud de la pintura, a pesar de haber recurrido al collage en el diseño de carteles y a las potencialidades que el *découpage* posee, consistentes en integrar la línea y el color en una sola unidad constructiva.

Esta última posibilidad, experimentada ya en 1947, fue retomada por Aguayo al poco de asentarse en París (collages nº 6, 7, y 8), y responde a la necesidad de asunción de las influencias que fue recibiendo durante sus primeros años en París, sobre todo por parte de Nicolas de Staël, dado que Aguayo conoció su pintura inmediatamente después de su llegada a la capital francesa (también puede considerarse en relación a estos collages el tachismo de Bryen). El collage le permite relacionar la construcción de la estética que había desarrollado en Zaragoza con los lenguajes de las nuevas aportaciones que ahora recibe de manera directa, al tiempo que sobre los rectángulos de papel recortados ubica fragmentos irregulares como si de trazos gráficos propios de Henri Michaux, Franz Kline o Mark Tobey se tratase: si el collage de 1947 fue un paso previo hacia la abstracción, estos collages de 1953 constituirán la apertura a una siguiente etapa y un medio de experimentación que le aclimatará a los nuevos lenguajes parisinos hasta desembocar en una nueva figuración, prolongando la faceta figurativa de Staël sesgada por su temprano fallecimiento en 1955. Con estos collages Aguayo se libera definitivamente de la influencia de Lagunas y, tras él, de la oculta de Torres-García.

Sin embargo, otros artistas cercanos al grupo retoman el collage y comienzan a aplicarlo sobre los esquemas constructivos de la estética abstracta y universalista de Pórtico. Baqué Ximénez lleva en una única ocasión los nuevos materiales sobre las estructuras constructivas

---

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>946</sup> Ver *ibid.*, pp. 119-120.

<sup>947</sup> “El centro del mundo es nuestra conciencia; pero no filosofemos. Nosotros -interviene Aguayo- no podemos hablar más que de pintura”, en GUERRA, Adrián, “¡Diga... diga...! Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros”, *Amanecer* 22 noviembre 1950, Zaragoza, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario, op. cit.*, p. 255.

propias de Pórtico, continuando sus fuertes texturas pictóricas ahora con otras técnicas y, de ser cierta la datación en 1949 de esta muestra aislada y sin título que nos ofrece la exposición antológica del pintor celebrada entre 1993 y 1994 en el Palacio de Sástago de Zaragoza, este ejemplo ocasional se hubiera anticipado a la gran eclosión del materismo acontecida en la década de 1950, no sólo en Aragón (bastantes años a las primeras facturas matéricas de José Orús), sino prácticamente en toda España<sup>948</sup>.

Caso singular es el de Miguel Pérez Losada, del que pocos datos poseemos. Ha sido Manuel Pérez-Lizano el único en rescatar su obra y en concreto sus collages, y gracias a él sabemos que los realizó al menos desde 1952, tomando el fondo blanco como una constante. Estos collages se extienden hasta 1967, año en que incorpora rasgados y tiras negras irregulares, aunque posiblemente los continuase componiendo hasta su muerte en 1980. En ellos apreciamos cómo ha alcanzado en la composición la unidad de la línea con lo decorativo, para lo que utiliza textiles y el ejercicio de la tijera, capaz de crear figuras próximas a las de Pórtico al prescindir de los contornos, como las circulares y las espirales, aunque su condición de pintor figurativo se traduce en ciertas formas reconocibles que se dispersan sobre un fondo neutro<sup>949</sup>. Insistimos en la imposibilidad de estudiarlos a fondo, dado que fueron realizados al margen de cualquier actividad expositiva, y los familiares propietarios de las piezas eluden todo contacto por razones desconocidas.

De los que expusieron en el I Salón Aragonés de arte Moderno en octubre de 1949, sabemos que Antón González, una vez asentado en París, concibió una serie de collages de papel a mediados de los sesenta por encargo de una galería, pero de ellos no queda nada<sup>950</sup>. No obstante, el testigo de Pórtico será tomado por Juan José Vera, también expositor en aquella ocasión y acogedor temprano de la abstracción de Pórtico. En 1951 comienza a experimentar con collages de papel en la intimidad, y éste será el punto de arranque de un proceso de integración de nuevos materiales sobre la estética de los Pórtico y que se resolverá en la década de 1960 en el arte de los miembros del Grupo Zaragoza dado que, al autoconsiderarse herederos de aquéllos, actualizaron con nuevas técnicas su estética respecto a las necesidades de entonces, al tiempo que rendían un reconocimiento público de su legado pictórico. La estética abierta por la pintura de Pórtico será la base sobre la que se superpondrán los materiales extra-artísticos, pero este tema será abordado en un epígrafe posterior, puesto que antes debemos analizar lo acontecido a lo largo de la década de 1950.

En ocasiones, la estética de Pórtico ha sido considerada como un expresionismo abstracto, término que ha sido aplicado -quizás por primera vez por Robert Coates- a la

---

<sup>948</sup> Ver GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, “José Baqué Ximénez y su obra”, en *José Baqué Ximénez. Exposición antológica*, *op. cit.*, pp. 8 y 53.

<sup>949</sup> Véase PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, Mira, Zaragoza, 1995, pp. 65-66.

<sup>950</sup> Información ofrecida telefónicamente por el propio Antón González.

abstracción desarrollada desde la década de 1940 en los Estados Unidos. Con ella comparte Pórtico los referentes en Miró, pero el automatismo de aquéllos es sustituido por las referencias a la realidad exterior según el modelo de Klee, y por el expresionismo de los trazos integrados en una evidente actividad constructiva sobre la superficie de los soportes. Por el contrario, a un nivel más general sí coinciden con los referentes americanos en la reafirmación de la pintura como principal medio de expresión artística tras la disolución que llevó a cabo la vanguardia histórica del término cerrado de obra de arte. Si sometiéramos a Pórtico al juicio de Greenberg por ejemplo, que trató y defendió el expresionismo abstracto con asiduidad aunque sin reconocer la valía del término, este grupo ocuparía un lugar inferior en su personal evolución de las formas artísticas a partir del cubismo, porque la abstracción de Pórtico es dudosa ante la creencia que ellos ostentan de que la abstracción subyace en la pintura y por contener en ella misma la realidad transfigurada por la percepción y la plástica; en caso contrario la abstracción caería en un aislamiento onánico, tal y como piensa Bazaine<sup>951</sup>, por lo que también se alejan de las propuestas expresionistas del tachismo de Charles Estienne y de su rechazo a toda figuración. Mientras tanto la expresión es un valor estimable, visible en las facturas de los trazos en sus pinturas, pero sumiso a las leyes universales de la propia pintura, dado que este universalismo consiste en la integración dialéctica de los elementos que le son propios e impide decantarse por uno frente a su contrario.

---

<sup>951</sup> Ver ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, Paris, 2003, *op. cit.*, p.229.





## 4.2. El collage como reafirmación de la pintura

### El collage frente al dibujo: Antonio Saura

El collage de Antonio Saura da comienzo en 1955 -momento que coincide con su alejamiento del grupo surrealista de Breton-, aunque se desarrolló de manera paulatina y participó de la sustitución del automatismo surrealista por una búsqueda de lenguajes inmediatos que desarrolló durante su estancia en París entre 1953 y 1955 en compañía de Simon Hantaï. Antes mostró una serie de predisposiciones que deben ser analizadas.

Se inicia en el arte en 1947<sup>952</sup> con obras significativamente actuales motivado por los *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, libro regalado por su madre<sup>953</sup>, que consideró un collage en sí mismo y que le descubrió el surrealismo como a tantos otros<sup>954</sup>. Conformando un extraño bagaje, esta fuente se complementó por entonces con un artículo sobre “arte degenerado” publicado en la revista de ideología nazi *Signal*<sup>955</sup>, donde se informaba de Klee, Picasso, Max Ernst y Mondrian. Ambas fuentes determinaron su interés juvenil por el surrealismo, manifestado por primera vez en su serie *Constelaciones* de 1948, realizada en claro homenaje a Miró y con la que hace alarde de un primer repertorio de técnicas: *grattages*, aspersiones y dibujos realizados directamente con pintura sin pincel, procedimiento que se extiende en 1952 a aguadas y tintas, cuyos contornos se expanden como ocurre con la *decalcomanía* o el *acuamoto* de Cesariny. Trabajó estos recursos automáticos fundamentalmente con óleo sobre papeles y cartones, aunque tendentes ya a la antropomorfología, tal y como será constante en su obra desde 1954 con las primeras *Damas* a pesar de que el mismo Saura atribuye esta coincidencia en el tiempo a la simple casualidad<sup>956</sup>. Estas piezas fueron realizadas hasta 1950, año de su primera exposición en la galería Libros de Zaragoza donde muestra sus constelaciones y la serie *Paisajes*, con temática de predominio astral, metafísico y vegetal. Cuenta entonces con el apoyo del profesor Federico Torralba, que le da a conocer revistas como *Minotaure*, *Cahiers d'Art* y

---

<sup>952</sup> A juzgar por las explicaciones acerca de su producción expuestas en “Carta a los visitantes”, en el catálogo de su primera exposición en la galería Libros, Zaragoza, 1950. Recogido en *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, Museo de Teruel, Teruel, 1994, pp. 129-130 (catálogo de exposición)

<sup>953</sup> La segunda edición de *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna la debemos a Poseidón, Buenos Aires, 1947. Ver además SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, Murcia, 1992, p. 145.

<sup>954</sup> Ver RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991, p. 26, y SAURA, Antonio, “Ismos” (publicado en la *Revue Parlée*, 11 noviembre 1983, Centre Georges Pompidou, París), recogido en SAURA, Antonio, *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 101-103.

<sup>955</sup> Se trata del artículo “El decadentismo de nuestros museos”, *Signal* nº 8 abril 1942, Berlín. Ver *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, op. cit., p. 152.

<sup>956</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 29.

otras publicaciones relacionadas directa o indirectamente con el surrealismo. Fue con Torralba que él y su amigo el crítico José Ayllón, también futuro componente de El Paso, visitaron la casa de Lagunas para tomar conocimiento de la actividad del grupo Pórtico. Antes, entre 1949 y 1950, realizó con la ayuda de su hermano Carlos Saura, que por entonces se iniciaba en la fotografía e investigaba con la cámara oscura, singulares rayogramas que él llamó “radiografías mágicas” por no conocer todavía la obra de Man Ray, dado que fue al entrar en contacto con la obra de este pionero cuando denominó a estos experimentos rayogramas. Debido a esta ignorancia abordó la fotografía sin cámara para conseguir resultados automáticos, libres del objeto diferencia de los fotogramas objetuales de Man Ray, ya que Saura expuso sobre el papel sensible pinturas de tinta china sobre cristal para hacer interaccionar el automatismo de su mano con el del procedimiento fotográfico, mediante el cual el dibujo originario quedaba invertido y sus contornos transformados. En estas muestras ya encontramos la oposición entre los medios de reproducción mecánica y el automatismo conocido en sus años surrealistas, así como entre el soporte y la incidencia del rápido trazo del artista, lo que determinó su constante interés por el grafismo, visible incluso en los óleos posteriores en gamas blancas, grises y negras. La idea originaria de estos rayogramas fue crear “fotografías artificiales” independientes de cualquier modelo natural; en sus propias palabras se trataba de “crear monstruos a partir de la nada”<sup>957</sup>, una constante presente en su obra pero no lograda como muestra el casi ininterrumpido empleo del collage a lo largo de toda su carrera, pues tampoco sabemos si el aspecto antropomórfico de algunas de estas experimentaciones fotográficas respondió a una tendencia deliberada o se debió simplemente al azar objetivo surrealista. El mismo Saura reconoce ser éste el origen de sus últimas experiencias con la polaroid, en las que incide con su propio dedo en el momento del rápido revelado externo para deformar la imagen impresa. Ésta intervención directa del artista en las reproducciones mecánicas de las imágenes constituirá otra de las constantes de la trayectoria de Saura y explicará su empleo del collage, entendiendo su creatividad por superposición a partir de los soportes ofrecidos por estos medios y no mediante el ensamblaje constructivo bidimensional, como si el gesto del artista entrase en matrimonio con el azar para destruir la exactitud objetiva de la reproducción mecánica, o intervenir al menos en ella y conseguir el maridaje entre la máquina -representada por la actividad cinematográfica de su hermano- y el sujeto armado de su propio automatismo y del azar mismo, también modelo de automatismo. Esta intencionalidad quedó reflejada en su primer artículo “El mundo vegetal en la pintura moderna” (1950), donde analiza la obra de algunos pintores surrealistas como Masson y Max Ernst, y de otros que no los son como Georgia O’Keeffe, aunque caracterizados todos ellos por buscar modelos en lo vegetal como él mismo hace en algunos de sus *paisajes*, siendo que “las plantas, naciendo del agua, acaban convirtiéndose en formas humanas horriblemente

---

<sup>957</sup> Acerca de estas fotografías, véanse sus propias declaraciones en *ibíd.*, pp. 30-32; y en SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, op. cit., p. 21.

desfiguradas”<sup>958</sup>. Esta apreciación retoma el automatismo naturalista de Arp pero bajo una visión invertida, ya no cómo algo maravilloso sino como causa de formas monstruosas que poco a poco se definirán en Saura como productos de la actividad creativa. Dada la pervivencia de estas reflexiones y conceptos en su obra posterior podemos afirmar que, como en otros muchos antiguos componentes del grupo de Breton, el surrealismo no desaparece de su concepción creativa<sup>959</sup>, sino que es depurado y despojado de todo aquello que todavía en su filosofía se interpone entre el sujeto y la creación inmediata<sup>960</sup>. El objetivo es obtener una sismografía de sí mismo, en principio durante su fase surrealista en la representación de sueños tal y como reconoció a Juan-Eduardo Cirlot acerca de su primera producción plástica<sup>961</sup>, y luego mediante un automatismo que quiso ser más inmediato<sup>962</sup>. El incremento de esta preocupación es apreciable en la diferencia de sus primeras formas orgánicas, surrealistas y suspendidas sobre un fondo, realizadas antes de 1953, con las pinturas gestuales que comienza a desarrollar en París (1953-1955) en compañía de Simon Hantaï, en las que el gesto se apodera del espacio completo hasta no poder distinguir el fondo de la forma. Respecto a aquellas primeras pinturas surrealistas en las que admite las influencias de Miró y Tanguy, aunque entonces muy mal conocidas en España, Saura afirma que éstas contenían una solución al mismo problema que él mismo se planteó posteriormente con su pintura gestual: “... el problema del vacío como un lugar que ha de ser poblado por elementos extraídos de orígenes diferentes y contradictorios. Yo pensaba entonces que el único y verdadero paisaje del subconsciente era el vacío”<sup>963</sup>.

En 1951 expuso en Madrid en la Galería Buchholz un repertorio surrealista y repitió en esta sala al año siguiente. De inmediato entra en contacto con los miembros de Dau al Set, entre ellos el escritor Juan-Eduardo Cirlot que le dedicará importantes páginas. De esta etapa anterior a su estancia en París cabe destacar su protagonismo e iniciativa en la organización de la exposición *Arte fantástico* en la galería Clan en marzo de 1953 en colaboración con el gerente de la sala Tomás Seral y Casas y su hermano Carlos Saura, debido a la trascendencia objetual ahí adquirida por su mentalidad plástica y poética. En esta ocasión se pudieron contemplar pinturas, esculturas y cerámicas entremezcladas con objetos. Contaron con representación de Miró (al que se rinde homenaje al comienzo del catálogo) gracias a su famoso *Perro ladrando a*

---

<sup>958</sup> SAURA, Antonio, “El mundo vegetal en la pintura moderna”, *La Hora* n° 55, 7 mayo 1950. Recogido en SAURA, Antonio, *Crónicas. Artículos*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 7-11.

<sup>959</sup> Como bien afirma Emmanuel Guigon en *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>960</sup> Véase al respecto RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>961</sup> Citado por Emmanuel Guigon en *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>962</sup> Ya en 1951 comienza su texto para el catálogo de su segunda exposición en la galería Buchholz de Madrid, con la afirmación: “Lo más importante para un pintor, sobre todo para un pintor joven, es definirse concretamente”, aludiendo posteriormente a la exploración de los sueños y de los deseos. Recogido en *ibíd.*, pp. 130-131.

<sup>963</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, *op. cit.*, p. 34. Antonio Saura vuelve a insistir en esta cuestión en la p. 39 de este mismo libro, atribuyendo este impulso del subconsciente al automatismo.

*la luna*, de Calder, Picasso -exhibiendo una cerámica suya que Saura denominó “fósil”-, Ferrant, Quirós, Oteiza, José Caballero, Iván Mosca, Cabrera Moreno (cuya pintura en diagonal adquiriría categoría objetual al estar expuesta justo encima de las piedras pintadas de Saura), Hans Fuchs, Tony Stubing, Paredes Jardiel, Pablo Gago, y los catalanes Tharrats, Ponç, Tàpies, y Cuixart (presentados como el grupo Dau al Set con unas muestras de objetos diversos) entre otros, además de las realizaciones del propio Saura y de la presencia de su hermano con una serie de fotografías de clara factura surrealista. Antonio presentó una pintura -*Las nuevas sabias*, 1951- y complementó el conjunto de la exposición con todo un montaje a la manera de los surrealistas parisinos a pesar de las reducidas dimensiones de la sala. Del techo caían cinco esculturas colgantes tituladas *Fantasmas suspendidos* (por tanto se trataban de móviles por inercia según una de las modalidades establecidas por Calder), con las que Saura llevaba trabajando desde hacía dos años y cuyas formas orgánicas y automáticas recordaban los relieves de madera policromada de Arp. Sobre un mostrador un conjunto de piedras encontradas y pintadas con espirales y dibujos concéntricos, también de Saura, componían el *Cementerio de los pájaros* -clara materialización de la espiritualidad de este pájaro que corre por buena parte de la obra de los surrealistas-, y un cuadro objeto -*Objeto macabro para el placer de los niños*- del que poco se sabe y que podría constituir la primera obra suya realizada según los principios físicos del collage. El conjunto se completó con un maniquí manipulado, y el cine entraba en escena con la exhibición del molde de una mano utilizado por Buñuel en *Un perro andaluz*, y que prolonga la afición de Tomás Seral y Casas por coleccionar manos cortadas en consonancia con la dimensión que los miembros adquirieron en la “vanguardia” española y en los collages de su amigo Alfonso Buñuel que, recordémoslo, vivió justo encima de esta galería<sup>964</sup>. Todo ello se ambientó con la escucha constante de una voz procedente de un magnetófono repitiendo la frase de Saura de origen onírico “el cadáver está herido y tiene sangre”<sup>965</sup>. Todo este conjunto cobró vida en el texto del catálogo redactado por Saura<sup>966</sup> y cuya estructura responde al principio del collage implícito en el surrealismo, también presente en un texto inédito escrito en Cuenca en 1953 donde describe las salas de un imaginario museo de cristal según el modelo mecánico de la memoria<sup>967</sup>, tal y como procedió Luis Buñuel con las manchas de su jirafa veinte años atrás.

Esta exposición, además de dar buena cuenta del temprano interés de Antonio Saura por el surrealismo, responde a su constante empeño por reactivar la vanguardia en España<sup>968</sup>, prolongado hasta al menos la fundación del grupo El Paso en febrero de 1957. Hay que

---

<sup>964</sup> Una muestra de las manos de Tomás Seral y Casas fueron exhibidas en el Museo de Teruel junto con la mano de *Un perro andaluz*, en la exposición *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, *op. cit.*, pp. 62-63 y 121 (catálogo de exposición)

<sup>965</sup> Citado por Emmanuel Guigon en *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, *op. cit.*, pp. 29-31.

<sup>966</sup> Recogido en *ibíd.*, pp. 136-138.

<sup>967</sup> SAURA, Antonio, “El museo de cristal” (Cuenca, 1953), recogido en *ibíd.*, p. 140-147.

<sup>968</sup> Tal y como demuestra un artículo que publicó en *Rumbos* con motivo de esta exposición. SAURA, Antonio, “Arte fantástico en Madrid”, en *ibíd.*, pp. 139-140.

valorarla junto con su participación simultánea en la organización de la muestra *Tendencias 2* en Buchholz, donde expusieron él y su hermano junto con Santiago Lagunas, Jean Lecoultre, Servando Cabrera, Tony Stubing, Edgar Negert y con presentación en el catálogo de José Ayllón, crítico destinado por su amistad con Saura a ser el futuro teórico del grupo El Paso.

Tras un primer viaje a París junto con Ayllón aquella misma primavera de 1953, y un intento fallido por conocer a Picasso (de quien valoró sobre todo sus “monstruos”), Antonio Saura se instaló definitivamente en esta ciudad en noviembre hasta 1956. Nada más llegar visitó a Breton pues éste era entonces su principal cometido, y entró a formar parte del grupo surrealista hasta 1955, año en que por discrepancias con los principios del movimiento se separaron él y su amigo Simon Hantaï, con quien cooperó en la realización de un conjunto de *grattages*. Con la crisis abierta dentro del grupo por Charles Estienne y su artículo “Una revolución: el tachismo” (*Combat-Art*, 1 marzo 1954), Saura vivió la oportunidad de dar el paso definitivo hacia el automatismo puro mientras Breton parecía aferrarse al pasado, según la opinión del propio Saura<sup>969</sup>. Por su parte, el oscense valoró favorablemente esta evolución decisiva hacia una pintura de mayor espontaneidad, tal y como demuestran sus respuestas a la encuesta “Situación de la pintura en 1954” propuesta por Charles Estienne y José Pierre desde la revista *Médium* (nº 4 enero 1955)<sup>970</sup>. Para ser coherente con este nuevo posicionamiento, debió sacrificar la oposición surrealista a toda forma de arte separado y reafirmar la presencia de la pintura como los futuros tachistas. Es entonces cuando realiza sus *grattages* (1954-1955) con goma de borrar y su serie de *Fenómenos* (1954-1955) con óleo y ripolín, en ocasiones integrando algún elemento extra-pictórico<sup>971</sup> con plena resolución abstracta y lírica, e investigando las diferentes texturas, cuyos resultados también fueron trasladados posteriormente al tradicional óleo sobre tela. Más tarde, Saura manifestará su posición favorable a los nuevos lenguajes automáticos y achacará al surrealismo no haber sabido valorarlos por destinar su automatismo psíquico a la creación de “paraísos artificiales” aislados. Para poder llegar a estas conclusiones y defender los lenguajes de su generación, antes ha debido diferenciar onirismo, azar objetivo, automatismo y espontaneísmo<sup>972</sup>.

---

<sup>969</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>970</sup> La respuesta de Saura es transcrita por Emmanuel Guigon en *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, *op. cit.*, pp. 37-40.

<sup>971</sup> Ver la ilustración de la página 92 en *ibíd.*, donde agrega sobre una base de distintos pigmentos una cuerda soltada al azar. La ilustración de la p. 99 tiene como base un papel rasgado. Son los primeros tanteos hacia el collage sin que todavía exista la acción del ensamblaje, y éstos se insertan en este pasajero interés por los valores de la abstracción automática y matérica.

<sup>972</sup> Ver SAURA, Antonio, “Pintura y automatismo psíquico” (1992) y SAURA, Antonio, “Notas sobre el automatismo después del surrealismo” (conferencia inédita), en SAURA, Antonio, *Fijeza. Ensayos*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 251-269.



Izquierda: Antonio Saura, *Fenómenos*, pigmentos y cuerda sobre papel, 45 X 33 cm., 1954.; derecha: Antonio Saura, *S-T*, pigmentos sobre papel rasgado, 54 X 26 cm., 1955.

Sin embargo, enseguida surgió la figuración femenina desde las propias estructuras de los *grattages* de Antonio Saura, concretamente en 1954, y éste fue el origen de la larga serie de *Damas* que se prolongará hasta el final de su vida y en la que integra el collage a partir de 1955 (ver Antonio Saura nº 1 y 2). Incluso estas figuras humanas en principio dan la sensación de surgir de los rayogramas sin objeto realizados entre 1949 y 1950, y también aparecen en los títulos de algunas de sus primeras tentativas automáticas, con el fin de condicionar la percepción de sus formas absolutamente irreconocibles (*La diosa*, 1954, *Medusa*, 1954 o *La esfinge*, 1955), las cuales forman parte de una infinitud de posibilidades destinadas a afrontar la superficie, experimentadas y aprehendidas en compañía de Simon Hantaï (impregnación de corchos, caja de relojes, etc.), pues no fue sólo la crisis abierta por el tachismo y su amistad con Hantaï la causa de la separación de Saura del grupo surrealista aproximadamente el mes de marzo de 1955, sino que también el libro *Un art autre* de Michel Tapié le indujo a la reflexión y potenció en él un interés profundo por artistas matéricos como Jean Fautrier o Jean Dubuffet, caracterizado sobre todo este último por sustituir en el ensamblaje el acto de yuxtaponer por el de “untar” o “recubrir” (“enduire”<sup>973</sup>, en el sentido de aplicar capas superpuestas sobre el soporte), lo que abrirá en su carrera una nueva etapa caracterizada por el empleo de todo tipo de materiales cuyos resultados pudieron apreciarse por primera vez en su exposición individual celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en febrero de 1956, al poco de llegar

<sup>973</sup> Ver DUBUFFET, Jean, *L'homme du común à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973, p. 45.

a España. Este periodo de su trayectoria conllevó un acercamiento a la revista *Phases* de Edouard Jaguer -antiguo miembro de COBRA-, cuyo rechazo al dogmatismo bretoniano y su mayor amplitud de miras hicieron compatible el surrealismo con nuevas formas expresivas y automáticas como por ejemplo la expresión lírica, alejada ya del interés de Breton. En cambio, Saura no se decanta por la abstracción sino por la figuración, fruto ésta de un lenguaje inmediato y de su peculiar concepción del monstruo como resultado de una expresión enfrentada con el soporte y productora de la belleza convulsa, concepto surrealista que conservará a lo largo de toda su carrera. Es a través de las vías aquí comentadas que Saura obtiene respaldo a su tendencia a conformar figuras monstruosas, a partir de la disolución formal que en principio proporciona el automatismo. Estas fuentes pueden ser atribuidas a su amistad con Simon Hantai, a pesar de que este pintor se sumergió a mediados de la década de 1950 en la abstracción, tomando así un camino divergente al de Saura. De este modo, el monstruo sáurico es consecuencia de una peculiar figuración adoptada a partir de modelos tendentes a la abstracción.

Con motivo de la exposición en Madrid de 1956 elaboró él mismo un catálogo tal y como le ha gustado hacer en repetidas ocasiones a lo largo de las décadas siguientes, con un texto del escritor sueco Erik Boman que establece las direcciones fundamentales en las que se desenvuelve su automatismo: en profundidad y en extensión, dado que Boman cuenta cómo Saura le confirmó que su intención era la de pintar superficies ilimitadas, “decenas de kilómetros de tela”<sup>974</sup> una vez conseguida la bidimensionalidad de la pintura que hace del soporte infinito<sup>975</sup>, sin duda sustituyendo la antigua perspectiva por la profundidad temporal del gesto tal y como demuestran las fotografías pintadas a mano y llamadas por Saura “Trompe l’oeil”<sup>976</sup>, gesto que se traduce en interminables series que elabora a lo largo de toda su vida de manera simultánea. Esta afirmación rompe con los límites de la ventana del cuadro expuesta ante las necesidades automáticas de Saura, y ésta será la constante de su producción. Seguidamente, Boman comenta cómo Saura ha sustituido el automatismo psíquico surrealista por el expresionismo ayudado de todo un bagaje de posibilidades técnicas y materiales. Tales comentarios lo ubican entre el materismo y el “arte otro”, donde el automatismo acaba asemejándose a los ritmos naturales -tanto vegetales como terúlicos- que reclaman un espacio sin límites. De hecho, fue el mismo Michel Tapié el que prologó el catálogo de su exposición de 1959 en la Galería Stadler de París, afirmando que Saura había logrado un estilo personal y aislado<sup>977</sup> tras conocer de primera mano el surrealismo y el expresionismo de acción, a pesar de

---

<sup>974</sup> Erik Boman en *Saura*, Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, Madrid, 1956, p. 2 [sin paginar] (catálogo de exposición). Sin haber encontrado referencia alguna sobre este supuesto escritor sueco, creemos que se trata de un pseudónimo bajo el que se esconde el propio Saura.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 7 [sin paginar]

<sup>976</sup> SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, op. cit., p. 111.

<sup>977</sup> Michel Tapié en *Saura*, Galería Stadler, París, 1959 (catálogo de exposición)



que Boman lo ligue con De Kooning, Appel, Dubuffet y Pollock. En 1967, en otro texto para la Galería Stadler, Tapié niega ya el poder de la imagen en su obra, en relación a las “mujeres-sillón” y los “retratos imaginarios”. Ahora enfatiza el poder de la contraposición expresionista de las estructuras, ajustando su producción a sus ideas estéticas resumidas en el hecho de que cuando los valores plásticos ganan, la imagen pierde<sup>978</sup>. De esta manera Saura participa de la nueva afirmación del arte físico frente a la imagen y su capacidad de ser reproducida y, sin embargo, la relación entre las dos vertientes se mantiene conflictiva a lo largo de toda su carrera. De hecho, los comentarios críticos de Tapié no explican la constante presencia en su producción de figuras antropomórficas.

Existen claras referencias que proceden de estas mismas fuentes. En Europa Dubuffet realizó *Cuerpos de Damas* en 1950 (con este artista Saura ya compartió el título *Fenómenos* para algunas de sus creaciones), de los que Saura valoró su falta de belleza y de individualización debido al enfrentamiento de la expresión pura con la propia figura, lo que otorga a la feminidad connotaciones míticas acerca de la diosa-madre y, en consecuencia, del objeto-madre: “-diosa madre, gran prostituta o gorgona-, es decir, a la madre naturaleza en paisaje”<sup>979</sup>, tema que aporta un dato esencial que permite entender el cambio suscitado respecto a las primeras pinturas surrealistas. Ya no hay un paisaje o un fondo vacío, sino que la forma constituye ella misma el paisaje al adoptar la figura femenina. Ahora bien, es fruto de la actividad del artista y ésta se superpone al soporte originario para sustituirlo. En esta confrontación obtenemos el concepto creativo de Saura: el enfrentamiento entre el artista con el soporte, ahora desde un ángulo subjetivo. Este viejo tema, tratado ya por Picabia, convierte a la tela en un “campo de batalla” tal y como señala Cirlot<sup>980</sup>, él mismo que en su libro *Un arte otro* incluye a Saura dentro de un amplio repertorio de lenguajes abstractos y expresionistas del momento<sup>981</sup>, donde constan los *Cuerpo de Damas* de Dubuffet y los *otages* de Fautrier como primeras manifestaciones informalistas<sup>982</sup>. Lo interesante es la relación que establece Cirlot entre Saura y Willem de Kooning<sup>983</sup>, pintor este último que abrió una nueva figuración gestual entre el panorama abstracto de sus compañeros norteamericanos con sus *Women* presentadas en

---

<sup>978</sup> En *Saura*, Galería Stadler, Paris, 1967. Tapié también escribirá para el catálogo *Saura*, Pierre Matisse Gallery, New York, 1961, junto con otro ensayo de José Ayllón.

<sup>979</sup> SAURA, Antonio, “Los precursores de la nueva subjetividad” (1996), en SAURA, Antonio, *Fijeza. Ensayos*, op. cit., pp. 339-341.

<sup>980</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, “La obra de Saura”, *Cuadernos de Arquitectura* n° 40, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1960. Juan Manuel Bonet Carrera se refiere a la “batalla del lienzo” en relación a la pintura de Saura, en *Dinosaurs. Antonio Saura. Obra gráfica y pintura sobre papel*, Centro de Arte M 11 de Sevilla, Madrid, 1974, p. 3 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>981</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo, *El arte otro*, Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 116-118.

<sup>982</sup> *Ibid.*, pp. 27 y 34.

<sup>983</sup> Ver también SARDUY, Severo, “Saura o el pincel púrpura”, en VV. AA., *Antonio Saura. Figura y fondo*, Llibres del mal, Barcelona, 1987, p. 93.

1953, denominadas monstruos<sup>984</sup> y relacionadas por el propio Saura con los cuerpos de mujer de Dubuffet<sup>985</sup>. Para algunas de estas pinturas De Kooning recurrió a la fragmentación de sus propios dibujos y a su encolado posterior sobre una superficie, con el fin de ofrecer gestualmente diferentes momentos de la representación de una misma mujer, también universalizada mediante la deformación y el devenir del gesto<sup>986</sup>. Habría que entroncar las *Damas* monstruosas de Saura con esta doble dirección definida por De Kooning y Dubuffet, siendo que este último se inserta dentro de una nueva figuración gestual europea que abarca desde el tema femenino que el húngaro Zoltan Kemeny aborda en 1949 con resoluciones matéricas y Gaston Chaissac con una serie de collages a mediados de la década de 1950, hasta los collages de Enrico Baj que conforman militares con objetos de lencería predominantemente, y la figuración gestual de COBRA, sobre todo de Karel Appel<sup>987</sup> y Pierre Alchinsky, hábil tergiversador este último de imágenes mediante el gesto y gran amigo de Saura. Este grupo internacional siempre defendió, frente a una abstracción total y aislada de la realidad, una mínima figuración arquetípica que debe ser puesta en relación con el extenso bestiario de COBRA. Pero la incidencia con el gesto sobre el soporte, al simular débilmente las figuras de unas mujeres despojadas de belleza, monstruosas por ser vitales y orgánicas, y al superar el soporte blanco<sup>988</sup> y la realidad -ya sea el modelo real o las reproducciones mecánicas-, viene de la mano del sentido de corrección por el que sustituye un soporte por otro<sup>989</sup> el ex-cobra Ager Jorn, amigo de Dubuffet y Saura, y conocedor de Roberto Matta una vez alejado éste del grupo surrealista en 1955, un año antes de que Saura retornase a España. Con Jorn aún coincidirá el oscense en el congreso internacional de artistas celebrado en La Habana en enero de 1968, y es con la obra de este artista danés que se solidifica la concepción del gesto en profundidad sobre un soporte ya dado, esencial para entender el collage y en concreto el de Saura<sup>990</sup>, si bien en este sentido antecede en el tiempo la “cobra-corrección” ejercida por algunos de los miembros de este grupo, es decir, la intervención posterior sobre la obra de otro artista con el fin de romper mediante el gesto de posesión el extrañamiento de la expresión ajena y objetivada.

Por entonces, Asger Jorn pertenecía al Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista que él mismo fundó y concibió en 1953 con la ayuda del nuclear Enrico Baj como

<sup>984</sup> SAURA, Antonio, “El Caballete de De Kooning (I)” (The North Atlantic Light. Willem de Kooning 1960-1983, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1983), en SAURA, Antonio, *Visor. Sobre artistas*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, p. 32.

<sup>985</sup> SAURA, Antonio, “Los precursores de la nueva subjetividad” (1996), en SAURA, Antonio, *Fijeza. Ensayos*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 339.

<sup>986</sup> Sobre los collages de Willem de Kooning véase WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Phaidon, London, 1992, p. 227.

<sup>987</sup> Fue Boudaille el que puso en relación la deformación gestual de la figura de Appel con Saura. BOUDAILLE, Georges, “Antonio Saura”, *Cimaise* n° 83-84 novembre-décembre-janvier 1968, Paris, p. 57.

<sup>988</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 69.

<sup>989</sup> Sobre la imposibilidad de Saura de prescindir de un soporte, ver *ibíd.*, p. 144.

<sup>990</sup> El lenguaje espontáneo de Asger Jorn es reivindicado por SAURA, Antonio, “Los precursores de la nueva subjetividad” (1996), en SAURA, Antonio, *Fijeza. Ensayos*, op. cit., pp. 341-344.

reacción a la concepción funcionalista de la Bauhaus de Ulm fundada por Max Bill. Esta nueva Bauhaus de Jorn mantiene algunos de los postulados del desaparecido COBRA, ante todo la defensa de la expresividad inminente en todos los individuos y susceptible de ser aplicada sobre cualquier material, creencia fundamentada en parte por la psicología arquetípica de Carl G. Jung, la imaginación materialista de Gaston Bachelard y el *Homo ludens* de Johan Huizinga. Ya en 1950 Jorn escribe a su compañero de COBRA Constant acerca de su intención de crear él sólo una sección de mejoramiento de telas antiguas, cuya actividad consistiría en corregir con su propio gesto pictórico, en principio, reproducciones de obras históricas de Rafael, Monet, Braque o Dalí, adoptando así como suya la historia para poder manipularla y apropiársela con plena libertad, en una predisposición que anuncia el sentir situacionista y en concreto el *détournement*. Jorn llamó a estas correcciones “modificaciones” y, a finales de la década de 1950, sintió la necesidad de abordarlas sobre cuadros originales de “pompiers” comprados en mercadillos. En los resultados, presentados al público por primera vez en 1959, recogió la tradición objetual del *ready-made* -la idea de Duchamp de usar un Rembrandt como si fuese una mesa de planchar- y del collage sintético o correctivo de Max Ernst ya analizado más arriba en relación a la obra de Alfonso Buñuel, Luis García-Abrines y Francisco Aranda. Con estas “modificaciones”, también adoptadas por Enrico Baj, Jorn demostró una vez más la necesidad de crear sobre lo históricamente dado, sacrificándolo en parte, pues lega en ellas una parte visible de la pintura anterior para contraponer las dos autorías tras el desvelamiento de una creatividad colectiva fundamentada mismamente en el anonimato como consolidación de las relaciones entre lo objetivo y lo subjetivo, criticando así la idea de creación pura a partir de la nada y que por aquellos años ostentaba el *action painting* americano. Habiendo establecido cierta amistad con Saura, éste conoció tales “modificaciones” con seguridad. Jorn procedía de COBRA, grupo que ejerció con anterioridad la “cobra-corrección bajo un sentir similar y donde se integró el Surrealismo Revolucionario de Dotremont y Jaguer entre otros, movimiento que puso en tela de juicio la evolución del surrealismo oficial, anticipándose en muchos aspectos a las querellas entre el tachismo y el surrealismo que Saura vivió directamente durante su breve pertenencia al grupo de Breton. La alternativa que supusieron COBRA, Jorn y el MIBI debió ser muy atrayente para el pintor aragonés, aunque adherirse a los principios de esta tradición suponía sacrificar en parte hasta la actividad artística, sobre todo una vez que el MIBI se integró en 1957 en la Internacional Situacionista, la misma que en 1962 decidió abortar cualquier forma de expresión artística, conllevando incluso la dimisión de Jorn además de la expulsión de otros artistas hasta entonces situacionistas. Sin embargo Saura, conociendo sin duda los procedimientos expresivos de Jorn expuestos en la edición de 1957 de su libro *Pour la forme*, se sirvió de algunos de ellos como material bruto, fundamentalmente las tergiversaciones<sup>991</sup>, para

---

<sup>991</sup> Sobre las desviaciones de imágenes en el collage de Antonio Saura, véase GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España, op. cit.*, p. 173.

experimentar con su obra sobre papel primeramente y de manera intensa entre 1960 y 1970, no como un medio de apropiación de un sustrato ideológico dado, sino en busca de la renovación de su pintura<sup>992</sup>, mecanismo por el que pensamos que Saura institucionalizó artísticamente algunos de los medios de tergiversación que desembocaron en el *détournement* situacionista, sobre todo una vez que estos experimentos fueron traducidos a obras mayores sobre telas. Y no fue el único, sino que este proceder acabaría siendo uno de los recursos artísticos generalizados durante las décadas siguientes. No hay más que observar sus correcciones de ilustraciones y cómics en las *Narraciones* (collages nº 34, 1963)<sup>993</sup>, y ver en ellas una transacción pictórica de las tergiversaciones de cómics que aparecieron en la *I.S.* y en otras facciones situacionistas como la revista *Spur* del grupo alemán que ostentó el mismo nombre entre 1957 y 1962. De este modo, el cómic pasó a constituir un factor temporal y no ideológico en las *Narraciones* de Saura<sup>994</sup>, frente a estos referentes de la tergiversación fundamentales en su época. Es así cómo se comprende y se contextualiza su singular fusión de la expresión de la generación de artistas expresionistas y abstractos de las décadas de 1940 y 1950, con las nuevas formas de creación fundamentadas en la elección y que tienen su eclosión a principios de la década de 1960.

Antonio Saura, como demuestran sus experiencias juveniles en Madrid antes de Partir a Francia, estuvo muy interesado desde 1950 en actualizar el panorama artístico de su país. Cuando volvió a la capital española a comienzos de 1956, montó una gran exposición y mostró la evolución de su pintura durante su experiencia parisina, presentada con un catálogo autoproducido y un texto en francés de un escritor extranjero, Erik Boman. Esta voluntad por actualizar el panorama español permaneció y latió en la fundación de El Paso en febrero de 1957, donde coincidieron una serie de artistas que por entonces comenzaban a incluir y utilizar nuevos materiales y técnicas, fundamentalmente las arpilleras de Manuel Millares, las arenas de Luis Feito, las maderas trabajadas de Lucio Muñoz, el materismo de Juana Francés, las telas metálicas de Manuel Rivera y el material de desecho en las esculturas de Pablo Serrano. No hay más que leer en el tercer manifiesto de 1959 “El Paso pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista”<sup>995</sup> para valorar en él una voluntad absoluta por reafirmar la presencia del arte en la sociedad española por lo que, en principio y según escribe el teórico del grupo José Ayllón, no se adscriben a una tendencia determinada<sup>996</sup>. Conocidas son las gestiones de Saura con el entonces comisario gubernamental Luis González Robles para llevar una muestra de arte contemporáneo a la Bienal de Venecia de 1956, la primera gran

---

<sup>992</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 63.

<sup>993</sup> Ver SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 112.

<sup>994</sup> Ver CIRICI PELLICER, Alexandre, “Lectura d’Antoni Saura”, en “*Papers*” de Antonio Saura, Galería Maeght, Barcelona, 1975, p. 5 (catálogo de exposición)

<sup>995</sup> *El Paso 1957-1960. Antológica*, Caja Pamplona, Pamplona, 1998, p. 32 (catálogo de exposición)

<sup>996</sup> AYLLÓN, José, “El Paso” (primer manifiesto de febrero de 1957), recogido en TOUSSAINT, Lorence, “*El Paso*” y *el arte abstracto en España*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 15.

muestra institucional de arte no figurativo español en el extranjero que valió el ensalzamiento de la crítica internacional<sup>997</sup>.

Y no sólo conocemos esta institucionalización artística abanderada por Saura por casos tan concretos, aun pudiendo ser indirectos. También está presente en todas sus relecturas de cuadros y pintores históricos, y una de ellas la constituye la serie *Rembrandt*, que recuerda al *ready-made* “recíproco” de Duchamp antes aludido y consistente en utilizar una tela de Rembrandt como una mesa de planchar. También nos remite a alguno de los ejemplos propuestos por Jorn acerca de su “modificaciones”<sup>998</sup>, así como a los bigotes de la Gioconda de Duchamp (*LHOOQ*) referidos por Saura en alguna ocasión<sup>999</sup> y retomados por Jorn en la modificación de una tela real<sup>1000</sup>. La creación por superposición e intervención sobre un soporte dado es constante en Saura, ya sea sobre soportes reales o sobre modelos susceptibles de ser copiados mediante la pintura, incluso sobre el *Guernica* de Picasso en forma de manifiesto<sup>1001</sup>. Con este método, el principio del collage impregna gran parte de su producción (como demuestra el óleo sobre lienzo nº 7 que lleva por título *Collage*, 1957), y con él prosiguió su propio automatismo recogiendo la importancia del concepto *ready-made* que tanto furor iba a tener en la década de 1960, sobre todo desde la exposición *Art of Assemblage* de 1961 celebrada en el MoMA, por constituir éste junto con el collage de Schwitters las dos modalidades históricas destinadas a tener su consecución en la segunda mitad del siglo XX, ambas definidas por William C. Seitz en el catálogo de esta exposición. Con el desarrollo de esta sensibilidad Saura valoró obras objetuales y entabló amistad con artistas de la apropiación, como Antonio Pérez o el argentino Alberto Greco, con quien planteó hacer un cuadro conjunto y cuyo arte proto-conceptual puso en relación con el graffiti<sup>1002</sup>. Pero esta incidencia expresiva sobre lo ya existente, a modo de soporte y que ejerce Saura por superposición del gesto, se inscribe en una práctica tradicionalista del arte que desemboca paradójicamente en el óleo sobre tela e incluso cultiva géneros clásicos, tal y como piensa Cirici Pellicer al desvelar la base tradicional de

---

<sup>997</sup> Ver UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, op. cit., pp. 169-170.

<sup>998</sup> Sobre las “modificaciones” de Asger Jorn, ver GERVEREAU, Laurent, *Critique de l’image quotidienne*. *Asger Jorn*, Cercle d’Art, Paris, 2001, pp. 145 y 148.

<sup>999</sup> Ver SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, op. cit., 1992, p. 86.

<sup>1000</sup> Para aludir a sus superposiciones, Saura cita las modificaciones de Jorn sobre “cuadros antiguos” como ejemplo de apropiación, sin aludir a otros supuestamente más cercanos como el pop o el nuevo realismo. En RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 208.

<sup>1001</sup> SAURA, Antonio, *Contra el Guernica*, Turner, Madrid, 1982. Este libro desvela la insistencia de Saura en incidir sobre soportes preexistentes, tomando para ello como ejemplo el *Guernica* y la forma de constantes ataques, al achacar a esta obra emblemática su condición histórica y de dibujo coloreado al mismo tiempo, sus grandes dimensiones, su gama de blancos y negros, de positivos y negativos, apreciación que apunta a la actividad gráfica de Saura más que al propio *Guernica* de Picasso. Véanse pp. 7, 11, 31 y 46.

<sup>1002</sup> SAURA, Antonio, « Glosa con cuatro recuerdos », en *Alberto Greco*, IVAM. Centre Julio González, Valencia, 1992, pp. 17-24 (catálogo de exposición)

Saura<sup>1003</sup>. De esta manera Saura integra el collage para subrayar la presencia de la pintura en su época, ahora libre de sus condicionamientos elementales: “No me preocupan problemas de color, de composición, de materia o textura, de significado, de belleza o fealdad, de equilibrio o desequilibrio. Mi necesidad me hace contentarme con cualquier color que esté a mi alcance cuando el deseo surge”<sup>1004</sup>. Es constante en su producción esta necesidad de definir su arte frente a lo que no lo es, de distinguir sus figuras gestuales de la caricatura<sup>1005</sup>, su dibujo de la pintura y ésta a su vez de la técnica del grabado, porque en todos los aspectos Saura reafirma el arte y la presencia del artista<sup>1006</sup>.

Por todo lo aquí comentado, el grado de disolución que alcanzan los lenguajes matéricos, informalistas, expresionistas, contemporáneos al Saura surrealista, hace inviable identificarlos directamente con su obra, pero sí con esta tradición temprana y apenas conocida de la apropiación y rectificación del soporte preexistente, distanciada a su vez del nuevo realismo y del pop. Mientras que los nuevos realistas se apropian del objeto por elección, Saura lo valora en tanto que soporte para su gesto y, tras de sí, una vez expirado el momento extático del encuentro automático, el resultado volverá a formar parte del soporte, en lo que entra en juego el uso del grabado como medio de reproducción mecánica en su obra. Antes de abordar este tema debemos advertir cómo su estética reconcilia, por coincidir en la dialéctica, la belleza convulsiva bretoniana con la estética de Jorn, consistente en el encuentro entre lo “bello” y lo “feo”, lo que justifica sus “modificaciones” sobre pinturas preexistentes<sup>1007</sup>. Es así que desde 1957 Saura reserva su concepto de collage a la superposición -en consonancia con los avances de su época en esta materia, por ejemplo el ensamblaje de Dubuffet que sustituye la yuxtaposición por las capas superpuestas-, mientras denomina *montaje* a la yuxtaposición bidimensional que presenta las imágenes tomadas o realizadas en distintos momentos (nº 8, 9 y 10) y desenvueltas entre la obsesiva repetición y su diferenciación inminente<sup>1008</sup>, ya que sólo los medios de reproducción mecánica pueden igualar distintas producciones. En cambio, la serie *acumulaciones* resultan ser la reconciliación de la profundidad gestual del collage con la bidimensionalidad del montaje. De esta forma, aunque éste no esté libre de la confrontación de imágenes propiciada por el azar<sup>1009</sup>, tanto en el collage como en su pintura gestual la

---

<sup>1003</sup> CIRICI PELLICER, Alexandre, « Lectura de Antonio Saura », en *Antonio Saura. Exposición antológica 1948-1980*, Ministerio de Cultura/ Caja de Ahorros y Monte Piedad de Madrid, Madrid, 1980, p. 20. (catálogo de exposición)

<sup>1004</sup> SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 55.

<sup>1005</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., pp. 183-184.

<sup>1006</sup> Ver *ibíd.*, pp. 192-194; y SAURA, Antonio, *Nulla Dies Sine Linea*, Patrick Cramer Éditeur, Genève, 1999, p. 12 [sin paginar]

<sup>1007</sup> JORN, Asger, *Pour la forme*, Allia, Paris, 2001, pp. 45-46.

<sup>1008</sup> Ver SAURA, Antonio, “Superposición. El mural de la vida” (1974), recogido en “*Papers*” de Antonio Saura, Galería Maeght, Barcelona, 1975, pp. 3 y 9 (catálogo de exposición); y SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>1009</sup> SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 112.

profundidad ficticia perdida en sus primeras obras surrealistas es sustituida por la profundidad temporal del gesto, que en el collage parte del encuentro con el material (ciertas fotografías pintadas de Saura se presentan como “trompe l’oeil”<sup>1010</sup>, así como el collage mismo<sup>1011</sup>), tal y como hemos advertido en el apartado teórico de este trabajo. El siguiente objetivo de Saura es la eliminación de la tradicional distinción entre la figura y el fondo. Se trata de la posesión por parte del sujeto de la superficie blanca e inmaculada que debe afrontar, y de la que tan sólo podrán surgir formas auto-referenciales como si de un sismógrafo autorretratístico se tratase. Por ello apreciamos cómo cada una de las series abordadas por Saura impregna las demás, sobre todo aquella titulada *Moi*. La cruz es la señal arquetípica que revela su anterior presencia, las temáticas son todas emanaciones de su gesto, y la forma en cruz busca la extensión del cuerpo en su presentación. Lo mismo se puede afirmar acerca de las cabezas, las cuales constituyen una nueva serie que también arranca hacia la segunda mitad de la década de 1950 y que, sin embargo, predominan en todas sus figuras junto al cuerpo y al sexo y en oposición a la indeterminación de los miembros, en ocasiones como en algunas damas ayudadas de sombreros<sup>1012</sup> que sirven de aura según el modelo retrato de Rembrandt. La cabeza y su rostro son el resultado inmediato y autorreferencial del primer gesto, el “grado cero de la cara” como denomina Severo Sarduy a los rostros “sáuricos”<sup>1013</sup>; esto es lo primero que surge como emanación del yo cuando nos disponemos a pintar sin predeterminación<sup>1014</sup>, según Henri Michaux<sup>1015</sup>. El conjunto de las series de Saura conforma un museo-maleta como las cajas de Duchamp, ensalzadas por el propio Saura<sup>1016</sup>. En consecuencia, “todo cuanto el pintor realiza es autorretrato”<sup>1017</sup>, desde el rostro fragmentado del artista hasta las manos impresas, las *catedrales* barrocas y la serie *Habitaciones*.

El collage por superposición arranca con *Damas* en 1955<sup>1018</sup> combinado con pintura y papel rasgado acorde al automatismo aplicado (nº 1 y 2). En 1957 integra sobre esta base tonalidades vivas en las *Damas en technicolor* (collages nº 3, 4, 5, 6), las cuales anuncian la confrontación del color con las estructuras internas de las figuras que explotará posteriormente

---

<sup>1010</sup> *Ibíd.*, p. 111; y RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, *op. cit.*, pp. 126.

<sup>1011</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>1012</sup> Ver SAURA, Antonio, *Note Book*, *op. cit.*, 1992, p. 76.

<sup>1013</sup> SARDUY, Severo, “Saura o el pincel púrpura”, en VV AA, *Antonio Saura. Figura y fondo*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>1014</sup> Ver SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, *op. cit.*, 1992, p. 27.

<sup>1015</sup> MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, CajaMurcia, Murcia, 2000, pp. 77 y 186.

<sup>1016</sup> SAURA, Antonio, “La maleta de Duchamp” (inédito 1986), en SAURA, Antonio, *Visor sobre artistas 1958-1998*, *op. cit.*, pp. 71-74.

<sup>1017</sup> SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, *op. cit.*, 1992, p. 29.

<sup>1018</sup> Según Jacques Dupin, las *Damas* de 1954 inician el lenguaje propiamente sáurico, definido sobre todo por el predominio de la figura humana. En SAURA, Antonio, *Damas*, Museo de Bellas artes de Bilbao, Bilbao, 2001, p. 21.

en otras *Damas*<sup>1019</sup> realizadas entre 1961 y 1962 (nº 13-23). En estas últimas empieza a predominar la estructura en cruz presente ya en sus *crucifixiones* y fundamentada en la generalización de la separación del cuerpo y de la cabeza<sup>1020</sup>, miembro dominante desde que inicia sus series de *Retratos y Cabezas* pocos años después de sus primeras figuras femeninas de 1954. Desde que “un cuadro es ante todo una superficie en blanco que es preciso llenar con algo”<sup>1021</sup>, tal y como lo entendió previamente Picabia, la cruz es el signo que surge inconscientemente en el momento de señalar un lugar; es la primera incidencia de Saura, la más simple, a lo que Helena Vozmediano añade la idea de encarnación<sup>1022</sup>, la cual iría unida a la de materialización de lo intangible. La cruz es el intermedio entre el soporte femenino que Saura sustituye y el gesto masculino que toma forma de *Dama* y corrige, o firma subjetivamente, una estructura primigenia<sup>1023</sup> dotada de reluciente sexualidad monstruosa, ensalzadora de la creación entendida como “cópula”<sup>1024</sup>: la unión de la razón con lo onírico<sup>1025</sup> o entre el cuerpo (la cruz) y el deseo (el gesto)<sup>1026</sup>. Las *Superposiciones* de 1957 laten en toda su obra, y el mismo Saura las atribuye a un impulso infantil<sup>1027</sup> que, como el dibujo de los niños, obedece a la necesidad de apropiación. Al estar concebidas las *Damas* como los frutos de la incidencia de Saura sobre el soporte inmaculado, el punto de vista siempre es desde arriba, en picado, el del propio proceder<sup>1028</sup>.

Con esta estructura en cruz, Saura irá adueñándose del soporte para infundirle el signo de su gesto en forma de *Damas-sillones*, a pesar de que éstas aún mantienen la centralización<sup>1029</sup>. Esto también ocurre con las *Damas-carteles*, consistentes en la extensión de figuras realizadas con carteles arrancados<sup>1030</sup> hasta ocupar todo el vacío de la tela y conseguir así hacer del protagonismo femenino un paisaje<sup>1031</sup>, la *diosa-matter*<sup>1032</sup>, pues esta serie tiene su correlato en la evolución de los personajes que presiden otros collages mixtos, desde los *Cocktail-Party* de 1960 y 1962 hasta acumulaciones de recortes y gráficos, contando

<sup>1019</sup> Ver SAURA, Antonio, *Note Book, op. cit.*, 1992, p. 79.

<sup>1020</sup> *Ibíd.*, pp. 80-81. Es lo que Antonio Saura llama “muñeco primigenio”.

<sup>1021</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>1022</sup> VOZMEDIANO, Helena, “La cruz como estructura simbólica: Antonio Saura y Francis Bacon”, *Kalías* año VIII, nº 15-16 1996, Valencia, pp. 25-26.

<sup>1023</sup> Ver SAURA, Antonio, *Note Book, op. cit.*, 1992, p. 58.

<sup>1024</sup> Ver CALVO SERRALLER, Francisco, “Entre Damas anda el juego”, en *Saura. Damas*, Fundación Juan March/ Museo de Arte Abstracto Español Cuenca, Madrid, 2002, pp. 10-11.

En RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura, op. cit.*, p. 194, Saura compara el orgasmo con el surgir de la pintura del tubo y con las demás técnicas que investigó en sustitución de la pintura.

<sup>1025</sup> SAURA, Antonio, *Note Book, op. cit.*, p. 38.

<sup>1026</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>1027</sup> *Ibíd.*, pp. 85-86.

<sup>1028</sup> Ver RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura, op. cit.*, pp. 96 y 99.

<sup>1029</sup> SAURA, Antonio, *Note Book, op. cit.*, p. 60.

<sup>1030</sup> *Ibíd.*, pp. 81-82.

<sup>1031</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>1032</sup> “Diosas sin nombre definidas solamente por el lugar terreno en el que permanecieron hundidas...”, y en las que perdura la forma genesiaca, la cruz por la acción masculina del gesto que sustituye al soporte femenino. En *ibíd.*, p. 62-63.



previamente con los *montajes* que integran el tiempo en la superficie bidimensional inmaculada<sup>1033</sup>. Una vez que el collage ha conquistado la superficie por completo, se produce un nuevo extrañamiento. Es entonces cuando actúa el subrayado gráfico<sup>1034</sup> sobre las imágenes prestadas para corregir su fragmentación<sup>1035</sup>, tal y como observamos en la serie *Las tentaciones de San Antonio* (1962-1963), donde el erotismo es desbordado por la metamorfosis de las mujeres desnudas y extraídas de auténticos monstruos gráficos. A partir de aquí se desata el conflicto entre los medios de reproducción mecánica y el automatismo que une la mano de Saura con su cerebro, por ser fotográficas las imágenes robadas y por cubrir éstas la superficie inmaculada, la misma que tras la incidencia artística se presentará de nuevo extraña en una tercera fase de la dialéctica constante (la primera la constituye el collage y la segunda el gesto gráfico). En estas acumulaciones de *Las tentaciones de San Antonio* a Saura no le basta con el gesto de acumular imágenes preexistentes<sup>1036</sup> como sí ocurre en los collages de Erró o Jiri Kolar, sino que siente la ferviente necesidad de incidir con su grafismo para soldar la fragmentación y así recuperar el aura perdida por el collage y los medios de reproducción mecánica, halo que ahora es trasladado al gesto sin fin sobre la superficie infinita y del que resultan series de un retrato interminable, como si Saura hubiese discernido el arte de la reproducción mecánica, ambos englobados antes en sus tempranos *Rayogramas mágicos* realizados en el estudio de su hermano. Ahora el objetivo es establecer un resultado orgánico dotado de vida propia<sup>1037</sup>.

El juego comienza cuando estos fragmentos individualizados mediante el recorte y el rasgado se someten al grabado para casar a la perfección el gesto y el soporte en una nueva unidad<sup>1038</sup>, como si fuesen dos imágenes encontradas sobre un mismo plano: la pantalla encolada y el gesto (ver nº 32 y 33, 1963)<sup>1039</sup>, ya no por la yuxtaposición surrealista sino por la superposición deudora del grabado de Dubuffet. En las décadas de 1980 y 1990 Saura transportará este concepto creativo a las fotografías paisajísticas retocadas<sup>1040</sup>, y a la misma realidad en el caso del “pinocho” que preside el Museo de Dibujo de Larrés (Huesca) desde 1996, consistente en una figura gestual en madera recortada, situada en el exterior del museo y así integrada en el paisaje real. En cambio, el grabado de los resultados permite a su vez

---

<sup>1033</sup> Por esta razón, Gérard de Cortanze afirma que el marco en Saura delimita tanto un fragmento espacial como temporal. DE CORTANZE, Gérard, “Saura ou L’oeuvre noir”, en DE CORTANZE, Gérard dir.), *Antonio Saura*, Éditions de la Différence, Paris, 1994, p. 15. La dimensión espacial responde al montaje, y la temporal al collage y al gesto.

<sup>1034</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., pp. 205-206.

<sup>1035</sup> SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 36.

<sup>1036</sup> El propio Saura relaciona la acumulación con el gesto de Pollock. SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 100.

<sup>1037</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 71.

<sup>1038</sup> SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 35.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>1040</sup> Fotografías concebidas como la antítesis del collage y de la apropiación. Ver *ibid.*, p. 108; y RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., p. 83.

seriarlos y anular su originalidad al someter el grosor del collage superpuesto a la planitud del resultado<sup>1041</sup>. No obstante, el procedimiento de la litografía es cercano a su concepción creativa de collage por superposición, tal y como explica el mismo Saura, por incluir nuevos materiales en cada capa de color aplicada por la máquina<sup>1042</sup>, al tiempo que el material resultante es susceptible de volver a intervenir en este proceso circular y dialéctico entre la reproducción y la singularidad, formando parte del material bruto de nuevos collages y prolongando de este modo el automatismo hasta el infinito (ver los diseños de sellos postales nº 36), como las series interminables que Saura va estableciendo paulatinamente desde la década de 1950, desde que el soporte es “rectángulo blanco que perdura blanco tras la huella”<sup>1043</sup>. Saura, quien visitó junto con Federico Torralba y José Ayllón el estudio de Lagunas en los años de Pórtico, frente a los miembros de este grupo integró el collage en la pintura<sup>1044</sup>, y con ello la plástica artística (automatismo orgánico) con los medios de reproducción mecánica (automatismo inorgánico), prolongando de este modo los dos automatismos enfrentados hasta el infinito, el del artista y el de la reproducción mecánica, oposición representada por ejemplo con la firma en cada uno de los ejemplares de las series de litografías<sup>1045</sup>, o por la dualidad entre actores y espectadores de la serie *El cine* (nº 32 y 33, 1963), según la constante pictórica del “cuadro dentro del cuadro” connatural al collage antimimético<sup>1046</sup>. Esta integración se fundamenta en la confrontación y de ella emanan figuras violentas dotadas de un sexo exacerbado más allá de lo bello. Esta dialéctica no sólo se interpone entre el collage y la mecánica, sino también entre el collage y el óleo, hecho apreciable en el predominio violento de las gamas de grises que embadurnan la tinta del grafismo -mecánico o no-, y en el blanco del soporte inmaculado a completar, fruto de la confusión entre lo que es pintura (superior) y lo que es menor (el grafismo), jerarquía que en realidad Saura siempre distinguió<sup>1047</sup>. Por esta razón, este artista constituye un punto de

---

<sup>1041</sup> Ver WEBER-CAFLISCH, Olivier et CRAMER, Patrick, *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé/ La obra gráfica. Catalogue raisonné*, Patrick Cramer Éditeur, Genève, 2000, p. 7. De esta forma, el grabado consigue lo que Saura llama “collages mentales” en SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 84. Él mismo afirmaba que con la “máquina litográfica” intentaba alcanzar resultados próximos al collage, aunque nunca se diese en la reproducción sino en el modelo original, en GALFETTI, Mariuccia (ed.), *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé/ La obra gráfica 1958-1984*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 117. Esta valoración recupera la concepción de *assemblage* de las litografías de Dubuffet, expuesta en DUBUFFET, Jean, « Notes sur les lithographies par reports d'assemblages et sur la suite des phénomènes » (1962), en DUBUFFET, Jean, *L'homme du común à l'ouvrage*, op. cit., pp. 255-286.

<sup>1042</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., pp. 201-202.

<sup>1043</sup> SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, op. cit., 1992, p. 30. Ver además RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, op. cit., pp. 66 y 68.

<sup>1044</sup> Así se entiende por ejemplo la afirmación de Olivier Weber-Caflisch de que Saura reconcilia la realidad con las formas inventadas, en SAURA, Antonio, *Nulla Dies Sine Linea*, Patrick Cramer Éditeur, Genève, 1999, p. 5 [sin paginar]

<sup>1045</sup> GALFETTI, Mariuccia (ed.), *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé/ La obra gráfica 1958-1984*, op. cit., p. 28.

<sup>1046</sup> SAURA, Antonio, *Note Book*, op. cit., p. 103.

<sup>1047</sup> “En realidad yo distingo pintura y dibujo”, reconoce Saura a Antonio Pérez en SAURA, Antonio, *Nulla Dies Sine Linea*, op. cit., p. 12 [sin paginar]. Esta oposición también es establecida por GIMFERRER, Pere, “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, en VV. AA., *Antonio Saura. Figura y fondo*, op. cit., p. 205.

inversión en nuestra evolución: ha logrado aglutinar las posibilidades de la reproducción mecánica intrínseca a los materiales del collage -por destruir ambos el aura artística- en un juego de originalidad y pluralidad, en última instancia favoreciendo a la institucionalización artística del momento que ya reclamaba por entonces nuevas formas de unidad artística para ser presentadas como tales al margen de la realidad.

### **El collage generador del dibujo: José Luis Balagueró**

Caso contrario a la confrontación del grafismo con el soporte propio de Antonio Saura lo constituye la obra de José Luis Balagueró, pintor que también desarrolló su carrera al margen del contexto artístico aragonés. Si Saura parte de su primer automatismo psíquico, Balagueró realizó sus primeras tentativas como pintor y ceramista profesional en 1954, con un lenguaje deudor del impresionismo que adopta, junto con el bodegón, el paisaje del natural como modelo principal<sup>1048</sup>. Este tema se mantendrá a lo largo de toda su carrera así como el collage, pese a perder la figuración hacia 1957. Incluso tanteó antes el puntillismo, abandonado enseguida por lo tedioso que resulta su ejercicio. Este primer estilo neoimpresionista fue esencial en su pintura posterior no imitativa, dado que con él Balagueró arranca un proceso de desmaterialización del motivo por la acción atmosférica<sup>1049</sup>, hasta hacer de él una imagen irreconocible e informal a excepción de la fina línea de horizonte que se mantiene como una constante y que aparece por ejemplo en el collage nº 1. En esta desmaterialización participa la ausencia de títulos y sus referencias, y conformará un lenguaje pictórico abstracto sólo relativamente.

Balagueró siempre se ha considerado autodidacta a pesar de haber asistido sin matricularse a la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza y al Círculo de Bellas Artes de Madrid, ciudad a la que se trasladó en 1947. Su talante antiacadémico y antiteórico y su negativa a inscribirse en un grupo<sup>1050</sup> o en una definición, incluyendo la abstracción<sup>1051</sup> -dado que la carencia de figuración en su obra es ante todo empírica-, ha dificultado su estudio junto con la ausencia de textos críticos en sus catálogos -reemplazados habitualmente por testimonios-, o su negativa a engrandecer su producción o a documentarla, aunque su currículum demuestre que estamos ante uno de los artistas aragoneses más relevantes de los últimos cincuenta años. Le

---

<sup>1048</sup> Tal y como se pudo apreciar en la exposición *Balagueró expone cerámicas y pinturas*, Asociación de la Prensa, Zaragoza, 1956.

<sup>1049</sup> Ver GARCÍA, Encarnación, “Balagueró. Me considero un pintor lírico”, *Guadalimar* año VI, nº 51 abril-mayo 1980, Madrid.

<sup>1050</sup> Véase el texto de Antonio Lorenzo en *Balagueró*, Galería Edurne, Madrid, 1966 (catálogo de exposición)

<sup>1051</sup> Balagueró no se considera abstracto porque gusta tomar la naturaleza como modelo, e insiste en cómo mantiene en sus pinturas la línea de horizonte, siendo el sol el que produce las variaciones según cuenta él mismo en una entrevista con CASTRO, Antón, “Usted se parece a Pierre Bonnard”, *El Periódico de Aragón* 21 junio 1989, Zaragoza.

avala una numerosa serie de exposiciones en Zaragoza, Madrid, Ibiza, Sevilla, Segovia y Cuenca, y en el extranjero en Lille, Burdeos, Basilea, San Francisco, Chicago, Nueva York y Tokio, además de tener obra en numerosas colecciones y museos institucionales y públicos, tanto españoles como internacionales: en el Museo Provincial de Zaragoza, en la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo Municipal y el Palacio de Congresos de Madrid, en la Fundación Joan March, en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca -al que se sintió vinculado desde su fundación-, en The Garage Museum of Art de Florida, Museo de Teherán, Evanston Art Center de Chicago, en la Colección Amos Cahan de Nueva York, etc.

José Luis Balagueró disfrutó de una primera estancia de varios meses en París en 1946 a la edad de dieciséis años, la cual acabó en arresto y prisión en Torrero tras su devolución a las autoridades españolas por carecer de permiso de residencia. No obstante, el viaje fue culminado diez años más tarde, entre otras razones para completar su formación artística en el Atelier de la Monnai de Lille. Desde ahí se trasladó periódicamente a París y a Zurich entre 1957 y 1959 - fecha en que regresa a Madrid-, con el fin de aprehender la técnica de grabado en la Akademie Muhlebacheter de la ciudad, además de desarrollar un lenguaje abstracto y adoptar el collage - las dos vertientes plásticas de la revolución del arte contemporáneo-, marcado sin duda por la primera influencia recibida de Goya, Gris, Picasso y Braque. Posiblemente también acogió en Zurich la impronta lumínica de Paul Klee.

Sus collages más tempranos (nº 1 y 2) determinaron la línea de evolución que adoptó su pintura a partir de unos primeros tanteos impresionistas pues, negando ser abstracto, concibe su trabajo como una paulatina desmaterialización del paisaje, que no sólo se manifiesta de manera cuantitativa sino también cualitativa, dado que la adopción del collage, simultánea a la de la abstracción, conllevó la sustitución de la imitación por la creación, es decir, la traducción de un paisaje exterior en otro interior totalmente nuevo aun siendo formal, la frontera de Mondrian entre la concreción de las formas naturales y la creación de otras nuevas y apenas representativas, ya sea con pintura o por medio del papel encolado, ampliado posteriormente a periódicos, lizas, papeles blancos y papel de seda que desmaterializan los resultados, envoltorios de tabaco, telas, etc. Estos collages no responden a una necesidad de expresión ni de abstracción, sino todo lo contrario, se trata de concretar directa y líricamente -pues es permanente la preocupación formal por acción de los fenómenos atmosféricos- el material preexistente mediante los recortes, que toman como base la neoplasticidad de Piet Mondrian tal y como muestran las composiciones en forma de rectángulos. Esta nueva figuración rectangular, deudora del collage, sustituyó a la anterior imitación de su etapa neoimpresionista para crear formas ya no referenciales, sino adaptadas directamente mediante el *découpage* que traslada el pulso de la pluma a las tijeras, dado que siempre se mostró como un gran dibujante (es entonces cuando se interesa por el dibujo de línea, no destinado tanto a conformar como a desmaterializar), aunque con el collage pierda premeditadamente precisión para enfatizar la

factura de los materiales desustancializados por acción de la luz, tanto cromática como física y natural, al tiempo que retoma el dibujo figurativo que pronto se inclinará por una temática sensual y erótica en consonancia con el deseo que despiertan en él los paisajes que observa a través de las ventanas de su estudio, identificados en estas ilustraciones con el cuerpo de la mujer, tema éste integrado en posteriores cuadros desmaterializados -no propiamente abstractos-, incluso por medio de la apropiación directa de ilustraciones fotográficas de mujeres para cubrirlas con una fina capa de blanco.

Sin embargo Balagueró no recurre al sistema constructivo de Mondrian, sus obras seguirán siendo ventanas de modo tradicional y albertiniano, en las que las formas se adaptan para presentarse protagonistas dentro del marco. El motivo surge de los vanos y balcones de su estudio, a través de los cuales ejerce su principal diversión y la primera fase y más fundamental en su trabajo<sup>1052</sup>: la observación, porque su pintura no es de acción, sino que el protagonismo lo ostenta el objeto que se expresa por sí sólo de manera azarosa, todo bajo una concepción que se asemeja bastante a la voluntad anti-creativa de Arp y a sus primeros procedimientos automáticos, con los que la actividad del artista se confunde con las fuerzas naturales y sobre todo con el azar, sólo que ahora Balagueró invierte esta sensibilidad para dirigirla hacia la pintura misma en vez de ofrecerle sus espaldas.

Estas ventanas fueron trasladadas al soporte pictórico, tablas o lienzos, no por representación sino como mera traslación e impulso vital del *voyeur* que desea fijar el motivo de sus miradas justo frente a sus ojos<sup>1053</sup>, la anhelada unión del sujeto con el objeto por el deseo del primero y la incógnita del segundo. De este modo desaparece la profundidad<sup>1054</sup>, todo se presenta sin jerarquías mientras se elimina paulatinamente la diferenciación de la figura y el fondo hasta abarcar la expresión toda la superficie y, aunque así aborde Balagueró la clave pictórica de la ventana albertiniana, no responde a ninguna reflexión teórica porque siempre mostró hacia éstas muy poca disposición, dado que no es un artista ni de acción ni de reflexión, sino simplemente un observador. Más bien, la ventana sirve al simple deseo de acercarse hacia sí el objeto deseado y situado en el horizonte de la mirada, hecho a tener siempre presente a la hora de distinguir a este artista de cualquier lenguaje abstracto. Según esta misma lógica sus estructuras rectangulares lo alejan del lenguaje informalista, y demuestran tan sólo que estamos ante un desmaterializador fascinado por la incidencia de la luz y el viento sobre los paisajes. Mediante la negación de las sustancias vivifica estas fuerzas naturales fundamentales, de ahí su predilección por el blanco y posteriormente por el azul, dado que uno de los paisajes que más valora es el marino. Las estructuras rectangulares son consecuencias del abandono de los

---

<sup>1052</sup> A. C., "José Luis Balagueró", *ABC de las Artes* 3 diciembre 1987, Madrid.

<sup>1053</sup> Una muestra de este punto de vista lo constituye su costumbre de llenar su estudio de plantas para poder trabajar. Ver *Balagueró, Van Art*, Madrid, 1994, pp. 8 y 12 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>1054</sup> Ver HIERRO, José, "Balagueró y la prisa", *El Alcázar* 29 octubre 1961, Madrid, y Encarnación García, "Balagueró. Me considero un pintor lírico", Guadalimar año VI, nº 51 abril-mayo 1980, Madrid.

volúmenes netos en la representación y en beneficio de la desintegración por la acción lumínica, la cual también interviene activamente en sus obras, razón ésta por la que en sus exposiciones cuida bastante la iluminación de las salas. El espacio se presenta ahora como una sucesión de planos, presentados bajo la misma planitud una vez que la ventana se ha acercado hasta el observador-artista. Por esta razón no los imita, sino que los crea a partir de materiales procedentes también de la realidad exterior del paisaje, concebidos para que la luz y el azar incidan sobre ellos como si de una realidad exterior más se tratase. Por eso no gusta de las reproducciones fotográficas de sus obras, porque la reafirmación de la pintura en su trabajo proviene de la consideración objetual de sus obras. El artista se limita a observar, y así manifiesta las formas que la propia naturaleza crea, siguiendo un procedimiento formulado ya en su estancia en Zurich y que hasta ahora sólo ha sufrido diversas variantes: sobre una superficie dispone papeles, más tarde otros materiales bajo el papel, como por ejemplo lizas (a partir de 1976) o papel arrugado mojado que produce efectos singulares (este procedimiento lo ha abordado en los últimos años). Los trata con diversos procedimientos, como el lijado con el fin de aplanarlos y condicionarlos a la superficie bidimensional de la concepción pictórica. Las protuberancias del material comienzan a surgir con el paso de las horas<sup>1055</sup>, incluso de días cuando éste ha sido mojado o tratado con productos adherentes, pues en ocasiones requieren de periódicos tratamientos para lograr la plana bidimensionalidad.

Mediante este procedimiento la materia libera por sí sola sus fracturas, sin más intervención del artista que la de registrar su grafismo pasando por encima un color, carboncillo o encolando la ceniza de sus propios cigarrillos, cuyos envoltorios también utilizó posteriormente a modo de firma constructiva<sup>1056</sup>. Este mecanismo comparte con el *frottage* de Max Ernst la filosofía arpiana que la infunde, el material crea su propio cuadro, la ventana que ahora se despliega de manera casi infinita ante los ojos del artista-observador. El collage adquiere importancia en profundidad gestual tal y como ocurre con la obra de Saura, mientras que la yuxtaposición, a diferencia de éste, va perdiendo peso, disminuye progresivamente el color que limita la mínima participación de Balagueró a tan sólo un resto de su etapa formativa neoimpresionista, la cual se extiende hasta 1959, año en que regresa a Madrid con todo lo aprendido en Francia y Suiza. La abstracción llega cuando el material comienza a hablar por sí solo al tiempo que el artista limita su actividad.

Este grafismo se obtiene mediante un proceso automático paralelo a los medios de reproducción mecánica y, en cambio, el arco aparece en forma de aura, motivo arquitectónico por el que siempre sintió una gran debilidad y al que recurre periódicamente como sistema

---

<sup>1055</sup> AZPEITIA BURGOS, Ángel, “José Luis Balagueró”, *Heraldo de Aragón* 8 julio 1989, Zaragoza.

<sup>1056</sup> Ver CARPIO, Francisco, “Oficio de luces”, en *Balagueró. Obra sobre papel 1995-2005*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2005, p. 7 (catálogo de exposición)

simplificado consistente en crear un espacio interior. El arco o el pórtico<sup>1057</sup> es el paisaje arrojado a los ojos del espectador, es el objeto de la vista una vez que ha pasado a conformar el habitáculo del *voyeur* en pleno éxtasis. La identificación del arco con el objeto de la visualización aparece reflejada en el collage nº 1 de nuestra catalogación, donde este elemento constructivo es invertido conformando un motivo astral esquematizado en primer plano. Al mismo tiempo se inscribe a partir de la impresión de las calidades mínimas del papel, pues es éste el que le otorga un aspecto real que trasciende la imitación pictórica, es decir, adquiere realidad material. Así se inicia un proceso evolutivo que abarca toda su carrera y por el que la luz desprendida de la sublimación plástica constituirá el aura misma del artista. Esta búsqueda de un encuentro místico entre el paisaje y su observador es la causa de que el grafismo obtenido se ubique a medio camino entre el dibujo de su propia mano, enfrentado al collage a partir de 1966, y el grabado y la fotografía que siempre le interesó. De hecho, el motivo de los viajes de Balagueró a Zurich fue formarse como grabador, y el de su estancia entre Chicago y Nueva York (1966-1974) el aprendizaje profesional de la fotografía, además de aumentar ahí su formación en el dibujo y el grabado, por ejemplo asistiendo a las clases del Evans Art Center de Chicago. Sólo una vez completada esta formación interdisciplinar volvió para residir definitivamente en Madrid hasta hoy. Sin embargo, tal y como comprobamos en los collages nº 3 y 4, el estilo se mantiene invariable hasta su partida a los Estados Unidos, que traerá como consecuencia nuevas variantes en la creación de paisajes. Durante los años anteriores la pintura de Balagueró se embauca en una desmaterialización paulatina que conduce finalmente a una pintura monocroma lisa, salvo el centro reservado a leves trazos gestuales sin mucha pasta<sup>1058</sup>, a modo de mínima referencia a la convención de una figura sobre fondo. A esta reducción formal se añade el empleo de tonos suaves, a diferencia de los monocromos ya clásicos de Malevich y Rodchenko y de los pintores americanos más reduccionistas de entonces. Esta pintura es la culminación del proceso de desintegración de la representación, que da comienzo en su propia carrera con la adopción del lenguaje impresionista. En cambio, ya había encontrado con el collage el sustituto objetual con el que crear máquinas concebidas para ser accionadas por la incidencia de la luz. Este grafismo obtenido a partir de las calidades del material se corresponde inversamente con el empleo de una pintura gestual, actuando sobre sus propios trazos con una esponja humedecida con agua y barro para borrar ciertas partes. De esta manera, concibe sus obras como algo inacabado que debe ser investigado continua y empíricamente en los cuadros siguientes.

Es en Estados Unidos que comienza a realizar a partir de 1968 una serie de esculto-pinturas en madera y escayola blanca, no recogidas en este trabajo por trascender los límites

---

<sup>1057</sup> Ver Balagueró, Van Art, *op. cit.*, p. 24 [sin paginar]

<sup>1058</sup> Ver HIERRO, José, "Balagueró y la prisa", *El Alcázar* 29 octubre 1961, Madrid.

cronológicos impuestos y, en consecuencia, por superar el concepto histórico y evolutivo adoptado. Estos materiales crean huecos donde se insertan objetos cotidianos encontrados, en ocasiones sustituidos por pinturas para establecer quizás una equivalencia irónica muy propia de un collagista<sup>1059</sup>. Ahora es el paisaje creado el que descontextualiza los objetos y los transforma en imágenes que comparten su categoría dentro del marco junto con los gráficos obtenidos a partir del material mediante *frottage*, si así se nos permite llamar a este procedimiento de Balagueró a pesar de las divergencias existentes con la *Historia natural* de Max Ernst. Quizás haya condicionado la desmaterialización del objeto -según las premisas establecidas por Lippard acerca del arte conceptual-, su colaboración en montajes con artistas como Christo<sup>1060</sup>, quien llevó a cabo una serie de *empaquetajes* públicos en Chicago en 1969 según su método de desmaterialización del objeto mediante el *package* deudor de Man Ray, y quien trasladó esta ocultación del objeto al paisaje mismo, sirviéndose con frecuencia del collage para la documentación. Tras la destrucción de la materia siguiendo sus propios mecanismos miméticos -la ventana, la línea de horizonte, el grafismo, la figura y el fondo-, ahora surge un nuevo arte objetual sumiso a la nada pictórica. Balagueró ya había incluido en sus collages y pinturas de 1966 dibujos con contenidos sociales, en concordancia con la tendencia figurativa de compromiso social generalizada en España desde la segunda mitad de la década de 1960, frente a la anterior ráfaga informalista y atemática encabezada por El Paso y por el materismo catalán. Sin embargo, la negación pictórica de Balagueró nada tiene que ver con esta figuración comprometida, dado que este pintor aragonés nunca abandona sus principales preocupaciones plásticas frente a la luz y el objeto, y siempre sigue criterios absolutamente propios y constantes. Quizás sí comparta la importancia que Fernando Zóbel dio a la observación, a la luminosidad del paisaje como principal modelo natural, dada la temprana vinculación de Balagueró con Cuenca y el Museo de las Casas Colgantes fundado en 1966<sup>1061</sup>, al haber compartido la galería Fortuny con Gerardo Rueda y Fernando Zóbel a mediados de los años sesenta.

Estos collages con figuración, junto con el arranque gestual de su pintura tendente a la geometría, sustituyen la monocromía anterior y anteceden los relieves de madera y escayola, mientras sigue introduciendo sobre la pintura de estas características dibujos de desnudos masculinos y femeninos, en ocasiones remplazados simplemente por órganos sexuales a modo de jeroglífico, lo que denota de manera significativa el motor creativo de su pintura.

---

<sup>1059</sup> Estas obras se hayan en su mayoría repartidas entre propietarios norteamericanos.

<sup>1060</sup> Dato ofrecido por PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993, op. cit.*, p. 103.

<sup>1061</sup> Según Manuel Pérez-Lizano, Balagueró fue miembro fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. En *ibíd.*, p. 399. Algunos collages posteriores comparten la geometría colorista de Gerardo Rueda y Gustavo Torner. GARCÍA-HERRAIZ, Enrique, en "Crónica de Nueva York", *Goya* n° 104, 1971, Madrid, también lo vincula al grupo de abstractos de Cuenca.



A partir de 1977 aplica la desmaterialización a objetos encontrados cotidianos, a los que dedica un tiempo estimable en su recogida<sup>1062</sup> propio del *voyeur*, pues no hay que olvidar que su concepto de paisaje, liberado de su representación, se extiende a toda la realidad objetiva, y para demostrarlo se dispone a transformar sus objetos, a robarles materia hasta reducirlos a formas filiformes, a pesar de respetar su color natural en consonancia con las preocupaciones materiales de sus collages y pinturas. Si se apropia de los objetos directamente, los paisajes son captados mediante el dibujo, disfrutando ambos temas del mismo grado de concreción. A partir de finales de la década de 1980, estos objetos derivan en esculturas de madera con partes policromadas y montajes de figuras coloristas estilizadas dentro de cajas de metacrilato expuestas muy recientemente y en los que intervienen todo tipo de materiales. Cuando culmina en la segunda mitad de la década de 1970 su particular confrontación con el objeto para desvelar su dimensión escultórica, así como posteriormente con los collages por medio del grafismo del papel, la tela y la liza, curiosamente adopta la opacidad del acrílico sobre yeso tratado y lijado, frente a las tonalidades transparentes del óleo anterior, aunque la disolución del acrílico le aporta unas texturas y unas degradaciones insólitas y afines al gobierno de la luz. El objeto es tratado como el paisaje y viceversa, integrando así los dos géneros que comenzó a cultivar en 1954 con un lenguaje impresionista, el paisaje y el bodegón, ambos afrontados ahora de manera directa y sin mimesis.

El arte de Balagueró es una constante investigación sobre la percepción misma aunque fundamentada en el sentido de la visión, trata de encontrar la manera de ampliar la profundidad óptica. Constituye la constante oposición entre transparencia y opacidad, entre las tramas del dibujo y el vacío, entre la materia, la imagen y de ahí el signo arbitrario, dado que su pintura en Chicago acogió letras como prueba evidente de la relevancia de este último elemento del lenguaje pictórico. Con este proceder otorga a sus obras la dimensión psíquica del *voyeur* masculino que incide sobre el paisaje femenino. Al presentarse la ventana por sí misma, la profundidad desaparece y con ella no sólo la perspectiva, sino también la jerarquía de los objetos y de las imágenes, algo que Picasso y Braque ya lograron mediante el cubismo y el *papier-collé*. Balagueró eleva así lo más ínfimo a la monumentalidad, cerrando el ciclo abierto por el cubismo y transformando la materia y los objetos en imágenes, es decir, en paisaje, pues éste se define por lo visual al margen de lo táctil, el sentido que queda anulado en su obra. La materia lo consigue haciendo surgir por *frottage* su propio grafismo, y el objeto al ser descontextualizado o, mejor dicho, asilado en las estructuras blancas de sus escultopinturas de escayola, material escogido por su máxima luz intrínseca según el modelo adoptado desde la ventana y las cortinas de su estudio. Por esta razón, el primer motor es de incidencia astral, capaz de metamorfosear un objeto en una imagen no correspondida y de participar en el juego

---

<sup>1062</sup> LARRAÑETA, Pablo, "Geometría y caos", en *Balagueró. Obra sobre papel 1995-2005, op. cit.*, p. 5.

de apariencias y realidades<sup>1063</sup>. Consecuentemente, su arte es un constante ir y venir desde la figuración hasta la abstracción, porque en realidad se trata de la concreción de la imagen y de la disolución del objeto, propiciadas por la alternancia de luces y sombras que reniega de toda maestría en el dibujo para permitir a la luz natural responsabilizarse de esta labor al incidir sobre la materia.

El constante remitir a la fuente solar contra la electricidad ubica su producción dentro de una recuperación de los valores artísticos generalizada en su época, opuesta a la disolución de las convenciones artísticas acontecida con las vanguardias históricas anteriores, de las que mantiene algunos de sus logros con el fin de recuperarlos dentro de la pantalla del lienzo definida por los marcos, como la intervención de las facultades azarosas del material y la reducción de la intervención del artista, según el ideario plástico de Arp. En esta reafirmación artística general coincide con Antonio Saura aunque, frente a la oposición entre el gesto y el soporte del oscense, José Luis Balagueró aborda un automatismo que surge del azar de la materia misma con una mínima intervención del artista, reconciliando armónicamente el grafismo y el mecanismo del *frottage* con la pintura (trabaja siempre con música, quizás para conseguir unidades más compactas entre los diversos elementos pictóricos), el arte con los medios de reproducción mecánica, o la pintura con el collage. No obstante y frente al primer avance alcanzado por Pórtico en esta dirección y en la diferenciación de lo que es pintura de lo que no lo es, Balagueró y Saura personifican dos formas divergentes de reafirmar la pintura desde el collage.

### **El collage como definición de la pintura: María Pilar Burges**

A diferencia de los anteriores, María Pilar Burges influyó decisivamente en toda una generación de zaragozanos a través de los cursos que impartió en la Escuela de Arte Aplicado Burges, fundada por ella misma en 1956 junto con su socia la profesora de corte y confección Pascuala Lobé, e instalada en los locales del Instituto Alamillo, libres al ser trasladado éste a Madrid. Antes de fundar su propia escuela, Burges comenzó su carrera como profesora de artes plásticas en este colegio al lado de artistas como Santiago Lagunas o Julio Alvar. Durante el tiempo que estuvo abierta su academia, impartió numerosos cursos especializados que abarcaron desde la Historia del Arte, la “teoría de los estilos” y la pintura contemporánea, hasta el aprendizaje de técnicas específicas y dibujo infantil. Tomó un enfoque radicalmente moderno al abarcar la pintura mural, los figurines y el diseño publicitario, campos que muchos vanguardistas históricos atendieron con el fin de volcar el arte en la sociedad y romper el cerco de la concepción artística decimonónica. De este modo, María Pilar Burges continuó y amplió

---

<sup>1063</sup> Sobre el juego en Balagueró, ver *Balagueró, Van Art, op. cit.*, p. 16 [sin paginar]

cualitativamente la labor pedagógica de Joaquina Zamora, quien abrió su Academia Dibujo y Pintura en 1943, siendo Burges una de sus primeras y más aventajadas alumnas<sup>1064</sup>. Sin embargo, sus clases no fueron una mera prolongación generacional de las enseñanzas de su maestra, sino que esta continuación se produjo de un modo totalmente actualizado e innovador contra la línea conservadora que imperaba por entonces en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza<sup>1065</sup>. Asistieron a sus clases importantes artistas posteriores como Víctor Mira o el futuro miembro del grupo Forma Francisco Simón<sup>1066</sup>, y entre las técnicas que impartió el collage tuvo un papel pedagógico relevante. Todo ello demuestra un comportamiento aperturista por parte de María Pilar Burges y en relación con la concepción artística tradicional, y un empeño por incidir en la sociedad de la ciudad que no necesitó apología teórica alguna al valerse de sus propios resultados, por ejemplo exhibiendo públicamente cristales decorados junto con pinturas<sup>1067</sup>, u organizando exposiciones periódicas de sus alumnos con el fin de desmitificar ante éstos el recinto sagrado de las salas expositivas y acercarlos a la verdadera vivencia artística<sup>1068</sup>.

Bajo este espíritu diseñó trajes teatrales y de espectáculos (ocupación originada en su infancia), en los que empleó durante la segunda mitad de la década de 1950 el *découpage* de papeles coloreados y textiles con el fin de establecer las relaciones plásticas requeridas (nº 1; no es el único ejemplo pues realizó muchos bocetos de este tipo, sistematizando esta reciente técnica del figurinismo recurrido anteriormente por Sonia Delaunay y las soviéticas Popova y Stepanova). Casi consecuentemente, no tardó en intentar incluir en los trajes elementos no convencionales concebidos para que, al ser puestos en movimiento por la kinésica de los intérpretes y alterar el peso de los trajes, creasen dibujos que interviniesen en el espectáculo global. Apreciamos estos nuevos materiales casi dos décadas más tarde en los diseños de Aurea Plou, importante representante del figurinismo en Zaragoza que ampliará desde mediados de la década de 1970 el repertorio del collage en el diseño textil, introduciendo no sólo nuevos materiales, sino también calidades y transparencias.

---

<sup>1064</sup> María Pilar Burges también se formó en el Estudio de Dibujo Publicitario de Manuel Bayo Marín, donde asimiló los conocimientos fundamentales del cartelismo y del diseño gráfico incipiente, complementado todo ello con su formación en la modistería junto con María Luisa Sánchez Oros y el sastre de teatro José Borrell.

<sup>1065</sup> Acerca de la actividad pedagógica de María Pilar Burges, María Isabel Sepúlveda ofrece una visión aproximada, SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel, en *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, op. cit., pp. 353-356.

<sup>1066</sup> Federico Torralba otorga a María Pilar Burges un papel relevante en la formación de agrupaciones artísticas de Zaragoza, en TORRALBA SORIANO, Federico, "*Grupos*" en la pintura zaragozana, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1973, pp. 7-8 [sin paginar]

<sup>1067</sup> BURGES, María Pilar y DE GOPEGUI, Pilar Ruíz, *Cristales decorados y cuadros a la encáustica*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1974; y BURGES, María Pilar Y EQUIPO B. – DE GOPEGUI, R., *Cara y revés de su época*, Galería Carola, Jaca, Huesca, 1982 (catálogo de exposición)

<sup>1068</sup> Ver *XI Exposición de alumnos del Centro-Piloto de Artes Aplicadas de María Pilar Burges*, Centro Mercantil, Zaragoza, 1967 (catálogo de exposición)

Por otra parte, el collage permitió a María Pilar Burges ubicar las figuras en el espacio (nº 2), según el procedimiento tradicional de establecer la composición de las figuras situándolas abocetadas y recortadas previamente sobre la superficie a pintar, solo que Burges traslada esta técnica al escenario mismo al que están destinados los diseños, pues el espacio pictórico es una preocupación constante, magnificada y complicada en su trayectoria muralista, así como su experiencia en el figurinismo impulsó la génesis del collage en su carrera y determinó profundamente su concepción pictórica.

A pesar de su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona (entre 1947 y 1948 cursó los estudios superiores, y entre 1951 y 1955 la licenciatura), pronto mostró una gran predisposición para cuestionar los métodos pedagógicos y las técnicas empleadas, quizás por su heteróclita dedicación a múltiples caminos -las “artes aplicadas” y el muralismo fundamentalmente- que conducen a sobrepasar con la creación artística los marcos definitorios. Estas disciplinas enseguida le ofrecieron un extenso conocimiento de las posibilidades técnicas existentes y susceptibles de ser trasladadas de un soporte a otro, incluso por medio de la interdisciplinariedad. Ya en 1962 realiza *Fossil* (nº 3), pintura donde recurre al encolado de mijo por no haber encontrado un amarillo al óleo que le satisfaga para el tema representado, tan sugerente para el collage y el objeto encontrado al mismo tiempo. Ella misma cuenta, y en esto coincide con el entonces miembro del Grupo Zaragoza Juan José Vera, cómo la carencia de materiales en la época -los pocos disponibles de un elevado coste- pudo inducir a los artistas más experimentales a trabajar en un espacio pictórico tradicional la integración de nuevos soportes, sustancias y materiales sugerentes por sus facultades plásticas, en contra del anterior predominio antipictórico de la imagen, consecuente con las vanguardias históricas y con el desarrollo revolucionario de los medios de reproducción mecánica. Así como la fabricación casi precaria de los lienzos con retazos de telas pudo sugerir las arpilleras de Alberto Burri, convirtiendo el soporte en una materia con valor plástico en sí misma, lo mismo ocurre con su *Recuerdo volcánico* (nº 6, aproximadamente de 1971), donde las resinas vegetales adquieren relieve gracias a la arpillera fragmentada, concebida para evocar la naturaleza canaria que pudo conocer a fondo durante periódicas estancias en el archipiélago entre 1968 y 1970. Para este tipo de tergiversaciones materiales, Burges disfrutó de una gran habilidad debido a los amplios conocimientos adquiridos en el ejercicio de las artes aplicadas.

Sin embargo, hay que tener en cuenta sus estancias en París y en Roma entre 1956 y 1961 gracias a sucesivas becas otorgadas por diferentes Instituciones, a lo que hay que añadir sus estudios en Barcelona desde 1948 hasta 1955. Estas importantes ciudades culturales le ofrecieron la oportunidad -excepcional en aquel entonces- de entrar en contacto con nuevos contextos culturales. A éstos posiblemente se deba su fotocollage titulado *Abrazo a nuestro mundo* (nº 5, 1965), confeccionado para conmemorar la primera puesta en órbita espacial de un

ser humano en 1962 (John Glenn, tras el primer viaje espacial del soviético Yuri Gagarin un año antes; el “abrazo” es porque dio tres vueltas a nuestro planeta), con todas las connotaciones míticas que el firmamento ha disfrutado en relación a la tierra antes de ser explorado, apreciables en la interacción entre las fotografías encoladas y recortadas rectangularmente, excepto la que conforma el abrazo central. No sabemos si los recortes irrumpen en la pintura o ésta aureola aquellos, siendo ésta una de las primeras muestras de resinas vegetales que la autora generalizó en su producción posterior. Lo que si es cierto es que originan puntos de suspensión tal y como se presentan las imágenes en el resultado, en cualquier caso emanan del abrazo del astronauta, lo que manifiesta desde el tema la reconciliación del collage con la pintura, ya ofrecida de forma fragmentaria por Picasso, el primer artista que empezó a interaccionar la ficción pictórica con los materiales reales. Tras la negación vanguardista, en cierto modo el collage participa de nuevo de la pintura, y se irá integrando con mayor seguridad en las producciones posteriores de Burges.

Con esta muestra cabría preguntarse qué es lo que pudo ver nuestra pintora durante sus estancias en Roma, París y Barcelona, pero es evidente que estuvo al tanto de las últimas investigaciones artísticas, al menos visualmente. En Roma ya fueron varias las ocasiones que expuso Rotella, y en París los *affichistes* iniciaron su actividad expositiva en 1957. Hay que tener en cuenta que las dos Bienales de los Jóvenes de París (1959 y 1961) y las exposiciones dedicadas únicamente al nuevo realismo en Milán y París, constituyeron la gran presentación pública de esta tendencia, sin olvidar *Art of Assemblage* de 1961 en Nueva York y la publicación del importante ensayo de William C. Seitz en el catálogo, siendo además que en ese mismo año la galería Rive Droite de Paris exhibió bajo el título *Le nouveau réalisme à Paris et à New York* una muestra conjunta de arte pop americano, nuevo realismo europeo -bien distinguidos por Pierre Restany- y, sobre todo en relación a nuestra generación de artistas aragoneses, una representación de los primeros pasos del collage integrado en la pintura de los que rompieron con la ya tediosa expresión abstracta de los Estados Unidos: en Nueva York Ann Ryan, Lee Krasner y Robert Motherwell, los tempranos collages de los californianos Jess, Clay Spohn, Wallace Berman, Bruce Conner y Jay DeFeo, y la generación que Restany denominó neo-dadá para distinguirla de los nuevos realistas: Robert Rauschenberg, los primeros Jasper Johns y Allan Kaprow, o la obra de Eduardo Paolozzi. Esta tendencia llamada neodadaísta en Europa, estuvo también representada en la exposición *Art of Assemblage* de Nueva York, a lo que se sumó la irrupción de los fotomontajes del pop inglés de Richard Hamilton, Peter Blake y Pauline Boty.

Con el *Abrazo a nuestro mundo* Burges se hizo eco de los acontecimientos de la realidad actual filtrados por los medios de comunicación de masas, y supo poetizarlos o, mejor dicho, elevarlos a pintura con su irrupción entre las resinas vegetales. No ostenta el sentido de la apropiación de los nuevos realistas, y aún menos el *décollage*, que podría considerarse la

antítesis del collage<sup>1069</sup>. La realidad cotidiana es adoptada como material plástico que permite además la concreción de la información fotográfica y en consecuencia de la realidad circundante, modelo que fue constante en la generación de pintores aragoneses que trabajaron en la década de 1960 con collage figurativo, fundamentalmente los principales miembros del Grupo Zaragoza. Se trata de un primer paso en esta integración del collage figurativo en la pintura y que podemos considerar casi exclusivo de la región. Este mecanismo sólo cambiará al menos en la década siguiente, cuando una nueva generación de artistas aragoneses adopte el estilo sintético de nuevos representantes nacionales del medio como Joan Brossa, Gerardo Rueda o Gustavo Torner. Por el contrario, en el estilo de Burges prima el sentido plástico y artístico ausente tanto en el nuevo realismo como en el trabajo serigráfico de los artistas pop americanos o en los montajes de Segal y Kienholz, y existieron casos paralelos en una Europa que recibió los nuevos ecos realistas de los centros de irradiación (París, Estados Unidos y Roma), como el holandés Wim T. Schippers que integraba la pintura en las imágenes fotográficas aunque, a diferencia de Burges, como un signo de apropiación de una realidad extraña y al margen de las preocupaciones plásticas. En un principio, la influencia de un Rauschenberg predominó frente a los más propiamente pop como Warhol o Wesselmann, que por entonces ofrecían sus primeras exposiciones dentro de esta nueva tendencia.

Sin profundizar en estos modelos, la dinámica de Burges respondía a su propia formación polifacética. Trató de integrar la realidad en la pintura, en principio para estudiar los cambios suscitados en el resultado plástico con su valoración y distribución sobre la tela. Esta realidad, aunque nuestro ejemplo ostente la objetividad fotográfica -por la que Burges siempre se interesó de manera especial, al igual que por el cine-, era filtrada antes por el crisol de sus ojos y obtenía así una proyección personal, expuesta de manera radical y simplificada en *La pajarita de papel* (nº 4, donde casualmente encontramos de nuevo el icono de Ramón Acín), consistente en el enmarcado de una bruta distribución de textos y documentos que acreditan su currículum profesional como forma irónica de autorretrato y de someter al juego -la cocotería- la burocracia que representa oficialmente su trayectoria personal sobre una base de rojos en resina vegetal, tal y como Acín procedió con su temprano enmarcado de caricaturas, sólo que ahora como afirmación pictórica de la realidad extra-artística y no como un modo de disolver el concepto de lo artístico. El círculo se cierra, y el fondo de resinas vegetales así lo demuestra. El collage comenzó diluyendo el concepto hermético del arte, y ahora actúa para reafirmarlo una vez enriquecido con nuevos materiales y una toma directa de la realidad, pues el enmarcado de acumulaciones fotográficas se generalizó por estos años con una nueva recepción, revisión y relectura -ahora artística- de los lenguajes surrealistas, cuyas consecuencias son apreciables por

---

<sup>1069</sup> Las diferencias de la obra de Burges con el pop y el nuevo realismo ya fueron perfiladas por AZPEITIA BURGOS, Ángel, "El pop-art de María Pilar Burges", *Heraldo de Aragón* 23 mayo 1965, Zaragoza, refiriéndose concretamente a este collage *Abrazo a nuestro mundo*.

ejemplo en la obra de Sam Middleton y Jean-Jacques Level, pero sobre todo en los montajes de Bruce Corner. Entre las noticias de prensa y hojas de catálogos de exposiciones en las que Burges participó, encontramos referencias a su actividad como muralista, a sus diseños de frisos y vidrieras, a modo de apología de su actividad como un todo que no puede ser desgajado, dado que Burges no dejó nunca de manifestar este empeño, exponiendo junto con su obra pictórica a lo largo de la década de 1970 sus cristales decorados realizados en colaboración con Pilar Ruiz de Gopegui y cuyo conjunto, que no dudó en denominar “obra total”<sup>1070</sup>, desembocó en la lectura de su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1996, una investigación que confronta la experiencia con la teoría acerca del proceso creador, cuya principal conclusión era su gran máxima “El proceso creador es único”, con su expresión más concisa en la directa integración de material impreso y reproducible dentro los marcos de *La pajarita de papel*. Lo mismo ocurre con las artes decorativas y aplicadas, rescatadas de la producción seriada: “para ser coherente no acepto, pues, industrializar mis cristales decorados, ni repetir modelos...”<sup>1071</sup>, al tiempo que achacaba a la industrialización y a la fabricación en serie la decadencia de este género. Estamos de nuevo ante el enfrentamiento entre la pluralidad de los medios de reproducción mecánica y la singularidad de la obra de arte, ahora con una clara inclinación favorable hacia esta última.

Indirectamente relacionada con Burges, otro ejemplo de esta transacción de lo que podríamos llamar “artes aplicadas” viene de la mano de Federica de Kleissl Pecklo, conocida con el nombre artístico Guky. Aunque checa de origen, nació en la ciudad de Pola de la antigua Yugoslavia cuando ésta pertenecía al Imperio Austro-húngaro. Tras residir en varios países y regiones europeas, se instaló definitivamente en Zaragoza en 1935, una vez casada con el periodista Raimundo Garza Serrano. Los datos biográficos que disponemos son escasos; murió recientemente en 2004 sin que conozcamos la fecha exacta de su nacimiento, aunque con seguridad éste se produjo en la segunda década del siglo XX. Ante la enfermedad de su marido comenzó a dedicarse a trabajos de encaje y bordados para paños, cubremesas y pantallas. Lo curioso es el uso que da en ellos, junto con plantas naturales, a restos de vestidos que han pertenecido a la alta nobleza de Centro-Europa y de la Europa del Este<sup>1072</sup>. En 1968 coincide con María Pilar Burges en un montaje en la Sala de la Diputación Provincial donde expuso pantallas y cubremesas<sup>1073</sup>. Pues Bien, Guky trasladó a soportes bidimensionales sus materiales de trabajo para configurar figuras antropomórficas y animalísticas en una suerte de collages

---

<sup>1070</sup> *María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y dibujos*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1975 (folleto)

<sup>1071</sup> *María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y cuadros a la encáustica*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1974 (díptico)

<sup>1072</sup> HEREDERO, Milagros, “Vestidos de archiduquesa decoran hoy pantallas artísticas”, *Heraldo de Aragón*, 10 octubre 1967, Zaragoza.

<sup>1073</sup> Ver HEREDERO, Milagros, “Hoy se inaugura la exposición de artesanía de Zaragoza”, *Heraldo de Aragón* 1 mayo 1968, Zaragoza.

muy *naïves* presentados por Federico Torralba en el catálogo de una exposición individual celebrada en la Sala Mariano Barbasán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza en febrero de 1972. En esta ocasión, Torralba destaca el rico material<sup>1074</sup> textil utilizado y que ahora el collage no impulsa hasta alcanzar el estatus del arte, sino que los hace descender desde la nobleza a la que vistieron (lentejuelas, tejidos y adornos textiles de alta calidad material, pues incluso utilizó en sus pantallas plata y cristal) hasta el arte en un curioso juego de relatividades conceptuales entre la aristocracia y el concepto académico pictórico, a lo que hay que añadir la figuración infantil que adquieren sus collages como primer impulso arquetípico resuelto mínimamente en la disposición antropomórfica y animalística de las piezas. Hay que tener en cuenta que en su archivo personal encontramos catálogos de Joan-Josep Tharrats, Josep Grau-Garriga -especialista en el *patchwork*- y María Dolores Gimeno, lo que testifica su atención a artistas más o menos afines materialmente, y su conciencia de haber cuestionado las distintas jerarquías artísticas por medio de la integración de nuevos materiales.



Guky, *Tucán*, collage sobre papel, c. 1972.

Esta misma inversión de valores se produce en los siguientes collages combinados de María Pilar Burges, primeramente de una manera figurada en *Santos de la era industrial* (aproximadamente de 1967, nº 7), donde la arpillera y unos tornillos de producción seriada aureolan cabezas pintadas de obreros y no al contrario como ocurría en sus collages anteriores,

---

<sup>1074</sup> Texto de Federico Torralba Soriano en *Guky*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1972 (catálogo de exposición)



siendo que la industrialización supuso el final de la unicidad de la obra de arte. En esta pintura ya apreciamos de manera evidente la capacidad de los materiales extra-artísticos de crear un espacio pictórico nuevo por contraposición, es decir, reafirman la presencia de la pintura por negación, que temáticamente se manifiesta en la dialéctica entre lo humano -lo pintado- y lo inhumano -el material de procedencia industrial-. Esta contraposición se enfatizó cuando en la serie *Bufonadas* (ver nº 8-11) y en *El tríptico del Becerro de Oro* (1967) introdujo monedas, dinero de papel y talonarios de cheques y documentos de valor oficial, los cuales se extendieron cínicamente a otros complementos de distinción social como corbatas (ver nº 9) junto con otros más inverosímiles, por ejemplo tetinas de biberón y adornos textiles como flecos de seda que agilizan el empleo de estos materiales, los cuales igualan su valor al ser integrados en la pintura, reclamando el poder antijerárquico que ahora ésta ejerce sobre los objetos jerarquizados socialmente, mientras que el peso introducido que hace de las figuras imágenes etéreas, condiciona y permite construir el espacio. Este resultado será adaptado posteriormente en su serie denominada “hiperrealismo situacional”, donde las escenas más cotidianas son ensalzadas mediante la división geométrica del espacio definida por la diferencia de tonos a modo de veladuras, consiguiendo así un efecto de claro-oscuro que esta pintora siempre investigó y que fue la razón definitiva que la animó a introducir en sus cuadros materiales no pictóricos - máxima expresión de la apropiación de la realidad-, impulsada en un primer momento por su inquieto interés por una gran diversidad de ramas de las artes plásticas, incluyendo las aplicadas en una misma unidad. La profundidad ficticia es relegada a la pintura, donde la luminosidad de las resinas ejerce un papel decisivo, y compensada por estos objetos protagonistas y por signos que condicionan la percepción del conjunto pictórico. De esta manera enfatiza las escenas cotidianas retenidas en un instante espacio-temporal preciso, y las eleva a su máxima expresión tal y como indica el título de la serie “hiperrealismo situacional” expuesta en marzo de 1977 y en la que incluyó sus *Bufonadas*, donde el dinero es protagonista. Esta serie de “hiperrealismo situacional” fue exhibida junto con sus cristales decorados en concordancia con la apertura del concepto artístico que el collage conlleva<sup>1075</sup>.

A partir de los años sesenta, la pintura donde Burges introduce materiales extra-pictóricos se limita a las resinas vegetales caracterizadas por el secado rápido. Estos pigmentos envuelven collages, objetos y sustancias matéricas como arenas, tal y como procedió en *Obviedad Goyesca* (1978), pues siempre se preocupó por la textura de la pintura. Estos nuevos materiales le permiten profundizar en la superficie pictórica al margen de la perspectiva, y no solo en profundidad, ahora relegada a la pintura, sino superponiendo en primer plano el collage, que por sí solo ya es capaz de crear un claroscuro que define el espacio. El peso de estos

---

<sup>1075</sup> *Pinturas de María Pilar Burges y cristales decorados (Equipo Burges-Ruiz de Gopegui)*, Sala Gótica, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1980 (catálogo de exposición)

materiales agiliza la pintura por contraposición, y por esta razón denomina a este tipo de materiales “sustancia de carga”, concebidos no como collages en sí sino como añadidos materiales a la pintura, por ejemplo para complementar tonalidades que no pueden ser logradas con ningún pigmento. El collage sustituye a las oposiciones cromáticas, constantes en su obra, del negro con los verdes, ocre y rojos, introduciendo una nueva categoría de realidad ya que su “hiperrealismo situacional” se fundamenta en una desintegración de la escena en diversos niveles de presencias. Tiene como objetivo crear una unidad nueva, ahora plástica y donde el collage constituye un primer plano. Por otra parte, Burges siempre ha dado una importancia especial a la observación como punto de partida de toda creatividad artística<sup>1076</sup>, y el collage sirve de puente directo entre esta observación y el resultado, saltando por encima de los procesos intermedios como la representación pictórica o incluso los bocetos previos, lo que establece una nueva escala de niveles en la profundidad del gesto: aquéllos que requieren de los pasos intermediarios de la ejecución, y aquéllos que se agregan directamente sobre el soporte. De este modo, el collage responde al talante pragmático de María Pilar Burges, enemiga de las reflexiones teóricas en favor de la acción constante<sup>1077</sup> que evita en la medida de lo posible los bocetos y estudios<sup>1078</sup>, así como las elucubraciones y especulaciones acerca de su obra.

Con la introducción directa del dinero en la pintura la crítica social se hace evidente, y no afecta sólo a la temática, mera apariencia figurativa, sino más profundamente al mismo proceder<sup>1079</sup>, a la apropiación de objetos cargados de valor económico para ser devaluados y degradados, o engrandecidos como material posible en la creación artística, siendo que así adquieren valor cualitativo frente al cuantitativo del mercado. La reafirmación artística de la pintura de María Pilar Burges se eleva por encima de su principal condicionante, su valor comercial y arbitrario<sup>1080</sup>, mientras que las imitaciones de un cheque y de vales para los juegos de Monte Carlo de Marcel Duchamp (1919 y 1924 respectivamente) nada tienen que ver, pues éstos anulan simultáneamente el poder imitativo y único del arte, y el valor cuantitativo del dinero y su reproductibilidad exacta, al margen de cualquier consideración artística. Por el contrario, el collage de María Pilar Burges define a la pintura.

---

<sup>1076</sup> “Ser artista es disponer de un extenso observatorio abierto a la realidad total”, dice María Pilar Burges en *María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y cuadros a la encáustica*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1974 (catálogo de exposición)

<sup>1077</sup> *Ibíd.*

<sup>1078</sup> *María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y dibujos*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1975 (catálogo de exposición)

<sup>1079</sup> “Nunca he admitido medir el tiempo de mi trabajo en pesetas/ conocimientos y menos aún en pesetas/ hora”, en *María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y cuadros a la encáustica*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1974.

<sup>1080</sup> Ver WELCHMAN, John, “Arte público y el espectáculo del dinero”, *Kalías* año XI, nº 21-22, 1999, IVAM, Valencia, p. 188.

## Arte y etnología

Otro representante del collage que comienza su carrera artística en las artes aplicadas -y más en concreto en el terreno de la decoración- es Julio Alvar. En cambio, su fe en el arte es bastante más débil en comparación con los artistas analizados más arriba. Alvar siempre ha sido reacio a mostrar públicamente su obra y a otorgarle una importancia mayor de la que muy modestamente él cree merecer. Desde principios de la década de 1960 trabaja junto a su hermano el lingüista y etnólogo Manuel Alvar, para quien documentó gráficamente el entorno y las costumbres de las diversas sociedades mediante un dibujo preciso, exponiendo algunas de esas ilustraciones en Zaragoza y París, ciudad donde reside desde 1954. Sin embargo, no podemos separar el dibujo etnográfico de su actividad artística, pues ambas vertientes confluyen en el collage, siendo la etnografía el detonante para afrontar la realidad y abandonar el aislamiento del lenguaje abstracto que tanteó tímidamente en aquel entonces. Lo curioso es que, en vez de recurrir al dibujo, el collage y el *découpage* le permitieron simplificar la actividad manual, así como apropiarse directamente de la realidad.

Su primer collage (Julio Alvar nº 1) surge del acomodamiento a la percepción infantil; no es el resultado de una voluntad por enriquecer su carrera artística porque ésta siempre quedó en un segundo plano frente a su inquieta curiosidad por conocer las gentes y su entorno. Este primer collage acompañó en 1958 a todo el conjunto decorativo de pinturas y muebles realizados con chapa recortada a la manera de Pablo Gargallo, y destinado a la clínica de Madrid El parque, especializada en partos asistidos. Alvar ya contó con cierta experiencia adquirida cuando aceptó en 1956 el encargo de la decoración de Radio Juventud de Zaragoza - labor que requirió un alto grado de interdisciplinariedad-, seguida de la del local de La Covacha de Zaragoza en 1957. Su peculiar manera de afrontar este oficio dio comienzo en París, y estuvo caracterizada por recurrir a materiales de segunda mano y de desecho capaces de configurar ingeniosos muebles mediante la tergiversación, motivo por el que fue muy valorado por un creciente grupo de clientes. Tanto es así que actualmente su casa puede ser considerada un *découpage* total, cuyas ventanas por ejemplo muestran recortes de papel realizados por él mismo. Adoptó un estilo *naïf* deudor de las ilustraciones infantiles del collage realizado en 1958 para la clínica El parque. Su poder trascendente más allá de lo profesionalmente artístico debió ofrecerle la libertad deseada tras su juventud en la posguerra franquista, dado que poco después realizó desde una óptica infantil un dibujo coloreado con collage representando un zoo, donde la simplicidad le permitió disminuir y ridiculizar las rejas y vallas que encierran a los diversos animales (nº 2, 1959). El significado que adquiere esta ilustración para sí mismo es más que significativo, dado que hoy preside la cama de su dormitorio. Tres décadas más tarde retomará este sistema de *découpage* para ilustrar cuentos infantiles, y fue constante en sus vidrieras y

diseños destinados a recortes decorativos de chapa metálica, trascendiendo así y con el principio del recorte y del collage los límites del soporte tradicional y la arbitrariedad de la obra artística.

Alvar enseguida entró en contacto en París con los zaragozanos ahí residentes, entre los que se encontraban Fermín Aguayo, Antón González (conocido como Hanton) y el doctor José Uriel, antiguo miembro de la Peña Niké, colaborador de la revista *Ansí* y hoy presidente de la Asociación de Amigos de la obra de Fermín Aguayo. La influencia de este pintor, antiguo miembro de Pórtico, es notable en alguna de sus pinturas de la década de 1960, como es el caso de un autorretrato cercano a la última figuración de Nicolas de Staël aunque dotado con más pasta pictórica, y de ciertos experimentos abstractos de gran factura. En algunas de estas obras superpone ensamblajes y collages (nº 3 y 4) de materiales transfigurados para hacerlos participar del hecho plástico, utilizando calidades poco habituales en la abstracción como por ejemplo pan de oro sobre recortes de revistas<sup>1081</sup>. Para situar estas piezas en su trayectoria artística hay que tener en cuenta su amistad con José de Lecea, pintor de Zaragoza que hizo uso de todos los medios expresivos posibles, incluyendo el collage y los hierros ensamblados sobre tablas y telas, en concordancia con la nueva etapa de desarrollo del ensamblaje abierta a mediados del siglo XX, cuando Dubuffet y Fautrier sustituyeron la yuxtaposición propia de la vanguardia histórica por la superposición y el “untado” de materias. Sin embargo Julio Alvar no se decantó por un estilo determinado, sino que lo fue adoptando según intereses que trascienden lo meramente plástico. Este ejercicio matérico fue transferido al grabado mediante recortes de hojalatas individualizados gracias a fondos pictóricos (ver nº 5, 6 y 7), los cuales fueron expuestos en 1972 en la Diputación Provincial de Zaragoza junto con la obra pictórica que desarrolló hasta el momento. Estos grabados ilustraron los *Sonetos a cuatro ciudades de España* de su hermano Manuel Alvar (1970), y las reproducciones de esta edición limitada sometieron las calidades matéricas a la virtualidad de la imagen y así a la posibilidad de ser multiplicadas contra la singularidad creativa, según la lógica de su momento histórico personificado tanto por Antonio Saura como por Salvador Victoria, por citar artistas circunscritos a nuestra investigación que también sometieron la gestualidad y la materia a la imagen multiplicable, respondiendo de este modo a la eclosión de la serigrafía pop sin romper con las ya tradicionales calidades materiales u gestuales europeas. Esta segunda asunción de la producción mecánica, ahora con predominio del grabado tradicional, constituyó el punto culminante del proceso de reafirmación de la pintura al integrar la reproducción en la consideración de la obra singular, dentro de la dualidad existente entre lo único y lo múltiple. La utilización de estos procedimientos de reproducción, así como el requerimiento posterior de imágenes fotográficas en sus collages, deben ser relacionadas con el descubrimiento de la etnografía que, con su estudio paciente y taxonómico de todas las condiciones y manifestaciones sociales de los pueblos, le aportó el conocimiento de sociedades por las que

---

<sup>1081</sup> AZPEITIA, Ángel, “Julio Alvar expone en la Diputación”, *Heraldo de Aragón* 2 abril 1972, Zaragoza.

sintió una verdadera admiración, sobre todo por la conservación de ciertas ventajas alejadas de la sociedad industrializada occidental<sup>1082</sup>. Inició su colaboración en este tipo de trabajos en la década de 1950 con el fin de editar un atlas etnográfico de Andalucía junto con su hermano Manuel. Julio se ocupó de recoger todo lo catalogado mediante el dibujo simple y conciso, labor que continuaría entre 1963 y 1968 en Aragón y que fue motivo de una exposición en 1973 en la Diputación Provincial de Zaragoza. Como él mismo afirma<sup>1083</sup>, estos trabajos cambiaron su sentido estético y le animaron a abandonar toda pintura aislada de la realidad para acoger los ecos sociales de su entorno cotidiano, en lo que las facultades del collage tuvieron un papel relevante. Las imágenes fotográficas con las que Alvar confecciona sus collages comparten principios fundamentales con la etnografía, así como el cine en la extensa producción de documentales etnográficos realizados a lo largo de su carrera (hasta 160 películas), teniendo en cuenta que ambos registros ostentan la posibilidad de la reproducción mecánica.

La primera obra resultante de este giro estético suscitado por su interés por la naturaleza social y psicológica humana es la más monumental de toda su producción: un biombo dedicado a la mujer (nº 8, 1970) y motivado por la primavera parisina de 1968, levantamiento obrero y estudiantil que animó las esperanzas de Julio Alvar de un cambio en las relaciones sociales de género y, en definitiva, de un ocaso definitivo del patriarcado. El biombo decorado con recortes diversos fue, como ya hemos señalado en la primera parte teórica de nuestra argumentación, uno de los precedentes populares del collage, atribuido al ámbito femenino junto con los álbumes de cromos, y adoptado en una ocasión por el escritor Hans Christian Andersen a finales del siglo XIX. Alvar rescata este formato doméstico por creer ser el más apropiado para someter el collage a lo que de alguna manera desea narrar. Se trata de un mueble que, por estar compuesto de distintas partes manipulables y plegables, constituye mediante la tergiversación de su función el mejor soporte para una exhibición personal, como las máscaras que realizó en la década de 1970 con collages (nº 12 y 13) e inspiradas en el carnaval y en el arte popular latinoamericano que él mismo ha coleccionado. Según esta nueva función proyectiva, un panel representa la figura masculina y el contiguo la femenina junto con imágenes que los identifican, en el caso de la mujer con aquello que guarda para sí en un ámbito reservado y protegido del hombre. Los siguientes muestran las aspiraciones femeninas oprimidas por la hipocresía patriarcal del cuarto panel representada por “la religión, el arte y las letras”<sup>1084</sup>, lo que demuestra la nefasta opinión de Alvar de todo arte separado de las manifestaciones populares y del entorno donde se desarrollan los individuos y las sociedades, a pesar de que encontramos en el tercer panel

---

<sup>1082</sup> Julio Alvar en *Julio Alvar (Ethnographie d'Aragon)*, Chambre Officielle de Commerce d'Espagne, Paris, 1976, p. 20 [sin paginar] (catálogo de exposición)

<sup>1083</sup> Ver *3Alvar3. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Fundación Julio y Janine Alvar, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada, Sevilla, 2003, p. 120 (catálogo de exposición)

<sup>1084</sup> *Ibid.*, p. 144.

dedicado a los deseos femeninos la ilustración de un famoso *découpage* de Henri Matisse, pintor a quien sin duda Alvar rinde homenaje.

En este caso el collage responde de manera evidente al montaje que, por yuxtaposición de imágenes contiguas e interrelacionadas, representa en su conjunto y en forma de alegoría invertida anti-occidental, a las figuras humanas, concretamente en esta última obra a una visión histórica -y por tanto anti-alegórica- de la mujer y el hombre, dado que los recortes de revistas se amontonan hasta configurar las siluetas de ambos géneros, mientras que el grafismo se superpone para subrayar estas figuras y para transformar ciertas imágenes, por ejemplo con dos ojos circunscritos a los testículos masculinos acompañados de su miembro con un simple gesto gráfico. Las imágenes construyen al individuo, en consonancia con la definición de etnografía ofrecida por Julio Alvar: el estudio del entorno del hombre, desde el medio ambiente hasta sus manifestaciones culturales, a partir de su tendencia a habitar un lugar como animal sedentario que ha llegado a ser, y no sólo por sus necesidades físicas sino también para materializar su interior y alimentarse espiritualmente<sup>1085</sup>. La etnografía analiza la misma fenomenología que rige al collage; tanto es así que el museo etnológico de Azafrán (Monreal del Campo, Teruel) fundado por Julio Alvar en 1983, quizás pionero de esta modalidad, mantiene la estética objetual propia del collage y, de hecho, Ramón Acín ya se dedicó a estas colecciones bajo las mismas aspiraciones e inquietudes que aún hoy muestran sus obras plásticas. En la actualidad, en el Museo de Artes y Costumbres de Sevilla fundado recientemente a partir del legado de Julio Alvar, sus collages se entrecruzan con los objetos etnológicos en un conjunto objetual que demuestra cómo la realidad ha sido el principio rector del desarrollo humano. Por esta razón, los collages realizados desde este momento pueden ser considerados máscaras según el constante instinto del hombre de identificarse con los objetos que encuentra (de ahí la importancia de la mano en las máscaras de los collages nº 9-11). En su caso, Alvar tropieza con ilustraciones fotográficas, complementadas en la década de 1990 con hojas secas que recoge por las calles de París en las estaciones de otoño. Estos objetos pasan mediante el collage a conformar máscaras destinadas a autorretratarle sin referencia formal alguna y en los instantes de los diversos encuentros extáticos (nº 12 y 13), siguiendo la tergiversación propia de los carnavales que él atribuye a orígenes celtas y romanos y que define como festividades consistentes en una ruptura de las normas sociales para así poder ser mantenidas en la vida real, siendo una constante la inversión de género entre hombres y mujeres según el uso otorgado al disfraz, como muestra de trasgresión sexual y divinización del individuo en un momento exclusivo y extático según esta conjunción de la faz y la máscara<sup>1086</sup>. Alvar procede de forma parecida, en especial con las imágenes de prensa por ser reproducibles, siendo que de este modo, al enmascarar al artista que

---

<sup>1085</sup> Julio Alvar en *Julio Alvar (Ethnographie d'Aragon)*, op. cit., p. 20 [sin paginar]

<sup>1086</sup> Como él mismo explica en ALVAR, Julio, "El carnaval y la fiesta", en *Divertimento de invierno en la colección y obra de Julio Alvar*, Diputación de Granada, 2001, pp. 13-29 (catálogo de exposición)

los ha adoptado en forma de antirretrato por la ausencia de parecido formal, por ser exclusivo y en general por sus procedencias fenomenológicas, son devueltas mediante el montaje, el rasgado y el recorte a la individualidad de la que proceden, así como los objetos encontrados adoptan en el arte popular formas animales o humanas hasta configurar pequeñas divinidades ensambladas, simbólicas y proyectivas de la sociedad que las ha concebido, tal y como apreciamos en el objeto nº 14 (*Cabeza de animal mítico*) concebido según los modelos populares latinoamericanos. Por esta razón el collage de Alvar, a pesar de su oposición a un arte separado como buen etnólogo que es, contribuye indirectamente y acorde a su época a la reafirmación del arte desde su concepción, pues en realidad busca la verdad fenomenológica de las manifestaciones populares. En consecuencia y como los restantes artistas tratados en este epígrafe, Julio Alvar anuncia y antecede sensiblemente la gran eclosión artística del collage que arranca en 1960 en Aragón.

### 4.3. El collage como nuevo material plástico

En el epígrafe anterior hemos analizado el proceso por el que el collage pasa de ser un disolvente del concepto tradicional del arte para formar parte de él, ya sea de manera dialéctica como en el caso de Antonio Saura, o armónicamente tal y como ocurre con los collages de Balagueró. Sin embargo y frente a estos dos pintores que desarrollaron sus carreras fuera de Aragón, el collage fue adoptado en esta región y de manera consolidada con el nacimiento oficial en 1963 del Grupo Zaragoza. Fue entonces cuando se tomó conciencia de esta posibilidad material sin apenas distinguirla de las restantes facultades pictóricas y escultóricas, y con el trabajo de los miembros más entregados del Grupo Zaragoza las maderas encontradas, las arpilleras y los hierros pasaron a formar parte del soporte mismo, al tiempo que se alcanzó una concepción totalmente desarrollada de la obra-objeto. Para entender esta evolución debemos retornar a la estética de Pórtico, mantenida en la producción que Juan José Vera abordó durante la década de 1950 sin apenas exhibirla públicamente. Sobre el legado pictórico de Lagunas, Aguayo y Laguardia fue introduciendo nuevos materiales paulatinamente. Por esta razón, Vera constituye el eslabón no sólo entre Pórtico y el Grupo Zaragoza, sino también entre la reafirmación de la pintura al margen del collage y la consolidación de la obra de arte una vez ampliada con materiales extra-pictóricos, es decir, con el ensamblaje y el collage completamente integrados y recuperados en los marcos del soporte. Su primera trayectoria de poco más de diez años, comprendida entre 1949 y 1960 aproximadamente, resume todo un proceso histórico de asimilación que tendrá como conclusión la gran eclosión constructiva y material, prolongada a lo largo de las siguientes décadas hasta la actualidad.

Hay que tener en cuenta un dato significativo que no ha sido subrayado hasta el momento, y es que los miembros del Grupo Zaragoza fueron los primeros artistas autóctonos en exponer a gran escala nuevos materiales y collages en Aragón, además de hacer apología de su integración en la obra artística como medio de aproximarse a la realidad, la actualidad y el público, mientras que los artistas anteriormente analizados, -salvo Antonio Saura y José Luis Balagueró que trabajaron fuera de Aragón-, concibieron sus collages como imágenes reproducibles en publicaciones (Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines) o los confeccionaron en la intimidad, como un fin en sí mismo o para investigar nuevas posibilidades expresivas, lo que demuestra una vez más que el collage fue un atrevimiento más que una invención o un descubrimiento. El haber expuesto este tipo de obras, ahora en grandes proporciones, constituye uno de los mayores logros de los integrantes del Grupo Zaragoza, si no el más importante frente a la abstracción conocida años atrás y desmentida por el grupo en más de una ocasión. Y éste fue su gran legado, aquél que permitió el desarrollo de los lenguajes contemporáneos en Aragón



en la década de 1970, aunque a causa de la recepción de influencias nacionales y extranjeras durante los años sesenta, junto con la apertura cultural del país iniciada a principios de los cincuenta en Madrid y Barcelona en determinadas circunstancias político-sociales. Los modelos procedentes del exterior se entrecruzaron con las muestras autóctonas en las exposiciones, ahora en el contexto de una nueva realidad que arrancó del conocido como Plan de Estabilización Económica de 1958, y que en la década siguiente encontró su esplendor con los Planes de Desarrollo gubernamentales antes de la crisis de 1973: aquella realidad desencadenada por el despegue industrial impulsada por el nuevo “tecnocratismo” del Opus Dei y por las exigencias del capitalismo occidental que, entre otras cosas, se manifestó en una fuerte emigración del ámbito rural a los recién creados alrededores urbanos e industriales, aunque también en una sobreabundancia de deshechos nunca antes vista. La era del consumo y su estancamiento histórico había comenzado para España.

### **Dentro y fuera del Grupo Zaragoza**

Juan José Vera fue el verdadero protagonista en este despertar público del collage y de los nuevos materiales, el enlace oculto entre Pórtico y el Grupo Zaragoza. En 1947, con veintiún años de edad, coincide con Fermín Aguayo en el cumplimiento del servicio militar en la Brigada de Topógrafos. Enseguida y por mediación de éste, conoce en esta misma sección del ejército a Eloy Laguardia, y al año siguiente a Santiago Lagunas en su estudio. Con ellos abandonará de inmediato los géneros tradicionales de la pintura para adentrarse rápidamente en la abstracción<sup>1087</sup>, y participará en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna celebrado en La lonja en el mes de octubre de 1949, al que también se presentaron Baqué Ximénez y Antón González. Al año siguiente Vera ya ha logrado un lenguaje no figurativo, depurado con el expresionismo constructivo<sup>1088</sup> de los de Pórtico y expuesto públicamente en el II Salón en

---

<sup>1087</sup> Esta etapa de Juan José Vera ha sido perfilada por Manuel Val en *La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva 1950-2001*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2001, pp. 11-13 (catálogo de exposición). Pérez-Lizano adelanta su abstracción a 1948, en PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993, op. cit.*, p. 68. Es muy probable que sea en este año, nada más entrar en contacto con los tres miembros del Pórtico abstracto, que Vera iniciase sus investigaciones al margen de la representación, pues él mismo afirma que algunas obras suyas expuestas en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial en 1961 junto con las de Santamaría, datan de 1948, a pesar de que en las cuatro pinturas que exhibió en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna de 1949 dominaba todavía la impronta neocubista. Posiblemente aún no se veía preparado para presentar un lenguaje tan diferente de lo convencional sin antes haberlo madurado.

<sup>1088</sup> Por la incidencia de Torres-García en la adopción del lenguaje abstracto y por la relatividad de este concepto, tal y como hemos demostrado en el apartado dedicado a los collages de los miembros de Pórtico, así como la incidencia de Miró y Klee, preferimos utilizar esta nominación de “expresionismo constructivo”, dado que se adapta mejor a las inquietudes universalistas de Lagunas y del resto del grupo. En el polémico panfleto introducido en los catálogos *Groupe Zaragoza*, Galería Raymond Creuze, París, 1967, Ricardo Santamaría, al creer profundamente en la continuidad de Pórtico por parte de su Grupo

octubre de 1952<sup>1089</sup>. En adelante, con el abandono de la pintura por parte de Laguardia seguido de Lagunas -de quien se distanció ante su conversión a un catolicismo de tipo místico, imposible de identificarse con Vera dada su sensibilidad casi innata por lo más material-, y con la emigración de los que han adoptado el lenguaje abstracto, salvo el caso de un José Orús cuya abstracción lírica nada tiene que ver con su obra, Juan José Vera pasa años investigando en solitario la plástica formulada por él y sus amigos. Enseguida irá tanteando nuevos materiales a lo largo de la década de 1950, sugeridos como él mismo afirma por la carencia de material artístico en el mercado aragonés y el alto coste de lo poco disponible, lo que le obligó a buscar arpilleras, cartones, papeles y tablas de madera con las que poder expresarse<sup>1090</sup>. Vera conocía entonces las posibilidades de los nuevos materiales, además de haber practicado antes de la abstracción un neocubismo con el que ya manifestó su devoción por Picasso, autor de los primeros collages de la historia del arte contemporáneo<sup>1091</sup>. Para ello, sólo necesitaba aplicarles la construcción implícita en el *cloisonné* de Pórtico -ya adoptado en su pintura- para lograr lo mismo que Fermín Aguayo pudo experimentar en sus escasas muestras de collages, y Pórtico en el diseño de carteles: la unión del color y la línea.

Esta síntesis propiciada por el collage fue alcanzada por primera vez por Vera en 1951, casi al tiempo que Pérez Losada, aunque sin constituir todavía obras en sí mismas. Es de nuevo la fotografía -medio de reproducción mecánica- la que propicia el desvelamiento: sobre las cubiertas de unos álbumes de fotos familiares, Vera realiza collages de papeles de colores y motivos decorativos, siguiendo el lenguaje de su pintura abstracta acorde al universalismo y sintetismo de Pórtico, sólo que los trazos ahora son sustituidos por el *découpage* por alcanzar una mayor unidad entre el color y la línea, y experimentar con la superposición de las estructuras constructivas que suplen la falta de perspectiva por medio del gesto del encolado, logrando así el mismo grado de expresividad alcanzada en su pintura con la pasta de los pigmentos y el pincel. Antes hay que subrayar que su abstracción de los primeros años cincuenta fue tremendamente constructiva; simplificó considerablemente los motivos de Pórtico

---

Zaragoza, opone bajo el seudónimo Gilbert Rérart la síntesis construcción-expresión a la distinción tradicional entre figuración y abstracción. En GILBERT RÉRART (Ricardo Santamaría), S-T, panfleto para la exposición *Grupo Zaragoza*, Galería Raymond Creuze, París, 1967, p. 1 [sin paginar]. Tal construcción-expresión ha sido respaldada por AZPEITIA BURGOS, Ángel, “La expresión de la libertad (1947-2004)”, *Heraldo de Aragón* 27 enero 2005, Zaragoza.

<sup>1089</sup> Esta nueva muestra oficial de arte contemporáneo organizada por José Orús y Santiago Lagunas, apenas es citada en las monografías de la historia del arte contemporáneo aragonés, como bien advierte ya PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, op. cit., pp. 34-35.

<sup>1090</sup> *La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva 1950-2001*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2001, p. 196.

<sup>1091</sup> Según nos cuenta él mismo, Juan José Vera se adentró en una figuración tendente a la simplificación formal y a la abstracción en 1947, poco antes de conocer a Fermín Aguayo y tras adquirir un catálogo escrito por Guillermo de Torre, de la retrospectiva de Picasso celebrada en Madrid en 1936 por ADLAN, dato fundamental a tener en cuenta para comprender su predisposición, incluso anterior a Pórtico, por la investigación con nuevos materiales.

y, siendo que los collages se circunscribieron a esta línea, fue capaz de insinuar y construir con ellos formas antropomórficas a partir de las estructuras no figurativas, con lo que la reducción del medio permitió por contrapartida una ampliación del sintetismo y de la amplitud del lenguaje pictórico ejercitado entonces, al tiempo que con la adopción de estos collages como decoración de los álbumes de fotos, así como Sonia Delaunay forró los libros de su biblioteca con papeles de colores y los futuristas rusos ilustraron con collages libros de poemas de ediciones muy limitadas, Vera singularizaba unos tomos plagados de imágenes reproducibles, captaciones libres de momentos vividos (ver Grupo Zaragoza, fichas nº 1, 2 y 3). Esta idea adquirió categoría plástica cuando al año siguiente -con seguridad- trasladó estas composiciones de papeles a una superficie blanca para distribuirlos y componerlos como si de distintas emanaciones constructivas y gestuales elaboradas en distintos momentos se tratase, ahora con un lenguaje sin figuración y en concordancia con la estructura cinematográfica que adquirió su abstracción y la de Pórtico gracias al uso del *cloisonné*. Vera utilizará papeles con diferentes texturas individualizadas en el gesto artístico (nº 4-7). Mientras tanto, éstas sustituyen el color por otro encontrado que contagia a los pigmentos convencionales esta condición, lo que demuestra cierta sensibilidad hacia los valores plásticos propios de otras posibilidades extra-pictóricas que fue ampliando durante estos años difíciles para el suministro material de un pintor. Continuó confeccionando collages de este tipo a lo largo de la década como demuestra el nº 8 de nuestra catalogación (1956), donde observamos un enriquecimiento del color del fondo y una mayor expansión del gesto incidente a lo largo del soporte virgen, lo que testifica que el collage es antes un gesto en profundidad que una simple yuxtaposición de partes, a pesar del predominio constructivo en toda la producción de Vera, procedente de su primer neocubismo, y más aún cuando en esta época se extiende la concepción matérica por la que el ensamblaje -según el concepto de Dubuffet- se conforma como un conglomerado de opciones materiales superpuestas. También valoramos en este último collage citado las ventajas de la variedad de papeles empleados que, frente a la unidad del óleo, permite aumentar los contrastes de las fracturas, ya sea por la decoración impresa de los papeles o por sus calidades reales. Vera continuará haciendo collages sobre papel en dimensiones modestas hasta la actualidad y, siendo conocedor desde 1959 de otras modalidades como la madera trabajada, podemos apreciar cómo a mediados de la década de 1960 (nº 9) y en pleno esplendor del Grupo Zaragoza ya ha aumentado los contrastes de las texturas y, por tanto, su expresividad y sus capacidades constructivas, incluyendo ya no sólo papeles de diferentes calidades, sino también textiles y tejidos de tramas varias. Esta intensificación de las posibilidades expresivas fue acompañada técnicamente por rasgados de papel que dejan visibles las fracturas contrastadas -tal y como procedió Jean Arp desde 1930- para abrir paso a la intervención de lo imprevisible, aquello que en el lenguaje de Pórtico -restringido a la pintura- fue relegado únicamente a pequeños

accidentes en los trazos y brochazos expresivos. Ahora, el azar adquiere entidad propia y trabaja codo a codo con el gesto del artista.

Como conclusión a la evolución plástica de Vera anterior a 1961 podemos afirmar que, frente a su pintura que prolonga constructivamente y según su materialismo exacerbado la estética de Pórtico, sus collages y materiales extra-pictóricos aumentan considerablemente su capacidad de síntesis constructivo-expresiva, sin perder por ello la fidelidad a su plástica universalista porque, es más, estas obras la amplían. Sus collages fueron el germen del desarrollo posterior a gran escala de producciones más monumentales y realizadas con seguridad desde 1960, conforme fue asumiendo paulatinamente materiales cada vez más arriesgados. En estas obras el lenguaje de Pórtico desborda con nuevos elementos ensamblados los marcos y la pintura misma para apoderarse de todo lo que ve, en consonancia con el Grupo Zaragoza que aspira a aproximar el arte a la sociedad acogiendo directamente su propia realidad cotidiana y no imágenes en las que el espectador no puede reconocerse. El collage es adoptado por Vera desde las mismas entrañas de la pintura, incluso emana de ella para someter a sus dictados lo no pictórico, especialmente las fotografías reproducibles, esos retratos familiares que acaban duplicados y desordenados en los álbumes domésticos y que en ocasiones son imposibles de ser clasificados, como las fotos de las fichas catalográficas que Vera realiza de sus propias obras, las cuales acaban duplicadas dos, cuatro o cinco veces, y en las que la reproducción exacta acaba siendo un impedimento para una objetiva identificación.

Acerca de los años comprendidos entre el II Salón Aragonés de Pintura Moderna de 1952 y su primer encuentro con Ricardo Santamaría en 1958, se ha difundido la falsa creencia acerca de su abandono de la pintura<sup>1092</sup> y, sin embargo, su investigación plástica perduró y los avances fueron paulatinos como demuestra en nuestro caso el collage nº 8 perteneciente a una larga serie<sup>1093</sup>. Lo que sí es cierto es que deja de exponer en 1953 tras dos ocasiones presentadas ese mismo año -la Exposición de Artes Plásticas celebrada en La Lonja de Zaragoza, y la II Bienal Hispanoamericana de Arte que recorrió varios países caribeños-, sólo que a partir de entonces las oportunidades escasearon, por lo que se apartó de las actividades expositivas pero no del trabajo artístico<sup>1094</sup>. Por consiguiente, su producción adopta en 1956 tamaños reducidos e insiste en la aguada<sup>1095</sup> y el collage, aprovechando para experimentar y buscar nuevos medios de

---

<sup>1092</sup> Esta idea fue difundida sobre todo por Ricardo Santamaría. SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, Guara, Zaragoza, 1980, pp. 71-72; y SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 Años arte abstracto. Zaragoza 1947-1967*, López Alcoita, Zaragoza, 1995, p. 108. Ver además CAÑELLAS, Jaime Ángel, "Tránsito vanguardista de Juan José Vera", en *La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva 1950-2001*, op. cit., p. 31 (catálogo de exposición)

<sup>1093</sup> Ver *ibíd.*, p. 196; y PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, op. cit., p. 87.

<sup>1094</sup> Véase el texto de Federico Torralba en *Exposición de dos pintores actuales zaragozanos. Juan José Vera Ayuso y Ricardo L. Santamaría*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1961 (díptico)

<sup>1095</sup> Ver PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "Juan José Vera", en *Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1984, p. 61.

expresión, además de acomodar su dedicación a una serie de pinturas murales encargadas por su hermano, el arquitecto Fernando Vera, destacando los realizados para el Cine Venecia<sup>1096</sup>.

En 1958 Ricardo Santamaría era propietario de una tienda de muebles y decoración. Juan José Vera acudió para encargar la enmarcación de uno de sus cuadros. Cuando estuvo terminada, Santamaría lo llevó personalmente a su domicilio. A partir de este momento entablaron amistad, y Ricardo Santamaría no tardó en acoger el lenguaje abstracto y en participar en la búsqueda de nuevos materiales y medios de expresión, dado que hasta el momento ejerció un lenguaje académico que evolucionó tímidamente hacia un cierto neocubismo. Según el propio Santamaría en 1956 viajó a Francia, Italia y Holanda<sup>1097</sup>, país este último donde fue cautivado por las pinturas de Rembrandt y la neoplasticidad de Mondrian aunque, en cualquier caso, Vera nos informa oralmente acerca de otro viaje realizado por Santamaría a París y Holanda hacia 1961 y que, sin embargo, no consta en ninguno de los libros y artículos de Santamaría ni en los trabajos dedicados a su obra.

Pronto surgió una nueva modalidad: en 1959 Juan José Vera inició sus trabajos en relieve con tablas de madera encontradas, a las que aplicó su estética constructiva y expresiva heredera de Pórtico. Adoptaron y llevaron aún más lejos el principio de colaboración y de equipo de Lagunas, Aguayo y Laguardia desde el momento en que algunas de estas piezas fueron culminadas por Ricardo Santamaría con quemaduras de soplete, quien no tardó en adoptar la madera, pronto estabilizada como un nuevo soporte donde ensamblar trozos de este mismo material recortados o trabajados, lo que también se extendió a otros objetos encontrados procedentes de escombros y basuras. Así como Daniel Sahún -otro de los componentes del Grupo Zaragoza- se inspiró en las tres arpilleras de Manuel Millares que pudo ver en enero de 1958 en la exposición de El Paso en Zaragoza, las maderas quemadas de Lucio Muñoz posiblemente animaron a Juan José Vera y Ricardo Santamaría a tomar conciencia de las posibilidades expresivas contenidas en este material, teniendo en cuenta además que Lucio Muñoz transportó los resultados de sus collages previos a este soporte, tal y como procedió Vera. Sin embargo, existen diferencias sustanciales entre ambos: si las investigaciones de Muñoz están encaminadas a destruir el soporte y a la desmaterialización de los materiales, requeridos por la acción plástica según objetivos espaciales y para cuestionar los límites sólidos del soporte, Vera adoptó en un principio la madera con una talla simple para más tarde ensamblar fragmentos encontrados o recortados, enfatizando de este modo la cualidad opaca del soporte, su realidad objetual, con una sensibilidad mucho más materialista aunque acorde a la reafirmación de la obra artística iniciada por los de Pórtico, sólo que ahora con un mayor poder

---

<sup>1096</sup> *La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva 1950-2001, op. cit., p. 196.*

<sup>1097</sup> Viaje subrayado constantemente por Ricardo Santamaría desde que presentó dos currículos formalizados en 1967 y 1971 al Centre d'Art Contemporain de París, hoy conservados en el Centre Georges Pompidou. Este dato fue contemplado luego en varios de sus catálogos.

de recuperación gracias a nuevas técnicas y procedimientos, hasta el punto de poder afirmar por nuestra parte que la estética de Vera es la traducción al materialismo de la espiritualidad pictórica de los tres pioneros abstractos zaragozanos. De hecho, si Muñoz adopta el “arte otro” durante su estancia en París en 1956 y con él los nuevos materiales, Vera transporta a la madera el expresionismo constructivo formulado diez años antes en Zaragoza con el fin de darle una salida evolutiva a partir de los primeros años sesenta. Y lo mismo ocurre con las arpilleras de Daniel Sahún respecto a las de Manuel Millares, pues las de este último permiten al ser fracturadas profundizar un espacio real a través de la tela, mientras que las de Sahún reafirman la superficie física y bidimensional como necesidad de hacer presente y real la abstracción, en ocasiones recurriendo al quemado como Santamaría. Frente al informalismo de Muñoz y de El Paso, dado que dominó entre sus miembros la huida de la forma en favor del gesto -aun no defendiendo como grupo una estética específica-, los del Grupo Zaragoza promoverán un arte fundamentado en la forma, a pesar del lenguaje abstracto empleado y la ausencia de toda imitación. De este modo, al tiempo que recuperan la tradición abstracta autóctona, el Grupo Zaragoza se dirige estéticamente desde antes de su constitución como tal -después ideológicamente- contra el informalismo generalizado en El Paso, sumándose en este cometido a los esfuerzos del valenciano Grupo Parpalló -con el que comparten al menos en un principio la tensión entre la construcción y la expresión, planteada por Vicente Aguilera Cerni- y del Equipo 57, aunque el peso de la expresión en el grupo aragonés es mayor que en el “arte normativo” (llamado así por Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás) ostentado por el geometrismo de algunos de los más importantes representantes de estas agrupaciones inmediatamente anteriores.

Vera y Santamaría enseguida ampliaron los materiales empleados con arenas y objetos de desecho para desarrollar auténticos relieves pictóricos con gran sentido escultórico, e integrar en la expresión el gesto que supone encontrar un material y ensamblarlo, además de recurrir a un lenguaje de signos que tan sólo remite al propio proceso de elaboración para, posteriormente, aplicarle un título que añada una referencia real pero sugerida por la obra una vez finalizada. La madera trabajada desde un punto de vista pictórico fue la gran aportación de Vera al Grupo Zaragoza, pero sin detenerse en la frontalidad. Ya en 1960 extendió este material a esculturas que continuaron tridimensionalmente la construcción, el sentido del dibujo y el modulado de un Julio González, sólo que ahora presentando de forma artística los propios desechos de la sociedad (ver nº 19) para despertar en ellos valores escultóricos antes ocultos. Sin embargo, en la primera exposición conjunta de Vera y Santamaría de marzo de 1961, no hubo ni relieves ni esculturas de este tipo. Respaldada por Federico Torralba, esta muestra se limitó a la pintura, reuniendo desde las primeras telas abstractas de Vera hasta lo que este lenguaje había dado de sí hasta el momento en Santamaría. Al margen del soporte tradicional del cuadro tan sólo exhibieron unas esculturas móviles (confeccionadas con diversos materiales como alambres, hojalata, aluminio y plástico) sugeridas por Torralba según los modelos de Calder, Ferrant o del

más joven Moisés Villèlia. En ellas Santamaría trabajó con más empeño mientras que Vera, por su parte, tal y como procedió en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna con sus primeras pinturas abstractas, no quiso exponer sus relieves y ensamblajes hasta no haberlos madurado. En cambio, estos dos artistas sí difundieron en el catálogo un texto “explicativo” que daba cuenta de las razones que les habían inducido a exponer -“sin otro objetivo que hacer presencia”- y del tipo de arte cultivado, caracterizado por un alejamiento de la imitación para sustituirla por una creación directa sobre la realidad. Poco dice este pseudo-manifiesto acerca de la inclinación realista que promovieron al presentar en sus obras materiales reales dos años después con la definitiva fundación del grupo: “Estas imágenes, formas, signos -como se las quiera llamar- pertenecen a un mundo propio completamente extramundano, espiritual e imaginario, en el cual es inútil buscar comparación con las cosas o fidelidad a la copia. El cuadro es o no es algo, en los terrenos metafísico y espiritual o en el sentimiento”, de lo que deducimos una continuación de la estética abstracta de Vera formada a partir de su experiencia con los del primer núcleo abstracto zaragozano.

No obstante, esta presentación con un texto propio formulado por Santamaría y escrito a máquina por Vera -tal y como será constante a partir de entonces en todas las declaraciones escritas del Grupo Zaragoza-, junto con el de un crítico e historiador como Torralba, manifiesta una primera voluntad por dirigirse al público sin intermediarios que desvirtúen sus intenciones y que impidan una directa comprensión de las obras. Por otra parte y en un principio, continúan las bases estéticas de los de Pórtico al considerar abstracta toda la pintura y cuestionarla en tanto que lenguaje separado, además de defender la posibilidad de expresarse con cualquier medio, a pesar de no haber expuesto en esta primera ocasión y al margen de la pintura, más obras que los móviles aconsejados por Torralba, cuya erudición ejerció por entonces sobre Santamaría una notable influencia. De hecho, fue este profesor el que determinó la dirección que iban a tomar ambos como grupo y de mutuo acuerdo tras la exposición. En el catálogo Torralba alude a la “Escuela de Zaragoza” con la que quiso él mismo nominar al “Pórtico reducido” (Lagunas, Aguayo y Laguardia)<sup>1098</sup> y a los participantes del I Salón Aragonés de Pintura Moderna a partir de un juicio de valor emitido por Jean Cassou cuando le enseñó a finales de 1949 fotografías del Cine Dorado y de la citada exposición, según él estando Lagunas presente, aunque éste lo negase en varias ocasiones. Los de Pórtico rechazaron esta nominación y siempre se refirieron a sí mismos como Pórtico para rendir homenaje a la actividad de José Alcrudo, propietario de la librería Pórtico e impulsor cultural en Zaragoza. No obstante, Torralba incluyó en esta “escuela” como máximos representantes e iniciadores a los tres de Pórtico -quienes emplearon esta última

---

<sup>1098</sup> “Pórtico reducido” fue el término recurrido por Concha Loma y Gonzalo M. Borrás para referirse a los que siguieron exponiendo hasta principios de 1949 bajo el nombre “Grupo Pórtico” y con una clara tendencia hacia la abstracción: Lagunas, Aguayo y Laguardia. Véase por ejemplo ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 49.

denominación hasta la exposición de Santander celebrada en febrero de 1949<sup>1099</sup>, siendo que posteriormente no recurrieron a ningún nombre colectivo porque esta cuestión no se encontraba entre sus prioridades<sup>1100</sup>- con el fin de distinguir su lenguaje abstracto no adoptado por los demás pintores que expusieron como “Pórtico” en 1947. Por esta razón no limitó su nómina “Escuela de Zaragoza” a Lagunas, Aguayo y Laguardia, sino que también incluyó en ella a los que expusieron con ellos en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna y que continuaron desarrollando la abstracción en los años consecutivos, entre los que se encontraba Juan José Vera<sup>1101</sup> (Santamaría expuso en el salón de los restantes pintores académicos). Torralba, aludiendo a la “Escuela de Zaragoza” en el catálogo de la exposición de Vera y Santamaría de 1961, afirmaba el carácter de continuidad de esta exposición, subrayando el hecho de que Vera estuviese presente en el I Salón, lo que dio pie a que los dos adoptasen esta denominación como germen de un grupo al que se irían adhiriendo nuevos miembros y colaboradores ocasionales.

La voluntad de crear un grupo que se dirigiese directamente al público no sólo es comprobable en el texto de Vera y Santamaría para este catálogo. También repartieron un panfleto dedicado al profesor Federico Torralba, *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, donde expusieron los fundamentos básicos que rigieron una década antes la experimentación de Pórtico encaminada hacia la conformación de un lenguaje universal que huyese de lo imitativo por basarse en las meras apariencias y no permitir al espectador alcanzar el trasunto de la creación. Con esta primera posición de los dos fundadores del Grupo Zaragoza, contraria a cualquier imitación, reafirmaron la naturaleza abstracta de toda creación artística tal y como hizo Lagunas en su momento sólo que, con esta abstracción y su traducción a los nuevos materiales, Santamaría y Vera negaron de forma manifiesta la creencia en la condición superior del artista para abrir la posibilidad de que todo el mundo practicara arte siempre y cuando se sintiera capaz de crear<sup>1102</sup>. Sin embargo, a pesar de este primer paso hacia la ruptura de la condición profesional del arte, no formularon una teoría de la separación del espectador propiciada por la representación de lo visible, pero sí una serie de consideraciones que deben ser atendidas, como el rol del arte en su momento histórico, en su caso cuando la realidad comenzó a ser limitada por las apariencias de forma inaudita debido al influjo de los nuevos medios de comunicación (“fotografía, cine, televisión, etc.”<sup>1103</sup>), es decir, el

---

<sup>1099</sup> Catálogo de esta exposición con texto de Mathias Goeritz. Existe una edición facsímil: *Santiago Lagunas. Acrílicos*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988, p. 25.

<sup>1100</sup> Sin embargo, los tres de Pórtico se lamentaban en marzo de 1949 de no ser más numerosos, en ANÓNIMO, “Más inocente que pescar con caña es ir a ver pescar con caña...”, *Alerta* 8 marzo 1949, Santander, en ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 235.

<sup>1101</sup> Ver TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, op. cit., p. 56 y su texto para la *Exposición de dos pintores actuales zaragozanos. Juan José Vera Ayuso y Ricardo L. Santamaría*, op. cit.

<sup>1102</sup> Este texto está recogido íntegro en el catálogo *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004, pp. 402-404. Hemos utilizado esta fuente por no subrayar el original.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 405.



sometimiento generalizado de la realidad a la condición de imagen, a su apariencia, por lo que el arte, al servir al perfeccionamiento de la humanidad, necesita ser reafirmado por su fisicidad, de lo que se entiende la utilización por parte de Vera y Santamaría de materiales objetuales. La obra se presenta por sí misma, sin tema alguno, alcanzando la máxima pulcritud presencial y existencial gracias al respaldo de una serie de ismos, desde el impresionismo hasta el espacialismo y el tachismo, según refieren ellos mismos. Parecen acogerse a los principios de Pórtico y su creencia de que todo lenguaje debe ser abstracto. Sin embargo, avanzan respecto a sus antecesores por plantear de manera directa la función social del arte al aludir al “arte popular” (todavía no al “Popart”). Toman conciencia de la necesidad de hacer llegar los nuevos lenguajes al ciudadano de a pie con el fin de implantarlos en la región.

A partir de este momento es cuando se bifurcan los dos objetivos de lo que será la Escuela de Zaragoza: la creación de un lenguaje universal por un lado, en lo que Torralba pudo estar muy de acuerdo dada su incondicional fidelidad por la abstracción manifestada en multitud de ocasiones, y por otro la defensa de un arte autóctono que necesitaba para su éxito ser aceptado por la sociedad aragonesa, lo que exige dirigirse a todo el mundo sin distinción, algo que Torralba no podía compartir por no creer que la comprensión del arte esté en manos de todos<sup>1104</sup>, razón posible de su distanciamiento del grupo<sup>1105</sup>. En cambio, va a perdurar el pensamiento dialéctico de Torralba, al menos en Ricardo Santamaría -aunque éste lo hace extensivo a todo el grupo, mientras que los demás no se mostraron tan teóricos y sí más inclinados por la acción creativa-, quien traduce el hegelianismo subyacente en este historiador del arte<sup>1106</sup> al materialismo dialéctico en *20 Años de arte abstracto*<sup>1107</sup> mientras que, paradójicamente, en su anterior libro *El grito del silencio* achaca a Karl Marx el anteponer la existencia a la conciencia<sup>1108</sup>. En cualquier caso, esta dialéctica busca la identificación del “yo” con el objeto<sup>1109</sup> y, al ser interpretada desde el materialismo histórico, esta cuestión pasa de inmediato a consistir en eliminar cualquier intermediario, ideologías y apariencias para poder

---

<sup>1104</sup> Torralba pensaba que es un error pretender hacer un arte de mayorías, tal y como expresa en TORRALBA, Federico, “Sobre arte y novedad”, *Heraldo de Aragón* 7 enero 1951, Zaragoza. Recogido en TORRALBA SORIANO, Federico, *Obra dispersa. Artículos, op. cit.*, p. 60.

<sup>1105</sup> Torralba cita en 1953 a Eugenio D’Ors (en concreto su monografía dedicada a Cézanne) y a Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*) como los dos máximos representantes de la literatura artística del país, y cree que la tendencia social extendida según él tras la celebración del Centenario de Goya, fue la razón del decaimiento del interés artístico en favor de la política, lo que condujo a la Guerra Civil. En TORRALBA SORIANO, Federico, “Génesis, teoría y circunstancia de la pintura moderna”, *Seminario de Arte Aragonés*, vol. V, Zaragoza, 1953, en TORRALBA SORIANO, Federico, *ibíd.*, p. 161. Estas declaraciones evidencian su purismo que nada tiene que ver con las pretensiones del Grupo Zaragoza de llevar el arte a la sociedad sin intermediarios de ningún tipo.

<sup>1106</sup> Torralba manifiesta la coincidencia de sus ideas con la estética de Hegel y de Baudelaire en relación a la unión dialéctica del sujeto con el objeto, en *ibíd.*, p. 172.

<sup>1107</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 Años arte abstracto. Zaragoza 1947-1967, op. cit.*, p. 114.

<sup>1108</sup> En realidad, Ricardo Santamaría opina que la conciencia determina la existencia mientras que, según él, Marx piensa que “la existencia determina la forma” (sic), identificando así y de manera un poco confusa e incomprensible la conciencia con la forma. En SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio, op. cit.*, p. 79. Ver además la p. 12, donde equipara marxismo a liberalismo.

<sup>1109</sup> Ver TORRALBA, Federico, “Génesis, teoría y circunstancia de la pintura moderna”, *op. cit.*, p. 172.

reconciliar al individuo con los objetos que le rodean, infundiéndole en la creación la dirección determinada por el yo, la contribución del arte al “perfeccionamiento de la humanidad”, tal y como reza *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, el primero de los que después el Grupo Zaragoza llamará “cuadernos de orientación artística”. En este cometido los nuevos materiales van a tener un papel esencial, así como la pretendida interdisciplinariedad del grupo, llamando a colaborar a poetas y escritores a sus exposiciones -colgando sus poemas entre cuadros y esculturas-, principalmente miembros de la tertulia del Niké y de los Espumosos que mantuvieron una interacción palpable, por ejemplo, en el paralelismo existente entre el compromiso social de José Antonio Rey del Corral y el ensamblaje de objetos reales, así como la pretensión de los pintores del grupo por dirigirse directamente al espectador. Esta voluntad aperturista también fue visible en la realización de películas con Luis Pedro Pellejero Bel y José María Sesé, y en los proyectos cinematográficos proyectados con José Luis Pomarón<sup>1110</sup>.

Sin embargo, la búsqueda de un lenguaje universal y la voluntad de congregarse a los artistas aragoneses deseosos de formar parte de la creación de un lenguaje pictórico autóctono chocarán, creándose pronto dos tendencias paralelas.

Es en 1962 cuando encontraron al tercer miembro del Grupo Zaragoza: Daniel Sahún. Con él ya pudieron fundar definitivamente lo que se llamó en principio Escuela Zaragoza. Sahún estudió como delineante en una academia desde 1950, cumpliendo el servicio militar en 1955 en la Unidad Obrera y Topográfica, donde siete años antes estuvieron Aguayo, Laguardia y Vera. Durante el verano pasó a trabajar por las tardes en el estudio de Lagunas, entablando con él una amistad duradera, lo que supuso el inicio de su interés por la pintura -aunque antes asiste a las clases de la Escuela de Artes durante todo el año 1952-, comenzando sus primeros periplos sobre papel y tanteando distintos lenguajes. Destruye la mayoría de lo hecho durante estos primeros años de su carrera artística por no conseguir satisfacerle, pero lo más importante es que empieza a visitar exposiciones y museos en Barcelona (ahí conocer por primera vez la primera obra de Picasso), y por fin en 1958 consigue tras meses de solicitudes hacer su ansiado viaje a París, ciudad donde pudo ver obra de Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh y Picasso, sus artistas preferidos por estos años.

El 21 de enero de ese mismo 1958 exponen en la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial de Zaragoza Antonio Saura, Manuel Millares, Luis Feito y Rafael Canogar como

---

<sup>1110</sup> Sobre la interdisciplinariedad del grupo y su relación con escritores y cineastas, ver LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, “El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* nº XCV 2005, IberCaja, Zaragoza, pp. 171-197. Santamaría habla de una relación entre la Escuela de Zaragoza y Miguel Labordeta en SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio, op. cit.*, pp. 17-20, aunque haya que advertir la cercanía de este poeta y de su entorno de escritores a José Orús y Luis García-Abrines, que nada tienen en común con este grupo. Daniel Sahún nos comenta oralmente cómo él en particular acudía poco a estas tertulias. Ver además LORENZO DE BLANCAS, Benedicto, *Poetas aragoneses. El grupo del Niké*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, p. 118.

grupo El Paso, presentados por una conferencia de Saura titulada “La abstracción expresionista en el arte”. Vera asistió y es muy probable que Santamaría lo hiciera a pesar de que ambos todavía no se conocían<sup>1111</sup>. Ahí Sahún vio las tres arpilleras expuestas de Manuel Millares, muy atacadas por la prensa local decantada por los dibujos y pinturas de Saura<sup>1112</sup>, lo que animó a Sahún a acoger este soporte a finales de 1961 aunque aplicando claramente y a diferencia del pintor canario la superposición de las formas recortadas propias de Pórtico, tal y como Vera adaptó a sus propios intereses objetuales y de manera inversa la madera empleada espacialmente por Lucio Muñoz, pues las arpilleras de Daniel Sahún enfatizan la opacidad, mientras que las roturas de estos bastos tejidos de Millares permiten traspasar la solidez del soporte para crear nuevos espacios, posiblemente bajo la influencia del espacialismo italo-argentino liderado por Lucio Fontana. En cualquier caso, éste será el soporte predilecto de pinturas, collages y ensamblajes de Sahún y su gran aportación al Grupo Zaragoza, así como Vera trabajó la madera y Santamaría el quemado sobre madera e isorel. Éste asume entonces la arpillera, mientras que Vera no la adoptará recortada hasta la década de 1990, dado que como soporte la conocía desde finales de la década de 1940. Acogen los nuevos materiales que en España se abrían paso sobre todo a través del informalismo, para infundirles el formalismo y la construcción de Pórtico, pues gracias al recorte de éstos pueden unificar el color y la línea, llegando de este modo a hacer del formalismo una reivindicación frente a las tendencias informalistas y líricas que los de Zaragoza juzgan aisladas, elitistas y herederas del surrealismo por denostar la realidad<sup>1113</sup>. Incluso este ataque se hace más evidente con el Grupo Zaragoza que con las anteriores identidades relacionadas con el “arte normativo” teorizado por Aguilera Cerni: principalmente atribuido al Grupo Parpalló -que intentó reconciliar sus ideas estéticas con las aspiraciones de El Paso- y el Equipo 57, que no dudó en colaborar con el grupo madrileño en ciertos proyectos nunca realizados.

Sahún expone por primera vez en 1961 en el I Salón de Pintura del Pasaje Palafox, año en que se entrega totalmente a la pintura a excepción del trabajo que desempeña desde 1953,

---

<sup>1111</sup> Ver TUTELLLA, Chus, “Se ruega abstenerse: El Paso en Zaragoza”, en *El Paso*, IberCaja, Zaragoza, 2003, p. 36 (catálogo de exposición). Antes hay que citar la exposición personal de Pablo Serrano entre marzo y abril de 1957 en la Diputación provincial, recién llegado de un viaje por toda Europa y tras exponer individualmente en el Ateneo de Madrid durante el mes de enero de ese mismo año y con El Paso en la Galería Buchholz. El año anterior y como consecuencia de lo aprendido en sus visitas a buena parte del viejo continente, ya había comenzado a integrar elementos de desecho en sus obras como preparación a la serie *Quema del objeto*, desarrollada hasta 1959. Según Daniel Sahún, el conocimiento de los primeros resultados de estas experiencias de Serrano fue determinante para su toma de conciencia de las posibilidades materiales en la creación artística.

<sup>1112</sup> Ver GIL, García, “Exposición del grupo El Paso”, *Heraldo de Aragón* 23 enero 1958, Zaragoza; BARATARIO, “Exposición del grupo El Paso en el Palacio Provincial”, *Amanecer* 24 enero 1958, Zaragoza; TORRES, Luis, “Los pintores de El Paso en la sala del Palacio Provincial”, *Hoja del lunes* 27 enero 1958, Zaragoza; y FATÁS OJUEL, Guillermo, “En torno a una exposición de pintura abstracta”, *Amanecer* 16 febrero 1958, Zaragoza. Trascritas en *ibíd.*, pp. 36-39.

<sup>1113</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, *op. cit.*, p. 80.

precisamente como delineante en Eléctricas. Es entonces<sup>1114</sup>, nada más iniciarse la década de 1960, cuando integra en las arpilleras todo tipo de deshechos alcanzando sobre este soporte una pronta madurez que sorprendió a Santamaría y Vera cuando contemplaron al año siguiente dos arpilleras suyas en la Exposición de Arte Zaragozano Actual (Museo de Bellas Artes), razón por la que contactaron con él con el fin de proponerle conformar un grupo ya proyectado desde el año anterior. Esta muestra de dos arpilleras de Sahún puede considerarse la primera exposición en Zaragoza de obras con materiales extra-artísticos de un pintor local, posibilidad que durante los años siguientes se desarrollará a gran escala con los relieves y esculturas de la Escuela de Zaragoza, aunque este grupo no expondrá collages propiamente dichos hasta 1964, siendo la exposición *3 pintores del Grupo Zaragoza* celebrada en diciembre de ese mismo año en el Casino Mercantil de Zaragoza cuando asistimos a la primera exposición en la ciudad consagrada al collage y al ensamblaje casi en su totalidad y a gran escala, siempre que consideremos la exposición de Luis García Abrines en la Sala Reyno de 1951 como un adelanto previo. Con esta exposición mencionada de la Escuela de Zaragoza se consolida el collage en Aragón, de lo que deducimos que, a pesar de las tempranas fechas de los primeros collages de Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel, la exhibición pública conllevó un proceso evolutivo por el que, nacido el collage como imagen reproducible en los años treinta y no como objeto físico, requirió de una afirmación del arte para poder ser presentado como tal, lo que confirma la evolución aquí planteada del medio y las diferencias sustanciales existentes entre el lenguaje figurativo de Alfonso Buñuel, Luis García-Abrines y Francisco Aranda, y las primeras muestras de collages que comienzan a surgir en la década de 1950, aun al margen de los eventos expositivos.

En 1963 se une al grupo -todavía en gestación- la zaragozana y estudiante de arte en la Escuela Superior de San Jorge de Barcelona, Julia Dorado, a raíz de su participación en la colectiva organizada por Federico Torralba *Seis Pintoras Zaragozanas y una Ceramista*, celebrada en el Palacio Provincial ese mismo año y donde expuso sus “composiciones de color” realizadas sobre papel. Julia ya había adoptado la abstracción animada por las obras que pudo contemplar en la exposición de Vera y Santamaría de 1961, dado que fue entonces cuando conoció a ambos. Sin embargo, para la fundación del grupo dos años después, la obra de Julia ya había recibido el influjo del informalismo que conoció en Barcelona, y con él introduce la primera nota discordante en la línea estética del grupo<sup>1115</sup>, si bien Daniel Sahún también desarrolló con sus pinturas, arpilleras y ensamblajes de objetos encontrados y proyectivos, un

---

<sup>1114</sup> En esta primera exposición del Pasaje Palafox Sahún expuso, junto con seis cuadros figurativos, un collage abstracto con piedras incrustadas y trozos de saco, bajo el título *Pintura caprichosa* (1961). Éste fue el punto de arranque de su posterior evolución abstracta. Ver la entrevista a Daniel Sahún publicada en el catálogo *Daniel Sahún. Desde el interior*, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1995.

<sup>1115</sup> Ver DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, “Una trayectoria artística”, en *Julia Dorado*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1992, p. 17 [sin paginar] (catálogo de exposición)

concepto mucho más pictórico, compositivo y menos constructivista que Vera y Santamaría, a lo que se sumará en 1964 la radical divergencia de la tendencia hacia la abstracción lírica de los otros dos miembros permanentes del grupo: Otelo Chueca y Teo Asensio.

Paradójicamente, es en ese mismo año de 1963 cuando se conforma el lenguaje que más identificaría al grupo, aquél con el que desean alcanzar como identidad aragonesa un universalismo que aporte al desarrollo del arte<sup>1116</sup>, deudor evidentemente del lenguaje constructivo-expresivo de Pórtico y que Santamaría se empeña en sintetizar en la práctica y en la teoría<sup>1117</sup>. El proceso creativo se ha mantenido intacto prácticamente hasta la actualidad en la producción de Vera y Sahún: parten de una superficie o de un material preexistente frente a la idea de creación a partir de la nada propia del expresionismo abstracto -como diría Asger Jorn- y de la abstracción lírica e informal. A partir de este momento originario arranca un proceso dialéctico basado en la acción y la observación, nada teórico a diferencia de Santamaría y consistente en el enfrentamiento estético del artista con el material preexistente, trabajando por superficies o por intervenciones superpuestas y de ejecución rápida. A cada acto creativo le sucede un momento casi ritual de observación y reflexión del resultado antes de sobreponer nuevas capas y, si el objeto artístico en formación lo requiere, siguen alterándolo hasta que, de alguna manera, el resultado mismo dicta cuando está terminado, aunque pasados los meses y los años aún puede sufrir rectificaciones, una constante en la obra de los miembros de este grupo y que incluso admite la intervención de uno de los miembros en la producción de otro, sobre todo si ésta ha sido regalada (ver nº 53 y 89), lo que ha traído constantes problemas de datación porque, aunque las obras hayan recibido cambios muy importantes, siguen manteniendo las fechas iniciales, sobre todo en el caso de Santamaría, en cuya producción los añadidos posteriores afectan a la apariencia global del conjunto<sup>1118</sup>. Es así que se desarrolla la dialéctica fundamental entre el sujeto y el objeto, culminada cuando ambas categorías parecen estar integradas la una en la otra en una alternancia constante entre la acción y la observación, a pesar de que Santamaría haya desarrollado años más tarde una teoría de la acción opuesta a la contemplación y que tampoco se corresponde con la realidad del trabajo de Vera, Sahún y Dorado en sus estudios respectivos, ni con las recomendaciones que Vera emite en repetidas

---

<sup>1116</sup> Ver por ejemplo *ibíd.*, p. 112.

<sup>1117</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 años de arte abstracto...*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>1118</sup> Ésta es una de las razones por las que el catálogo *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, *op. cit.*, presenta algunas incongruencias en la datación de las obras catalogadas, a lo que se añade la tendencia de Santamaría por adelantar sensiblemente las fechas o, siendo que no son muchas las obras que dató en su momento, a ofrecerlas de manera inexacta. Ciertos aspectos iconográficos y los testimonios del resto del grupo, consultados independientemente, demuestran estos desajustes, cuestión insinuada con mucho tacto por AZPEITIA BURGOS, Ángel, “La expresión de la libertad (1947-2004)”, *Heraldo de Aragón* 27 enero 2005, Zaragoza. Sin duda, se trata de un problema historiográfico que debe ser tratado al margen de nuestro tema de estudio y expuesto junto con su documentación específica. Sin embargo, nos vemos obligados a anotar esta aclaración para poder establecer una cronología verosímil de los collages del grupo.

ocasiones: “una obra debe ser contemplada durante mucho tiempo”, o “hay que aprender a mirar”<sup>1119</sup>.

Los títulos vienen sugeridos por el objeto artístico una vez dado por concluido, a pesar de que ellos mismos afirman que “una obra nunca termina”. Por esta razón sus cuadros siempre dan la sensación de conformar series prolongables hasta el infinito. Lo importante no es el resultado, sino el acto de pintar que jamás debe cesar, y aquí sí que existe una apología clara de la acción, aunque necesitada de la observación periódica de los resultados en el proceso creativo<sup>1120</sup>. Bajo esta premisa se entiende el trabajo propio del bricolaje que incluye coser, clavar, ensamblar, etc. -mismo el tradicional pintar-, por tratarse de procedimientos que infunden la acción del sujeto y, en el caso de Santamaría la espiritualidad, diferente al talante materialista y pragmático de Vera y Sahún. El concepto de apropiación no es depurado, y por encima de él se ubica la creatividad, posible sólo sobre materiales preexistentes. De nuevo es Julia Dorado la que más se distancia del grupo en este asunto; sus pinturas y sobre todo sus collages comienzan a depurar esta idea de apropiación pintando sobre hojas encontradas, lo que evolucionará a partir de sus papeles totalmente cubiertos en los collages de la década de 1960 (Grupo Zaragoza nº 90-92), hasta la adopción, firma con trazos de pintura, montaje y clasificación de hojas de periódico que ojea durante largas horas como principal acto creativo en una reducción extrema de la voluntad, y cuyos resultados artísticos a partir de la década de 1980 dejan entrever, generalmente mediante la transparencia, parte del soporte original con el fin de enfatizar el hurto. Julia también desea separar el acto del resultado, y esto deriva en la constante destrucción de obra anterior, base de la incesante construcción -según sus propias palabras-, porque lo que prima en su vida artística es la actividad que concentra en sí misma la observación rápida de la sobreabundancia de imágenes proporcionados por los medios de masas, tal y como desarrollará su arte desde principios de la década de 1980. De este modo, Julia responde a su época devolviendo la singularidad a los objetos, algo en lo que coincide con los otros tres restantes miembros estables y fundadores de la Escuela Zaragoza -Vera,

---

<sup>1119</sup> Por el contrario, en el SANTAMARÍA, Ricardo L., *Grito del silencio*, *op. cit.*, p. 79, Santamaría afirma que el Grupo de Zaragoza opuso la dinámica constructiva a la contemplación. Estas reflexiones, que a veces se ajustan poco a la realidad según los restantes miembros, se deben al constante empeño de sus libros y ensayos por actualizar las aportaciones de la Escuela de Zaragoza o Grupo Zaragoza -más que significativas por sí solas- a los conocimientos que su autor fue adquiriendo una vez asentado en Francia en 1966, lo que ha conllevado cierta deformación en la interpretación histórica de los hechos. El mérito de la Escuela de Zaragoza reside precisamente en haber alcanzado sus logros artísticos a pesar de las limitaciones informativas impuestas por una España aislada culturalmente en buena medida, y donde la censura estuvo vigente hasta la muerte de Franco en 1975.

Paradójicamente, el propio Santamaría escribe sobre la necesidad de “aprender a mirar” en GRUPO ZARAGOZA, *El arte como elemento de vida*, recogido en Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, *op. cit.*, pp. 419-420. Utilizamos esta fuente y no el original por no estropearlo con subrayados, así como con el resto de los documentos siempre que sea posible.

<sup>1120</sup> En unas anotaciones realizadas al libro de Ricardo Santamaría *20 años de arte abstracto*, Juan José Vera afirma: “Un cuadro es importante para el artista sólo cuando está en el caballete” (texto inédito escrito a máquina)

Santamaría y Sahún-, quienes también reaccionaron con el arte ante la producción en serie y contra la reproductibilidad mecánica, aunque no dudarán en servirse de ella para hacer llegar el arte y la creatividad a un mayor círculo de personas, en concreto el cine tal y como hemos visto, y el grabado con la fundación del Taller-Estudio Libre de Grabado en 1965, pues son muchas las referencias de Ricardo Santamaría a la necesidad del arte en la actualidad, por ser arma contra la deshumanización propiciada por la tecnología, la industria y la sobre-información. Este arte necesario no puede estar basado en la apariencia de la imagen, sino que debe ser absolutamente real por encima de la distinción establecida convencionalmente entre abstracción e imitación de formas. Así, la Escuela Zaragoza se presenta como la culminación de un proceso de reafirmación del arte iniciado con Pórtico y que reacciona contra la primacía de la imagen aclamada por algunos de los ismos históricos, especialmente el surrealismo.

Esta predisposición la encontramos en el Grupo Zaragoza desde su primera presentación en público en junio de 1963 en el Instituto de Estudios Oscenses de Huesca, trasladada luego al Salón de la Caja de Ahorros y Monte Piedad de Zaragoza. Antes exponen los cuatro entre mayo y junio en la Sala Calibo de Zaragoza pero bajo la nominación de “Grupo de pintores de Zaragoza” y con el título *Exposición de Pintura Actual*, junto con otros representantes que, como José María Peralta de Lecea, no volverán a figurar en sus exposiciones y no se considerarán pertenecientes al grupo. En cambio, la exposición en Huesca abre una primera etapa de la Escuela de Zaragoza, definida por ellos mismos como una reivindicación de la existencia de una pintura contemporánea aragonesa heredera de la estética de Pórtico. Esta fase evolutiva se extiende hasta el mes de diciembre del año siguiente, es decir, hasta la toma de conciencia del poder que adquieren al ser introducidos en sus cuadros los objetos reales -no imitados- para comunicarse de forma directa con el público, a pesar de que Vera, Sahún y Santamaría coinciden en emplear materiales encontrados desde 1961, entonces sólo valorados por sus facultades plásticas y no por sus meras presencias. Esta nueva orientación que quisieron identificar como “pop art”, movimiento en el que según ellos reside su idea de un arte popular a pesar de las evidentes divergencias existentes, alcanzó su máxima en la exposición de diciembre de 1964 *3 Pintores del Grupo Zaragoza* de Vera, Santamaría y Sahún, siendo la única vez que emplearon esta nominación estilística, ambigua en la Zaragoza de aquellos años.

Esta primera y breve etapa establecida por los propios miembros del grupo<sup>1121</sup>, se inicia no en la *Exposición de Pintura Actual* de la Sala Calibo de Zaragoza, sino en la celebrada en Huesca en junio de 1963 y presentada en el catálogo con el texto *Móvil-historial*, donde exponen (redactado por el escritor Conrado A. C. Castillo) dos ideas acerca del grupo fundamentales y simultáneas: la contribución a la formación de un lenguaje plástico universal, y la apropiación

---

<sup>1121</sup> Véanse las opiniones de Daniel Sahún y Juan José Vera acerca de la apropiación posterior del término “grupo” frente a “escuela” por parte del Grupo Zaragoza, transcritas en CAÑELLAS, Jaime Ángel, “La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco”, en Esaín Escobar, Jaime (ed.), *Grupo “Pórtico”. 50º Aniversario*, op. cit., p. 117.

de la denominación “Escuela de Zaragoza” vertida según Federico Torralba por Jean Cassou sobre Lagunas, Aguayo, Laguardia y los participantes en el I Salón Aragonés de Pintura Moderna de 1949, fieles a la defensa de este término que Torralba llevó a cabo desde entonces, a pesar de implicar la toma de un modelo tan poco definido como las llamadas Escuela de París o Escuela de Madrid, que intentan aglutinar a pintores dispares con el fin de enfatizar la relevancia de estas ciudades como centros culturales. La idea purista de arte contemporáneo que Torralba ostenta está contenida en el mismo hecho de haber bautizado “Salón Aragonés de Pintura Moderna” a la primera experiencia artística aragonesa en este terreno. Por sí sola, la constitución de un “salón” defiende un modernismo y no una vanguardia caracterizada por la apertura de los marcos del arte al conjunto de la realidad. Tanto es así que Santamaría, en la redacción de los textos, retomará las referencias a Ortega y Gasset -quien habló de un arte moderno pero no de una vanguardia- o a Jean Cocteau -quien nunca defendió una actitud vanguardista propiamente dicha-, a pesar de oponerse al concepto de deshumanización de Ortega y Gasset y al uso “ligero” que se le ha otorgado posteriormente<sup>1122</sup>, lo que ya supone una contradicción que en realidad se circunscribe al doble objetivo de defender una estética universal y de impulsar, por otra parte, el arte moderno en Aragón mediante la reunión de artistas autóctonos en una sola identidad (*El arte como elemento de vida* fue costeadado hasta por dieciséis artistas): parten del purismo artístico de Torralba para arrimar el arte a la sociedad, por lo que Santamaría sentirá la necesidad de disipar el fantasma de la “deshumanización”. Por otra parte, en este texto inaugural de la primera manifestación pública del grupo, Santamaría expresa su deseo por crear una “nueva figuración”, según el legado de lo que él llamó la “primera Escuela de Zaragoza” y en función de su rechazo a toda representación expresiva para mantener la forma y no para negarla, queriendo superar así el informalismo y la abstracción lírica<sup>1123</sup>.

Por contra y tras esta primera recuperación de la tradición local inaugurada por Pórtico, los últimos meses de 1964 vinieron determinados por un cambio de rumbo del grupo fraguado poco antes de ser manifestado y condicionado por:

- La exposición *3 Pintores del Grupo Zaragoza* celebrada en diciembre en el Casino Mercantil de Zaragoza, donde emplearon por primera vez el término “grupo” para referirse a sí mismos. Oscilaron entre “Grupo-Escuela Zaragoza” en la exposición de Huesca de junio de 1963, “Grupo Zaragoza” -que en la ciudad sólo adoptaron en *3 Pintores del Grupo Zaragoza* -, y “Escuela de Zaragoza” en las restantes ocasiones. Este asunto ha sido estudiado por Jaime Ángel Cañellas a partir de la primera atención que prestó a este grupo Ángel Azpeitia durante los años sesenta, con el fin de desvelar los contenidos que conlleva el término “escuela” en tanto

---

<sup>1122</sup> GRUPO ZARAGOZA, *El arte como elemento de vida*, en Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., pp. 410 y 413.

<sup>1123</sup> Ver GRUPO ZARAGOZA, *Móvil-historial* en *ibíd.*, pp. 408-409.



que agrupación de artistas, y a raíz de una polémica suscitada por otros artistas zaragozanos ofendidos por lo que ellos creían una apropiación indebida del término “Zaragoza” en la muestra *3 Pintores del Grupo Zaragoza*, queja expresada en un carta firmada por María Pilar Burges, Pilar Moré, José Orús y Julia Pérez Lizano, y enviada a Azpeitia en calidad de crítico de arte del *Heraldo de Aragón*. En esta exposición de diciembre de 1964 de Vera, Santamaría y Sahún, dedicada al “arte popular” de manera explícita, muestran su voluntad por sustituir “escuela” por “grupo”. Ellos la atribuyen en parte a la culminación de una etapa caracterizada por la reivindicación de la anterior Escuela de Zaragoza, así como a la generalización de los grupos por la geografía española<sup>1124</sup>. Sin embargo, mantendrán en las exposiciones siguientes el término “escuela” debido a las polémicas levantadas por el término “Grupo Zaragoza”, salvo en la firma del Cuaderno de orientación artística *El arte como elemento de vida*, en las exposiciones en Bagdad y Damasco de 1965, y en la de París de 1967, es decir, ahí donde los artistas zaragozanos detractores del término no podían actuar. Por tanto, existió la intención de sustituir el nombre del grupo, y esto no se debió a un simple asunto nominal, sino a la intención, sobre todo de Santamaría, por cambiar el rumbo estético e incluso la naturaleza del grupo: un relativo acercamiento al por entonces poco conocido arte pop como consecuencia de su confusión con “arte popular” extendida en la década de 1960 en la península, y a la apropiación de objetos e imágenes preexistentes en las obras para introducir un realismo directo y libre de la imitación pictórica, todo ello como resultado de un proceso que venía fraguándose años antes y que ahora está abocado a consolidarse. Esto no debe ser entendido como la adopción de una tendencia extranjera, sino como la ampliación del universalismo de Pórtico con la realidad misma, dado que estos elementos reales son implicados en estructuras y pinturas abstractas y expresivas hasta conformar una nueva unidad, tal y como procedía María Pilar Burges en algunas de sus pinturas.

- Antes, en enero de 1964, exponen en el Cicle Artistic de Sant Lluç de Barcelona, al que estaba suscrito el grupo fundado en 1962 y recientemente disuelto Circle d'Art d'Avui. Procedentes de esta extinguida formación, se unen al grupo aragonés a partir de este evento y de manera permanente, el zaragozano aunque residente en Barcelona Otelu Chueca y el catalán pero de ascendencia zaragozana Teo Asensio<sup>1125</sup>. Esta exposición resultó ser significativa para Julia Dorado, que por entonces cursaba sus estudios en la ciudad condal. Los dos nuevos componentes del grupo residentes en Barcelona comparten con ella cierta abstracción lírica que

---

<sup>1124</sup> Ver ÁNGEL CAÑELLAS, Jaime, “La Escuela de Zaragoza: razones de un equívoco”, en *Grupo Pórtico 1947-1952*, Gobierno de Aragón/ Electa, Madrid, 1993, *op. cit.*, p. 78.

<sup>1125</sup> Teo Asensio estuvo suscrito al grupo Síntesis (1961-1963), integrado además por los luego miembros de Cercle d'Arts d'Aviut Carlos Mensa y Enrique Maas. Se caracterizaron, como el Grupo Zaragoza, por la defensa de la dimensión ética del arte y la investigación de alternativas pictóricas al informalismo, a pesar de que la pintura de Asensio y Chueca nunca se desquitó del lirismo propio de las corrientes de la década de 1950. Véase BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*, Departamento de arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979, pp. 47-48.

poco tiene que ver con el arte de Santamaría, Sahún, Vera y, aún menos, con la nueva orientación pop y realista que Santamaría comenzaba a plantear. Dorado, Asensio y Chueca conformaron un bloque estético caracterizado por un lirismo menos formalista, y de ellos Dorado fue la única en integrar durante sus pertenencias al grupo el papel fragmentado en esta nueva vertiente del grupo<sup>1126</sup>, aunque en su caso más cercano a los collages abstractos de un Francisco Ferreras por ejemplo, que a los figurativos de Santamaría. Se trató de una orientación paralela a la construcción de los restantes, aunque por otra parte Daniel Sahún liberó por aquel entonces los fondos de las arpilleras y de las telas para otorgarles una mayor transparencia mediante procedimientos tradicionalmente pictóricos, a pesar de aumentar en su obra la presencia de objetos encontrados, incluso con recortes de ilustraciones entre los fondos de pintura en el único caso de *Azaila* (1964, nº 84). De esta manera, Sahún se ubicó entre las dos orientaciones del Grupo Zaragoza.

- El tercer factor que interviene en 1964 es la inclinación por el Pop Art y el nuevo realismo, respecto a lo que hay que señalar una serie de matizaciones. Como ya hemos advertido, el material encontrado es conocido por nuestros artistas años atrás, en concreto por medio de ensamblajes y esculturas construidas con objetos encontrados, los cuales fueron expuestos desde 1963, incluso por Daniel Sahún desde 1961 antes de la fundación del grupo. Por tanto, el verdadero cambio suscitado en 1964 fue la toma de conciencia de la capacidad sígnica y consecuentemente comunicativa de estos nuevos materiales, a pesar de constituir objetos en sí mismos. Gracias a este potencial se integran en un lenguaje referencial aunque proyectivo y fenomenológico, antes conformado únicamente por cruces, trazos y arabescos pictóricos. Ahora los del Grupo Zaragoza pueden aumentar la consideración universal del lenguaje a un nivel de realidad más próximo. Sin embargo, no comparten con el pop y el nuevo realismo el mismo concepto de apropiación que comienza a ser conocido precisamente a principios de esta misma década de 1960, dado que los artistas de estas tendencias apartan cualquier forma creativa voluntaria para proponerse como electores de una realidad conformada anónimamente por la sociedad, mientras que los del Grupo Zaragoza introducen esa realidad en las estructuras constructivas de su creación. En este sentido, éstos avanzan respecto a la estética formulada por las pinturas de Pórtico quince años atrás, al romper con la pureza de la pintura para integrar en ella el poder comunicativo de los objetos reales, siempre sobre una superficie artística<sup>1127</sup>. Gracias a este adelanto pueden acercarse aún más a la sociedad y prescindir de los críticos y de

---

<sup>1126</sup> Antes debemos advertir que en el grupo El Ciclo de Arte de Hoy, Teo Asensio, Amelia Riera, Lluís Bosc y Owe Pellsjö investigaron con materiales “pobres” como cuerdas y cartones, en ocasiones conformando auténticos collages aunque casi siempre con una inclinación informalista, a pesar de que la agrupación no defendió un único lenguaje, sino un contacto más estrecho con el público de las tendencias más innovadoras de la España de entonces y la ruptura de sus aislamientos, lo que los aproximaba de antemano a las inquietudes del Grupo Zaragoza. Otelo Chueca también empleó desde 1960 el cartón como soporte de sus óleos. Ver *ibíd.*, p. 261.

<sup>1127</sup> Ver el epígrafe “nuevos materiales” en GRUPO ZARAGOZA, *El arte como elemento de vida*, en Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 420.

las instituciones intermediarias. Por otra parte, tergiversan la dirección de los materiales empleados por los nuevos realistas -los cuales quisieron apartarse de toda forma estética-, con el fin de cultivar y fomentar la estética heredera de Pórtico, tal y como demuestran los fondos de pinturas, trazos y gestos superpuestos a los recortes y que convierten estos nuevos materiales en nuevas formas de expresión que no anulan la tradición abstracta autóctona, sino que la amplían pues, más que acercarse al nuevo realismo definido por Pierre Restany, el concepto artístico es compartido a rasgos generales con lo que este crítico francés denominó neo-dadaísmo, representado por los primeros collagistas figurativos y objetuales americanos tras la tormenta del expresionismo abstracto -englobados en la extensa nómina recurrida en multitud de ocasiones de *ensamblagistas*-, principalmente por las *combinaciones* de Rauschenberg, quien nunca dejó de valorar las cualidades materiales y artísticas de los objetos empleados e insertados en su pintura, a diferencia de los nuevos realistas y aún más de los *affichistes*. A la hora de abordar en sus libros la relación de su grupo con los nuevos realismos, Santamaría no habla de préstamo sino de coincidencia, y establece las diferencias que los separan tras afirmar que el arte que cultivaron debe más al dadaísmo y al nuevo realismo que a la abstracción y al informalismo. Puestos a establecer relaciones y coincidencias, la estética del Grupo Zaragoza no fue más próxima a este relativo renacer dadaísta -cuyas relaciones con el dadaísmo fueron de antemano bastante dudosas-, que al *merz* de Kurt Schwitters, con quien comparten la voluntad artística y la inserción de los objetos encontrados como material en una obra total, al tiempo que pierden totalmente sus significados tal y como se ha atribuido en alguna ocasión a Daniel Sahún<sup>1128</sup>. A esto debemos añadir los contenidos sociales de los collages de Santamaría que lo distancian aún más de los nuevos realistas, también de Schwitters, y lo acercan en todo caso a los temas de los fotomontajes políticos de las décadas de 1920 y 1930. Santamaría, mucho más documentado que el resto del Grupo Zaragoza y sensible por la teoría, participó muy tempranamente de una primera y tímida asunción del Pop en España, caracterizada por un limitado conocimiento de las verdaderas inquietudes de este arte definido por Lawrence Alloway a mediados de la década de 1950 y recientemente consagrado. Esta adopción española, contemporánea en el tiempo a la de otros países occidentales, fue tamizada por una crítica social inexistente tanto en el pop como en el nuevo realismo, y afín a las circunstancias político-sociales españolas, bien distintas del desarrollo económico de los países de regímenes democráticos, tal y como podemos observar en ciertas obras de Rafael Canogar, Román Vallés, Equipo Crónica, Antoni Miralda, Eduardo Arroyo o Juan Genovés, a pesar de las diferencias

---

<sup>1128</sup> "... tal y como nos los proporcionan en su confusa escoria preciosa los detritus de Sahún, humanos como unos Schwitters, fuertes como la escultura de Julio González y desgarrados como el mejor Burri", CIRICI-PELLICER, Alexandre, "La Escuela de Zaragoza en 1964", en *Grupo Escuela de Zaragoza*, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965, p. 7 [sin paginar]. Antes hay que advertir que por entonces Sahún todavía no conocía ni a Schwitters ni a Burri, pues no lo permitía la Zaragoza culturalmente aislada de aquellos años.

estilísticas y conceptuales existentes entre todos ellos y que nos impiden considerar abiertamente Pop o nuevo realista a la producción de Santamaría.

Este desvío de las intenciones de nuevos realistas como Jacques de la Villeglé es fruto de una simple contemplación. Todos los del grupo salvo Santamaría, a pesar de las tempranas fechas con las que éste ha datado sus collages, coinciden en afirmar que los primeros collages de apariencia pop y nuevo-realista fueron realizados entre finales de 1963 y principios de 1964, si bien en verdad que fue Santamaría el único en mostrar de manera evidente una clara figuración partícipe de esta nueva inclinación. Hay elementos iconográficos en sus collages que nos advierten de las fechas ilógicas por él atribuidas; me refiero sobre todo a la presencia en uno de ellos, datado en 1961 (*Lettres*, nº 61), de una lata de sopa de tomate Campbell, lo que constituye una homenaje evidente al pop y en concreto a Andy Warhol. En cambio, éste sólo expone latas de esta marca a partir de 1962. En concreto, la serie de pinturas de latas Campbell se exhibió por primera vez en julio de ese año en la Galería Ferus de Los Ángeles<sup>1129</sup>. Cabe la posibilidad de que fuese en el supuesto viaje a Amsterdam y París de 1961 antes aludido, cuando Santamaría viese obra de los nuevos realistas y del pop, aunque no existen más referencias que el testimonio de Vera, quien nos asegura que en esta ocasión Santamaría le telefoneó desde Holanda. En 1956 no pudo visualizar ninguna muestra de este tipo porque los *affichistes* empezaron a exponer sus muestras en 1957. Sólo nos queda Mimmo Rotella, que expuso entre 1955 y 1957 sus *décollages* en la Galería del Naviglio de Milán y, sin embargo, éstos fueron todavía totalmente abstractos y nada comparten con los de Santamaría. Sin embargo, no cabe duda de que fue él quien inició este tipo de collages figurativos, al menos a finales de 1963. Realmente en el grupo sólo fueron practicados por él, a excepción de un tanteo por parte de Julia Dorado realizado entre 1965 y 1966 en la intimidad y sin fines expositivos (nº 96). Existe la posibilidad de que la visualización de algún *décollage* le animase a asumir este nuevo lenguaje, dado que son varios los collages que imitan el rasgado de esta modalidad de los *affichistes*, aun sin adoptar el concepto de apropiación que limita la participación del artista, y todavía menos el “cartelismo anónimo” practicado por Hains y Villeglé y que tuvo como resultados materiales auténticos *ready-mades* urbanos.

El conocimiento de los *décollages* por parte de Ricardo Santamaría fue meramente visual, y así lo demuestran sus collages. Tal y como nos informa él mismo, existen indicios para

---

<sup>1129</sup> Existe un collage de 1956 titulado *Etiquetas* realizado por Esteban Vicente en Nueva York, donde aparece una lata de conserva de la marca Campbell. La coincidencia con Warhol se explica por el hecho de que este producto de consumo estuvo muy extendido en la sociedad neoyorquina, pero no en Europa. Ver *Esteban Vicente. Collages*, Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Joan March, Cuenca, 2003, p. 35 (catálogo de exposición). El conocimiento de este collage por parte de Ricardo Santamaría en 1961 es prácticamente imposible y, sin embargo, lo paradigmática que llegó a ser la sopa Campbell en el gesto de apropiación de Warhol nos induce a pensar que el collage de Santamaría comentado constituya un homenaje a Warhol y al Pop Art en general, tendencia a la que quiso arrimarse en 1964.

pensar que el gran estallido internacional del arte nuevo-realista se debiera a la exposición *Art of Assemblage* de Nueva York de 1961<sup>1130</sup>, catálogo con el ensayo de Seitz que por entonces pudo llegar a manos de Santamaría de alguna manera<sup>1131</sup>. Ciertas muestras de este artista zaragozano hacen pensar en el *décollage* por los fragmentos de carteles arrancados (nº 66) y, sin embargo, responden más bien al rasgado de Arp, sólo que superpuestos a un fondo de pintura sobre el que Santamaría añade collages figurativos convencionales, cuando en realidad los *décollages* fueron formulados por sus descubridores en oposición abierta a la creatividad del collage. Los de Santamaría se desarrollan hacia delante a partir del soporte y no en profundidad como el *décollage*; ni siquiera tienen el sentido de desvelamiento surrealista que les infundió Léo Malet antes del descubrimiento de los *affichistes*. Son absolutamente creativos y, en definitiva, deben ser considerados collages y nunca *décollages*<sup>1132</sup>. El propio Santamaría estableció las diferencias existentes entre el Grupo Zaragoza y los nuevos realistas: él y sus compañeros no podían “mostrar la realidad tal y como es (...) sin selección”<sup>1133</sup>, lo que en su opinión constituye una idea propia de los nuevos realistas e inspirada en Duchamp, cuando precisamente fue el acto de elegir lo que fundamentó el *ready-made*, mientras que los nuevos realistas se distanciaron de este mínimo hacer duchampiano interpretado por ellos como un medio de elevar la realidad a categoría artística, opinión muy personal dado que Duchamp nunca se propuso exponer sus objetos.

Por lo tanto, resulta más conveniente identificar el arte objetual del Grupo Zaragoza con la tradición abierta por Schwitters a partir del punto de inflexión dadaísta, y que en la década de 1950 tiene continuación en Rauschenberg y otros artistas calificados por Restany de neo-dadaístas, a pesar de que sus voluntades artísticas distan mucho del dadaísmo. Con esta integración de lo objetual en los medios pictóricos pueden mantener su lenguaje expresivo-constructivo heredero de Pórtico tal y como empezó a hacer Vera durante los años cincuenta con sus collages y luego, a partir de 1961, con sus ensamblajes de madera. Sin embargo, ni aquel neo-dadaísmo de la década de 1950 ni los de Zaragoza coincidieron con la voluntad de Schwitters por disolver el concepto artístico al convertir su entorno en un incesante collage, a pesar de haber iniciado una nueva integración de objetos preexistentes como si fuesen materiales artísticos. Por el contrario, con el grupo de Zaragoza la obra artística se reafirma,

---

<sup>1130</sup> Un ejemplo de las consecuencias en la Península de este despertar del collage y del arte objetual a raíz de la exposición *Art of Assemblage* (1961, Nueva York), fue la exposición “El objeto” en la Sala Gaspar de Barcelona, animada por el grupo O Figura en 1961. Acerca de esta exposición véase BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, op. cit., p. 166.

<sup>1131</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, op. cit., p. 82; y SANTAMARÍA, Ricardo L., “la vanguardia aragonesa de 1939 al 1968”, en *Ricardo Santamaría*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1978 (catálogo de exposición). Recogido en *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 436.

<sup>1132</sup> Error que encontramos por ejemplo en LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, “El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* nº XCV 2005, IberCaja, Zaragoza, p. 181.

<sup>1133</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, op. cit., p. 85.

ahora en tanto que objeto gracias a los nuevos soportes y materiales<sup>1134</sup>. Existieron modelos nacionales ya señalados por Santamaría: Salvador Soria, Manuel Millares o Josep Guinovart; sin embargo no cita al más evidente, Román Vallés, atendido especialmente por uno de los críticos citados por el Grupo Zaragoza: Juan-Eduardo Cirlot<sup>1135</sup>. Presentando tras un viaje a París en 1961 una paralela integración de papeles desgarrados y plegados en su pintura informalista y gestual enfrentada con cierta construcción, Román Vallés adopta desde 1963 una iconografía figurativa cercana en apariencia al Pop, a pesar de las capas de pintura que individualizan la imagen reproducida fotográficamente. Como este artista barcelonés, el collage del Grupo Zaragoza consiste en una paulatina asunción de la realidad cotidiana en el recinto del arte, y cuyo destino es su aproximación al público una vez consolidado. Ahora el espectador observa elementos de su propio entorno con los que puede identificarse de manera directa. Este grupo quiere reconciliar con la sociedad un arte que no podemos identificar con el anti-voluntarismo del nuevo realismo, o con la reafirmación de las instituciones artísticas llevada a cabo por los artistas pop con ciertos medios de reproducción mecánica como la serigrafía. El Grupo Zaragoza continuó hasta el final de su existencia la búsqueda de un lenguaje universal y sintético iniciada por Pórtico bajo el signo de la construcción y la expresión, en lo que se muestran radicalmente opuestos a los modelos del pop, del nuevo realismo y aún más del ya lejano dadaísmo, incluso se distancian particularmente de Schwitters por no llegar a romper los marcos como él, ni siquiera rozaron la confusión entre la obra de arte y los objetos reales de los dadaístas de Zurich. Las propias declaraciones de Santamaría así lo demuestran cuando acusa a Marcel Duchamp y a los dadaístas de ser meros provocadores<sup>1136</sup>, o a los situacionistas de hacer “piruetas cónicas”<sup>1137</sup>, al tiempo que casi académicamente reivindica para la historia del collage la importancia de los cubistas<sup>1138</sup> -lo que conlleva implícitamente una defensa de los asuntos formales pictóricos-, a pesar de que considere a su grupo más próximo de la tradición “realista” del dadaísmo y del nuevo realismo que del informalismo y la abstracción, tendencias éstas con las que la crítica les ha clasificado habitualmente<sup>1139</sup>. De este modo Santamaría, auténtico ideólogo del grupo, integra la trasgresión del collage en la creatividad artística y, de manera indirecta, en el marco institucional y tradicional del arte a partir de una base teórica previamente fortalecida con la reafirmación de la pintura de Santiago Lagunas y el purismo de Federico

---

<sup>1134</sup> *Ibíd.*, p. 85.

<sup>1135</sup> Ver CIRLOT, Juan-Eduardo, “La obra reciente de Román Vallés (1963-1965)”, *Papeles de Son Armadans* nº 119, febrero 1966, Barcelona, en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, *op. cit.*, pp. 200-204. Román Vallés participó en la encuesta sobre los certámenes formulada por el Grupo Zaragoza en 1965. Ver BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, “Las dos vidas de Ricardo Santamaría”, en *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>1136</sup> Ricardo Santamaría cuenta cómo Mathias Goeritz dijo a Santiago Lagunas que Duchamp, al negar el arte, lo entregó al divertimento de una élite con “títulos idiotas, dibujos pseudo-científicos, caligrafías confusas y collages absurdos”, en SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 Años de arte abstracto*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>1137</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>1138</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>1139</sup> *Ibíd.*, p. 84.

Torralba. La necesidad de una didáctica dirigida al pueblo fue respaldada por la convicción de que todo el mundo es apto para la creación artística; pero Santamaría no recoge las manifestaciones de quienes no creen serlo, sino que se dirige teóricamente a la sociedad para exponer principios clásicos del arte: defensa de una academia, del aprendizaje<sup>1140</sup>, de los valores subjetivos de la creatividad al afirmar que una obra es buena si dice algo, el arte de identidad regional, el arte como una necesidad, el proyecto de la fundación de un museo en el Torreón de la Zuda, etc., todo enfocado a hacer plausible la pervivencia del arte en la sociedad sin cuestionar los peligros de la existencia de obras artísticas, definitorias por sí mismas del arte institucionalizado.

Los collages de Santamaría enarbolan una nueva afirmación de lo artístico al insertar en la pintura la realidad ofrecida por nuestra civilización de manera fragmentaria, siendo el gesto del artista el que devuelve la unidad y la singularidad simultáneamente, junto con la transparencia propiciada por el contraste creado entre la solidez de las imágenes pegadas y la espacialidad del pigmento, producto de sus gestos materializados en raspados y brochazos, todo para traspasar la opacidad de los objetos y a la vez configurar obras únicas y delimitadas por sus marcos, al tiempo que se sirve del arte -ahora respaldado teórica y sutilmente- para ejercer mediante las imágenes presentadas una crítica social evidente, tal y como pudieron realizar en su tiempo Heartfield y Renau aunque, en su caso, desde una defensa más evidente de su profesión. Es fácil apreciar esta misma crítica social sometida al montaje y a los efectos pictóricos en el guión concebido por Santamaría de la película *Muy cerca de nosotros* (1965) de José María Sesé. El conflicto entre el arte único y los medios de reproducción mecánica sobre el soporte son constantes en su obra, con franca victoria del primero. Se trata de la oposición que el mismo Santamaría establece en sus escritos entre arte y tecnología, con un espíritu romántico próximo al Arts and Crafts de William Morris<sup>1141</sup>. Incluso llega a evocar esta lucha como un deber artístico destinado a rescatar el valor estético<sup>1142</sup>, y para ello busca respaldo precisamente en el pensamiento de Walter Benjamin, a pesar de que éste último mostrase una fascinación y confianza por los medios de reproducción mecánica por ser capaces de democratizar la imagen. De esta forma, interviene en los collages de Santamaría la imagen fotográfica manipulada, rasgada, rayada y poseída por su creatividad, así como las letras de formas tipográficas e intenciones poéticas en las que priman las cualidades formales, para las cuales se inspiró visualmente en los *décollages* de los nuevos realistas -a pesar de que éstos nunca manifestaron intenciones poéticas para distanciarse de los letristas-, y en los collages dadaístas, en los que

---

<sup>1140</sup> GRUPO ZARAGOZA, *El arte como elemento de vida*, en SANTAMARÍA, Ricardo L., *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 415.

<sup>1141</sup> Ricardo Santamaría llega a afirmar que lo que separa al Grupo Zaragoza del nuevo realismo de Restany es el rechazo de los zaragozanos a la tecnología, pues opina que Restany la ensalza. En SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, op. cit., pp. 84-85.

<sup>1142</sup> Ver SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 Años de arte abstracto*, op. cit., p. 48.

abundan composiciones e iconos cercanos, máquinas y ruedas que materializan el propio proceso creativo que viaja incesantemente del artista al objeto recortado, sólo que los fotomontadores dadaístas de Berlín quisieron acabar de este modo con la unidad de la obra que ahora con Santamaría es reafirmada y enfatizada, mostrando las imágenes reproducibles vencidas y atrapadas entre las estructuras constructivas impuestas por el artista. El proceso se simplifica con una serie de periódicos pintados -a veces montados- con el fin de anular la información enviada por los medios de masas, con clara intención de posesión artística mediante el gesto de la brocha. Se trata de la serie *Journal intime* realizada entre 1960 y 1963, según informan sus firmas (ver nº 59), y cuyo título contiene toda la dimensión de la apropiación artística, incluso en ocasiones procede simplemente invirtiendo el papel para anular sus contenidos de manera directa y radical. Conscientemente o no, el arte de Santamaría recupera para la institución artística el antipictoricismo dadaísta, las ideas de Benjamin acerca de la reproductibilidad de la obra de arte, y el involuntarismo de los nuevos realistas. Por esta razón, debemos pensar que el realismo introducido en la línea del grupo por sus collages no supuso una negación de la estética anterior sino todo lo contrario, la continuación acumulativa e incluso lógica del proyecto de una pintura sintética y universal iniciada por Lagunas, Aguayo y Laguardia, dado que más que cambiar la apariencia estilística añade un nuevo juicio de valor ante el exterior real que enfatiza la condición objetual de las formas plásticas no referenciales y consideradas comúnmente abstractas. El límite superior del Grupo Zaragoza lo impone la división tajante entre los elementos prestados y las formas entendidas propias del artista y ejecutadas con pigmentos.

El Grupo Zaragoza todavía no fue más allá del collage hasta alcanzar la consideración duchampiana de la pintura como una sustancia preexistente y ajena, porque para ello se hubiera visto obligado a negar la existencia misma de la pintura. Tampoco consiguió conectar el gesto expresivo del pincel con la elección de los fragmentos encontrados, y en el fondo conserva la brecha que divide el mundo interior subjetivo del exterior objetual. Será una generación posterior de artistas aragoneses los que comiencen a trabajar en este terreno a partir de la década de 1970, gracias en parte una nueva asunción de los medios de reproducción mecánica, desde los tradicionales como la serigrafía -ya empleada por los miembros del Grupo Zaragoza-, hasta la diapositiva con Equipo LT en la década de 1970, y la video-creación y la infografía en la década de 1990 por poner algunos ejemplos, y todo ello dentro de un marco institucional reafirmado, ampliado y enriquecido por la extensión de nuevas corrientes, desde el Pop y el nuevo realismo -cuyos conceptos creativos todavía no fueron asumidos por el Grupo Zaragoza- hasta el arte conceptual, los cuales permitieron la ruptura de los marcos de la obra mediante su reproducción y la integración de la cotidianeidad, sin poner en cuestión el cofre que la alberga. A esta paradoja contribuyó en Aragón significativamente la firme defensa del arte por parte de Santamaría y sus amigos, a pesar del pulso constantemente mantenido con las instituciones



culturales de la España franquista de los años sesenta, cuyo centralismo es poco representativo a nivel internacional.

Por su parte Juan José Vera, a pesar de aceptar esta nueva dirección realista encabezada por Santamaría<sup>1143</sup>, no cambia sustancialmente su estética sino más bien toma conciencia del poder de los objetos que hasta entonces sólo habían constituido materias alternativas, y en este sentido se adelantó al realismo adoptado por el grupo en 1964. Ahora Vera enfatiza el poder signíco de estos materiales estableciendo un lenguaje capaz de ser leído -y no sólo visto- junto con las cruces y estructuras de su pintura, sustituidas a veces por anillas, arandelas, herraduras, etc. La generalización en su obra de nuevos materiales lo emparenta por ejemplo con ciertos ensamblajes de Bruce Corner, y son susceptibles de ser interpretados como un neo-dadaísmo. En cambio, sus cualidades plásticas se mantienen así como su sumisión a la construcción artística, lo que desmiente esta última identificación estilística. Algo parecido ocurre con la utilización de objetos de producción seriada, paralela a las fotografías recortadas por Santamaría. Sin embargo, con estos objetos así como con el resto de los procedimientos empleados en general, Vera no juega con la transparencia del color y la opacidad objetual a diferencia de Santamaría y Sahún, dado que sus bases son tan opacas como los materiales ensamblados, finalizando sus obras por ser una construcción de desechos que adoptan formas artísticas acordes a una evolución personal, la cual avanza hacia un creciente materialismo desde la primera estética expresivo-constructiva de Pórtico, sobre todo una vez liberado del condicionamiento que supone la superficie mediante construcciones tridimensionales consistentes en el ensamblaje de maderas, hierros y desechos, siguiendo el buen oficio de Julio González. Con estas estructuras, adoptadas casi de inmediato por Ricardo Santamaría, Vera crea formas antropomórficas y animalísticas con aspecto de juguetes. Éstas responden a la presencia del artista en la propia construcción de desechos, lo que permite valorar su arte como algo desmaterializado dado su potencial para apropiarse de cualquier material encontrado, hecho sellado en ocasiones con impulsos primitivos autorretratísticos, como por ejemplo la impresión de manos con pigmentos (ver nº 39).

Esta dimensión proyectiva del artista crece aún más en la obra de Daniel Sahún al utilizar prendas que le han pertenecido y objetos que de alguna manera le identifican. Antes de conformarse el Grupo Zaragoza, Sahún alcanza en 1961 un estilo maduro con arpilleras que mantienen un concepto espacial significativamente pictórico frente a la ruptura constructiva de los marcos en las obras de Vera y Santamaría, por lo que enseguida topará con las limitaciones de la opacidad. Por esta razón, siente la necesidad de buscar vías para romperla y crear nuevas

---

<sup>1143</sup> Como él mismo declaró en una entrevista tras la exposición *3 Pintores del Grupo Zaragoza*, en DOÑATE, “5 preguntas a Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 13 diciembre 1964, Zaragoza, recogido en *La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva 1950-2001*, op. cit., p. 230.

profundidades alternativas a la mimesis, en principio por medio del quemado de las arpilleras (nº 76), con el agujerear de la superficie (nº 77) y la utilización de telas metálicas como soporte (tan sólo en la obra nº 83), aquéllas que en la obra de Manuel Rivera crea grandes aperturas espaciales tal y como ocurre con las arpilleras de Manuel Millares sólo que, en el caso de Sahún, la expresión anterior heredera de Pórtico y contraria al informalismo español, crea una opacidad que poco tiene que ver con los ejemplos de El Paso, aunque con Sahún esta impermeabilidad se enriquece tempranamente con texturas de distinto grosor para crear veladuras (nº 86), rompiendo así el enrejado deudor de las composiciones de Lagunas con el fin de establecer los objetos impenetrables sobre una superficie bidimensional que crea figuras mediante los pliegues, utilizando para ello colores pálidos y el clásico azul productor de una radical especialidad ficticia procedente del viejo tema de la ventana albertiniana. Estos procedimientos cromáticos son valorados ahora materialmente y no de forma ilusionista, en abierto contraste con los materiales empleados -arpilleras, arenas y virutas de metal-; es decir, adjudican al objeto encontrado el protagonismo de una concepción clásica de la composición del cuadro, siendo objeto el que por sí sólo destruye la representación y el que al mismo tiempo muestra el sistema pictórico desposeído de su función mimética. De esta forma, la obra de Sahún participa de la oposición propia de Santamaría entre la opacidad de lo objetual y la transparencia de la pintura, aunque conservando al mismo tiempo un sentido pictórico clásico, cómplice del lirismo de Julia Dorado y Oteló Chueca. La pintura es reivindicada por su ficción frente al espacio real de Millares y los demás miembros de El Paso que emplearon este tipo de materiales en sus producciones, de lo que deducimos que el principal tema del Grupo Zaragoza fue la relación del arte con la realidad -con clara ventaja del primero-, y la capacidad de la pintura para devolver la coherencia, el sentido y la permeabilidad a los objetos presentados opacos por el mercado.

Además de ser encontrados, estos objetos contienen en ocasiones una proyección personal crucial al utilizar prendas que han pertenecido al artista y lo han habitado durante un tiempo. La interacción entre el sujeto y el objeto llega muchas veces con Sahún de manera premeditada. Por extensión, y aunque personalmente íntima -sin necesidad de las apologías de Santamaría-, se crea una complicidad próxima al engrandecimiento artístico que Schwitters otorgó a los fragmentos, aunque por ello Sahún no se vio obligado a anular del todo los anteriores significados y contenidos de los objetos, sobre todo emocionales, sino que éstos pueden mantenerse atrapados sobre la superficie por medio del ensamblaje y de la simple manifestación artística. Por esta razón, en la única obra en que Sahún utiliza el recorte de una ilustración, éste sirve para materializar el propio acto de ensamblar y crear que une al artista con sus objetos, a diferencia de los contenidos sociales de los collages de Santamaría. Este único ejemplo titulado *Azaila* -nombre de yacimiento celtíbero de la provincia de Teruel, y con lo que Sahún hace alusión a su inclinación y debilidad por los restos, ya sean arqueológicos o no

(1964, nº 84)- muestra un eje dentado de bicicleta empuñado por una mano recortada. La mano pertenece a una imagen previa, mientras que los discos son reales y por tanto están dotados de relieve, lo que ya supone una contradicción esencial que denuncia la limitación visual de la imagen. El movimiento circular de este componente del mecanismo de bicicleta pone en funcionamiento el constante girar dialéctico entre el sujeto y la obra material, tal y como ocurre con los neumáticos y relojes esféricos que aparecen en los collages de Santamaría. Cada diente de los discos materializa el encuentro con cada uno de los objetos almacenados en el mecanismo de la memoria. El girar de estos radios de bicicleta debe ser vislumbrado al accionar manual o mentalmente el molinillo de *Pensamiento onírico* (1965, nº 86), porque éste a su vez pone en funcionamiento el movimiento de exteriorización que da lugar a los grafismos que señalan topográficamente un lugar sobre la superficie (cruces, aspas, círculos) -los mismos empleados por Vera y que remiten a un lenguaje universal por su simplicidad primitivista-, en concordancia con el almacenaje positivista y frustrado de una realidad inaprensible en cajones, eslabones regulares de cadenas, etc., elementos de medición y por tanto de sujeción del universo imaginario que se despliega ante Sahún en forma de escombros. Este miembro del Grupo Zaragoza fue el más íntimo, la incapacidad onánica de los movimientos circulatorios que accionan todos sus mecanismos de percepción le condujeron, precisamente en 1964, a un punto muerto por la máxima opacidad compacta de los motivos objetuales. Es verdaderamente entonces cuando desata su serie de pinturas azules, y sobre ellas desarrolla un poético juego por medio de un grafismo tendente desde la indefinición hacia un antropomorfismo casi retratístico, como sus objetos reales, incidiendo en el arte como un constante gesto y no como el acabamiento opaco de una obra de arte. En cambio, esta nueva afirmación de la pintura no conllevó el abandono total de lo material, a pesar de reducir la construcción opaca en sus arpilleras, tal y como demuestran sus ensamblajes siguientes que incrementan todavía más el sentido pictórico. Antes de conocer a Vera y Santamaría, Sahún ya se había sumergido en el dilema de la opacidad de la superficie, sólo que ahora intenta abrir accesos en auténticos cuadros-figuras donde los objetos son protagonistas para servir al autorretrato deseado del artista que los ha poseído. De este modo, los objetos adoptan el aura de la pintura del fondo, de las manchas, de las formas creadas por la misma tela y el papel, tal y como podemos apreciar en la cerilla que queda coronada por la simulación de una caja en su collage nº 85 (1964), y que está esperando ser encendida en el momento de su encuentro con el sujeto -ora el artista ora el espectador-, pues debemos recordar que Sahún fue empleado en una empresa de energía eléctrica, lugar donde adquirió una sensibilidad que retoma el concepto lumínico de esta nueva energía como metáfora del encuentro con el material que el artista va a emplear en sus composiciones pictóricas. En esta empresa ubicada junto al río Huerva de Zaragoza, comenzó a recoger material de desecho para sus arpilleras antes de fundar con Vera y Santamaría el Grupo Zaragoza. Fue el lugar de trabajo apropiado para la maduración de la creatividad según la

fenomenología del collage. De esta manera, ante el giro hacia los nuevos lenguajes realistas que Santamaría quiso dar para el grupo, Sahún responde con la materialización del propio hacer en consonancia con la estética heredera de Pórtico por un lado (entró a trabajar como delineante para Lagunas en verano de 1955), y con la lógica misma del collage por otro, evitando toda temática social que no esté contenida en los objetos y en el mismo acto de crear. Con obras como *Azaila*, Sahún demostró tener un concepto de collage depurado, maduro y adaptado a su personalidad. Comprendió la verdadera profundidad del concepto pictórico, en consonancia con la plástica de su época y no con la extensión constructiva más propia de Picasso, pionero en la materia y cuya obra Sahún siempre admiró y analizó con detenimiento hasta desvelar los verdaderos motores que le impulsaron a adherir en la primavera de 1912 su primer material no pictórico, lo que le permitió descubrir valores fenomenológicos que amplían y fracturan la aparente bidimensionalidad de los *papiers-collés*, los cuales se mostraron de esta forma completamente actuales.

Más allá de la importancia de la obra en sí misma, queda la relación del artista con la realidad. Por esta razón, Sahún no dudó en recuperar a partir de 1964 procedimientos tradicionales del arte, dado que esta cuestión carecía de importancia frente a la necesidad de buscar medios de conocimiento que perforasen la opacidad de la realidad exterior. De este modo, Sahún presentó plásticamente los fundamentos fenomenológicos inminentes para que la pintura pueda ser hecha por todos, pues él nunca dependió de la venta de su pintura dado el trabajo paralelo y remunerado que desempeñó como delineante, lo que le permitió una vez retirado de la industria eléctrica desarrollar a su manera su creatividad y sus investigaciones en pro de un lenguaje total y sintético, frente a la pintura universal de Pórtico y de sus compañeros del Grupo Zaragoza.

Por su parte, Julia alcanzará en las décadas posteriores un concepto de creatividad paralelo mediante la firma pictórica de periódicos y la criba de la información sobreabundante, sacrificando la obra acabada en la sucesión permanente de construcciones y destrucciones, presentando sus papeles apropiados mediante el ejercicio pictórico (nº 90-92) como un flujo imposible de ser materializado a pesar de los infinitos y constantes intentos cinematográficos de hacerlo, a diferencia del confiado repertorio museístico de Santamaría, el iniciador entre los miembros del Grupo Zaragoza de la rectificación de periódicos a principios de la década de 1960, mientras Julia Dorado todavía abordaba el papel originario sin imágenes. No obstante, esta representante del Grupo Zaragoza desarrollará durante las décadas siguientes una recuperación personal y mecánica al mismo tiempo, del repertorio iconográfico de la actualidad, no sólo con la ayuda del collage y del fotomontaje, que ejercitó con el fin de ilustrar por ejemplo las páginas de la revista *Andalán* entre 1984 y 1985, también del grabado, terreno en el que se instruyó ya durante los años de vida del grupo y que ha continuado investigando sin cesar hasta el día de hoy. Este medio de reproducción le permitió aplicar a las copias el mismo color

de sus obras originales, sólo que en este caso mediante la serigrafía, que es capaz de integrar la singularidad en lo múltiple, tal y como procedió Antonio Saura, Salvador Victoria y Pablo Serrano<sup>1144</sup> con sus collages. Julia Dorado -la más joven de todo el grupo- enlaza con las generaciones posteriores y reconcilia esta reafirmación del hacer pictórico con los medios de reproducción mecánica - individualizados artísticamente en un paulatino proceso inaugurado en parte con el Pop Art-, ya sea colaborando con el grabador José Bofarull o recibiendo cierto influjo desde los años setenta de su amigo el fotógrafo experimental Pedro Avellaned, de la misma manera que Sahún entabló amistad con José Luis Lasala y pasa a ser referencia para el despertar artístico de este pintor, crítico de arte y futuro miembro de Azuda 40.

La exhibición de los resultados del Estudio-Taller Libre de Grabado en mayo de 1966 en el Centro Mercantil de la capital aragonesa (sin la participación de Juan José Vera, Daniel Sahún, Oteló Chueca y Teo Asensio), fue la única exposición de 1966 y la última del Grupo Zaragoza. Ese mismo año distribuyen entre los círculos afines el texto *Antecedentes del grupo Zaragoza. Logros y fracasos*, donde hacen balance de las metas alcanzadas y donde afirman haber contribuido a la creación de grupos y al desarrollo del arte contemporáneo en la ciudad, aunque sin proclamar el final del grupo de manera explícita. En los catálogos de Julia Dorado se hace constar el final del grupo en mayo de ese año, y Vera alude a este texto para comentar la definitiva separación de sus miembros. Sin embargo, se entiende que la última exposición del grupo acontece en octubre de 1967 en la Galería Raymond Creuze de París, con texto en el catálogo de Jean Cassou y de cuya gestión se ocupó Ricardo Santamaría, residente en esta ciudad desde el año anterior. El acompañamiento del catálogo de un texto de Santamaría bajo el pseudónimo Gilbert Rérart, ofendió a las autoridades españolas, razón por la que los antiguos miembros del grupo -que ni tan siquiera pudieron acudir a la inauguración- recibieron amenazas institucionales. No obstante, los miembros del grupo ya no colaboraban como tal, y cada uno de ellos buscó sus propias salidas artísticas individuales. En cambio, esto no rompió ni la amistad ni las colaboraciones que Sahún y Vera emprendieron a partir de 1984 en sucesivas exposiciones, pasando ambos a engrosar un reducido grupo de artistas referenciales para toda renovación plástica de la ciudad.

En el texto *Antecedentes del grupo Zaragoza. Logros y fracasos* son subrayados de nuevo los esfuerzos invertidos en aglutinar artistas, escritores, cineastas y todos aquellos que pudiesen participar en la creación de un actual panorama cultural aragonés. Fueron varios los

---

<sup>1144</sup> Los collages de Pablo Serrano no están contemplados en esta investigación por haber sido realizados a partir de la década de 1970, a pesar de declararse él mismo pionero en España del collage, en SERRANO, Pablo, "El lenguaje y la comunicación en la escultura", Boletín Informativo de la Fundación Juan March, nº 25, marzo, 1974, Madrid. Recogido en VV. AA., *Once ensayos sobre arte*, Fundación Juan March, Madrid, 1975, p. 139, refiriéndose sin duda a sus esculturas realizadas con objetos y escombros hacia 1962.

artistas que colaboraron esporádicamente con el grupo, y algunos de ellos cultivaron el collage desde un próximo punto de vista artístico y plástico, como prueba de la rápida generalización de los nuevos materiales y al margen de que se deba o no a una directa influencia del grupo sobre ellos. Es el caso de Pilar Moré, quien colaboró en diciembre de 1963 con el Grupo Zaragoza en la exposición *Abstracción navideña*, celebrada en el Casino Mercantil de la ciudad, a pesar de que a finales del año siguiente firmó el comunicado dirigido a Ángel Azpeitia en protesta por la apropiación del nombre “Zaragoza” por este colectivo de artistas.

Pilar Moré comenzó a pintar con trece años de edad, celebrando su primera individual tempranamente en 1963 en la Sala Libros, dentro de un estilo recuperador del impresionismo y abandonado en 1965 en beneficio de una figuración de tipo expresionista. Desde 1959<sup>1145</sup> se interesa por la abstracción en pequeños formatos, contribuyendo a *Abstracción navideña* de diciembre de 1963 con imágenes de este tipo. Curiosamente cultiva el collage desde principios de esta década de 1960 sin que podamos establecer una fecha concreta, además de hacerlo de manera individual y al margen de las exposiciones, así como el lenguaje abstracto sólo exhibido en la ocasión citada. Da la sensación de que, con esta pintora, tanto el collage como la abstracción responden a una búsqueda personal de nuevos lenguajes que no pensó exponer hasta no haberlos madurado, algo que no logró hasta 1986 tras un periodo de inactividad que abarcó prácticamente la década de 1970, fecha a partir de la cual desarrolló, a parte de cierta abstracción, el collage en multitud de formatos y procedimientos de técnicas combinadas, desde el objeto encontrado y ensamblado hasta la costura y el grafismo de inspiración oriental. En cambio, realizó escasos collages a principios de la década de 1960 sólo para amistades cercanas y allegados, en los que -como en el caso de Balagueró- la impronta impresionista de creación de atmósferas estuvo presente en la utilización de transparencias junto con imágenes opacas, utilizando papeles de distintas espesuras y naturalezas, así como aguadas e imágenes impresas. Todo ello le permitió encontrar un lenguaje totalizador y atravesar los materiales prestados, dado que en sus collages no es perceptible la imagen encontrada al margen de su consideración meramente material (ver nº 1 y 2, c. 1962 -1963), pues éstas son requeridas en sustitución del material pictórico, aunque para encontrar nuevos resultados y formulas, para crear profundidades y distribuciones espaciales en un lenguaje donde priman los valores abstractos, línea ésta que proseguirá a lo largo de la década de 1990<sup>1146</sup>.

---

<sup>1145</sup> PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, op. cit., p. 135.

<sup>1146</sup> Tal y como señala Ángel Azpeitia en *Pilar Moré*, IberCaja, Zaragoza, 1990, p. 7 (catálogo de exposición)

## Indeterminación del material

Tomando el testigo en la búsqueda de un lenguaje universal, el Grupo Zaragoza aportó ante todo la integración de los objetos y las materias preexistentes dentro de un concepto clásico y material de cuadro y escultura. Acaban decididamente con la primera oposición entre el collage y la pintura presente hasta Pórtico -nuestro punto de inflexión entre la vanguardia histórica y la nueva reafirmación artística-, e incluso con la distinción entre ambos registros. Sólo así recuperan para el arte los procedimientos de apropiación directa del material preexistente, erigiendo la primera piedra del gran desarrollo posterior en esta dirección, con el respaldo en la década siguiente de las instituciones públicas y privadas que en Aragón conocieron un nuevo despertar como consecuencia de la transición política hacia la democracia y el sistema de autonomías, aunque dentro un proceso paulatino que abarca aproximadamente desde 1975 hasta 1990. Por otra parte, la crítica del arte se adelantó en su profesionalización con la presencia de Ángel Azpeitia Burgos en las páginas del *Heraldo de Aragón* desde 1961.

La introducción del collage en los medios pictóricos dentro de una confusión matérica imposible de discernir, llega a su paroxismo en la obra de José María Peralta de Lecea, pintor que colaboró con los miembros del grupo Zaragoza en la Exposición de Pintura Actual celebrada en la Sala Calibo en 1963, y que comenzó a integrar papeles decorativos en una serie de jarrones de flores, temática ésta que ya no abandonó hasta el final de su carrera. El proceso fue paulatino, se remonta a la figuración esquemática desarrollada en la década anterior y finaliza cuando en su exposición individual de 1965 en la Sala Libros de Zaragoza exhibe su particular tabla rasa con una serie de monocromos complementados con pequeños relieves matéricos del mismo color, sobre los que presenta composiciones realizadas fundamentalmente con hierros ensamblados (ver José María Peralta de Lecea nº 5-10), algunos decorados con purpurina. Son la consecuencia de sus investigaciones escultóricas paralelas a la pintura desde finales de la década anterior con una serie de construcciones realizadas soldando piezas de hierro hasta conformar figuras reconocibles, algunas de ellas de temáticas religiosa y taurina. La negación monocroma a modo de Malevich o más bien de Rodchenko, dados los ínfimos relieves, evidencia un punto de inflexión en su evolución<sup>1147</sup>, una toma de conciencia del poder de los materiales y de las técnicas alternativas al academicismo pictórico reducido al pigmento. Tal y como años más tarde reclamará Santamaría<sup>1148</sup>, es evidente la voluntad de Lecea por

---

<sup>1147</sup> Hecho destacado por Ángel Azpeitia Burgos en *J. de Lecea, Cuadernos de Arte*, Galería Berdusán, Zaragoza, 1974, p. 6 [sin paginar]; y *J. de Lecea*, Galería S'Art, Huesca, 1975, p. 5 [sin paginar] (los dos son catálogo de exposición)

<sup>1148</sup> SANTAMARÍA, Ricardo, "Escultura-arquitectura. Arquitectura-escultura", en *Santamaría*, Galería S'Art, Huesca, 1973, en *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., pp. 431-433.

fundir los dos géneros plásticos principales que abordó hasta el momento, la escultura y la pintura, así como por romper su evolución anterior con el fin de despertar con un lenguaje matérico<sup>1149</sup> que integra el óleo, luego el acrílico y la tinta china, con todo tipo de materiales (papeles decorativos, hierros, arenas, sustancias sintéticas, enyesados, cementos de diferentes tipos, maderas, telas, etc.) y automatismos recientes como los chorreados, las impregnaciones de toda clase -por ejemplo usando papel decorativo-, el uso de espátulas, letras realizadas con plantillas, etc., y el objeto encontrado (ver nº 11), interés apreciable en uno de sus dibujos consistente en una máquina de escribir, realizado con seguridad entre 1954 y 1960 y con el que además expone la capacidad automática de la máquina en la escritura, capaz de eliminar la huella accidental del escritor, convicción ésta que después traducirá en la pintura mediante todo tipo de procedimientos. Entre todo este bagaje técnico se halla el collage<sup>1150</sup>, con el que el intento de control sobre el azar es constante, tal y como muestran en el resultado los enrejados cartesianos de hierro. Tras los primeros ensamblajes sobre fondos monocromos, aborda un arte de recuperación e integración constante de sus investigaciones precedentes, en unas obras sintéticas donde el simple collage queda oculto al constituir tan sólo una de las posibilidades que la creatividad del pintor dispone<sup>1151</sup>.

José María de Lecea asistió a la tertulia de la cafetería del Hotel Rey Alfonso a principios de la década de 1960<sup>1152</sup>, a la que también pertenecieron Baqué Ximénez -conocedor del materismo como muestra alguna obra ocasional de su producción anterior-, Virgilio Albiac y Francisco García Torcal, quienes desarrollaron el collage y otros procedimientos matéricos a lo largo de la década de 1970. A estas amistades se añadieron las de Ricardo Santamaría<sup>1153</sup>, Julio Alvar por haber estado vinculado como él a la asociación La Covacha en la segunda mitad de la década de 1950, y María Pilar Burges, de quien conoció pronto sus experimentos materiales. A pesar de ello, De Lecea siempre se consideró independiente y no le gustó que le adscribiesen a una corriente concreta o a una agrupación determinada. Aún así, coincide con los del Grupo Zaragoza en esa integración de nuevos materiales, de tal manera -y aún más en el caso de De Lecea- que apenas es posible discernir las técnicas empleadas en el resultado último, dado que su relación con estas nuevas posibilidades se entiende desde su condición de artista, y por tanto desde la voluntad de apertura de los marcos a la realidad, aunque paradójicamente con el fin de reafirmarlos, ampliarlos y no de romperlos porque algunos de estos materiales, aun

---

<sup>1149</sup> ANÓNIMO, "J. de Lecea: pinto no figurativo y doy más valor a la materia que a lo literario", *Heraldo de Aragón* 19 abril 1968, Zaragoza.

<sup>1150</sup> Sobre una redacción de las técnicas de De Lecea, ver AZPEITIA, Ángel, J. de Lecea", *Artes Plásticas* nº 16 marzo-abril 1977, Barcelona, p. 125.

<sup>1151</sup> Ver Ángel Azpeitia en *J. de Lecea, Cuadernos de Arte*, Galería Berdusán, Zaragoza, 1974, p. 7 [sin paginar]

<sup>1152</sup> Sobre De Lecea y la "tertulia alfonsina", ver MARTÍNEZ TENDERO, José María, "Lecea, el cuarto componente", en *J. de Lecea. Diálogo en el tiempo*, IberCaja, Zaragoza, 2003, pp. 23-26.

<sup>1153</sup> Ricardo Santamaría y José de Lecea expusieron juntos en 1958 en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vitoria.



preexistentes, no se presentan por sí mismos sino que fingen nuevas realidades de un modo pictórico. El lenguaje universal y sintético expuesto por Santamaría incluye estos procedimientos: “Ritmos, símbolos, signos, formas y arabescos/ Materiales *pobres* (...) / Toda una arquitectura específica (...)”<sup>1154</sup>, aunque en este punto es donde más se aleja De Lecea de los miembros del Grupo de Zaragoza, al trabajar sobre todo en profundidad, por estratos, mientras que la construcción se resuelve a partir de intentos gestuales fallidos ante la infinitud de posibilidades materiales, sobre todo visible en los enrejados y en los trazos negros desvirtuados por los automatismos, e inundados por las calidades matéricas superpuestas en profundidad y que finalizan en la sujeción última que suponen las calidades plásticas de sus pigmentos, a lo que se añade la alta consideración de la participación del azar, que alcanza cuotas mucho más elevadas en su obra que en la de los componentes del Grupo Zaragoza. De Lecea supuso el final decisivo de la distinción de los materiales y la sumisión a éstos de la expresión, así como la sustitución radical de la profundidad ficticia de la pintura por la realidad de la opacidad material, la cual debe ser traspasada por una plástica entendida como medio de conocimiento, tal y como podemos comprobar en sus puertas de armarios trabajadas a principios de la década de 1980, las cuales supondrán para la imitación un doble filo entre la afirmación y la negación, expuesto en los montajes de hierros sobre monocromos, sólo que ahora la figuración forma parte de la amalgama de posibilidades matéricas y sígnicas sin separación alguna<sup>1155</sup>. Se trata del cierre absoluto de la ventana que Alberti abrió en el Renacimiento.

---

<sup>1154</sup> SANTAMARÍA, Ricardo, “La vanguardia aragonesa de 1939 a 1968”, en *Ricardo Santamaría*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1978. Recogido en *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 437.

<sup>1155</sup> “De Lecea ha ido a la abstracción y ha regresado de ella”, dice AZPEITIA, Ángel, “Retrospectiva en Zaragoza de J. de Lecea. Diálogo en el tiempo”, *Revistart* n° 81-VIII año IX, Barcelona, 2003.



José de Lecea, S-T, óleo y papel decorativo sobre madera encontrada, 121 X 35 cm., c. 1982.

### **De la industria al arte**

Esta síntesis de las nuevas técnicas en el marco de la pintura acontece en el contexto del despegue económico que España y Aragón vivieron a partir de 1961 como consecuencia de la aplicación de la política tecnócrata y de una economía planificada, traducida en el ocaso del sistema autárquico y en una paulatina liberación de los medios de producción<sup>1156</sup>, lo que produjo un aumento de la circulación de las mercancías y un consecuente cambio cualitativo y cuantitativo en los desechos susceptibles de ser empleados en la actividad plástica. Santamaría mismo sitúa en este contexto histórico al Grupo Zaragoza<sup>1157</sup>, y plantea su arte como un corrector ante el desmedido crecimiento tecnológico, no reflejado sin embargo en ningún cambio real y verdadero de las condiciones sociales, pues las libertades continuaron siendo constreñidas por el régimen dictatorial, lo que creó el desajuste necesario y la causa de alienación previa a todo gran desarrollo del collage.

Desde principios de la década de 1960 Aragón reactiva su papel como abastecedor de energía eléctrica, sector en el que trabajaba Daniel Sahún como delineante y en cuya empresa recogía a orillas del río Huerva objetos y desechos para sus lienzos. Tal y como hemos señalado

---

<sup>1156</sup> Ver GERMÁN ZUBERO, Luis, “Pertinaz sequía. La economía aragonesa entre 1940 y 1960”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Zaragoza, 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, op. cit., p. 60.

<sup>1157</sup> SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, op. cit., p. 25.

más arriba, encontramos metáforas en sus cuadros sobre la chispa lumínica, lo que constituye un intento, muy común en su época, de transferir la realidad vivida durante la jornada laboral a la superficie artística con la esperanza de una recuperación de las horas perdidas. En este contexto se enfrentan el arte aureolado y la reproducción mecánica.

Uno de los materiales que más se extienden en esta época son los plásticos sintéticos. Ahora la industria ha aumentado la gama de estos productos a una infinidad de posibilidades, tal y como advierte el Grupo Zaragoza en *El arte como elemento de vida* (1964)<sup>1158</sup>. Un artista que en aquellos años hacía arte con estas sustancias y reciclaba sus horas laborales mediante la adhesión del material de trabajo sobre la superficie pictórica, fue José Benito Gómez, del que disponemos escasos datos biográficos. En principio fue un artista aficionado que recurría a prostitutas para reducir los elevados costes que suponen los modelos profesionales, un figurativo convencional de rincones de Zaragoza, tema que abordó sobre todo en la última fase de su vida cuando vendía sus cuadros en la Plaza Santa Cruz de Zaragoza. Para asegurarse unos ingresos estables, este pintor que en ocasiones firmaba como “Ben-Gom”, entró a trabajar en la fábrica zaragozana Pascor de plásticos sintéticos. A mediados de la década de 1960 y al poco de jubilarse, quizá ante la imposibilidad de ejercer la pintura con plena dedicación -pues nunca perdió la dinámica propia de un pintor “dominguero”-, adoptó un lenguaje abstracto y orgánico donde incluyó materiales de todo tipo, todos aquéllos que caían en sus manos, con especial protagonismo de los plásticos que él contribuía a producir con sus horas de trabajo y que, una vez solidificados, adoptaban extrañas formas orgánicas, entre vegetales e invertebrados marinos sobre fondos de colores opacos y esmaltados, junto con destellos de color realizados con aerógrafos fabricados por él mismo. En estas peculiares producciones matéricas también intervenían técnicas propias de la pintura decorativa, oficio en el que trabajó antes de entrar en la industria del plástico. Asumió esta formación profesional en sus obras artísticas con un estilo *naïf* abstracto o con la brutalidad propia de un aficionado, aunque explotada concienzudamente. La presencia de la decoración quedó reflejada por ejemplo en los pigmentos de esmalte sintético de los fondos de su producción abstracta, y su constante voluntad por transferir al arte sus jornadas laborales se materializó a gran escala en un mural realizado con este tipo de materias y técnicas para la fábrica Pascor, posiblemente con motivo de su jubilación hacia 1968. Antes montó una exposición con obra de estas características en abril de 1966 en la Sociedad Dante Alighieri de Zaragoza. En esta ocasión, Ángel Azpeitia exaltó desde el *Heraldo de Aragón* el carácter lúdico de estas producciones<sup>1159</sup>.

La transferencia a estos materiales del paisaje antes cultivado con estilo figurativo se hace evidente en *Cosmoprímavera* (1971), el único título conservado por ser presentado ante la

---

<sup>1158</sup> En Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 420.

<sup>1159</sup> AZPEITIA BURGOS, Ángel, “José Benito en la Sociedad Dante Alighieri”, *Heraldo de Aragón* 23 abril 1966, Zaragoza.

sección de pintura de la V Bienal de Arte del Ayuntamiento de Zaragoza. El tema clásico de la primavera es en este caso sublimado con la entrada de la realidad misma sobre el soporte artístico, aun transfigurada de tal manera que resulta irreconocible, por lo que estamos de nuevo ante un artista que trasfiere al marco pictórico los elementos reales y no al contrario, pues prima en ellos las calidades cromáticas y formales. Entre las técnicas empleadas por José Benito encontramos chorreados de pintura que, junto con el uso del aerógrafo y otros automatismos, ofrecen a la obra un curioso parecido al poetismo checoslovaco cultivado por Toyen y Styrsky a finales de la década de 1920 y principios de la siguiente, sólo que manifestado en relieve, produciéndose una significativa inversión de valores entre la imagen del poetismo y lo físico del materismo, que manifiesta la relación vital entre arte y trabajo, el auténtico tema de estas producciones: los plásticos solidificados que avanzan en relieve se muestran traslúcidos, mientras que la pintura no sólo es opaca, sino también reflectante, devolviendo onánicamente cualquier intento de mirar y conocer, cuando tradicionalmente ha sido al contrario, es decir, desde el Renacimiento la pintura ha creado un espacio ficticio en profundidad sobre la opacidad del soporte empleado. De este modo, los restos de los productos trabajados pierden su impermeabilidad cognitiva que las define en tanto que sustituibles por un salario alienante para ser dominados en el mercado por el valor de cambio. A estos materiales se unen los objetos más insólitos, como remaches de plástico y adornos posiblemente producidos por la misma fábrica Pascor, además de desechos coleccionados obsesivamente, por ejemplo los palos que sostienen los helados industriales y que con José Benito pasan a ser elementos decorativos de un marco simulado (ver nº 5).

A principios de los años setenta abandonó estos ensamblajes coloristas para retornar a las representaciones urbanas destinadas a la venta. Sin embargo, José Benito ya se había convertido en un secreto pintor de culto para los jóvenes componentes del zaragozano grupo Forma. Con él, la industria ya no disuelve el arte como ocurrió con la vanguardia histórica, sino que se integra en su sagrado recinto para reafirmarlo. Esta respuesta artística al progreso técnico ha sido perfilada anteriormente por Manuel García Viño en relación a la pintura española<sup>1160</sup>, y encaja a la perfección con los casos aragoneses aquí analizados e historiadados, desde los miembros del Grupo Zaragoza hasta De Lecea y José Benito: el artista adopta una materia excesivamente elaborada por la industria, cuya producción resulta imposible de ser rastreada a partir de su mera presencia; la reelabora en el cuadro para dar un giro tergiversador a su función, quedando así humanizada e integrada en la actividad artística. En ocasiones, este proceso de apropiación pictórica hace partícipe a los medios de reproducción mecánica, como por ejemplo el cine del Grupo Zaragoza, el fotomontaje de Santamaría o el grabado artístico. Ante estos medios que propician la sobreabundancia de imágenes y la alienación de su público, el arte

---

<sup>1160</sup> Véase GARCÍA VIÑO, Manuel, *Arte de hoy. Arte del futuro*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1976, pp. 75-76.

peligra de ser aniquilado. No hay más que recordar la alusión a la nueva proclamación de la “muerte del arte” en el *Manifiesto de Riglos* del Grupo Zaragoza (1965)<sup>1161</sup>, esta vez de la mano de Giulio Carlo Argan<sup>1162</sup>. Ahora, esta defunción ya no es enfocada desde la supremacía poética hegeliana, constante en las vanguardias históricas, sino desde las relaciones del arte con la sociedad.

## **El material encontrado**

Para completar esta evolución del collage en Aragón, debemos atender a dos artistas que han desarrollado esta actividad durante la mayor parte de la década de 1960 fuera de la región. El primero de ellos no está vinculado con el collage directamente, pues los que realizó entonces no se han conservado. Pero sí compuso ensamblajes escultóricos desde una sensibilidad primitivista en la que prima el respeto por la materia, con piezas de maquinarias, sobre todo de medios de transporte de grandes dimensiones como ejes de las aspas de los helicópteros. Se trata del escultor jacetano de origen francés Pedro Tramullas Autié, que además posee la peculiaridad de haber acogido la escultura desde el negocio familiar de la fotografía -principal medio de reproducción mecánica-, tal y como sucedió con el surrealista y luego miembro de COBRA Raoul Ubac.

La vinculación de Pedro Tramullas con la reproducción mecánica se remonta a su abuelo paterno Antonio de Paula, pionero cineasta y colaborador de Louis Lumière. Su padre Antonio continuó esta actividad en Jaca para dedicarse posteriormente a la fotografía de retrato, género que pronto captó el interés de Tramullas. Desde el instante real captado mecánicamente se va a iniciar en este artista un acercamiento al dibujo, y a partir de ahí a la escultura cuando comienza a asistir en 1963 a diversos cursos en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, tras haberse trasladado a esta ciudad el año anterior, en principio como viaje de placer huyendo de las restricciones culturales de la España de entonces. Ahí reside hasta 1984, ejerciendo como profesor entre 1969 y 1982, primero en la misma Escuela Nacional Superior de Bellas Artes durante unos meses y luego en el Colegio de Bellas Artes Edouard Manet de Gennevilliers. Incluso se presentó en 1974 a la cátedra vacante de su primer maestro, el escultor René Collamarini, quedando en segundo lugar. Durante todo este tiempo inauguró numerosas exposiciones en importantes galerías de la capital y, desde su regreso a Jaca en 1984, ha continuado exhibiendo sus esculturas tanto en París como en el sur de Francia.

---

<sup>1161</sup> Ver Ricardo Santamaría. *La expresión de la libertad (1947-2004)*, op. cit., p. 425.

<sup>1162</sup> En esta idea incide CARLO ARGAN, Giulio, *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como “ciencia europea”*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977, pp. 605-608.

En 1960 realizó un fotomontaje, los retratos sucesivos sobre un fondo oscuro de Rafael Gastón y Pío Fernández Cueto<sup>1163</sup>. En él Tramullas valoró la bipolaridad fundamental entre las luces y las sombras, lo que le animará a incidir en los negativos mediante el dibujo a plumilla, técnica que introdujo en los institutos franceses de bellas artes. En vistas a su obra escultórica posterior y en relación con la traducción de sus dibujos a la pizarra y al mármol hasta presentarlos en relieve, insistimos en el paralelismo existente en esta evolución desde la fotografía hasta la escultura pasando previamente por el dibujo y la pizarra, con la carrera del fotógrafo, escultor y pintor belga Raoul Ubac que, desde los fósiles fotográficos de su fase surrealista, derivó a través de la pintura a los dibujos sobre arcilla con sentido escultórico, y no me parece descabellado pensar que Tramullas conociese el trayecto de este relevante artista, dado que su pensamiento no dista mucho de la modernidad primitiva de COBRA.



Cartel reciente que ha reutilizado el fotomontaje de Pedro Tramullas fechado aproximadamente en 1960.

<sup>1163</sup> Ilustrado en el *Despacho Literario*, *Capricornio* 1963, Zaragoza, p. 12. Edición facsímil, *op. cit.*

Entre 1963 y 1964, nada más llegar a la capital gala, Tramullas conoce a Alberto Giacometti y Ossip Zadkine, dos posiciones bien distintas respecto al arte del Egipto Antiguo y las contradicciones que la plástica contemporánea padece. En concreto, Giacometti había abandonado desde hacía años sus primeras preocupaciones representativas y había asumido la escultura como un proceso interminable encaminado a la mimesis, pues insistía desde prácticamente la infancia en reproducir una simple cabeza. Sin embargo, ambos maestros escultores coincidieron en la necesidad de respetar la materia a la hora de trabajarla, clave en el pensamiento de François Laloue, uno de los autores fundamentales para Tramullas en el momento de lanzarse a la escultura en 1963<sup>1164</sup>.

Por otro lado André Savoret le aportó los conocimientos alquímicos y drúidicos, el mismo escritor que en *El arte Mágico* (1957) de André Breton y Gérard Legrand diferenció la magia de los enigmas poéticos y artísticos, aún más de los contemporáneos por basar sus conocimientos en el empirismo y en el instinto<sup>1165</sup>. Tramullas asume el reto y busca desde entonces una técnica que conecte la obra de arte con el Todo Universal<sup>1166</sup>. De la mano de este mismo autor y de la alquimia<sup>1167</sup>, descubrió la fractura actual entre el hombre y su entorno, e investiga desde entonces el medio de salvarlo; incluso necesita de la evidencia de que toda expresión subjetiva no puede dejar de responder a la lógica de su entorno. Enseguida se percató de cómo los dos polos creadores del pensamiento pre-céltico son el día y la noche, luego el sol y la luna<sup>1168</sup>, así como él había basado su fotografía en la contraposición de la luz y la sombra. Mientras tanto, comprendió que el difícil camino que había iniciado implicaba toda una filosofía y una postura ante la vida. Savoret afirmaba que para curar la lepra de los metales en la alquimia, antes debe sanarse la lepra de sí mismo, su propia ceguera.

En consecuencia, tanto la alquimia como su actividad que aglutina la fotografía, el dibujo, la escultura en multitud de materiales, ensamblajes, collages y pinturas, son fundamentalmente investigadoras. Desde el principio sintió la necesidad de independizarse de sus maestros para formar su propio taller. Como los recursos económicos eran limitados, se sirvió de los adoquines de granito de los bulevares parisinos, pero siempre atendiendo a sus orígenes: el pago en granito puro, entre finales del siglo XIX y principios del XX, de una deuda contraída por la Rusia zarista con la República Francesa. Este curioso interés de Tramullas por la procedencia de los materiales empleados desvela una especial atención por el objeto encontrado y una profundización a través de la opacidad con la que se presenta, hasta averiguar

---

<sup>1164</sup> Ver el estudio de Manuel Pérez-Lizano Forns en *Pedro Tramullas. Bodas de Alquimia*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000, p. 68 (catálogo de exposición)

<sup>1165</sup> Véase la encuesta publicada al final del libro de BRETON, André, *L'art magique*, Phébus, Paris, 1991, pp. 324-326.

<sup>1166</sup> Ver TRAMULLAS, Pedro, *La Porte d'Aspe et La Divine Proportion*, Spigc Interfaces, Pau, 1998, p. 1.

<sup>1167</sup> Ver BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, "Pedro Tramullas. El espacio y la materia", en *Pedro Tramullas. Energía-espacio sin fin*. Esculturas, IberCaja, Zaragoza, 2003, p. 3 (catálogo de exposición)

<sup>1168</sup> Ver TRAMULLAS, Pedro, *La Porte d'Aspe et La Divine Proportion*, op. cit., p. 2.

el lugar donde provienen en virtud del pensamiento monista de raíces prehistóricas que Tramullas profesa. Imprime en esta piedra formas universales como la anatomía femenina, recuperando las formas constantes de la historia, desde las venus gravetienses, las diosas madres mediterráneas hasta la misma Virgen María heredera de Isis<sup>1169</sup>. Busca las analogías entre el cuerpo humano y la piedra, encontrando la respuesta en los movimientos telúricos que supusieron, junto al conocimiento astral, la base filosófica de los druidas célticos. Ambos, piedra y cuerpo humano, poseen flujos de energía interaccionados por medio de la geopuntura o litopuntura, aplicada por los antiguos habitantes del Pirineo y de Europa en general mediante la colocación de dólmenes, cromlechs y menhires según las constelaciones celestes, con el fin de mejorar la habitabilidad del ser humano y su relación con el entorno. Es por eso que Tramullas trabaja el material que encuentra ahí donde se asienta, tanto natural como “artificial”, y si así no pudiera ser se informa antes del origen de la piedra o del objeto empleado, como en el caso del granito ruso que talló en París. Tras conocer la experiencia de la “Maison du Sacré” con Cunda y Msika (1966), y tras haber participado en el Symposium Européicher de St. Margarethen (Austria, 1967), funda el Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho (1975-1984) tras el convencimiento de una armonía entre todos los artistas por trabajar los mismos materiales en un mismo entorno. En este simposio participarán algunos escultores aragoneses interesados por el estudio de la ubicación del material para trabajarlo in situ, entre ellos Ricardo Calero, Alberto Ibáñez o el ex-miembro del grupo Forma Francisco Rallo. La obra de Tramullas no se comprende sin conocer el lugar donde la elabora, sus esculturas son creadas desde él y vuelven a él. Tramullas llegó a París buscando un buen sitio y se asentó; descubrió cuál podría ser su mejor actividad incidente, y esculpió el material ahí predominante. Del mismo modo soldó piezas de chatarrerías y desguaces en busca de nuevas formas antropomórficas a partir de 1966 (ver Pedro Tramullas nº 1-5) y, aunque el propio autor las considere frutos de una actividad lúdica y de relajo, responden a unas constantes universales materializadas en las formas espirales y en las modulaciones de las piezas de motores y ejes de distintos vehículos, barcos e incluso helicópteros<sup>1170</sup>. Y esto antes de aplicar la Sección de Oro a sus esculturas y a sus “puertas de energía”, antes de lo que Tramullas considera la culminación de un largo proceso de investigación: *La puerta de Aspe*, instalada en 1992 en un importante centro telúrico de la localidad francesa de Oloron.

Gérard Blasco reprocha a Tramullas no haber dejado sus esculturas sin soporte alguno<sup>1171</sup>, pero lo cierto es que los que emplea, en multitud de ocasiones ejes helicoidales de

---

<sup>1169</sup> Véase la presentación del historiador Robert Dezélus a *ibíd.*

<sup>1170</sup> Por esta razón ha expuesto estos ensamblajes de piezas de maquinarias con sus esculturas en piedra. Ver por ejemplo ANÓNIMO, “Tramullas”, *Andalán* nº 452 1º quincena junio 1986, Zaragoza.

<sup>1171</sup> BLASCO, Gérard, *Pedro Tamullas ou la liturgie des pierres*, Éditions du Panache Blanc, Pau, 2002, p. 99. Véase además SÁNCHEZ OMS, Manuel, « Pedro Tramullas y la búsqueda del lenguaje universal », en *La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, IberCaja, Zaragoza, 2005, pp. 208-209 (catálogo



mecanismos cuyo movimiento circular continúa en unos giratorios cojinetes intermediarios, son una prolongación de la obra, vienen a integrar la actividad humana extirpada como artificial en un orden cósmico que recorre la corteza terrestre en forma de corrientes de energía.

Tramullas, conocido por su numerosa colección de bastones, prolonga su mano mediante este instrumento para recoger las vibraciones del subsuelo y localizar el lugar donde confluyen las corrientes de energía, no para recurrir a un intermediario sino para hacer partícipe del orden cósmico a los útiles de los que el hombre se ha servido hasta el día de hoy. Tramullas es consciente de que, para poder recuperar el sentido incognoscible de lo divino y el contacto directo con la Naturaleza femenina y maternal, reivindicado por el máximo intérprete de la *Puerta de Aspe*, el historiador Robert Dezéus, debemos asumir en su seno todo lo producido por la civilización urbana desde que el patriarcado y el antropocentrismo consecuente se impusieron. Tan sólo se trata de cambiar la percepción del presente, tanto de una piedra como de un objeto encontrado. Ese respeto por lo ya existente, por aquello que le obliga como artista a continuar un orden, demuestra que, habiendo acudido a París con el fin de entrar en contacto con el ambiente cultural del momento, en cambio conoció y adoptó el pensamiento ancestral de los druidas que en su momento condujo a la divinización de la naturaleza creadora de la vida. Y aunque parezca paradójico ante este bagaje de sabiduría primitiva, Tramullas investiga más allá de su condición de escultor la integración de todo lo existente en un mismo origen, medio de reconciliar al hombre con sus propios productos industriales, entre los que se incluye la fotografía. Es así que Tramullas da sentido a la disparidad de los encuentros y localiza su razón de ser en el pensamiento monista primitivo, nueva conjunción de modernidad extraña y estado primigenio que a principios del siglo XX propició el despegue del arte contemporáneo y del collage en concreto, representado aquí por los ensamblajes de Tramullas, cuyos materiales encontrados en los desguaces y que conforman las estructuras antropomórficas deseadas -caso de los ejes helicoidales-, son devueltos a la reconciliación de contrarios, sin que para ello este escultor se vea obligado a reafirmar la existencia del arte a diferencia de los anteriormente analizados, pues con su obra la función del artista es sometida al servicio de la litopuntura. Si sus contemporáneos incluyeron directamente la realidad en el arte, él la engloba en un mismo orden primigenio, incluyendo al arte mismo, lo que acaba también -aun por vías distintas- con la dialéctica entre lo singular y lo múltiple, propia de la fe depositada en la industria por las vanguardias históricas.

---

de exposición); y PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "Apuntes sobre la escultura aragonesa 1900-1988", *Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"* XXXVI-1989, Zaragoza, p. 63.

## Los cartones recortados

El otro artista aragonés, en su caso turolense, que ha desarrollado un peculiar concepto de collage fuera de Aragón, es Salvador Victoria. Nacido en 1929 residió con su familia en Valencia desde 1937, por lo que su vida siempre estuvo vinculada a esta ciudad aunque otro tanto a Teruel por razones de origen, a pesar de haber trabajado principalmente en París y Madrid. Entre 1943 y 1947 se interesa por la pintura y cursa en la Escuela Superior de Artes y Oficios de Valencia. Ahí se impartía sobre todo el iluminismo de Joaquín Sorolla por constituir entonces una tradición local, estilo que determinó no sólo su primera pintura de impronta impresionista y de creación de atmósferas, sino también los collages realizados desde 1964, en los que disocia las formas de los colores gracias al *découpage* de cartones y telas. Tras este primer neoimpresionismo deriva hacia formas abstractas, que entre 1954 y 1955 se traducen a su vez en cierta descomposición geométrica de las figuras representadas, con clara inclinación hacia la pérdida de toda forma y la utilización de técnicas alternativas, metas que alcanzará plenamente al verse en París en 1956 gracias a una beca de prórroga de estudios concedida por el Ministerio de Educación, lo que le valdrá para residir en esta ciudad hasta 1964. La abstracción que adopta en Francia es de tipo informalista y está influenciada por las tendencias europeas generalizadas por aquellos años. Con este nuevo bagaje adquirido, además del gesto de la pincelada y determinadas técnicas como el *grattage* que realiza con la parte posterior del pincel<sup>1172</sup>, Victoria incorpora sustancias no artísticas para adaptar al lienzo los valores matéricos de un Fautrier o un Tàpies, por ejemplo arena, grava o serrín, incluso trozos de ladrillos, quemaduras con soplete o empastes, todo ello aplicado como si se tratase de material pictórico. Ya empleó con anterioridad estos medios extra-artísticos en pinturas experimentales de formas geométricas realizadas durante su servicio militar en Madrid entre 1954 y 1955, entre ellos fragmentos de cartulina destinados a crear nuevos efectos pictóricos, aunque éstos fueron luego sustituidos por nuevos procedimientos automáticos al adoptar el informalismo en París hacia 1956, dos años antes de contactar con quienes formó el Grupo Tempo (1960-1965) en la capital gala: Erik Nyholm, Erik Ortvad, Gino Scarpa, Borge Sornum, Gordon Fazakerley, Hebert Gentry, Sam Kaner, Bertil Lundberg y Egon Nicolaus<sup>1173</sup>, concebido como una agrupación internacional donde predominó el lenguaje gestual informalista<sup>1174</sup>, aunque su objetivo principal fuese el apoyo mutuo para abrirse paso en el mundo del arte.

Tanto éstos primeros ensayos como los abordados en París, no obedecen a una simple manifestación gestual del artista; ésta queda a disposición de la creación de su propio espacio,

---

<sup>1172</sup> Véase PATUEL CHUST, Pascual, *Informalismo matérico en la pintura valenciana*, Server de Publicacions Diputació de Castelló, Castelló, 1997, p. 90.

<sup>1173</sup> Sobre el Grupo Tempo véase VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, pp. 109-124.

<sup>1174</sup> Ver *ibíd.*, p. 114.

tal y como seguirá ocurriendo en su producción geométrica posterior, pues toda su carrera pictórica responde a una lógica evolución que cuestiona, recupera y sintetiza los procedimientos anteriores, dado que en este primer materismo aformal suyo no encontramos la violencia habitual en este tipo de pinturas, sino una reconciliación casi consensuada entre el soporte y el artista, cuya gesticulación se presenta ya como la creación del espacio mismo de la tela, idea ausente generalmente en la pintura gestual y matérica<sup>1175</sup>. Por esta razón y mientras fue sustituyendo los efectos matéricos por el predominio gestual, hacia 1960 surgió entre los brochazos y las materializaciones gestuales de sus cuadros la circunferencia, principal motivo espacialista que acapara la totalidad de la superficie por imponerse sobre la tela, primero como signo informe surgido del propio gesto casi automático, hasta constituir un personal símbolo geométrico susceptible de ser reproducido mecánicamente a diferentes escalas y sin verse formalmente alterado, es decir, procedente de lo informe para alcanzar la máxima perfección formal e histórica. La crítica no ha dudado en ver en la circunferencia una referencia autorretratística<sup>1176</sup> por el creciente deseo de esta forma perfecta por ocupar junto con los gestos pictóricos toda la superficie virgen. Fue el comienzo de una etapa donde predominaron las capacidades líricas de la pintura, el punto de arranque de la estética posterior de Salvador Victoria<sup>1177</sup>, en lo que el collage tendrá un papel fundamental, si no esencial.

Él mismo nos cuenta en la publicación de su tesis doctoral, cómo en 1964 a su llegada a España (al año siguiente se asentaría en Madrid) finaliza su etapa gestual para abrazar un nuevo geometrismo dentro de un breve proceso caracterizado por el recate de una serie de valores pictóricos que casi podríamos considerar clásicos por ser contrarios a las bases constructivistas europeas formuladas en las décadas de 1920 y 1930. Los principios de “simetría, orden y medida”<sup>1178</sup> pasaron a formar parte del corpus estético de Victoria, concretados en una nueva posición aventajada de lo visual frente al arte intelectual propio de la vanguardia anterior. Éstos reafirman un constante dominio del centro de la superficie, el cual vuelve a encerrar el cuadro dentro de sus propios marcos, fruto sin duda de una profunda reflexión sobre la fenomenología del pintar y crear<sup>1179</sup>, animada por la adopción de un nuevo formalismo independiente de la mimesis y con un claro sentido proyectivo y materializador de su relación con la superficie

---

<sup>1175</sup> Ver MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia*, Magius, Barcelona, 1968, p. 156.

<sup>1176</sup> Ver CASTAÑO, Adolfo, “Salvador Victoria en su obra gráfica”, en *Fundación-Museo Salvador Victoria*, Fundación-Museo Salvador Victoria, Teruel, 2003, pp. 170-171, donde además de afirmar este autor que el círculo es una personificación de Victoria, define su pintura como la materialización musical de la respiración del artista, visible por la incidencia de la luz.

<sup>1177</sup> Ver PATUEL, Pascual, “Las miradas abstractas de Salvador Victoria”, en *Salvador Victoria. Exposición antológica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000, p. 36 (catálogo de exposición)

<sup>1178</sup> VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, op. cit., p. 128. Ver además CÁMARA, Jesús, “Conversación con Salvador Victoria”, en *Salvador Victoria 1959-1984. 25 años de abstracción*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1989, p. 14; también recogido en *Salvador Victoria. Una visión retrospectiva 1958-1985*, Acredisa, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985, p. 14.

<sup>1179</sup> Ver NIETO ALCALDE, Víctor, “La pintura, el espacio y la luz”, en *Museo Salvador Victoria*, Museo de Teruel, Teruel, 2000, p. 25.

virgen a trabajar. Sin embargo, este cambio estilístico -expuesto por primera vez en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid en 1965<sup>1180</sup>- no fue causa directa de la aplicación de la pintura, sino de una reconsideración de los materiales alternativos. Respecto a su producción anterior, éstos se hicieron rígidos según una sistematización expuesta por él mismo<sup>1181</sup>: por un lado los “elementos corpóreos pegados (cartones, telas y maderas)”, los cuales supusieron la verdadera ruptura con los previos procedimientos automáticos y gráficos; y por otro el “collage”, casi reducido en su caso al mero recorte salvo el pegado de papeles que, a partir de 1970, se tradujo en el uso de plantillas de cartulinas delineadas con las tijeras, la cuchilla y el cúter. Éstas aportaron cierta sensación ínfima de relieve sobre una pintura tremendamente simplificada y responsable de la integración unitaria de los diferentes materiales partícipes, tradicionales o no, al cubrir el soporte y los recortes bajo una misma capa de color, así como las formas geométricas exactas, características de Victoria durante los años setenta, fueron dibujadas y pintadas con las mismas plantillas que en otras ocasiones el pintor adhiere sobre el soporte para conservarlas en la manifestación del resultado último.

Esta sistematización de los medios materiales que propiciaron en su carrera un casi definitivo adiós al informalismo, nos aporta claves fundamentales de cara a la comprensión de su obra. En primer lugar, podemos afirmar que el uso de materias extra-artísticas fue determinante en su carrera, no sólo en este tránsito de la gestualidad hacia la composición geométrica, sino también en la evolución de su pintura anterior, al menos desde 1955. No obstante, Victoria expone una distinción que no se ajusta a la definición de collage aquí planteada: con “collage” se refiere únicamente al encolado de papeles, mientras que los restantes materiales permanecen a su entender como procedimientos alternativos<sup>1182</sup>, sin duda por la impronta que el materismo dejó en su pintura durante su estancia en París y que aplicó en sustitución a la pintura, lo que implica de entrada una integración de estas nuevas posibilidades en el concepto puramente pictórico y artístico frente al uso del collage antes de la II Guerra Mundial. Este hecho determina un uso del collage sólo por su *découpage*, desde su consideración compositiva y bidimensional que reserva la profundidad y el relieve a la textura de los distintos tipos de papel y demás materias empleadas según la lógica de la plástica matérica, incluso una vez finalizada su etapa gestual. Es difícil hablar de collage cuando no percibimos el préstamo de ninguna cualidad de los recortes que escape a su criterio material, tal y como ocurre en las primeras experimentaciones con fragmentos de papel de los cubofuturistas y suprematistas rusos. Dentro de esta reducción pictórica de lo preexistente, el recorte arpiano y matissiano constituye la base creativa fundamental. Sin embargo el collage, a pesar de la

---

<sup>1180</sup> La estética expuesta en esta exposición pertenece a los collages de las fichas catalográficas nº 1-3. En el texto del catálogo José Castro Arines aún se refiere a su caligrafía gestual, en *Salvador Victoria*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1965, p. 7 [sin paginar]

<sup>1181</sup> Ver VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, op. cit., p. 128.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, p. 128.

geometría que adopta en la segunda mitad de la década de 1960 -lo que ha venido a denominarse “collage geometrizable” de Salvador Victoria, a pesar de no ser totalmente abstracto<sup>1183</sup>-, queda distinguido de los recortes de plantillas de cartulinas, y quizás porque el concepto que le indujo a su utilización difiera fundamentalmente en la capacidad de estas plantillas de ocupar toda la superficie con una única pieza, sin atisbos de montaje (por esta causa tales obras han limitado el final de nuestro análisis histórico y crítico), meta que en realidad persiguió desde su época pictórica caracterizada por la gestualidad.

Para Salvador Victoria, la composición de un espacio nuevo mediante la incidencia real de la luz desde una sensibilidad próxima a la de Balagueró -causa de su extremo cuidado en la iluminación de sus exposiciones<sup>1184</sup>-, no sólo fue la principal meta de estas plantillas de Victoria, también de sus collages comprendidos entre 1964 y 1970, que sin duda constituyen una suerte de nuevo impresionismo abstracto -aunque formalista- desarrollado a partir de 1970, al que él mismo se refiere con los elementos “luz, sombra y línea”<sup>1185</sup>. Este lenguaje, nuevo en su carrera, fue heredero del iluminismo que de joven aprendió de Sorolla, visible en las veladuras logradas con ciertos papeles transparentes y translúcidos como podemos observar en el collage nº 21 (1969)<sup>1186</sup>, el cual pertenece a una extensa serie sobre papel expuesta en la Galería Da Vinci de Madrid en 1969<sup>1187</sup>, aunque antes debamos advertir que siempre trabajó en series interminables que inciden en la acción de pintar como un gesto imposible de ser detenido en un obra definitiva, tal y como viene siendo habitual en sus contemporáneos (Antoni Tàpies, Antonio Saura, Pablo Serrano, Salvador Soria, etc.). Es en este aspecto donde queda relegado el gestualismo ante su nueva adopción formal de figuras geométricas, además de la apropiación de la esfera como protagonista, proyectiva del artista y de su gesto sobre la superficie a trabajar. El tránsito de los primeros trazos circulares gestuales que acabaron con su geometrismo figurativo de mediados de la década de 1950, a la circunferencia perfecta y realizada con plantillas, conforma el mismo proceso de abstracción que rige toda formación de la escritura y del lenguaje, es decir, la tipificación del impulso expresivo.

Ahora, con los valores lumínicos crea espacios cosmológicos que son la emanación de su propio hacer. Para ello y mediante el collage debe disociar el color y la línea que define el mínimo relieve y estructura la superficie<sup>1188</sup>, algo que sólo alcanza sustituyendo el grafismo por

---

<sup>1183</sup> PATUEL, Pascual, “Las miradas abstractas de Salvador Victoria”, en *Salvador Victoria. Exposición antológica*, op. cit., pp. 44-45.

<sup>1184</sup> Ver VICTORIA, Salvador, “La luz del museo” (febrero 1988), recogido en *Fundación-Museo Salvador Victoria*, op. cit., pp. 110-111 (catálogo del museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora)

<sup>1185</sup> VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, op. cit., p. 128.

<sup>1186</sup> Ver VICENT, Manuel, “Un juego sedante de formas y color”, *Diario Madrid* 29 noviembre 1969, Madrid, recogido en *Salvador Victoria. Una visión retrospectiva 1958-1985*, op. cit., p. 71.

<sup>1187</sup> En los pequeños catálogos de esta exposición introdujo collages originales con los que individualizaba los ejemplares. Ver *Salvador Victoria. Collages. Obra gráfica*, Galería Da Vinci, Madrid, 1969 (catálogo de exposición)

<sup>1188</sup> Ver el texto de Antonio Lorenzo para el catálogo *Salvador Victoria*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1968, p. 8 [sin paginar]

el *découpage*. El collage, tal y como él lo entiende, enseguida le empujó hacia una mayor concreción de las formas, lograda con el empleo de la cuchilla que lo libera del informalismo, al tiempo que le descubre las posibilidades del geometrismo sin necesidad de renunciar a sus inquietudes estéticas, en un proceso que abarca desde 1964 hasta 1970, porque incluso en este cambio formal de su evolución persiste aún más la primera línea neoimpresionista emprendida a partir del legado de Sorolla<sup>1189</sup>, manifestada mediante el cubrimiento de las superficies con papel de seda que otorga, como en el caso de Balagueró y Pilar Moré, veladuras, efectos de esfumado, juegos de calidades transparentes y diferencias de tonalidades, normalmente más cálidas en las formas protagonistas. De manera simultánea, Victoria conquista el soporte originario con el simple recortar y pegar.

El concepto pictórico tradicional es paradójicamente rescatado gracias al collage. Con él Salvador Victoria recupera la ficción espacial que sólo aparentemente lo ubica, en tanto que artista de su tiempo, entre el espacialismo<sup>1190</sup> por conformar nuevos espacios en la solidez del soporte y del collage -aunque sus cuadros no aporten una dimensión real como en la producción de Lucio Fontana-, y el óptico por el requerimiento de la participación de la percepción visual del espectador<sup>1191</sup>, dado que la creación atemática<sup>1192</sup> de cosmologías, sin referencias miméticas, produce confusiones perspectivas con alta intencionalidad lírica y poética, visible ya en sus telas gestuales inmediatamente anteriores. De hecho, las primeras concreciones geométricas las apreciamos en unas telas de 1964 susceptibles de ser valoradas como parte de su serie *Ventanas* (ver nº 2 y 3), porque no sólo retoman la metáfora albertiniana del soporte como un vano que se abre, sino que además introducen el clásico tema del “cuadro dentro del cuadro”, constante en el collage desde sus orígenes. En cambio, todo este bagaje científico sólo sirve al lirismo de las sensaciones pictóricas, definidas por la evanescencia de las formas que propone la pintura al ser entendida como un momento etéreo (de ahí el uso del esfumado atmosférico y del neoimpresionismo pictórico), no por constituir temas aislados sino por ser consecuencia y reflejo a su vez del modo de proceder de Victoria en series indefinidas, según el modelo implantado en España desde el triunfo del informalismo y de la pintura matérica.

Una vez que se ha logrado que el cuadro como ventana perviva sin traicionar a la actualidad, el *découpage* de papeles y de la tela del propio lienzo se extiende a lo largo de las superficies tratadas con el fin de disociar la línea del mínimo relieve monocromo, eso sí, sin

---

<sup>1189</sup> Ver PRATS RIBELLES, Rafael, “La obra de Salvador Victoria, considerada en el contexto de la abstracción geométrica valenciana”, en *Museo Salvador Victoria, op. cit.*, p. 51.

<sup>1190</sup> CÁMARA, Jesús, “Sentí la abstracción como un camino de pureza”, en *Salvador Victoria*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1995, p. 42.

<sup>1191</sup> Ver CÁMARA, Jesús, “Una generación irrepetible”, en *Fundación-Museo Salvador Victoria, op. cit.*, pp. 28-30. Sobre la posible relación de Victoria con el *op art*, véase MORENO GALVÁN, José María, “Salvador Victoria en la Galería Juana Mordó”, *Triunfo* marzo 1972, Madrid, p. 49.

<sup>1192</sup> Salvador Victoria no se considera un pintor de temas sino de estados o climas. Véase al respecto AGUILERA CERNI, Vicente, “Conversación con un representante español de la Bienal”, *Tropos* nº 5, diciembre 1972, Madrid, recogido en *Salvador Victoria*, Centro Cultural Conde Duque, *op. cit.*, p. 90.

perder nunca su enorme sentido pictórico y paisajístico. Se trata de una evolución que abarca al menos los años comprendidos entre 1964 y 1967 (nº 4-14), momento en que además aplana paulatinamente las estructuras plegadas y adheridas a las tablas nº 4-11 hasta depurar un paisaje proyectivo (algunos títulos testifican cierta inspiración en situaciones y lugares determinados) y definido por la línea de horizonte, o por un insinuado relieve o “escultopintura mínima” -tal y como lo denomina Jesús Cámara<sup>1193</sup>- que acaba por fundir el relieve con el monocromo<sup>1194</sup>, o el collage con el soporte mediante el recorte de la tela del lienzo y la manipulación posterior de los fragmentos resultantes, lo que exige la atención visual del espectador. Este lenguaje impresionista abstracto está destinado a retomar las composiciones clásicas del cuadro en contra de la disolución espacial del mismo impresionismo<sup>1195</sup>. Con nuevas corrientes como el *op art* ya no son respetadas las perspectivas de inspiración oriental que dominaron en el impresionismo ya histórico; en la década de 1970 son sustituidas por un concepto mucho más clásico, en el caso de Salvador Victoria basado en la ventana albertiniana para dominar desde el centro toda la superficie con sus círculos autoprotectivos, en una interacción entre el sujeto y el soporte manifestada en el incesante intento de circunscribir el círculo espiritual al rectángulo del soporte material<sup>1196</sup> y, recordémoslo, todo definido por la luz que ilumina la superficie y los fragmentos agregados que sirven de metáfora a la vista del autor y del espectador: “... un sinfín de recursos plásticos que le sitúan siempre entre la objetividad y la subjetividad y hacen estremecer al espectador”<sup>1197</sup>. El espacio impresionista fenomenológico es aniquilado por cierto clasicismo perspectivo para conservar la importancia de la atmósfera, ahora como metáfora de un efímero estado de ánimo del pintor proyectado en los paisajes creados por él mismo.

De nuevo y a pesar de la simulación de la perspectiva racionalista de la que no respeta su lógica, Salvador Victoria realmente sustituye su espacio ficticio por la profundidad gestual y proyectiva, sobre todo a partir de 1970, año en que finalmente se impone en su pintura el lenguaje lírico y geométrico con predominio del círculo (ver nº 22). Lo importante para lo que aquí nos incumbe, es el papel determinante del collage en este proceso evolutivo: entendido como un *découpage*, sus contornos exactos permiten reflexionar sobre el acto creativo y

---

<sup>1193</sup> CÁMARA, Jesús, “Una generación irrepetible”, en *ibíd.*, p. 28.

<sup>1194</sup> Las relaciones entre el collage y la pintura monocroma en la obra de Salvador Victoria han sido señaladas previamente en MARCHÁN FIZ, Simón, “Salvador Victoria, abstracción y lirismo” (marzo 1984), recogido en VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España, op. cit.*, p. 138.

<sup>1195</sup> El concepto de “abstracción impresionista” es propuesto para Salvador Victoria por Simón Marchán Fiz en *ibíd.*, pp. 137-138.

<sup>1196</sup> Esta relación fundamental entre el círculo y el rectángulo, entre la figura y el soporte, fue intuida por Pablo Trullén: “El círculo dejará de ser signo en el cuadro para constituir el cuadro, para ser cuadro”, en *Salvador Victoria 1958-1988*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, Segovia, 1988, p. 6 [sin pagar] (catálogo de exposición). Ver además la presentación de Manuel Urbano a la exposición de Salvador Victoria celebrada en el Palacio de la Medraza de Granada en 1990, y recogido en *Salvador Victoria*, Centro Cultural Conde Duque, *op. cit.*, pp. 148-149 y 157.

<sup>1197</sup> PATUEL, Pascual, “Las miradas abstractas de Salvador Victoria”, en *Salvador Victoria. Exposición antológica, op. cit.*, p. 52. Por su parte, Jesús Cámara atribuye cierto existencialismo a la obra de Salvador Victoria, en *Museo Salvador Victoria, op. cit.*, p. 16.

materializarlo en un nuevo conjunto pictórico que ya no requiere ser cuestionado, mientras deja de constituir una técnica aislada para integrarse y aliarse con el óleo, consolidando así la presencia de la pintura tras un largo proceso de desintegración propio de la vanguardia histórica y que sólo afectó a su producción a mediados de la década de 1950, momento en que el collage fue el principal agente disolvente junto con la pérdida de la representación, igualmente contemplada por Victoria antes de lanzarse a la abstracción lírica. En cambio, a partir de mediados de los sesenta el collage resurge para ser el principal componente pictórico en una inusitada reconciliación con la pintura, lo que permitirá a ésta, armada ahora con la toma directa de los modelos exteriores, ampliar sus márgenes y su capacidad de absorber la realidad por encima de las limitaciones que la mimesis impone. Para ello, Victoria debe despojar al collage del poder de la imagen -el fragmento que invita a su relectura en un contexto nuevo- y retornar a su estado originario, a cuando en el seno del futurismo estuvo restringido a su condición meramente material.

Con este sistema pictórico Victoria, al tiempo que mantiene unas pautas básicas y constantes en su evolución y las intenciones más profundas de su anterior pintura gestual, se adapta a las nuevas circunstancias del panorama español, coincidentes a su vez con las dos direcciones generales adoptadas entonces por el arte internacional: la exactitud de un nuevo renacer geométrico y el realismo bajo los signos del pop y del nuevo realismo francés<sup>1198</sup>. Victoria se acoge a la primera de estas dos vertientes imperantes, aunque con ciertas reservas condicionadas por sus constantes evolutivas personales y tendentes a la recuperación del espacio pictórico tradicional<sup>1199</sup>, mientras que los realismos contemporáneos y las obras abiertas de los minimalistas de *soporte-superficie* rompen sus marcos en el interior de los muros de las instituciones artísticas, reformadas y rejuvenecidas gracias a nuevos mecanismos de reificación.

En el contexto de esta evolución se comprenden sus serigrafías trabajadas a partir de 1967, en cuyos originales integra el collage. Se trata de un grabado artístico que permite situar sobre una misma bidimensional y en calidad de imagen, el collage con el soporte, la pintura con los fragmentos recortados y, así, los restantes elementos encontrados dialécticamente en la creación. El grabado es la conclusión final y el paroxismo del proceso de recuperación de la pintura desde el collage, y del collage mismo que nació siendo enemigo de la pintura, ahora entendido desde el ámbito artístico y desposeído de sus capacidades tergiversadoras. Todo ello gracias a la exactitud del procedimiento del grabado<sup>1200</sup> que Salvador Victoria retoma desde su

---

<sup>1198</sup> Véase BONET CORREA, Antonio, "Salvador Victoria o la fidelidad a la pintura abstracta", en *Salvador Victoria*, Centro Cultural Conde Duque, *op. cit.*, p. 30.

<sup>1199</sup> Salvador Victoria matiza su propia geometría en VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, *op. cit.*, p. 129. Por su parte, Simón Marchán considera sus collages realizados a partir de 1964 como una traducción solidificada de la anterior gestualidad, en Simón Marchán Fiz, "Salvador Victoria, abstracción y lirismo", recogido en *ibíd.*, p. 137.

<sup>1200</sup> Ver CÁMARA, Jesús, "La obra gráfica de Victoria", en *Fundación-Museo Salvador Victoria*, *op. cit.*, p. 168.



aspecto artístico y a partir de la tensión creada entre el original y la serie limitada, tal y como ocurre con la obra grabada de Antonio Saura y José Luis Balagueró, y con el Taller-Estudio de Grabado Libre organizado en Zaragoza por Ricardo Santamaría, Juan José Vera, Maite Ubide y Julia Dorado, cuyo objetivo principal fue la difusión social del arte de un modo próximo a cómo se lo propusieron por aquellos años las distintas agrupaciones regionales de Estampa Popular. La reconciliación armónica entre collage y pintura permanece en la obra de Victoria, así como la tensión entre el acto pictórico que parte de la nada y el soporte virgen preexistente, alcanza el reposo y la comunión definitiva en sus serigrafías<sup>1201</sup>. Villagómez ya intuyó en 1969 esta recuperación pictórica del collage en la obra de Salvador Victoria, aunque en realidad es un hecho extensible a los artistas que hemos analizado en este último apartado:

“El *collage* es un hijo de la Pintura, engendrado más allá de los límites de la decencia. Hijo respondón, duro, lleno de aristas. El *collage* fue en tiempo de su venida al mundo un instrumento de articulación, una puñalada al romanticismo, un fiero grito sobre la placidez. Fue también un fermento de desunión entre conservadores, protestantes, marxistas y vegetarianos.

Sí, este hijo de Rigor y el Maquinismo, hermano de la claridad y primo segundo de la revolución del proletariado, siempre fue un elemento inquietante y muy ejecutivo, poco dado a los lirismos y con grandes aficiones a la trata de blancas cursilerías. El *collage*, ese advenedizo e intransigente huésped no invitado a las galas poéticas de la Pintura, sentó sus reales sobre el mejor sillón de la casa y dióse a silbar y seguir el ritmo histórico con desenfado y soez taconeó.

Pero he aquí que, por obra y gracia de Salvador Victoria, se nos presenta con una faz nueva.

Lo que antes era un burdo personaje con muchos quilates y gran suficiencia, pero antipático y digerible, se nos ha transformado ahora en un edil en el reino de la poesía. Salvador Victoria lo ha pulido, lo ha peinado y, de cosméticos espirituales lleno, aparece sobre el tablado, como un gentleman con cintajos y modales exquisitos.

Salvador Victoria ha recuperado el *collage* para las sensibilidades neuróticas y le ha inyectado música. Lo que antes era sólo construcción y punto de referencia, es ahora un ángulo curvo con un sinfín de adherencias líricas.

La cosa es para sorprenderse, pues”<sup>1202</sup>

Esta exposición tan lúcida de la mutación que ha sufrido el collage para servir a la reafirmación de los valores pictóricos y de la pintura en sí, resume y finaliza nuestro estudio sobre la evolución del collage en la región aragonesa, nacido contra el arte, desarrollado luego al margen del arte, y más tarde integrado en el arte de manera compacta.

---

<sup>1201</sup> Ver CASTAÑO, Adolfo, “Salvador Victoria en su obra gráfica”, en *ibíd.*, p. 170, y en *Salvador Victoria. Obra gráfica*, Museo de Grabado Español Contemporáneo de Marbella, Madrid, 1998, pp. 5-6, donde este autor distingue el grabado y la serigrafía de Salvador Victoria entendidos como “obras en reposo”, de la dinámica de su producción pictórica original y denominada por Castaño “obra en lucha”.

<sup>1202</sup> VILLAGÓMEZ, “Salvador Victoria”, *La Codorniz* 7 diciembre 1969, Madrid, recogido por el propio Salvador Victoria, por ejemplo en VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, op. cit., p. 141.

## V. CONCLUSIÓN HISTÓRICA DE LA EVOLUCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ARAGONÉS A PARTIR DEL COLLAGE

Con este estudio regional de la génesis, evolución, aceptación y reintegración de las posibilidades que ofrecen los materiales preexistentes, hemos analizado el comportamiento del collage -en tanto que fenómeno histórico- mediante una serie de estudios más prácticos y concretos en relación a nuestra primera parte teórica y contextual.

Hemos valorado los cambios suscitados en la dinámica creativa que rompen con la creencia convencional de que pintar con pintura, o esculpir la piedra, equivalen a crear a partir de la nada. Esta idea forjada en el humanismo renacentista caerá en la arbitrariedad en el siglo XIX debido al despegue de un capitalismo incipiente que alejó la realidad de la civilización. Este fenómeno histórico también afectó a la escultura, aunque ésta siempre gozó de una mayor predisposición hacia la consideración del material preexistente a causa de su condición tridimensional, y todo ello pese a haber sido relegada como género plástico independiente y haber sufrido el aislamiento consecuente. De hecho, las primeras muestras de creación plástica con materiales prestados aumentaron el volumen de la superficie tratada una vez negada la ficción de la perspectiva, abriendo un camino que acabará con la distinción arbitraria entre pintura, escultura y las restantes posibilidades plásticas, desde el Arte hasta las manifestaciones populares.

Nuestro estudio ha abarcado modalidades expresivas varias, algunas de las cuales ciertos expertos quizás no habrían incluido dentro del dominio del collage, al querer restringirlo a una cuestión técnica para facilitar su línea argumentativa. Sin embargo, esta extensión sí tiene cabida en nuestro caso por haber partido de un concepto amplio de collage, entendido como fenómeno histórico que afecta al valor del arte y no como un género aislado, cerrado en sí mismo, autosuficiente y de este modo inofensivo, pues es evidente su constante incidencia directa sobre el juicio de valor de la existencia previa de los materiales y de la creatividad en tanto que manipulación material e iconográfica, y no ya entendida como una creación *ex nihilo*. El collage es un ente histórico que nace con su toma de conciencia, evoluciona y finalmente se reintegra en la institución artística para renovarla, actualizarla y fortalecerla. No es un ente estático libre de la constante mutación histórica de su consideración.

En Aragón el collage artístico no surgió de manera espontánea, sino que antes asumió ciertas innovaciones procedentes de los focos donde éste había eclosionado, fundamentalmente

París. Paradójicamente, nació en esta región en un estado avanzado de su desarrollo internacional, una vez desligado del arte tras haberlo combatido, y en busca de un lenguaje ajeno a la pintura, concretamente en los medios de reproducción mecánica. Fue en esta segunda etapa de su evolución cuando el collage dependió de estos modelos relacionados con la técnica y la industria, dado que entonces se sometía al dominio de la imagen múltiple -el desarrollo del fotomontaje así lo demuestra- y no de la materia, a pesar de que ésta fuese en un principio su piedra angular en la particular lucha del futurismo contra toda forma de arte sesgado. Por tanto, debemos exponer las relaciones del collage cultivado en Aragón con la evolución de este fenómeno plástico en sus focos originarios, resumida en tres fases:

- **Enfrentamiento contra las convenciones del arte** dominado por el academicismo y el mimetismo. Esta fase se caracterizó por una desintegración del material tradicional, y además por la sustitución de la perspectiva ficticia por la profundidad gestual establecida entre el sujeto artista y el objeto preexistente. Ambas vertientes se originaron en 1912 con el cubismo y el futurismo y vivieron su clímax con el dadaísmo, punto de inflexión que dio paso a una siguiente etapa al desbordar las meras preocupaciones artísticas y plásticas.

- **Búsqueda de un lenguaje independiente de lo artístico** durante las décadas de 1920 y 1930, para lo que el collage tomó como modelo los medios de reproducción mecánica, fundamentalmente la fotografía y el cine, cuyas facultades eran reflejadas en sus materializaciones. Por esta razón, el collage se restringió entonces a la naturaleza de la imagen, al tiempo que buscaba una articulación orgánica de la producción. El collage tiene la facultad de singularizar cada uno de los ejemplares de una serie de reproducciones, mientras que éstas lo dotan de la posibilidad de construir a diferentes escalas con figuras exactamente iguales, y eliminar las fracturas de los recortes que lo conforman para constituirse él mismo en imagen reproducible. Por lo tanto, la relación del collage con la reproducción mecánica es dialéctica, así como la de estos dos con el arte, al margen en esta segunda fase evolutiva.

- Desde mediados de la década de 1930, la imagen surrealista, según su propia lógica automática, comenzó a sentir el inevitable deseo de materializarse, de hacerse física, necesidad que empujó a este movimiento -directa o indirectamente- hacia el olvido de los peligros de la estética y hacia una **nueva afirmación del arte tras su anterior aniquilación**. Esta recuperación del valor físico de la expresión fue heredada por corrientes posteriores como la abstracción lírica o el tachismo, y corrió paralela a la rápida evolución de las instituciones artísticas tras la Segunda Guerra Mundial, las cuales adquirieron pronto -sobre todo a partir de la exposición *Art of Assemblage* (Nueva York, 1961)- la capacidad de albergar en su seno nuevas modalidades que, en un principio, atentaron contra la unicidad y singularidad de la obra

de arte. Antes se adoptó con los informalismos el trabajo por superposición propio del ensamblaje, el cual vino a sustituir la yuxtaposición del montaje y del collage con el fin de acabar definitivamente con el gobierno de la imagen sobre las demás categorías artísticas, y reafirmar así el Arte sobre el fundamento de una firme presencia real y física de la obra.

Con el fin de establecer las equivalencias y diferencias del desarrollo del collage en Aragón respecto a este modelo general occidental, fruto de la primera parte teórica de nuestro trabajo, establecemos una cronología de los hechos más significativos de la historia del collage en esta región, destacando aquéllos enfocados hacia su manifestación pública:

- **El enfrentamiento contra el tradicional concepto cerrado de obra de arte**, pese a carecer de muestras concretas de collages, fue abordado por Ramón Acín, sobre todo a partir de su viaje a París en 1926, y tuvo su manifestación pública en la fuente de las pajaritas del Parque de Huesca de principios de 1930, más por su interés objetual y antimimético que por su estética. Al mismo tiempo, Acín abordó las posibilidades tipográficas de la imprenta de un modo plenamente vanguardista en sus manifiestos y catálogos, asumiendo la reproducción mecánica tanto en esta actividad divulgativa como en sus proyectos, colaboraciones y experiencias en los terrenos de la fotografía y del cine. Sin embargo, su actitud de apertura, más que deberse a una disposición propia de la vanguardia, respondía a su ideario libertario, dado que estos planteamientos acerca del arte escindido de la sociedad y que condujeron al collage pocos años después con Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel, nacieron en Aragón a partir de las inquietudes sociales, los cuales comenzaron a generalizarse a partir de 1929, nada extraño conociendo cómo la vanguardia buscó desde el futurismo modelos de agitación en los movimientos sociales del siglo XIX.

- **El nacimiento del collage, autónomo del arte** y sobre todo respecto de la pintura, se produjo a comienzos de la década de 1930 a partir de dos manifestaciones públicas: la edición en 1931 del libro de poesía *Mascando Goma de Estrellas* de Tomás Seral y Casas, incluidos los fotomontajes que lo ilustran, destinados lógicamente a su reproducción por fotograbado y procedentes de la mano de este poeta y no de un pintor o artista plástico propiamente dicho. Este libro se presentó en el mes de febrero de 1932 en el escaparate de la librería CIAP, ubicado en el Paseo de Independencia de Zaragoza, con todo un montaje de objetos diversos realizado por el propio Seral y Casas. Se trata de la primera muestra en Aragón de un montaje objetual de estas características, y ésta aconteció fuera de los marcos propiamente artísticos. A este evento le siguió a principios de 1934 la publicación del primero de los collages de Alfonso Buñuel en la cuarta entrega de la revista *Noreste*. Este pionero collagista zaragozano los confeccionó para ser reproducidos siguiendo el modelo de Max Ernst, aunque filtrado por la influencia

cinematográfica de su hermano Luis Buñuel. Entre 1935 y 1936 concibió un libro de collages novelados para ser publicado, pero se perdió en su apartamento de Madrid durante la Guerra Civil.

Las escasas manifestaciones públicas de estos dos amigos responden a una segunda fase del collage en la que éste fue proyectado fuera del arte y con la ayuda de los medios de reproducción mecánica. Fue entonces cuando surgieron las primeras muestras propiamente dichas, y por esta razón no nos han llegado collages de artistas aragoneses que atenten explícita y formalmente contra la pintura como sí ocurrió en el seno de la primera vanguardia histórica internacional, pues en Aragón tan sólo respondió a este perfil Ramón Acín, del que no se ha conservado ninguna prueba física.

### **- Cambio de rumbo del collage frente al arte**

Una vez transcurrida la Guerra Civil, tras la cual Alfonso Buñuel realizó la mayoría de sus collages hasta hoy conservados, se produjo un nuevo punto de inflexión que nada tenía que ver con aquél que supuso a nivel internacional el dadaísmo casi tres décadas antes, el cual no ha tenido más equivalente en Aragón que el que podamos establecer tímidamente entre su magnitud y las actividades polifacéticas del Ramón Acín libertario.

Mientras el dadaísmo agotó una primera reacción contra el arte e inauguró otra dirigida hacia la realidad impuesta, este segundo cambio de rumbo, acontecido de una manera mucho más pausada a mediados del siglo XX, retornó de nuevo al arte, fenómeno histórico bien visible en esta región del norte peninsular en función de dos vertientes claramente diferenciadas:

1. La de los seguidores de Alfonso Buñuel que asumieron el collage ernstiano. Por tanto, este giro general en la evolución del arte contemporáneo se produjo desde el collage mismo: mientras José Francisco Aranda enfatizaba la importancia del soporte en tanto que objeto encontrado, Luis García-Abrines introducía imágenes fantásticas que rompían el respeto comedido de Alfonso Buñuel por las leyes miméticas aristotélicas, según la influencia cinematográfica de su hermano Luis. Por otra parte, en la que fue la primera, aunque tímida, exposición de collages en Aragón (Sala Reyno, Zaragoza, 1951), García-Abrines no dudó en mostrar sus collages acompañados de una serie de ensamblajes objetuales que empezaban a incidir desde la imagen sobre la naturaleza física del collage. No resulta para nada descabellado comparar estos avances dirigidos hacia una ruptura de la virtualidad del collage, junto con el organicismo de los bioplásticos de Javier Ciria, con el giro dado poco antes de estallar la II Guerra Mundial por el surrealismo parisino hacia nuevas fórmulas automáticas de expresión respecto a la anterior imagen insólita de la primera pintura de este movimiento revolucionario del pensamiento. Estos automatismos constituyeron la base de los posteriores materismos e informalismos, los cuales dieron comienzo a una vertiginosa afirmación de la realidad de las

obras de arte, entendidas ahora como detenciones materiales de un fluido gestual frente a la infinitud de la reproducción mecánica.

2. La otra vertiente de este cambio aconteció a partir de la pintura desde finales de la década de 1940 hasta 1960 aproximadamente. En Aragón, lo peculiar de esta dirección renovadora es que se forjó al margen del informalismo imperante en la Europa de entonces, debido al condicionante que supuso el nacimiento de la abstracción española en la Zaragoza de 1948 de la mano de Lagunas, Aguayo y Laguardia. Estos pintores optaron por adoptar un expresionismo constructivo que establecía un puente directo entre la vanguardia anterior y las nuevas fórmulas abstractas desarrolladas en aquellos años por la conocida como Escuela de París. Por esta influencia, sobre todo la de Jean Bazaine, centraron sus esfuerzos artísticos en la pintura por considerarla la “más hermética” de las artes, al tiempo que apartaron de ella al collage para relegarlo a la elaboración de carteles de acuerdo a su profesión de delineantes, más que desde una óptica artística.

En cambio, Antonio Saura sí abordó artísticamente el collage desde 1954 entre otras técnicas automáticas consecuentes con el nuevo informalismo. Con él, el collage se opuso al grafismo por superposición dentro de la dialéctica establecida entre el gesto del artista y el soporte originario y virgen presentado de antemano. Sin embargo, alcanzó sus logros alejado de Aragón, por lo que no existió apenas interacción entre su obra y la vida artística de esta región.

- Desde este segundo punto de inflexión **el collage se consolidó como parte integrante del arte**, además de recuperar la importancia institucional de la pintura y la escultura. En 1951 Miguel Pérez Losada y Juan José Vera, relacionados con el grupo Pórtico, comenzaron a experimentar con este medio en cuestión, cada uno por su cuenta. Les siguieron otros autores, a pesar de que ninguno de ellos expuso por entonces sus muestras. María Pilar Burges comenzó a adoptar nuevos materiales en sus cuadros a principios de la década de 1960 con el fin de definir y crear nuevos espacios en la pintura. El collage se convirtió para ella en una delimitación de la ficción pictórica que incluso permitió su existencia por contraste. Sin embargo, Burges tardó en mostrar abiertamente a los espectadores este tipo de experiencias.

Quien alcanzó y expuso públicamente el maridaje perfecto entre el collage y la pintura, ya en la segunda mitad de la década de 1950, y desde su aplicación pictórica, fue José Luis Balagueró, aunque como en el caso de Antonio Saura, alejado de la vida cultural de la región. En cambio, desde la década de 1960 Julio Alvar, residente en París, asimiló y antepuso a su concepción artística cierto interés por la realidad derivado de sus dibujos etnológicos, lo que pronto dio lugar a una serie de collages y de obras artísticas relacionadas.

No obstante, la gran eclosión pública del collage aconteció con el Grupo Zaragoza en 1963. La presencia del collage y del ensamblaje se generalizó en las exposiciones acontecidas en Aragón desde la puesta de largo en sociedad de este grupo autóctono, si bien Daniel Sahún se

adelantó al exponer arpilleras el año anterior. Estas piezas fueron presentadas como obras artísticas junto con la pintura, confundiendo con ella, además de una fractura concisa de la frontera que separa pintura y escultura, bajo un principio constructivo que sintetizaba, con su proyección en profundidad de planos bidimensionales -sobre todo con la producción de Vera y Santamaría-, la yuxtaposición con la superposición, el ensamblar propio de la vanguardia histórica con el “untar” de las corrientes matéricas posteriores a la II Guerra Mundial. En general, el ideario del grupo estuvo dirigido a abrir los límites de la obra de arte tradicional y cerrada, con el fin de integrar la realidad en su concepción plástica, hecho que fue determinante para el desarrollo posterior del arte aragonés. Esta experiencia pronto fue seguida por otros artistas. Mientras y también en París, Pedro Tramullas acogía a partir de la fotografía la fisicidad de la escultura, en sentido inverso a la evolución de las vanguardias históricas, la cuales prefirieron en su versión más radical, abandonar la obra de arte para acercarse a los medios de reproducción mecánica.

El proceso de afirmación artística del collage finalizó con su integración pictórica en la obra de Salvador Victoria a partir de 1964, bajo un clásico concepto paisajístico a pesar de no hacer uso de la mimesis. El paroxismo de esta reconciliación lo representan las serigrafías de este pintor turolense. Éstas nos dan a entender que la pintura había alcanzado tal capacidad para absorber la realidad, que incluso se atrevía a servirse de los medios de reproducción mecánica con fines artísticos, aunque todavía se limitase a los tradicionales como el grabado, la serigrafía, y la litografía en los casos de Saura y Victoria.

Esta integración del collage en el arte se produjo generalmente en dos niveles: el pictórico y el de las instituciones artísticas renovadas. Fuera de esta región analizada, un sector de las manifestaciones del arte contemporáneo, como el pop o el nuevo realismo, continuaron desintegrando el concepto de arte para esparcir sus restos en el interior de las salas de las galerías y de los museos, y no en la realidad exterior como procedió la vanguardia histórica.

Hasta 1967, año elegido como límite superior de nuestro estudio regional, la reafirmación del collage como arte procedió en Aragón de la pintura misma, y participó del proceso de recuperación general del arte, mientras que la segunda modalidad sólo llegó una vez que el sistema institucional artístico se renovó significativa y cualitativamente entre las décadas de 1970 y 1980. Fue entonces cuando determinados artistas y grupos artísticos reaccionaron y acogieron las nuevas posibilidades voluntaristas, agujerearon los soportes y cambiaron los contenidos de las exposiciones durante los días en que éstas permanecieron abiertas, como por ejemplo el grupo Forma (1972-1976). Rompieron los marcos del cuadro afirmando los institucionales, o se arrimaron a los medios de reproducción mecánica, sobre todo por parte de los miembros de Equipo LT, siguiendo una evolución muy lógica de la historia del arte contemporáneo aragonés posterior a la Guerra Civil, si bien el poder de la imagen propio de

Tomás Seral y Casas, Luis y Alfonso Buñuel, no fue recuperado hasta que surgieron entre las décadas de 1980 y 1990 una serie de collagistas, entre los que destacan los miembros del grupo Ecrevisse (1987-2004). Sin embargo, esta nueva supremacía de la imagen ya no puede escapar de una definición institucional del arte engordada hasta tal punto que resulta casi imposible hacer pública cualquier propuesta relacionada con la creación o la expresión sin pasar antes o después por su tamiz.





**TERCERA PARTE. BALANCE FINAL**



## I. CONTRIBUCIONES A UNA NUEVA CONSIDERACIÓN HISTÓRICA

Tal y como apuntábamos en la introducción de este trabajo de investigación, el arte contemporáneo aragonés ha sido estudiado insistentemente desde la generalizada convención distintiva entre figuración y abstracción, siguiendo las tradicionales líneas historiográficas, desde el formalismo y la psicología hasta el estudio de la información contenida en los supuestos mensajes de las obras artísticas. En cambio, nuestra argumentación ha partido de lo material para alcanzar la forma, y así ha abarcado todo un estudio historiográfico sobre la integración de materiales preexistentes que alteran sustancialmente la valoración de todos los restantes recursos empleados en la creación, incluso los considerados tradicionales y clásicos y que con el collage se revelan arbitrarios. Entre ellos se halla la mimesis, por lo que tanto la abstracción como el collage se han opuesto a ella, sólo que en el caso de este último con el fin de superar después y por su propia lógica este primer estadio, y pasar a cuestionar incluso la percepción de la realidad misma.

Hemos comprobado cómo con esta metodología historiográfica que toma como base un nuevo criterio material apenas atendido antes, podemos rastrear y periodizar, por ejemplo, la evolución del arte contemporáneo aragonés. Con el propósito de llevarlo a la práctica hemos expuesto analíticamente una serie de ejemplos paradigmáticos, los cuales constituyen los casos conocidos en Aragón de artistas que han creado collages y obras que participan de su misma concepción. Esta evolución abarca desde su génesis a principios de la década de 1930 -con Ramón Acín como precedente- hasta 1967, año en que se disolvió el Grupo Zaragoza mientras surgían simultáneamente toda una serie de personalidades y entidades artísticas que extendieron las posibilidades del arte contemporáneo y aportaron nuevos lenguajes procedentes del exterior, a las puertas de producirse un gran cambio en la política cultural con el advenimiento de la democracia y el reparto nacional del poder en un sistema de autonomías necesitado de representación cultural.



## 1.1 Collage y abstracción, las dos rupturas del arte contemporáneo

La historia del arte contemporáneo desde la abstracción es la historia del arte desde sus propios medios. Se ha querido superar este onanismo historiográfico, producto de una introversión profesional, a través de estudios sociales del arte que toman por objeto de análisis las infraestructuras y los mecanismos empleados por los representantes del arte para hacerse con el mercado y el panorama cultural, lo que exige sacrificar previamente el estudio interno de las obras. En cambio, la historia del arte aquí propuesta a partir de los materiales empleados, de los objetos e imágenes preexistentes, establece el enlace necesario entre el interior de las obras y la realidad exterior, sin considerar el panorama cultural como un contexto hermético ni la práctica artística como un ente cerrado dentro de sus marcos definitorios. Como consecuencia de toda esta dialéctica, esta historia diluye las fronteras tradicionalmente impuestas entre los géneros (escultura, pintura, poesía, cine, etc.), hasta tal punto que nos hemos visto obligados a establecer diferentes modelos formales de estudio para cada artista o agrupación (no metodológicos, pues la dialéctica es el método que hemos seguido constantemente), en función de los datos y obras disponibles, de la posición ideológica frente al arte, profesional y activa, de la naturaleza de las obras y de las metas que la rigen; o de los objetos apropiados, a pesar de que los límites establecidos sean susceptibles de ser ampliados por nuevos descubrimientos, mediante la extensión de las categorías establecidas, por ejemplo al estudio de artistas que no han destacado por realizar collages. En definitiva, no ha sido nuestra pretensión cerrar la historia del arte contemporáneo, sino analizar los artistas y acontecimientos significativos para nuestro último objeto de estudio: el papel histórico del collage.

La abstracción y el collage eclosionaron en el ámbito del arte en 1912 casi de manera simultánea, cuando un reducido número de pioneros se percató de las capacidades artísticas de estos dos medios de expresión y tuvo el coraje de exponerlas públicamente. Si bien llevó tiempo alcanzar esta toma de conciencia y, aun más, la definición de sus posibilidades creativas, ambas vías de renovación iniciaron sus recorridos de manera paralela. No obstante, coincidieron en contradecir la imitación reinante durante siglos, el collage abriendo los marcos a la realidad exterior y presentando los objetos directamente, sin la representación intermedia, y la abstracción profundizando en los medios propiamente artísticos para dar fin a la concepción de la obra como algo acabado o definitivamente solidificado. Según esta postura aparentemente contraria pero común respecto a la mimesis, ambas vertientes del arte contemporáneo se cruzaron en sus primeros años de existencia para evolucionar, unas veces de la mano con el fin de hacer un frente común, y otras enfrentadas por ser la abstracción autosuficiente, causa de su

debilidad y su pureza, y por la necesidad constante del collage de alimentarse con lo exterior a él, razón de su fortaleza y de su relatividad. Este temprano punto de encuentro en el eje cronológico aconteció con el dadaísmo de Zurich, determinado por el pensamiento plástico de Hans Arp y la negación estética de Tristan Tzara. Éstos aplicaron a la abstracción los procedimientos azarosos, mecánicos y por otro lado constructivos, de tal manera que la obra abstracta se añade a la realidad como un objeto más. A partir de este momento, el collage y la abstracción compartieron durante un tiempo la condición objetual y la producción automática, constructiva y orgánica, opuesta en principio al arte. Ya no se distinguirán por sus marcos del resto de lo real.

Por el contrario y retomando el ejemplo aragonés, cuando Pórtico asumió el lenguaje abstracto o no imitativo en 1948, más de tres décadas después de la anterior negación dadaísta del arte por parte del collage y la abstracción, alejó el espectro de este primero y profundizó por medio de la segunda y de un modo purista en los medios propios de la pintura, reafirmando su existencia frente a cualquier intromisión contaminante. Este aislamiento ha sido solventado por sus herederos del Grupo Zaragoza, al integrar a lo largo de la década de 1960 elementos reales en las estructuras constructivas de la estética de sus precursores, incluyendo las imágenes fotográficas por parte de Ricardo Santamaría. Como compensación, esta pintura reafirmada y reforzada ya atendía a la realidad exterior, y ofrecía un medio de conocimiento alternativo a los vigentes.

Pues bien, estas dos agrupaciones zaragozanas resumen lo acontecido en el arte occidental desde el retorno generalizado entre las décadas de 1930 y 1940 al oficio del pintor y del escultor -degradado antes por el dadaísmo y el constructivismo-, hasta la introducción paulatina de la realidad exterior en la obra artística -ahora fortalecida- durante las dos décadas siguientes, sobre todo de la mano del Pop Art y del nuevo realismo, cuyas figuraciones se erigieron sobre la abstracción de las corrientes expresionistas e informalistas inmediatamente anteriores, por lo que en realidad adoptaron sus valores estéticos más profundos, dado que éstos permitieron definir como arte sus imágenes cotidianas y distinguirlas de la sobreabundancia de imágenes del capitalismo creciente. En este proceso histórico de destrucción de la tradición artística occidental para reforzar la capacidad de absorción del arte, el collage ha determinado la verdadera naturaleza objetual de la abstracción.

## 1.2 Collage y conocimiento de la realidad

### *Interdisciplinarietà:*

Esta historia del arte contemporáneo que parte de los materiales para analizar las fenomenologías dialécticas que atañen al artista, al objeto y a las formas resultantes, tiene la ventaja de esclarecer los lazos existentes entre el interior de la obra, la actividad artística y el exterior, determinado por el enjuiciamiento al que ha sido sometido por la industria y el valor de cambio del mercado. De este modo, el arte descubre con el collage su verdadera función: servir a la relaciones del sujeto con su entorno, prestarse como medio de conocimiento previo a toda construcción. En la modernidad participan activamente de este cometido los medios de reproducción mecánica, tal y como señaló Walter Benjamin, en tanto que posibilidades extra-artísticas que emanan de la industria y comparten con ella el automatismo de la producción. También por ofrecer nuevas posibilidades de transmutación y sublimación de la realidad.

Este rol de lo ajeno al arte hace que hoy en día sea imposible abordar un estudio del collage en un género aislado sin atender a los restantes, dada su facultad por romper las barreras que los separan en todos los sentidos.

### *Fenomenología y dialéctica:*

La historia del collage como motor de cambio en el arte del siglo XX, introduce nuevas categorías que desmitifican las fronteras establecidas -a veces de manera convencional- entre figuración, forma y abstracción. Las dos fases de la actividad collagista, es decir, el encuentro con el material y el acto de ensamblar o de montar, constituyen los dos pesos de una misma balanza. En unos casos ésta se vence hacia el primero y en otros hacia el segundo, del mismo modo que existen dos formas de actuar sobre el soporte original: por superposición como incidencia gestual del artista, y en extensión, es decir, en favor de una nueva unidad como acto de acomodación de la obra de arte a las estructuras internas del sujeto, por ejemplo la memoria. No sólo encontramos estas dos formas contrapuestas en el devenir histórico, por ejemplo entre la construcción de la vanguardia histórica y la superposición matérica posterior, sino también concentradas en un mismo estilo, artista u obra, como es el caso de las dos modalidades del collage ernstiano: el collage constructivo y el collage-corrección. Al introducir la realidad exterior en la actividad artística, se reestablece el papel del objeto en su relación con el sujeto, pero ahora sin el intermediario de la representación, de forma directa, pudiendo abordar así el estudio de las obras desde un punto de vista fenomenológico sin tener por ello que desgajarlas de su entorno. Esto sólo es posible si se supera la distinción entre lo real y lo irreal dentro de la obra de arte porque, en definitiva, nuestra intención al establecer este modelo de estudio,



aplicado al ejemplo del collage en Aragón, es incidir sobre la importancia del soporte preexistente en toda creación artística, de la misma manera que ya no podemos intentar desvelar ni la ficticia profundidad de la perspectiva artificial, dirigida hacia el interior del soporte, ni la formalista profundidad hacia delante teorizada por Greenberg, sino la del gesto automático, en primer lugar por el azar del encuentro con el objeto, luego por integrar el tiempo en el espacio, y finalmente por ser tangible sólo desde el momento en que reestablecemos los dos polos opuestos que limitan esta acción: el sujeto y el objeto. Para ello es imprescindible partir de una consideración autónoma del objeto, a pesar de que éste se muestre en su origen incógnito e inaprensible, en forma de imagen reproducible, dado que la única convicción posible es la de que su presencia es anterior e independiente del sujeto, pues confundir objetividad con razón constituye un grave error.

Por su encuentro con el sujeto, el objeto adquiere una nueva unidad y una singularidad que, frente a la impuesta por la ideología de la representabilidad, otorga al yo la posibilidad de reconocerse en él. Esta reconciliación de naturaleza fenomenológica determina la última dialéctica del collage, aquella establecida entre el inorganicismo del ensamblaje y el deseo de unidad orgánica como emanación espiritual que, junto con la contradicción existente entre la reproducción mecánica y la unicidad de la obra artística, revela las diatribas fundamentales que han animado la historia de este nuevo modo de expresión, ya que su evolución constituye su razón de ser.

## II. CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación concluye exponiendo sus metas alcanzadas, las cuales responden a las cuestiones planteadas en su introducción general:

Ha establecido un modelo de estudio que localiza la novedad y la diferencia del arte occidental del siglo XX respecto a las manifestaciones artísticas anteriores, en la toma de conciencia de la infinitud de posibilidades materiales, y de las oportunidades ofrecidas por los objetos e imágenes preexistentes. Ha demostrado cómo esta concienciación ha posibilitado la irrupción del collage en el arte para ser, antes que nada, el verdadero motor del cambio que rige la historia del arte contemporáneo, para lo que ha sido necesario establecer antes, en la primera parte de nuestra argumentación, nuevas definiciones y categorías a tener en cuenta en cualquier estudio que se adentre en esta materia. Debemos destacar, por ser el principio básico que rige nuestra empresa, el respeto a la unidad conformada por la materia, la forma y el contenido, pilar primero y general en las vanguardias históricas y que el collage en un principio mantiene como condición sustancial de sí mismo.

En su inicio, nuestro trabajo ha historiado y periodizado las más significativas manifestaciones públicas del collage, la atención que la crítica les ha prestado, la consideración que han recibido desde distintas disciplinas -incluyendo la historia del arte-, y la relación de esta nueva vía creativa con las instituciones artísticas, las cuales han sufrido en las últimas décadas una serie de cambios cualitativos que nos permiten hablar de una auténtica revolución museística y del mercado artístico, en parte por haberse visto obligadas a aumentar su capacidad de recuperación ante las nuevas modalidades creativas, cada vez menos definidas. De este modo, hemos llegado a la conclusión de que el collage entró en un mecanismo de negación artística hasta que, tras un punto de inflexión (coincidente con el dadaísmo) y una relativa independencia respecto al arte (constructivismo y surrealismo principalmente), inició un proceso lento de afirmación en tanto que manifestación artística, en el que en primer lugar participó la vanguardia misma como factor determinante, luego las disciplinas que han atendido a la intertextualidad inherente al collage y que han permitido a la Historia del Arte adaptarse a las nuevas manifestaciones culturales, como la semiótica, y por último la evolución en las últimas décadas de las instituciones artísticas respecto a las nuevas modalidades plásticas.

En un segundo epígrafe hemos depurado un concepto histórico del collage como motor de cambio en el arte (a diferencia de las manifestaciones anteriores, en su mayoría populares y

marginadas en Occidente por el recinto sagrado del artista), lo que distingue al collage “artístico” de toda una centuria respecto a sus posibles precedentes de distintas naturalezas. También en este punto hemos establecido las categorías que entran en juego en este fenómeno, para nosotros plástico. Éstas lo diferencian en su análisis histórico y lo emparentan simultáneamente con el resto de las manifestaciones plásticas, así como las dos vertientes que lo definen: el material encontrado (ya sea material, objeto o imagen) y el ensamblaje o montaje.

En el último apartado del primer bloque, hemos presentado la génesis del collage como un atrevimiento que recupera ciertas posibilidades ofrecidas por los medios de reproducción mecánica y por algunas manifestaciones populares, con el propósito de atacar una concepción académica del arte consolidada sobre todo a lo largo del siglo XIX. También hemos argumentado su primer desarrollo y la conformación de los principales focos de evolución y sus distintas vertientes, gracias a lo cual hemos podido advertir, respaldados por los hechos históricos, de cómo el collage nació en oposición a la concepción cerrada de creación en la segunda década del siglo XX, se apartó del arte durante la década de 1920, e inició un periodo de afirmación en los años treinta ante la necesidad de dotar de unidad orgánica a las distintas partes ensambladas. Este retorno condicionó su evolución del collage en adelante, dirigida hacia su afirmación artística y, gracias a ella, hacia la recuperación del arte mismo, ahora con una mayor capacidad de absorción una vez liberado de las exigencias que la imitación impone.

De manera mucho más pragmática, este análisis histórico ha sido completado en un segundo bloque con el ejemplo de Aragón, dadas las dificultades que conllevaría por su extensión, una historia universal del collage que resulte satisfactoria para nuestros fines. Pero no se trata simplemente de prologar una continuidad, sino de transportar lo particular a lo general mediante un análisis comparativo, dado que, aunque en el planteamiento del trabajo lo general anteceda a lo concreto, es a partir del estudio pragmático que se han derivado las hipótesis fundamentales que han conducido a su redacción, con el fin de mantener nuestra fidelidad al enfoque materialista. Hemos estudiado, gracias al desarrollo de este fenómeno plástico en Aragón y amparados por sus relaciones con las instituciones artísticas, expuestas en la primera parte de nuestra argumentación, el comportamiento histórico y casi orgánico del collage, desde su origen hasta su integración y disolución entre las restantes posibilidades de expresión plástica, incluyendo las tradicionales como la escultura y la pintura. Así, se reafirma la presencia del arte único frente a la sobreabundancia de imágenes en los medios de masas, sustentados en los procedimientos mecánicos de reproducción. De este modo culmina al menos una primera evolución histórica del collage (habrá que esperar en un futuro para saber si hay lugar para una segunda que supere los actuales límites institucionales), con los cambios suscitados en los lenguajes plásticos durante la década de 1960 y con el cambio vertiginoso de

las instituciones artísticas. Y al cerrarse, esta evolución nos proporciona la base para su definición, el inicio de este estudio que ha permitido establecer un modelo historiográfico susceptible de ser aplicado a objetos de investigación paralelos al nuestro.

He aquí nuestra modesta aportación a la disciplina que nos ocupa: la historia del arte.



**CUARTA PARTE: DOCUMENTACIÓN Y  
FUENTES**



## **I. CATALOGACIÓN. SELECCIÓN DE IMÁGENES**





## CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

El objetivo de la catalogación de las obras analizadas en este trabajo, es ofrecer visualmente la evolución y el papel histórico del collage en Aragón desde su aparición a principios de la década de 1930 hasta 1967, año de disolución del Grupo Zaragoza y consolidación de los lenguajes propios del arte del siglo XX. Por ello, está dirigida enteramente a la argumentación de la investigación, y es ésta la que determina su configuración.

Siendo conscientes de que el modelo de ficha catalográfica empleada diverge de la oficial, hemos de advertir que, según su función, hemos eliminado las entradas referentes a la bibliografía y las exposiciones de las obras, por entender que éstas trascienden los límites fijados. No se trata de realizar un catálogo razonado de los collages realizados en Aragón y comprendidos dentro de la acotación cronológica establecida -la cual puede ser alterada sensiblemente para no sesgar la evolución del collage de nuestros artistas cuando sea necesario (caso de Francisco Aranda, por ejemplo)-, sino de documentar con las obras materiales debidamente definidas, caracterizadas y datadas, el tema de nuestra investigación. Las exposiciones y la bibliografía de los collages, imprescindibles para la comprobación de nuestros objetivos, son señaladas en la argumentación del texto, dado que una catalogación razonada recogería todas las exposiciones donde cada una de las piezas ha sido exhibida públicamente, la mayoría de las veces en los últimos años, lo que supera nuestro interés a la hora de establecer la función del collage en el arte contemporáneo aragonés.

Este compendio deja de ser un catálogo razonado desde el momento en que es imposible recoger todos los collages realizados. En cualquier momento pueden aparecer nuevas muestras con el transcurrir de las investigaciones acerca del arte aragonés del siglo XX y, en cualquier caso, reunir todas las conocidas y existentes ya desafiaría a la posibilidad misma, al menos a toda investigación planteada por una sola persona como es nuestro caso. Hemos recogido aquellas obras que por ser inéditas, significativas en la historia del collage en Aragón o representativas de una etapa o de una serie de un autor, las creemos imprescindibles. De todas formas, se plantean previamente dos dilemas relacionados con la naturaleza intrínseca del collage. Algunas obras presentadas podrán concebirse no como collages y, en cambio, otras ausentes responden a nuestra disciplina de un modo más estricto, según la definición ofrecida en esta tesis: la confluencia de un material preexistente con la actividad propia del ensamblaje o del montaje. No obstante, hay obras que no responden más que a la primera de estas dos vertientes, en concreto la única de Ramón Acín contemplada y que, en cambio, ha sido catalogada por constituir un primer avance firme hacia la génesis del collage, siempre bajo nuestro punto de

vista histórico frente a cualquier definición estática de este medio de expresión. Bajo la convicción de que no constituye una técnica y mucho menos un género plástico, hemos preferido atenernos a un criterio histórico, tal y como lo hemos definido por encima de cualquier otra estimación.

Hay que tener en cuenta que, en relación a la técnica, en buena parte de las obras presentadas el collage no constituye la totalidad, sino que viene acompañada de la aplicación de pintura, de otras sustancias diversas, del modelado escultórico y de materiales tradicionalmente artísticos, pues el propósito material de estas obras, el cual debemos respetar por encima de todo, es reivindicar el derecho de crear o expresarse con “cualquier cosa” más que realizar un collage con valor en sí mismo.

Este primer dilema concerniente a la imposibilidad de definir el collage en tanto que obra única, muchas veces tan sólo reducible a la utilización de una variedad de materiales preexistentes para ser puestos a disposición de las alteraciones del artista, se añade el de la reproducción. Hay que advertir en relación a los collages de Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, que sólo tienen valor creativo sus reproducciones (a partir de la técnica del fotograbado) y no los originales, aunque nosotros cataloguemos en cambio estos últimos por su singularidad histórica, pero no artística. El principal modelo de catalogación de collages realizados con imágenes xilográficas, el propuesto por Wener Spies en *Max Ernst. Los collages. Inventario y contradicciones*, documenta las reproducciones de los collages y no los originales. Nosotros haremos lo contrario: recuperaremos los originales dispuestos a ser reproducidos y a perder las diferencias tonales de los fragmentos, guiados por la historización en tanto que piezas únicas, a pesar de carecer de interés artístico según los objetivos de los artistas demostrados en la argumentación. No todas las piezas constituyen una obra de arte, incluso algunas están sin terminar, pero las recogemos aquí, insistimos, debido a su imprescindible valor histórico.

La sucesión de las piezas se sistematiza por grupos artísticos y autores, según la argumentación del texto historiográfico al que sirven. Se ha respetado el orden cronológico dentro de cada apartado, aunque ha veces ha sido alterado para reflejar las evoluciones estilísticas, las distintas vertientes y modalidades cultivadas, y las publicaciones de collages novelados o seriados.

Por último, advertir que hemos catalogado aquellas piezas cuya existencia conocemos, y no aquellas posiblemente extraviadas o fracturadas, en cuyo caso éstas últimas estarán recogidas como documentación visual en las ilustraciones de la argumentación.

## **FICHAS CATALOGRÁFICAS**



**Ramón Acín Aquilué (Huesca 1988- Huesca 1936)**



1.

**Autor:** Ramón Acín

**Título:** Sin título (Composición con medio rostro clásico)

**Tamaño:** 45 X 45 cm.

**Soporte:** Cartón reciclado

**Procedimiento:** Óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1928-1930

**Descripción:** Parte derecha de un rostro sobre fondo rojo y enmarcado entre azules. En el fondo, pequeños caracteres latinos y griegos que forman parte del soporte.

**Localización:** Museo de Huesca

**Otros datos:** El título descriptivo y la datación probable están tomadas de la ficha catalográfica del Museo de Huesca

**Alfonso Buñuel Portolés (Zaragoza 1915-Zaragoza 1961)**





1.

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (“Soy hombre y nada de cuanto es humano me es extraño”)

**Tamaño:** 23 x 17 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1933

**Descripción:** Dos secuencias de un mismo personaje barbado resumen su traslado de los brazos de una mujer, a los que se encuentra encadenado tras una ventana, a los brazos de un hombre apoyado sobre un banco bajo una cortina.

**Localización:** Propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** Datado a partir de su ilustración en el número IV de la revista *Norteste*, temporada verano-otoño 1933, aunque impreso el 10 de febrero de 1934. El título indicativo que le hemos añadido constituye la leyenda que lo acompañaba en dicha publicación.



2.

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Animal fálico)

**Tamaño:** 29 x 19 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1935

**Descripción:** En un paisaje desolado con árboles secos y grandes aves acercándose por el lado izquierdo, una mujer dotada de un vestido largo abraza un ser amorfo con un ojo de perfil delante de un zócalo, donde posa un busto con el rostro oculto por un sombrero.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Datado a partir de su publicación en el número XI de la revista *Noreste* correspondiente a la temporada verano 1985.

Recortado en la parte inferior c. 1945, donde antes posaba, según la ilustración de *Noreste*, un diminuto caballo de juguete.



3.

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S.T (Mujer y niño)

**Tamaño:** 24,5 X 18,5 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1935-1936

**Descripción:** Habitación interior de madera con acceso a un exterior con un pajar y el perfil de una casa sombreado a través de un marco gótico de puerta. En la entrada una mujer con vestido largo mira hacia arriba, dando la mano a un niño que descansa en el interior sobre un banco. Dos perros miran a la mujer. En el interior cuelgan de un perchero un sombrero femenino y un tejido.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Agujereado y roto por las esquinas



4.

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Niñas ante hombre barbado)

**Tamaño:** 18 X 24 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

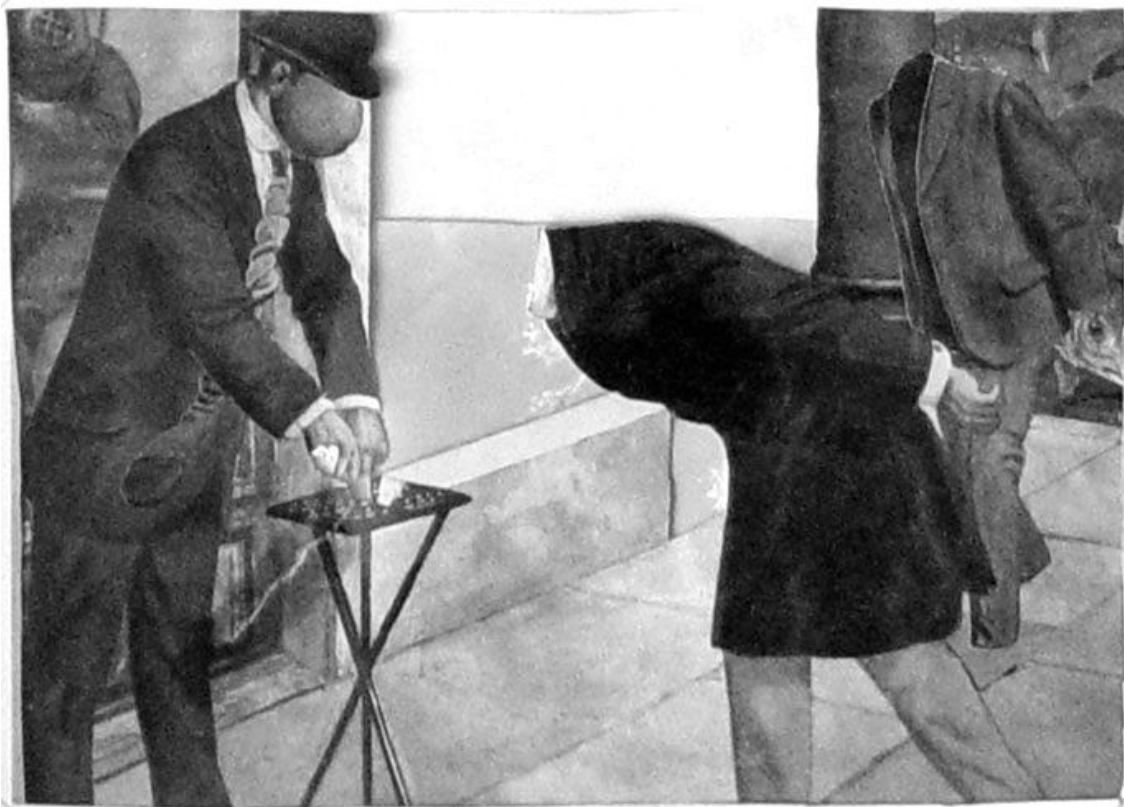
**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1935-1936

**Descripción:** Interior de una habitación donde a un hombre sobre unas almohadas, con una forma ovoide y un sombrero vertical sobre su cabeza, se le aparecen dos niñas, una de ellas con un brazo animal y un pájaro sobre su hombro. A la izquierda un pájaro en un púlpito de madera y otro a detrás de las niñas. A la derecha el interior se abre a un paisaje presidido por un busto sobre una columna.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



5.

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Demostración en vía pública)

**Tamaño:** 13 X 18 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1940-1943

**Descripción:** En la vía pública, un hombre a la izquierda, con sombrero, corbata que finaliza en forma fálica y el rostro sustituido por parte de una esfera, parece demostrar sobre una mesilla la manipulación de algo, a lo que se detiene para mirar un hombre sin cabeza trajeado seguido por otro por detrás. A la izquierda, escaparate donde se muestra un buzo.

**Localización:** propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** collage sin terminar



**6.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Lavandería)

**Tamaño:** 20 x 20 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1940-1943

**Descripción:** Un hombre con sombrero y larga corbata intenta cerrar una puerta forzada por un conjunto de sábanas blancas en movimiento. Del techo cuelgan manos en mangas de camisa y una sostiene una maleta. A la izquierda del hombre, un baúl parece caer y abrirse, dejando ver su interior repleto de tejidos blancos y, a su derecha, un puñal posa sobre una mesa de madera. Sobre otra mesa a la izquierda, una plancha repasa una camisa dotada de la cabeza de un hombre barbado con sombrero de copa y, en un primer plano, una cesta de mimbre llena de ropa culmina con otra camisa dotada de otra cabeza además de botas negras y, tras él, un pantalón con dos pies alzados y desnudos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Lámpara)

**Tamaño:** 31 X 21 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En un paisaje lacustre tempestuoso, con árboles y rocas en movimiento, se abre en el cielo un techo decorado con casetones, del que pende una lámpara cuadrada con un rostro barbado en el interior. En primer plano a la izquierda una mujer abraza a un hombre y, detrás de ellos sobre una roca, un hombre huye de una mano en suspensión sobre un paño y de un pájaro en vuelo.

**Localización:** Residencia de Estudiantes de Madrid

**Otros datos:** -



**8.**

**Autor:** Luis Buñuel

**Título:** S-T (Mujer llorando y anciana consolando)

**Tamaño:** 27 x 23 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** Mujer llorando consolada por una anciana a su derecha sobre un suelo acuático, y apoyadas en unas fachadas de casas. Detrás torres y demás construcciones.

**Localización:** propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** -





**9.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Hombre con máscara y monje)

**Tamaño:** 25 X 17 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En unos sótanos con aspecto de prisión, un hombre sin cabeza vestido de época se oculta tras una máscara. En él se apoya un monje.

**Localización:** propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** -



**10.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Hombres ascendiendo en un bosque)

**Tamaño:** 32 x 22 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En un paisaje boscoso, de un pedestal con las letras “MOZART” y con tres esferas en su base, ayudados por un mecanismo surgen dos hombres en el interior de otras esferas.

**Localización:** propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** -



**11.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Mujer apoyada sobre una mesa)

**Tamaño:** 26 X 20 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En un antiguo circo romano, una mujer oculta por un velo se apoya sobre un escritorio. En primer plano una mano apaga una vela.

**Localización:** propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** -



**12.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Un rebaño de ovejas se dirige hacia una zapatilla)

**Tamaño:** 26 X 20 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En un camino campestre un rebaño de ovejas se dirige hacia una zapatilla de bailarina en posición vertical.

**Localización:** propiedad de la familia Buñuel

**Otros datos:** -



**13.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Rueda de coser)

**Tamaño:** 32 X 23 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En un enorme fondo de plantas, se abre un balcón de madera sobre cuya barandilla posa un cuerpo desnudo masculino. En el centro, un hombre barbado apoya su mano en el hombro de una mujer que pisa una rueda de coser.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**14.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Concierto de piano)

**Tamaño:** 25 X 26 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945

**Descripción:** En una habitación de madera, dos mujeres tocan un piano sobre el que yace una mujer.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**15.**

**Autor:** Alfonso Buñuel

**Título:** S-T (Niña con juguete)

**Tamaño:** 26 X 20 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1945.

**Descripción:** En una habitación de madera a la que se accede por unas escaleras helicoidales a la izquierda, una niña juega con un hombre desnudo apoyado en una silla. Un paisaje se abre al fondo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -

**José Viola Gamón (Zaragoza 1916-San Lorenzo de El Escorial,  
Madrid 1987)**





1.

**Autor:** José Viola Gamón

**Título:** *Oniro*

**Tamaño:** 32 X 22, 5 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** fotomontaje, collage y tinta

**Firma y data:** “J. Viola Gamón” (parte inferior derecha del anverso), y “J. Viola Gamón” (parte inferior derecha del reverso)

**Datación probable:** 1936

**Descripción:** En el anverso, figura femenina con cabeza ovoide adornada con ganchillo y una calavera. Una forma encefálica sustituye una de sus manos. En el reverso, un paisaje dominado por un amplio cielo con formas orgánicas relacionándose con una roca, un muro de ladrillos y un diminuto personaje masculino con sombrero. Ambas partes son acompañadas de unos textos.

**Localización:** Museo de Arte Jaime Morera de Lérida

**Otros datos:** Pertenece a una serie de textos enviados en 1936 a Antoni García Lamolla bajo el título *Oniro*.

**Luis García-Abrines Calvo (Zaragoza 1923)**



**1.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (Niños apuntando a unos desnudos)

**Tamaño:** 14 X 22 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1955

**Descripción:** En un salón dos niños apuntan con una escopeta de juguete a dos desnudos mientras que un tercer niño está de rodillas. En el suelo, entre otros juguetes se halla una espada.

**Localización:** Colección Alberto Montaner

**Otros datos:** -



**2.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (Mujer sentada situada sobre una caída de agua)

**Tamaño:** 16, 5 X 12 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1955

**Descripción:** Una mujer de perfil sentada sobre una silla y a su vez sobre una pequeña cascada. A los lados tres manos, una de las cuales parece ubicarla es este lugar.

**Localización:** Colección Alberto Montaner

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (Tres clérigos señalan a un ibis)

**Tamaño:** 22 X 16 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1955

**Descripción:** En un camino de un bosque, tres representantes del alto clero señalan con sus manos a un ibis de grandes dimensiones acompañado de dos más pequeños.

**Localización:** Colección Alberto Montaner

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (Ciclista huyendo de un ojo)

**Tamaño:** 13 x 10 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1950

**Descripción:** Un ciclista huye de un enorme ojo a través de una nave.

**Localización:** Residencia de Estudiantes de Madrid

**Otros datos:** -



5.

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras*, cubierta y nº 1)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Dos personajes, uno femenino y otro masculino, conversan encima de una enorme cabeza. Detrás un desnudo masculino.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960)



**6.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 0)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre abre una puerta de donde sale una mano negra delante de una mujer. Detrás del hombre hay otro, y del techo cuelan los tentáculos de un pulpo. En la esquina inferior izquierda unas manos sostienen una cartela.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.





7.

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 2)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un marinero se alza con las manos en las caderas sobre el mar, mirando a un rostro que surge en la esquina superior izquierda a partir de una moldura. Bajo este rostro dos piernas se metamorfosean en dos cucharas al atravesar un disco. A la derecha del marinero una figura humana de rodillas atendida por otra y un pájaro en la parte superior. En la parte inferior izquierda un hombre observa la escena delante de una estructura prismática.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**8.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras nº 3*)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre con cabeza de león sostiene dos sombreros con sus manos frente a una arquitectura clásica. A su izquierda una figura humana con cabeza de ballena alza el brazo con una antorcha.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**9.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 4)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un interior oscuro tres personas miran a través de una apertura blanca, frente a la cual cae bocabajo una cuarta. En la esquina superior izquierda un rostro observa la escena.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**10.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 5)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre barbado montado en un carro arrastrado por una cabra, atraviesa una aldea donde mujeres y niños le observan.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**11.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 6)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un cruce de naves una mano y una morera amenazan a una madre con su hijo. Al fondo de la nave frontal hay un ojo vertical, y del techo cuelgan bocabajo dos pináculos, uno de los cuales está dotado de otro ojo vertical.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**12.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras nº 7*)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre agarra un cuerpo que flota boca arriba en el mar. Del cielo nocturno tormentoso surge un brazo presidido por un ojo que le señala, acompañado de un rostro barbado a su izquierda. En la esquina inferior derecha un rostro femenino mira hacia arriba.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**13.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 8)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre de espaldas en la parte inferior de unas escaleras, observa una reunión de cuatro buzos.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



(9)

**14.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 9)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Una sombra se cierne sobre una barca que navega por el mar repleta de gente.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.





**15.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras nº 10*)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un paisaje helado, un monstruo con tentáculos se abalanza desde el cielo sobre dos personajes abrigados y encapuchados. Al fondo, un grupo de aves se aproxima.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**16.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 11)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un monstruo alado asciende de un mar repleto de cadáveres que alimentan a unas gaviotas.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**17.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 12)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Dos monstruos marinos se aproximan a un hombre que observa el mar sobre un submarino.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**18.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 13)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Una mujer abraza un pez sobre un sofá. Fondo neutro con una cortina en la parte superior derecha.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**19.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 14)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Escena de un entierro a la que han asistido unos buzos. En la parte superior se abre un espacio presidido por una figura humana alegórica con un árbol, y es observada por un grupo de hombres de color desde la derecha.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**20.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 15)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre apunta con un rifle a otro que sostiene una bandera con una "N". A este último le observa un tercer personaje desde la derecha.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**21.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 16)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En el centro una mujer peina sus cabellos. Sobre ella surge un brazo con un puñal de un vano cuadrado. A la derecha unas cortinas, de las que forma parte una camisa con una mano, se extienden hacia el frente para ocultar a una mujer.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**22.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 17)

**Tamaño:** 20,8 X 28 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Vagón de tren con gente durmiendo y leyendo. La puerta el acceso del fondo es ocupado por un enorme rostro.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.





**23.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 18)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Dos hombres escalan unas rocas que ascienden por unas estanterías de libros con una cortina a la derecha, bajo la cual un desnudo posa en cruz.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**24.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 19)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Tres hombres y una mujer miran a través de una puerta a un hombre buceando.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



25.

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 20)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un interior, aparece una mujer vestida de época envuelta en una luz procedente del techo. A su derecha un hombre sentado con la cara enmascarada y un mecanismo en la lengua. En la parte inferior asoma la cabeza de un pez espada y tres manos juntas.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**26.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 21)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En una habitación se asoma a través de un marco un enorme rostro, hacia el que se dirige por la derecha un hombre con la cabeza enmascarada y un mecanismo en la lengua. Debajo del rostro hay una cabeza con sombrero cónico sobre una columna. A la izquierda se superpone un animal marino alargado sobre los rostros de un hombre y una mujer abrazados.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



*Manual*  
(22)

**27.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 22)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** De una gruta surge un hombre con cabeza de pez, dirigiéndose hacia otro hombre que está sentado leyendo sobre una mesa.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**28.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 23)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Frente a un tocador sobre una pared repleta de objetos dotados de ojos, un hombre de color se dirige a otro blanco con la cabeza del revés. A la izquierda una mujer se apoya en la moldura de una cama.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**29.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 24)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre es atrapado por un tentáculo procedente de la parte superior, y elevado en medio del mar de un soporte flotante, sobre el que están situadas dos personas más.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**30.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 25)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un interior con tres arcos ojivales, hay dos personajes vestidos de época con cabeza de perro y de gato, rodeados de calaveras y huesos puestos en círculo en el suelo, y frente a otro personaje vestido con túnica blanca que se difumina en la parte inferior. Del techo, un brazo sostiene a un diminuto ahorcado.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.





**31.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 26)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre en una nave de metal observa al exterior donde dos hombres llevan una estructura cuadrada con una cabeza de pez aplanada.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



(a7)

**32.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 27)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un bosque, tras una sucesión de mujeres ataviadas con túnicas antiguas, un hombre se encuentra sentado en el suelo apoyado sobre un árbol, del cual descende un monstruo cuyas patas se confunden con las ramas.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**33.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 28)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Una barca con dos hombres y una sombra con los brazos alzados, reman hacia una forma orgánica situada en el horizonte sobre un paisaje urbano.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**34.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras nº 29*)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un paisaje montañoso y rocoso, una figura antropomórfica de rodillas y con cabeza de león, alza las manos, quedando la izquierda fuera del campo visual mientras que la derecha se multiplica en dos. Al fondo, dos montañeros descansan frente a una erupción que despide piedras.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**35.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 30)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** De una puerta clásica un enorme can surge para comer de la cabeza inerte de un équido. La escena es contemplada por un personaje de espaldas.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**36.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras nº 31*)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En una gruta con fondo marino dos hombres huyen por una de sus paredes de una enorme mano que surge de un monstruo marino sumergido.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



37.

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 32)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Una mano surge de un paisaje helado sosteniendo un cetro que finaliza en forma de pináculo, atravesado en forma de cruz por una forma orgánica complementada con un papel con letras escritas en la parte superior. Esta figura proyecta a la izquierda mediante un visor dos diminutas figuras inclinadas.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**38.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 33)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Dos hombres corren a través de una roca hacia una mujer que descansa sobre una hamaca sostenida en la parte derecha por un can. En la parte superior, aves rapaces acechan.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.





(34)

**39.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 34)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre yace en el suelo sobre un colchón. Un hombre le asiste de rodillas y un grupo le observan de pie, entre ellos dos buzos dotados de un solo ojo.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**40.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* n° 35)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En una nave, frente a un pasadizo, cuelga de unos tentáculos un ahorcado con las manos atadas. A la izquierda se haya suspendido otro ahorcado de espaldas. En la parte superior dos ojos se enmarcan en un rectángulo y a la izquierda una figura antropomórfica con un ojo de cabeza observa la escena. Los tentáculos portan una cabeza humana de pequeñas dimensiones.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**41.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 36)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** En un fondo marino con corales y medusas, un grupo de buzos protegidos por una enorme mano se acercan hacia un grupo de personas vestidos con ropas árabes, los cuales sostienen dos enormes estructuras en forma de "T".

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**42.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** S-T (*Así sueña el profeta en sus palabras* nº 37)

**Tamaño:** 28 X 20,8 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1960

**Descripción:** Un hombre de pie sobre una plataforma de metal medio cubierta por el mar, une su dedo índice con una enorme mano que surge del agua. A su lado una figura antropomórfica con cabeza de perro permanece sentada. En la parte superior estalla un rayo.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** Realizado para confeccionar el libro de Luis García-Abrines, *Así sueña el profeta en sus palabras*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.



**43.**

**Autor:** Luis García-Abrines

**Título:** *La cena*

**Tamaño:** 44 x 90

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1973

**Descripción:** Figuras antropomórficas con piezas mecánicas y objetos por cabeza. Están sentadas a lo largo de una mesa en una habitación de profunda perspectiva. Al fondo dos desnudos, uno masculino y otro femenino.

**Localización:** Propiedad particular.

**Otros datos:** -

**José Francisco Aranda (Villanueva del Huerva, Zaragoza 1925-  
Madrid 1989)**



1.

**Autor:** José Francisco Aranda

**Título:** *El sueño de un ángel*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda 48” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1948

**Descripción:** Niña tumbada boca arriba debajo de una diagonal formada por flores. En la parte superior un personaje se asoma por una ventana intentando agarrar con una cuerda a otro que cae.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



2.

**Autor:** José Francisco Aranda

**Título:** *Los besos de la madre*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda 48” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1948

**Descripción:** En una habitación burguesa, un personaje barbado, con sombrero y cuerpo de mujer, persigue a una niña.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.





**3.**

**Autor:** José Francisco Aranda

**Título:** *El benedictos*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda 65” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Una mujer morena se dispone a abrir el pantalón de un hombre. Detrás troncos de árboles.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



4.

**Autor:** José Francisco Aranda

**Título:** S-T (“¿Qué no hay Dios?”)

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y tinta

**Firma y data:** “aranda 66” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Figura vestida de época con un bastón bajo un brazo, con un libro en una mano y en otra un péndulo. Frente a él un escorpión. Este collage es acompañado debajo de una cita de Rubén Darío.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** El título indicativo está extraído de la primera frase de la cita de Rubén Darío que consta en la parte inferior del collage.

Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



5.

**Autor:** José Francisco Aranda

**Título:** *Las virtudes teologales*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Distinta gente se encuentra en unas escaleras por las que descende un piano. En la parte superior izquierda posa un león escultórico agarrando una esfera.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985



6.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Frío y hielo*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

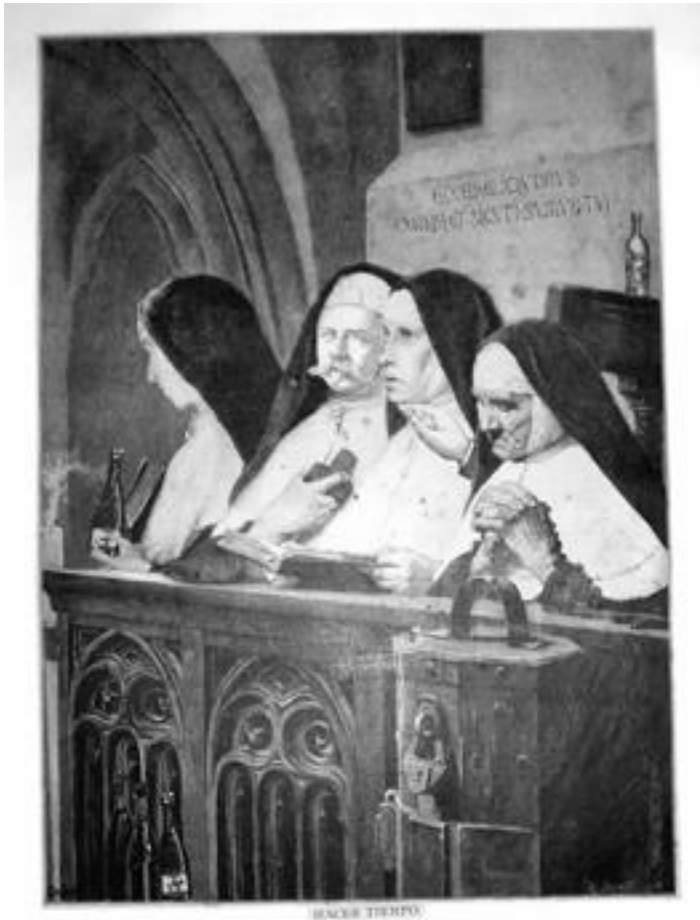
**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Un niño y un anciano se abrazan.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



7.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Hacer tiempo*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** monjas orando en una iglesia, una de ellas con bigotes.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



8.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Capítulos de una historia sencilla*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "aranda" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En un salón, un hombre y una mujer contemplan como otra mujer sentada amamanta a un animal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



9.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Corylopsis del Japon*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Una mujer con sombrilla oriental y apoyada en un barril, sostiene en su mano una cabeza masculina en un jardín. Frente a ella, un grupo de palomas acuden a comer de un cuenco. Al fondo una estatua.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**10.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *La leche antefélica*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Interior de un mercado. En primer plano un brazo se extiende en profundidad, y de unos canastos surgen las cabezas de unas gallinas y unos brazos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.





**11.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** S-T (Moisés con soldados)

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Hombre barbado sedente sostiene a otros más pequeños en su brazo, y en una mano un libro. A sus pies un grupo de soldados diminutos llevan hacia él un cañón.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**12.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Las leyendas del equinoccio*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Soldado de época salta por encima de un muro con un muñeco en la mano levantada. El muñeco toca un tambor. Al fondo, desde un balcón una mujer alza los brazos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**13.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Aromas dulces*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "aranda" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** A la espera de una ejecución en la horca, un sirviente sirve copas a un conjunto de burgueses acomodados.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**14.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *La visita del tío rico*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En un jardín con una casa y una torre, en el tejado posan un grupo de desnudos. En el centro un hombre y a la izquierda un ciclista sobre un pedestal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**15.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *La adoración de los pastores*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Escena de natividad donde la cabeza del niño tiene rasgos animales.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**16.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Única inofensiva*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En una nave donde unos obreros trabajan, en primer plano hay un busto de una mujer vestido de época, con una figura a escala menor, ataviado con una túnica y turbante.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**17.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Obras de utilidad pública*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En un interior presidido por una ventana con una maceta, dos mujeres, una de ellas con un sombrero cónico, están sentadas junto a una máquina de coser.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**18.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Memorias inéditas*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Procesión en vía pública. De un edificio a la derecha surge un rostro con bigotes encima de un cronómetro. A la izquierda un árbol seco con formas sinuosas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.





**19.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *La bondad absoluta*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "aranda" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** A las puertas de un jardín, en medio de una escena pública decimonónica, dos policías llevan arrestado a un hombre desnudo. Uno de ellos oculta sus genitales con un sombrero.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**20.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Historia del casco*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Gente bajando y subiendo de un tren en una estación. De ciertos equipajes surgen cabezas y, en medio de la escena, un hombre porta un rifle de cuya punta surge otra cabeza femenina y una bayoneta blanca luminosa.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**21.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Vinagre de tocador*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Escena árabe entre un hombre barbado tumbado sobre un lecho y otro de espaldas. Entre los dos una diminuta mujer con un vestido del siglo XIX y un cartel que dice “felices pascuas”.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**22.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *La falsificación*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Cinco mujeres comen sobre una mesa. Dos de ellas vierten una copa en una botella.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**23.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *El empobrecimiento de la sangre*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

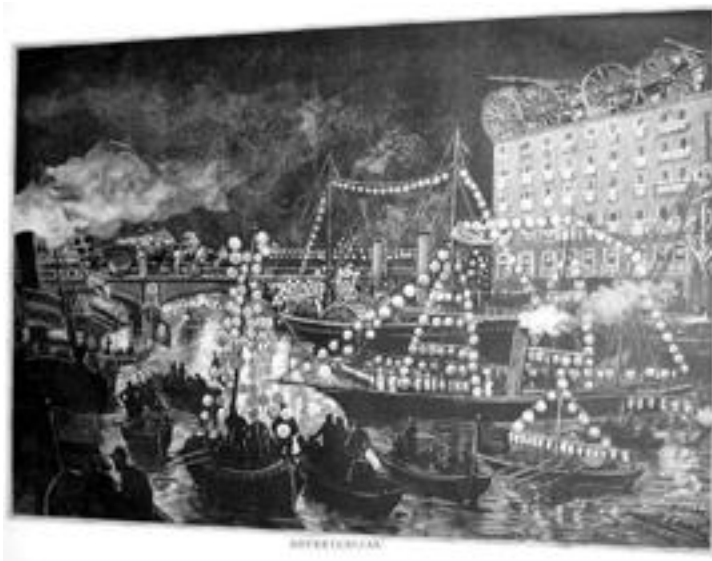
**Firma y data:** "F. aranda" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Reunión de hombre en una habitación decorada con jaulas en la pared y colgando del techo. Dos de ellos, uno enmascarado, leen unas páginas. Los demás atienden. Sobre un mueble de cajones a la derecha, se apoya un mecanismo no identificable.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**24.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Advertencias*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En un canal, barcos decorados de manera festiva con esferas lumínicas. En los barcos hay gente y cañones, los cuales también están encima de un edificio al fondo. Sobre un puente pasa un carro con caballos a la izquierda y, debajo de él, se leen las letras “VIVA ALFONSO”

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



25.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Las paces*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Una vista de una torre de hierro en construcción, unos hombres llevan el busto de un papa en un carro

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**26.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** S-T (hombre de rodillas ante una reunión)

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Cinco hombres alrededor de una mesa mientras una niña toca el piano a la derecha, y al fondo una mujer se acerca con una bandeja. Una figura a una escala menor y vestida con túnica, se arrodilla de espaldas ante uno de los hombres de la reunión.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.





27.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Amor y amores*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Reunión de personas masculinas en una gran sala con bancos, tribunas, y presidida por unos púlpitos a la derecha. Por una fila sale una cola de gente, constando al final un grupo de monjes. De la parte superior cuelga suspendido un cuerpo con armadura.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



28.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Obras de arte en cabellos*

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "aranda" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Escena nocturna en un bosque con un hombre al fondo y una figura femenina en suspensión a la izquierda vestida con telas transparentes. En la parte inferior, a la izquierda, un marinero de espaldas contempla un paisaje que se abre entre el bosque, con un río donde una barca se dirige hacia una especie de alas que quedan tras un puente.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**29.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** S-T (Figuras suspendidas en la nave de una iglesia)

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En la nave central de una iglesia, quedan suspendidas en el centro dos figuras y un hombre a la izquierda. En el primer plano una mujer con una copa en la mano.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**30.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Basta usarla una vez para adoptarla*

**Tamaño:** 32 X 44,4 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha).

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** En la segunda planta de un patio interior, una niña juega con un lagarto. En la balaustrada posan dos aves.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



**31.**

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** S-T (“Anemia...”)

**Tamaño:** 44,4 X 32 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1965-1985

**Descripción:** Imagen religiosa de María y el niño Jesús con una cartela en la parte inferior donde se nombra una sucesión de enfermedades.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Pertenece a una carpeta de collages enumerados del 1 al 31 y realizados entre 1948 y 1985.



32.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *La azarosa vida del presidente Kennedy*

**Tamaño:** 32,5 X 24,7 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “aranda 65” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Hombre paseando por una playa con un paraguas cerrado en la mano. En la línea de horizonte un rostro masculino con bigote. Van a cruzarse con el paseante una pareja de ancianos. En el agua se encuentra un hombre de frente.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



33.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *El día de la muerte de W. Churchil*

**Tamaño:** 32,6 X 25 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "aranda/ 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Frente a un muro con crucifijos y una imagen de un desnudo musculoso, cinco transeúntes pasean. Una mujer está suspendida en la parte derecha y levanta las piernas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



34.

**Autor:** Francisco Aranda

**Título:** *Il vecchio signore che preferiva i vacalli*

**Tamaño:** 32,6 X 25 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "aranda 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Un hombre sentado en un carro es transportado por otro que saluda con un sombrero. Una mujer y otro hombre toman actitud de orar. A la hay derecha un militar, y en la parte superior izquierda un cartel contiene escrito el título.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**Ramón José Sender (Chalamera, Huesca 1901-San Diego, EE UU  
1982)**



1.

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto G*

**Tamaño:** 20 X 60 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage de papel y óleo

**Firma y data:** "Sender 60" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Bodegón con una copa dorada sobre una base roja. A la derecha fila de naipes y una ilustración de dos personas comiendo en una mesa en la parte superior derecha.

**Localización:** Museo Pablo Serrano, Zaragoza

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto H*

**Tamaño:** 20 X 60 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage de papel y óleo

**Firma y data:** "Sender 60" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Bodegón con una copa dorada a la izquierda y un candelabro a la derecha. A la derecha fila de naipes y una ilustración de un astrónomo en la parte superior derecha.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto A*

**Tamaño:** 29 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** "Sender 67" (parte superior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Busto de mujer con velo en la cabeza sobre un crucifijo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** En 1976 realiza una serie de serigrafía a partir de este collage titulada Homenaje a Laszlo Ispanky



**4.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto B*

**Tamaño:** 29 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** "Sender 67" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Esqueleto a la derecha extendiendo su mano hacia la izquierda, donde se encuentra un crucifijo con una torre de iglesia en su parte superior.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**5.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto C*

**Tamaño:** 29 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** "Sender 67" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Una diagonal en la parte izquierda atraviesa un aro elíptico. Alrededor, formas irregulares y manchas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto D/ Amulet*

**Tamaño:** 29 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage de objetos y óleo

**Firma y data:** "Sender 67" (parte inferior derecha)

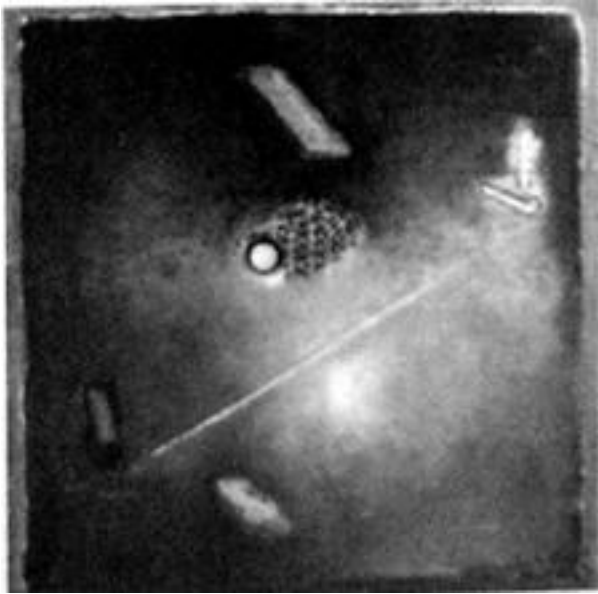
**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Llave a la derecha de un fondo rojo con manchas negras. En el centro y abajo, tres formas blancas y, en la parte superior, a partir de las vetas de la madera se crean dos formas circulares negras, blancas y doradas.

**Localización:** Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca

**Otros datos:** Sufrió modificaciones posteriores a 1976, en concreto las formas blancas.





7.

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto E*

**Tamaño:** 29 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** “Sender 67” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Alrededor de una recta diagonal se disponen pequeñas formas irregulares. En el fondo resalta en relieve las letras “ THE BEST”.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**8.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Andrómeda*

**Tamaño:** 60 X 90 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1971

**Descripción:** Busto a la derecha rodeado de cabezas de niños suspendidas en el fondo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**9.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Amuleto F*

**Tamaño:** 30 X 12 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1972

**Descripción:** Cabeza sobre llave. A la derecha fila vertical de naipes.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**10.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Collage surrealista*

**Tamaño:** 45 X 60 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage y óleo

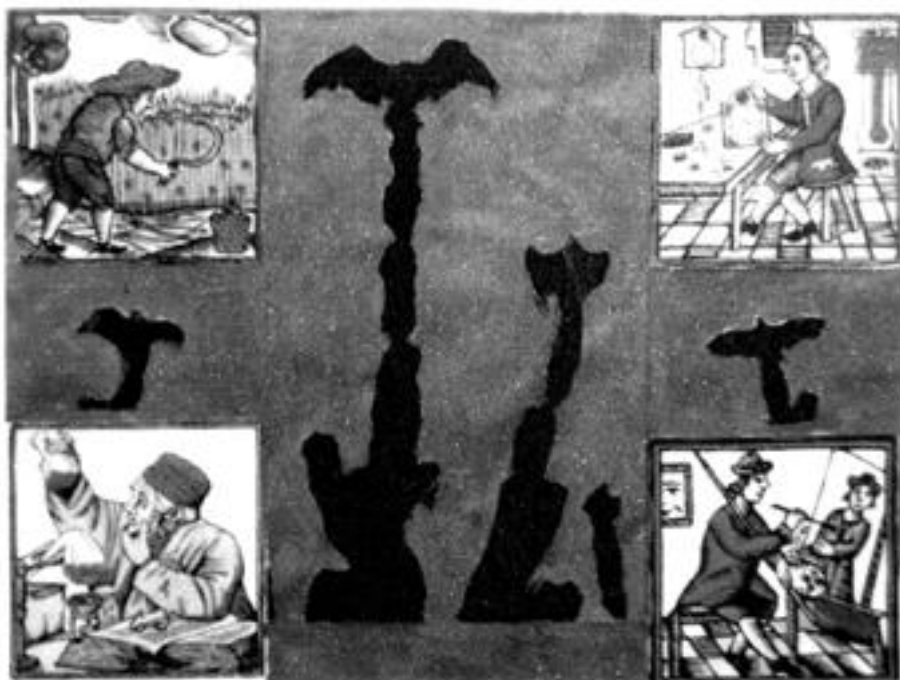
**Firma y data:** "Sender 73" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1973

**Descripción:** Sobre fondo de manchas, a la izquierda una estatua clásica sobre una columna. En la parte inferior derecha, una cabeza de caballo y cabezas de muñecos sobre una cruz truncada. En el ángulo superior derecha, posa un enrejado ortogonal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**11.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** S-T (Labores)

**Tamaño:** 28 X 36 cm.

**Soporte:** cartón

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** "Sender 76" (parte inferior central)

**Datación probable:** 1974

**Descripción:** Sobre fondo marrón, en los cuatro ángulos se distribuyen cuatro ilustraciones de distintas labores. En el centro formas verticales negras.

**Localización:** Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca

**Otros datos:** Datado por el artista en 1976, posiblemente con motivo de la exposición *Ramón José Sender*, Galería Multitud, Madrid, 1975, aunque no se expusiese en esta ocasión.



**12.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Playa y tortuga*

**Tamaño:** 75 X 60 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** "Sender 76" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1974

**Descripción:** Sobre fondo azul, entre piernas y diminutos cuerpos desnudos, hay una pelota de colores y una tortuga verde.

**Localización:** Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca

**Otros datos:** Datado por el artista en 1976, posiblemente con motivo de la exposición *Ramón José Sender*, Galería Multitud, Madrid, 1975, exposición donde fue expuesto. Posteriormente lo retocó añadiendo el collage, posiblemente en 1980 (reverso: "A Luz y Ronald Wats de su amigo Ramón J. Sender. Feb. 1980).



**13.**

**Autor:** Ramón J. Sender

**Título:** *Homenaje a Laszlo Ispanky*

**Tamaño:** 42 X 38 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** serigrafía a partir de un collage

**Firma y data:** “J. Sender 76” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1976

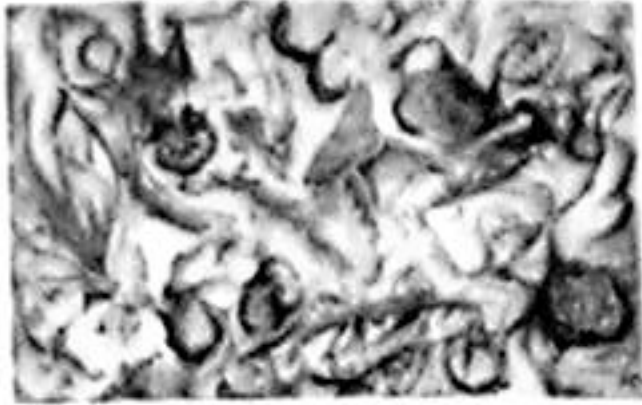
**Descripción:** Sobre fondo rojo y base negra, busto de mujer con velo sobre un crucifijo negro, y una cruz dorada abajo a la derecha.

**Localización:** Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

**Otros datos:** Serigrafiado a partir del *Amuleto A* con motivo de la exposición *Ramón José Sender*, Galería Multitud, Madrid, 1975, exposición donde fue expuesto el original. Se desconoce el número de copias.

**Javier Ciria Escardivol (Zaragoza 1904-Barcelona 1991)**





**1.**

**Autor:** Javier Ciria

**Título:** *Bioplástico A*

**Tamaño:** 29,5 X 45 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** ensamblaje de elementos diversos, pinturas y diversas sustancias adherentes.

**Firma y data:** "Ciria 53" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1953

**Descripción:** Formas orgánicas azuladas y rojizas sobre fondo blanco.

**Localización:** Museo de Zaragoza

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** Javier Ciria

**Título:** *Bioplástico fondo marino*

**Tamaño:** 46 X 27 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** ensamblaje de elementos diversos, pinturas y diversas sustancias adherentes.

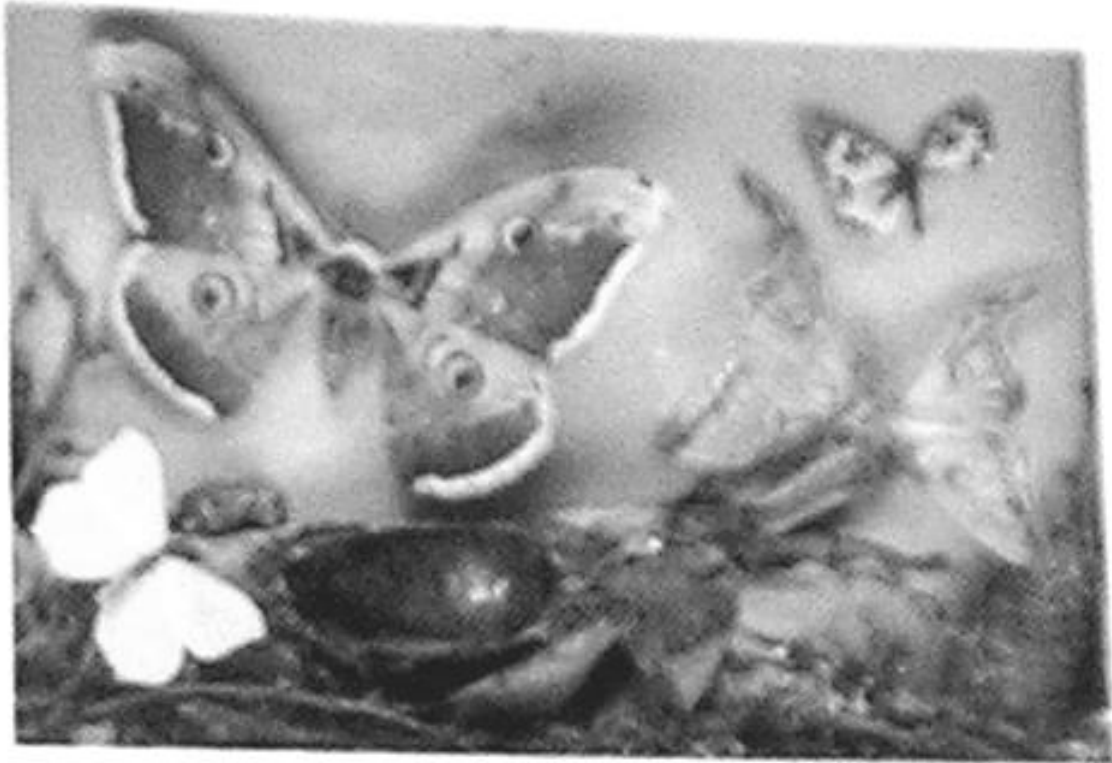
**Firma y data:** "Ciria 55" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1955

**Descripción:** Formas orgánicas azuladas y rojizas sobre fondo blanco. Preside la composición una espiral rojiza rodeada de elipses en negro, azul, rojo y blanco. En la parte superior derecha, líneas de múltiples colores.

**Localización:** Colección Gracia-Marín, Zaragoza.

**Otros datos:** -



3.

**Autor:** Javier Ciria

**Título:** *Bioplástico*

**Tamaño:** 13 X 20 X 10 cm.

**Soporte:** Tabla de madera

**Procedimiento:** Ensamblaje de objetos naturales y pinturas.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1971

**Descripción:** Cuatro mariposas sobre fondo azul y encima de una base de vegetales y otros elementos naturales.

**Localización:** Colección Gracia-Marín, Zaragoza.

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** Javier Ciria

**Título:** *Garza. Bioplástico*

**Tamaño:** 32 X 6 X 20 cm.

**Soporte:** objeto

**Procedimiento:** objetos naturales ensamblados y policromados

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1971-1972.

**Descripción:** Ave rojiza y azulada presidida en su frente por un ojo. Se apoya sobre un soporte cuadrangular.

**Localización:** Colección Cerler

**Otros datos:** -



## **Grupo Pórtico / Escuela de Zaragoza (Zaragoza 1947-1952)**

Fermín Aguayo Benedicte (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1926-París 1977)

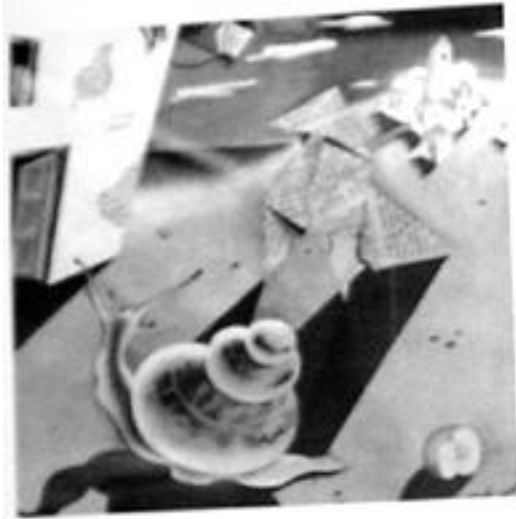
Eloy Giménez Laguardia (Zaragoza, 1927)

José Baqué Ximénez (Zaragoza 1912-Zaragoza 1999)

Manuel Lagunas Mayandía (Zaragoza, 1924)

Santiago Lagunas Mayandía (Zaragoza 1912-Zaragoza 1995)

Miguel Pérez Losada (Madrid 1894-Zaragoza 1980)



1.

**Autor:** José Baque Ximénez

**Título:** Caracol y pajarita

**Tamaño:** 24, 5 X 25 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y guache

**Firma y data:** “Baqué Ximénez” (ángulo inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1934

**Descripción:** Una pajarita de papel de periódico llega a donde está un caracol junto a media manzana y una casa. La pajarita procede de una aldea que queda en el horizonte.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Realizado para ilustrar una de las portadas de la revista *Vértice*, aunque nunca fue publicado.



2.

**Autor:** Grupo Pórtico

**Título:** S-T (1º Salón Aragonés de Pintura moderna)

**Tamaño:** 88 X 130 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** óleo y collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1949

**Descripción:** Formas abstractas curvilíneas en rosa, azul, verde y rojo sobre fondo negro, destacando las letras “Salón aragonés de pintura moderna” y un enorme “1er” presidiendo la vertical central de la composición.

**Localización:** familia de Santiago Lagunas

**Otros datos:** Realizado para anunciar el *I Salón Aragonés de Pintura Moderna*, celebrado en el Palacio de la Lonja de Zaragoza en octubre de 1949, en el marco del *VII Salón de Artistas Aragoneses*.





**3.**

**Autor:** Fermín Aguayo, Manuel Lagunas, Santiago Lagunas

**Título:** S-T (II Congreso Nacional de Ingeniería)

**Tamaño:** 120 X 80 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y guache

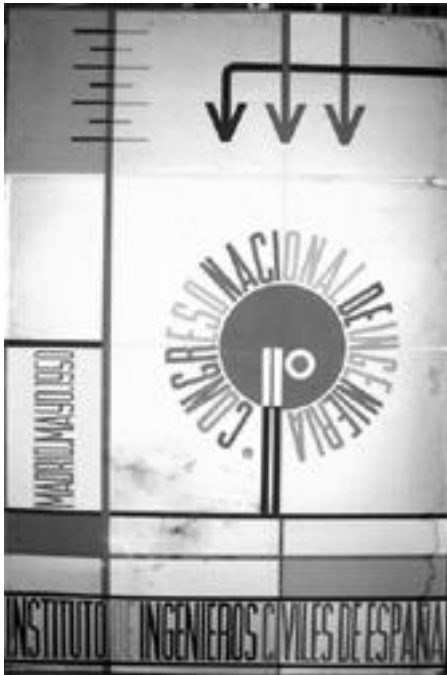
**Firma y data:** “S. Lagunas Aguayo M. Lagunas” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1950

**Descripción:** Fondo de arquitecturas y trazos de carretera. Sobre él las letras “Instituto de Ingenieros Civiles de España”/ “Segundo Congreso Nacional de Ingeniería”/ “Madrid ay 1950”.

**Localización:** familia de Santiago Lagunas

**Otros datos:** Realizado para el II Congreso Nacional de Ingeniería celebrado en Madrid en 1950.



4.

**Autor:** Manuel Lagunas y Santiago Lagunas

**Título:** S-T (II Congreso Nacional de Ingeniería 2)

**Tamaño:** 120 X 80 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage y guache

**Firma y data:** “S. Lagunas y M. Lagunas” (ángulo inferior izquierdo)

**Datación probable:** 1950

**Descripción:** Composición geométrica de ángulos rectos en amarillo, rojo y azul, con tres vectores en la parte superior en verde, rojo y negro. En el centro, un círculo rojo regula la disposición de las letras “II Congreso Nacional de Ingeniería”, además de otros caracteres que forman parte de la composición en la parte izquierda e inferior.

**Localización:** familia de Santiago Lagunas

**Otros datos:** Realizado para el II Congreso Nacional de Ingeniería celebrado en Madrid en 1950.



5.

**Autor:** Miguel Pérez Losada

**Título:** S-T (Collage con textiles)

**Tamaño:** 23'7 X 28'5 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

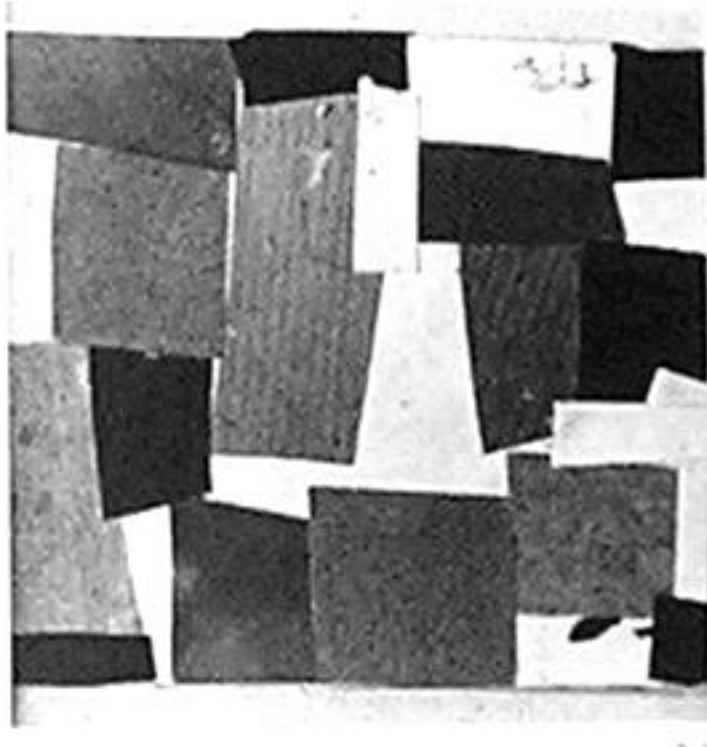
**Firma y data:** "Pérez Losada 52" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1952

**Descripción:** Composición geométrica de formas angulosas. En el centro, un espacio en blanco con cuatro círculos, dos rectángulos y dos formas alargadas, una horizontal y la otra oblicua, todo ello rodeado de estructuras geométricas con motivos decorativos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Fermín Aguayo

**Título:** *Composición*

**Tamaño:** 10 X 10cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "a/ 53" (Parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1953

**Descripción:** Composición con rectángulos irregulares de distintas tonalidades.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** Fermín Aguayo

**Título:** *Composición*

**Tamaño:** 10 X 10cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “a/ 53” (Parte superior izquierda)

**Datación probable:** 1953

**Descripción:** Composición con rectángulos irregulares con rayas negras oblicuas y superpuestas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**8.**

**Autor:** Fermín Aguayo

**Título:** *Composición*

**Tamaño:** 10 X 10cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "a/ 53" (Parte superior derecha)

**Datación probable:** 1953

**Descripción:** Composición con rectángulos irregulares de distintas tonalidades.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



9.

**Autor:** Eloy Jiménez Laguardia

**Título:** S-T (Felicitación a Santiago Lagunas)

**Tamaño:** 9 X 13 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta, acuarela

**Firma y data:** “Eloy” (ángulo izquierdo inferior)

**Datación probable:** 1954

**Descripción:** Figura humana sentada en un sillón fumando. En la parte superior edificios y números. Todo entroncado en una composición geométrica que incluye letras y cifras y un agujero en el papel producido por quemadura.

**Localización:** familia de Santiago Lagunas

**Otros datos:** carta de felicitación enviada a Santiago Lagunas.

**Antonio Saura Atarés (Huesca 1930-Cuenca 1998)**





**1.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dame*

**Tamaño:** 41,3 X 28 cm. -

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 55" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1955

**Descripción:** Figura antropomórfica realizada mediante trazos sobre un contenido naranja y blanco, rasgado y adherido sobre un fondo negro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dame*

**Tamaño:** 40 X 30 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 55" (ángulo inferior izquierdo)

**Datación probable:** 1955

**Descripción:** Figura antropomórfica realizada mediante trazos sobre un contenido de color tierra, con degradaciones tonales y diversas impresiones azarosas de tinta negra, constituyendo una *decalcomanía*, rasgado y adherido sobre un fondo negro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



3.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dame en technicolor*

**Tamaño:** 70 X 49 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 57" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1957

**Descripción:** Figura antropomórfica realizada sobre fondo azul, con trazos negros y fragmentos amarillos, rojos y azules, sobre los que se superponen goteos de pintura blanca. En el centro se distinguen pétalos de flor rojos.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dame en technicolor*

**Tamaño:** 70 X 49,5 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 57" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1957

**Descripción:** Sobre fondo negro, cabeza antropomórfica realizada con trazos y goteos negros sobre manchas azules, amarillas y rojas, destacando un espacio verde en el centro.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**5.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dame en technicolor*

**Tamaño:** 70 X 49,2 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 57" (ángulo superior izquierdo)

**Datación probable:** 1957

**Descripción:** Sobre fondo azul, cabeza antropomórfica realizada con trazos negros y rojos sobre manchas azules, amarillas, verdes y rojas.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dame en technicolor*

**Tamaño:** 70 X 49 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

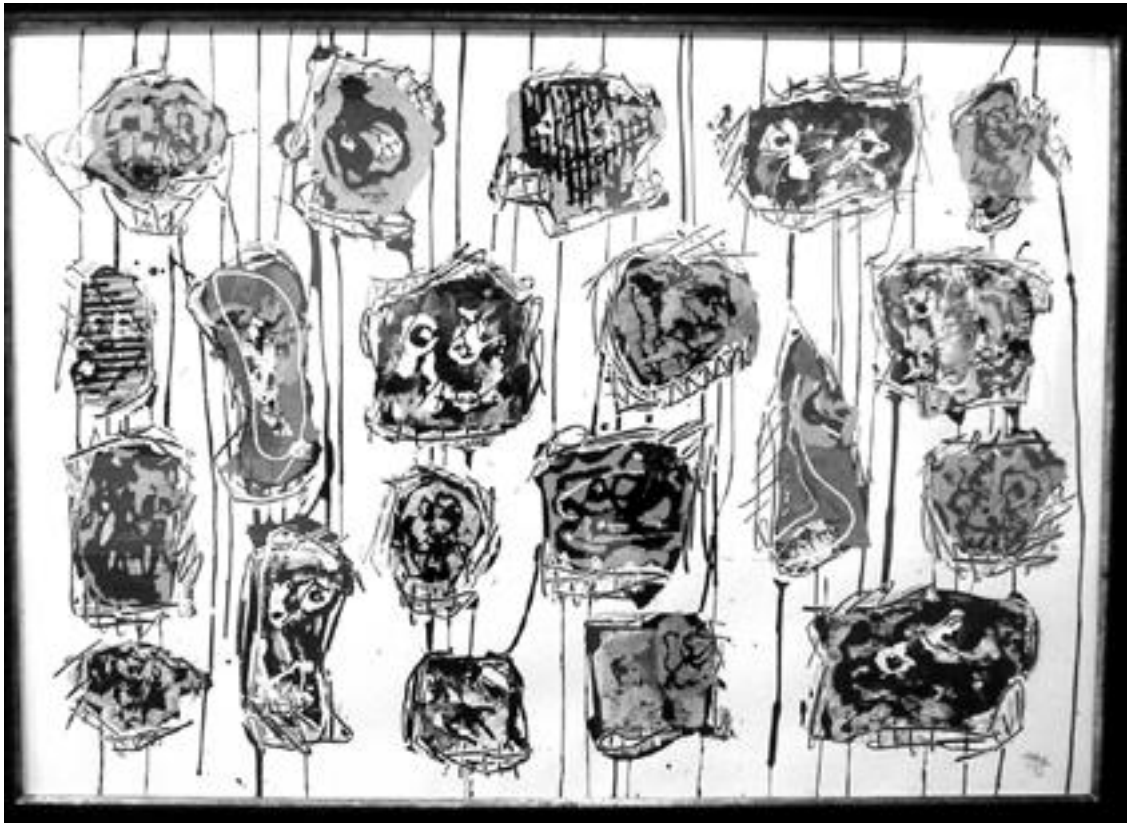
**Firma y data:** "Saura/ 57" (ángulo superior izquierdo)

**Datación probable:** 1957

**Descripción:** Sobre fondo azul, figura antropomórfica realizada con trazos blancos negros y rojos sobre manchas marrones y amarillas, a los que se superponen goteos blancos y negros.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Collage*

**Tamaño:** 70 X 100 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** óleo

**Firma y data:** "Saura/ 57" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1957

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figuras encefálicas entre chorros verticales negros.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



8.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Montaje*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de ilustraciones, tinta y óleo.

**Firma y data:** "Saura/ 58-59" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1959

**Descripción:** Nueve fragmentos de papel recortados y rasgados dispuestos sobre un fondo negro. Estos papeles contienen dibujos en negro de formas monstruosas, algunas de las cuales se extienden por su parte inferior con trazos azules y amarillos en forma de figura humana.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** Algunas ilustraciones son de 1958 y el montaje de 1959.





9.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Trois visages*

**Tamaño:** 56 X 45,3 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de ilustraciones y tinta.

**Firma y data:** "Saura/ 59" (en los fragmentos de papel superior y derecho)

**Datación probable:** 1959

**Descripción:** Tres fragmentos de papel con figuraciones realizadas con trazos negros sobre blanco.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**10.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Montaje*

**Tamaño:** 69 X 79 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de superposiciones e ilustraciones, tintas y pigmentos.

**Firma y data:** “Saura/ 59” (en los dos fragmentos de la parte inferior, en la izquierda y en el centro), “Saura/ 60” (en los paneles superiores) y “Saura/ 59-60” (en el centro rodeado en rojo)

**Datación probable:** 1959

**Descripción:** Sobre fondo blanco, seis fragmentos de papel con figuraciones realizadas con trazos negros sobre blanco, algunas sobre reproducciones fotográficas con caracteres. En el centro, parte superior, una forma monstruosa en negro y azul sobre fondo marrón.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** Las ilustraciones incluidas fueron realizadas entre 1959 y 1960, y el montaje en 1960.



**11.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Cocktail-Party*

**Tamaño:** 71 X 100 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 60" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Fondo blanco ocupado por figuras monstruosas y recortes de prensa.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**12.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Cocktail-Party*

**Tamaño:** 69 X 99 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 60" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Fondo blanco ocupado por figuras monstruosas, recortes de prensa y chorros de tinta y pintura diluida.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**13.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Graja*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 61" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica cuya cabeza está realizada con trazos negros, naranjas y marrones sobre blanco. El tronco es un papel negro rasgado y los miembros trazos rojos.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**14.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 69,5 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 61" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo blanco, mancha central de papeles rasgados, con trazo recto negro vertical en la parte inferior, sobre dos líneas de horizonte negros realizados con tinta diluida.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**15.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y tinta

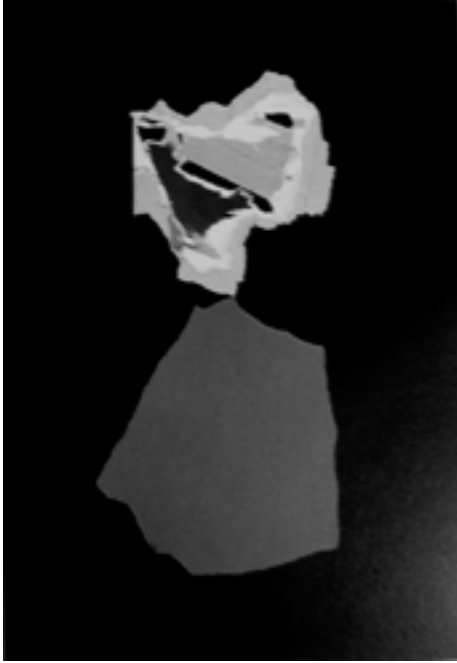
**Firma y data:** "Saura/ 61" (parte superior derecha)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica con cabeza confeccionada con papeles rasgados, tronco negro diluido y miembros realizados con trazos rectos en negro.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**16.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Lina*

**Tamaño:** 69,7 X 50,2 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo negro, un conjunto de papeles rasgados en la parte superior central, y una mancha marrón en la parte inferior.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**17.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta y pigmentos

**Firma y data:** "Saura/ 62" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica negra de perfil con cabeza de color.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**18.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Prenta*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 62" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo blanco, mancha de papeles encolados y desgarrados sobre una línea de horizonte negra, a la que está unida por una fina recta negra.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**19.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50,2 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta y pigmentos

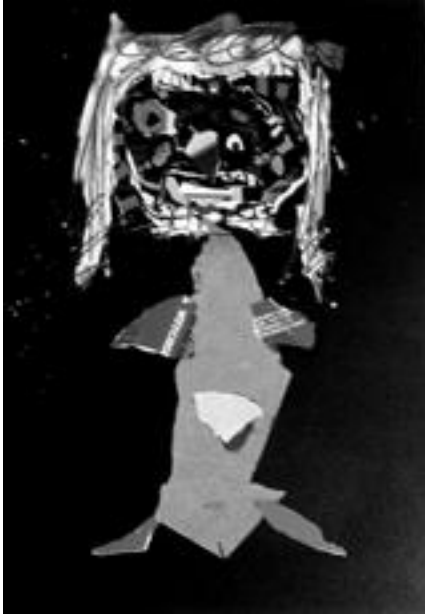
**Firma y data:** "Saura/ 62" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo blanco, mancha negra trapezoidal con cabeza marrón y dos puntos rojos en sus ángulos superiores.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**20.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Muñeca*

**Tamaño:** 70 X 50,2 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta y pigmentos

**Firma y data:** "Saura/ 62" (parte inferior central)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo negro, figura femenina con cabeza de multitud de colores y cabellos blancos que se prolongan hacia los lados en forma de salpicaduras. El cuerpo está confeccionado con trozos de papeles con una pequeña línea negra vertical en la parte inferior.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**21.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Brigitte Bardot*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta y pigmentos

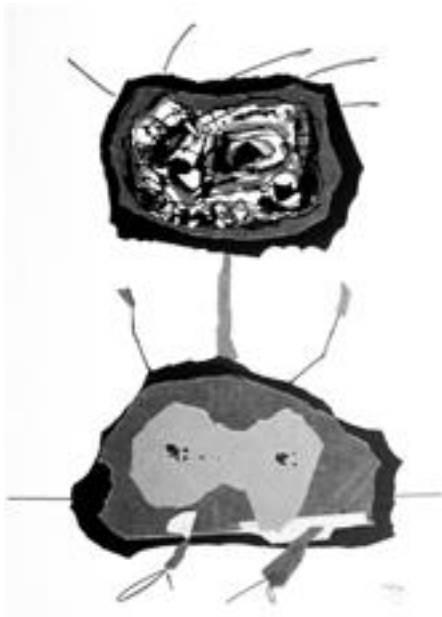
**Firma y data:** "Saura/ 62" (parte superior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo blanco, dos fragmentos negros unidas por una línea inclinada. El fragmento superior contiene manchas blancas con trazos negros, y de ella surgen debajo dos líneas rojas y tres negras.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



22.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Ana*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta y pigmentos

**Firma y data:** "Saura/ 62" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica constituida de dos fragmentos negros unidos por una estrecha banda marrón vertical. El fragmento superior contiene manchas blancas con trazos negros y cinco líneas en la parte superior. En la inferior, con dos goteados en su interior, se simulan brazos y piernas con líneas negras y marrones. Tras esta figura hay una línea de horizonte negra en la parte inferior.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**23.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70,2 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tinta y pigmentos

**Firma y data:** "Saura/ 62" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura gris con cabeza de manchas negras, blancas y marrones. A la derecha gotas de pintura negra.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



24.

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Repetición*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de ilustraciones, tinta y pigmentos

**Firma y data:** "Saura/ 62" (en cada uno de los dibujos recortados)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo negro, nueve figuras monstruosas sobre papel recortado blanco.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -





**25.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Cocktail-Party*

**Tamaño:** 69 X 99 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

**Firma y data:** "Saura/ 62" (parte superior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Fondo blanco ocupado por figuras alargadas.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**26.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Cocktail-Party*

**Tamaño:** 69 X 99 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, tintas y pigmentos mixtos

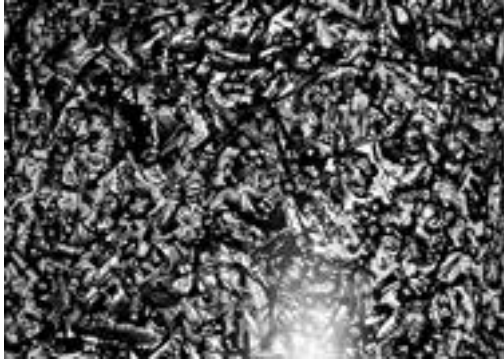
**Firma y data:** "Saura/ 62" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Fondo blanco ocupado por figuras alargadas y manchas negras diluidas.

**Localización:** propiedad privada

**Otros datos:** -



**27.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Tentations de Saint-Antoine*

**Tamaño:** 69 X 98,3 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y tinta

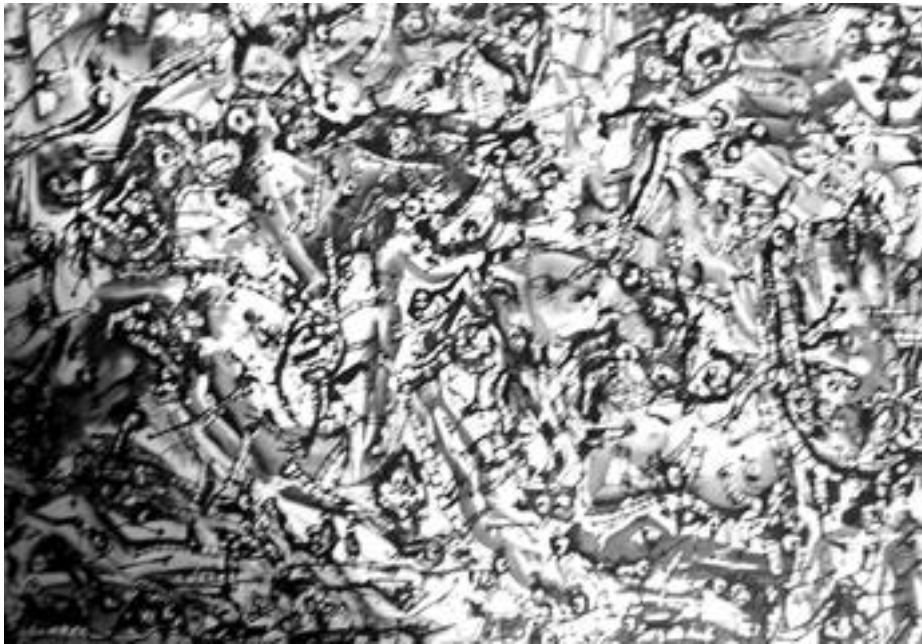
**Firma y data:** "Saura/ 63" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo constituido por una acumulación de imágenes fotográficas de mujeres desnudas en blanco, negro y sepia. Sobre él se superponen trazos negros configurando formas encefálicas y oculares.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**28.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Tentations de Saint-Antoine 2*

**Tamaño:** 69 X 99 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 63" (ángulo superior izquierdo)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo constituido por una acumulación de imágenes fotográficas de mujeres desnudas en blanco, negro y sepia. Sobre él se superponen trazos negros configurando formas alargadas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**29.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Tentations de Saint-Antoine*

**Tamaño:** 69 X 98,5 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 63" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo constituido por una acumulación de imágenes fotográficas de mujeres desnudas en color. Sobre él se superponen formas oculares y *drippings* de pintura y tinta.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**30.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Tentations de Saint-Antoine*

**Tamaño:** 71 X 100 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 63" (ángulo superior izquierdo)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo constituido por una acumulación de imágenes fotográficas de mujeres desnudas en color, algunas coloradas a mano. Sobre él se superponen formas monstruosas en rojo, amarillo, azul y negro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**31.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Tentations de Saint-Antoine*

**Tamaño:** 60 X 85,3 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

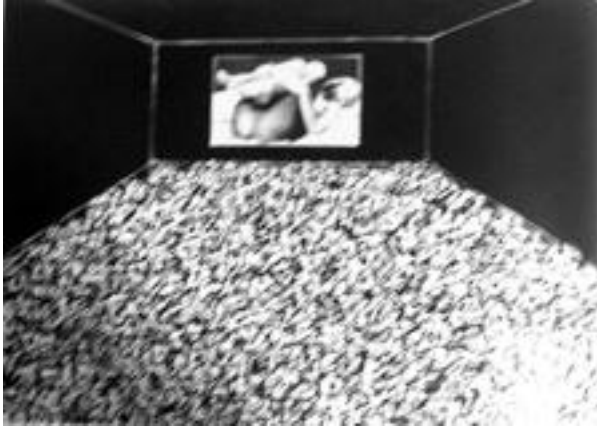
**Firma y data:** "Saura/ 64" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Fondo enmarcado en blanco y constituido por una acumulación de desnudos fotográficos. Sobre él se superponen manchas azarosas y formas monstruosas en rojo, amarillo, azul y negro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**32.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *El cine I*

**Tamaño:** 70 X 100 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 63" (parte inferior izquierda)

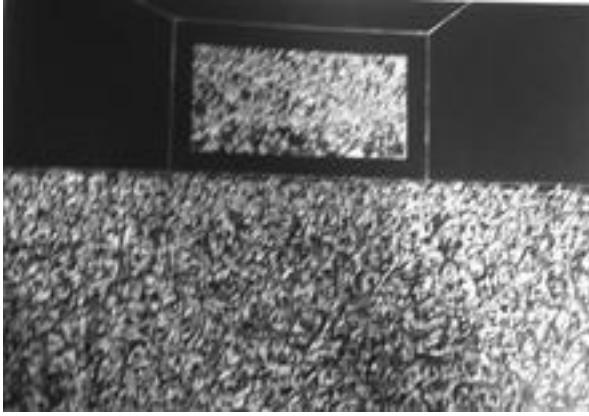
**Datación probable:** 1963

**Descripción:** En un habitáculo negro en perspectiva, en la parte superior fotografía de una mujer en blanco y negro, con las rodillas levantadas, frente a una multitud de formas realizadas con tinta negra sobre blanco.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**33.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *El cine 2*

**Tamaño:** 67 X 95 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 63" (parte superior centro)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** En un habitáculo negro en perspectiva, en la parte superior fotografía de una procesión religiosa, frente a una multitud de formas realizadas con tinta negra sobre blanco.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**34.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Narraciones*

**Tamaño:** 70 X 100 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de ilustraciones y superposiciones, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 63" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre doce viñetas constituidas por imágenes fotográficas dispares, formas monstruosas en negro, rojo, azul y amarillo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**35.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Avec la superfemelle que je prépare, dominerai le monde*

**Tamaño:** 70 X 100 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de superposiciones, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 64" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre trece viñetas constituidas por imágenes fotográficas dispares, imágenes pictóricas y cómics, formas monstruosas en negro, rojo, azul, amarillo y verde.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**36.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *15 projets pour timbres poste*

**Tamaño:** 62 X 90 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** montaje de ilustraciones hechas con collage, pigmentos y tinta

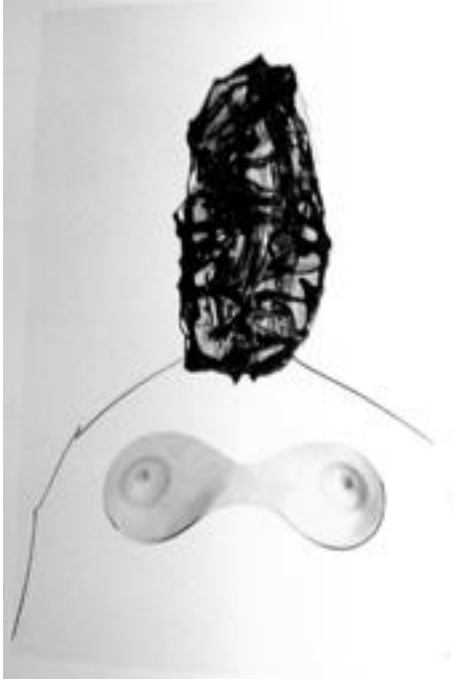
**Firma y data:** "Saura/ 64" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Quince imágenes cuadradas dispuestas regularmente. Se tratan de imágenes de diversas naturalezas predominando fragmentos de desnudos femeninos fotográficos, formas monstruosas realizadas con trazos negros y de colores, y caracteres de diversa naturaleza y diseño.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**37.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 65" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Busto antropomórfico con cabeza constituida de trazos sobre manchas azuladas y marrones. El tronco está dibujado con un trazo negro y dotado en su centro de dos senos recortados.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** -



**38.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

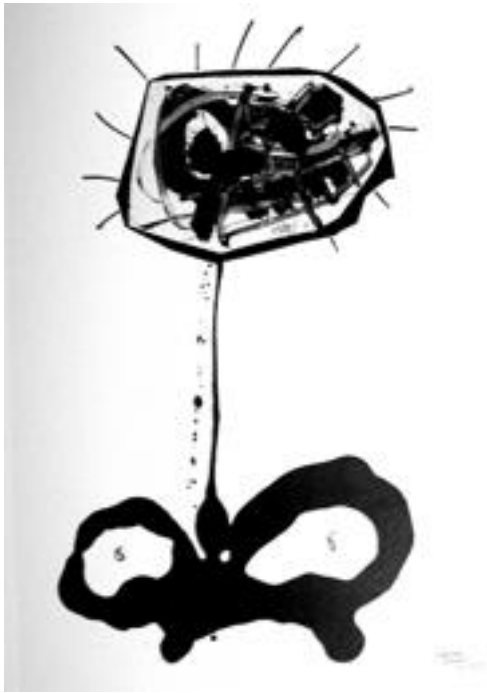
**Firma y data:** "Saura/ 65" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Figura antropomórfica con cabeza constituida de trazos sobre manchas azuladas y marrones, envuelta en una línea circular negra a modo de aureola. El tronco negro está dotado en su centro de dos senos recortados, y de él surgen dos rectas negras divergentes en la parte inferior simulando las piernas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**39.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 71,2 X 50,1 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

**Firma y data:** “Saura/ 60” (parte superior) y “Saura/ 60-68” (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1960/ 1968

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica con cabeza constituida de trazos negros y marrones. El tronco negro tiene dos manchas blancas y dos puntos rojos simulando unos senos. La cabeza está unida al tronco por una línea vertical con gotas de tinta negra a la izquierda.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** Realizado en 1968 con un fragmento de una obra de 1960.



**40.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50,1 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 62-68" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1962/ 1968

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica con cabeza constituida de trazos negros y pequeños *grattages* sobre manchas azuladas, verdosas y marrones. El tronco negro está unido a la cabeza por un triángulo de trazos finos, y las manos han sido simuladas con elipses rojas.

**Localización:** Sucesión Antonio Saura

**Otros datos:** Realizado en 1968 con un fragmento de una obra de 1962.





**41.**

**Autor:** Antonio Saura

**Título:** *Dama*

**Tamaño:** 70 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage, pigmentos y tinta

**Firma y data:** "Saura/ 62-68" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1962/ 1968

**Descripción:** Sobre fondo blanco, figura antropomórfica de tronco negro y cabeza constituida de trazos negros sobre manchas blancas. La bisectriz está configurada por pequeños círculos en negro en forma de botones. El conjunto se esparce mediante diminutas gotas de tinta negra.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Realizado en 1968 con un fragmento de una obra de 1962.

**José Luis Balagueró Cucurull (Romanos, Zaragoza 1930)**



**1.**

**Autor:** José Luis Balagueró

**Título:** S-T (Collage blanco)

**Tamaño:** 94 X 75 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage de telas con óleo

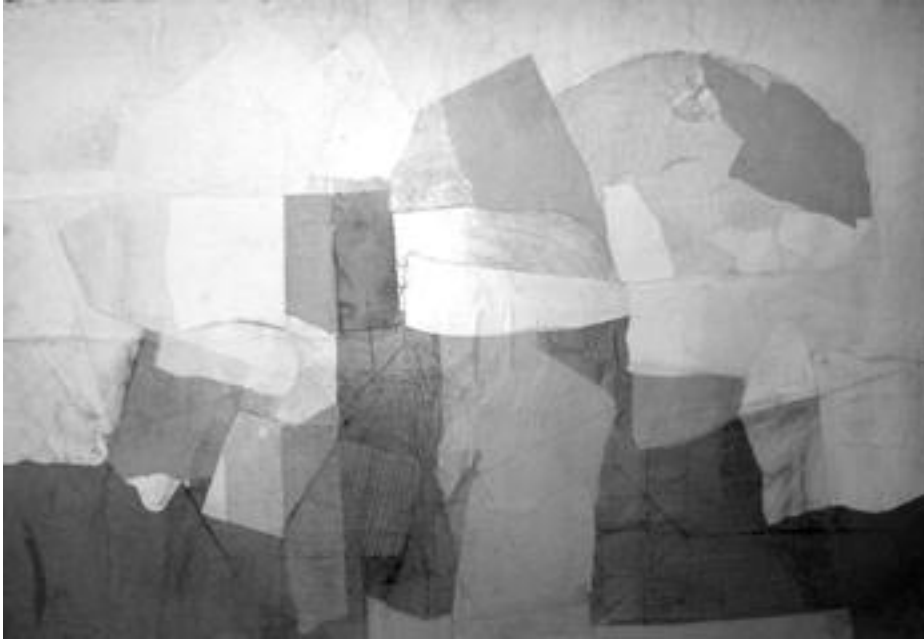
**Firma y data:** “Balagueró 62” (parte derecha inferior)

**Datación probable:** c. 1957-1959

**Descripción:** Fondo blanco con media circunferencia en la parte superior y sucesión de rectángulos a media altura.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** Datado por el artista sobre el lienzo en 1962, el año de la enmarcación en Madrid. Sin embargo, fue realizado durante sus estancias periódicas en Zurich entre 1957 y 1959.



**2.**

**Autor:** José Luis Balagueró

**Título:** S-T (Colores en ascensión)

**Tamaño:** 70 X 100 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** collage de papel y carboncillo

**Firma y data:** “Balagueró, Madrid, 1962” (parte izquierda inferior)

**Datación probable:** c. 1957-1959

**Descripción:** Sobre fondo blanco, en la parte inferior se elevan formas de colores marrones, verdes y azulados, con pliegues destacados en negro.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** Datado por el artista sobre el lienzo en 1962, el año de la enmarcación en Madrid. Sin embargo, fue realizado durante sus estancias periódicas en Zurich entre 1957 y 1959.



**3.**

**Autor:** José Luis Balagueró

**Título:** S-T (Formas en ascensión)

**Tamaño:** 100 X 70 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** collage de papel, cartón y carboncillo

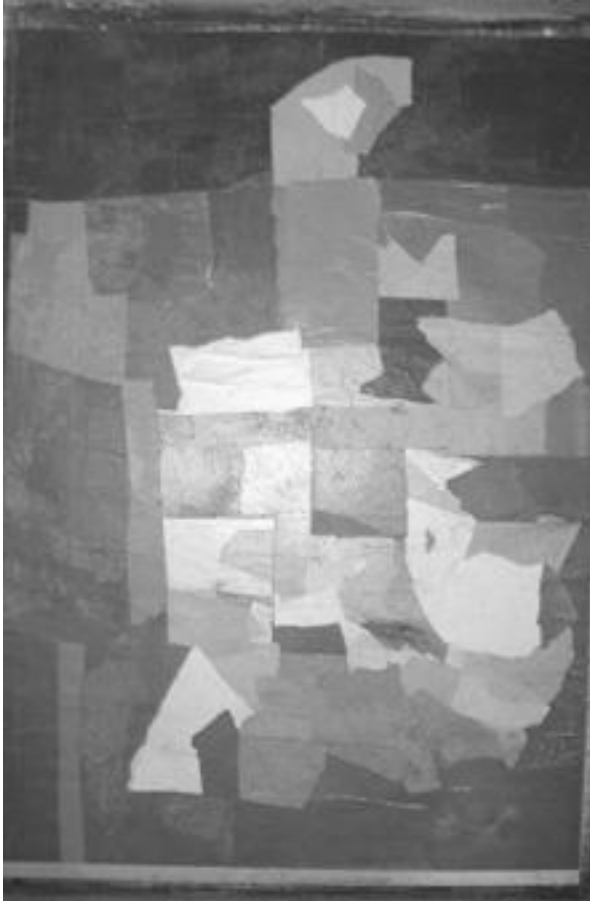
**Firma y data:** “Balagueró 1966” (reverso)

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Sobre un fondo marrón claro, desde una línea de horizonte negra, asciende un conjunto de formas predominantemente rectangulares, con diversas tonalidades en marrón, azul y blanco, y sombreados negros que destacan pliegues de las texturas.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** José Luis Balagueró

**Título:** S-T (Formas en ascensión II)

**Tamaño:** 100 X 70 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** collage de papel, cartón y carboncillo

**Firma y data:** “Balagueró 1966” (reverso)

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Sobre un fondo de tonalidades rojizas, desde una línea de horizonte clara, asciende un conjunto de formas predominantemente rectangulares, con diversas tonalidades en marrón, azul y rojo, y sombreados negros que destacan pliegues de las texturas.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**5.**

**Autor:** José Luis Balagueró

**Título:** S-T (Formas en ascensión)

**Tamaño:** 75 X 75 cm.

**Soporte:** tela

**Procedimiento:** collage de papel, tela, óleo y carboncillo

**Firma y data:** “Balagueró 1966” (reverso)

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Composición de rectángulos en diversos tonos fríos sobre una franja negra.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -

**María Pilar Burges Aznar (Zaragoza, 1928)**





1.

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Vedette que saluda*

**Tamaño:** 65,5 X 50 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** rotulador y collage de monotipos hechos con óleo

**Firma y data:** “Burgés” (parte derecha inferior)

**Datación probable:** c. 1957-1958

**Descripción:** Entre trazos negros sobre fondo blanco, figura femenina con traje de espectáculo y con plumas en la cabeza y en la parte trasera.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *El Oasis*

**Tamaño:** 61 X 95 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage tejidos y de dibujos tomados del natural con tinta, acuarela y resinas vegetales

**Firma y data:** “Burges” (parte derecha inferior)

**Datación probable:** H. 1957-1958

**Descripción:** figuras femeninas con trajes de espectáculo. Destaca una en la parte central superior con plumas en la cabeza y en la parte trasera.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Fósil*

**Tamaño:** 46 X 55 cm.

**Soporte:** tela

**Procedimiento:** óleo y mijo encolado

**Firma y data:** “Burgés” (parte derecha inferior)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Entre trazos negros sobre fondo blanco, figura femenina con traje de espectáculo y con plumas en la cabeza y en la parte trasera.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



4.

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *La pajarita de papel*

**Tamaño:** 55 X 100 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage de papeles y resina vegetal.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Entre trazos negros sobre fondo blanco, figura femenina con traje de espectáculo y con plumas en la cabeza y en la parte trasera.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



5.

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Abrazo a nuestro mundo*

**Tamaño:** 100 X 150 cm.

**Soporte:** tabla con lienzo de cáñamo imprimado

**Procedimiento:** fotomontaje y collage de papel y resina vegetal

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Entre manchas azules, blancas y rojas, composición de fotografías y caracteres con un astronauta en el centro superior.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Recuerdo volcánico*

**Tamaño:** 75 X 122 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** arpilleras y resinas vegetales

**Firma y data:** “Burges” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1971

**Descripción:** Mancha roja horizontal entre blanco y negro. En la parte inferior derecha zona negra con machas marrones y verdes diluidas, y en la parte superior un espacio azul y blanco con una línea de horizonte marrón a la izquierda.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Santos de la era industrial*

**Tamaño:** 100 X 150 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** arpilleras, tuercas y tornillos, resinas vegetales

**Firma y data:** “Burges” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1967.

**Descripción:** Figuras de cinco obreros con aureolas en la cabeza de arpillera y tuercas.

**Localización:** Museo de arte Contemporáneo de Las Palmas de Gran Canaria

**Otros datos:** -



**8.**

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Bufonada*

**Tamaño:** 136 X 100 cm.

**Soporte:** contrachapado

**Procedimiento:** collage de monedas y resinas vegetales

**Firma y data:** “Burges” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Bufón con monedas en su ropa, subido a unos peldaños, apunta con el índice de su mano a dos figuras agachadas en la parte inferior.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** Tabla central del *Tríptico Becerro de oro* (1967) de María Pilar Burges, junto con las tablas *Las damas* y *Los caballeros*. Este tríptico pertenece a su vez a su serie *Bufonadas*.





9.

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Los caballeros*

**Tamaño:** 81 X 130 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage de papel, textiles y resinas vegetales

**Firma y data:** “Burges” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** sobre una mesa semicircular, sucesión de hombres trajeados visibles hasta la altura de los ojos. Los dos de la derecha llevan en su mano documentos. A la izquierda interrumpe la sucesión un bufón con un documento en la mano. Fondo rojo con manchas negras.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** Tabla lateral derecha del *Tríptico Becerro de oro* (1967) de María Pilar Burges, junto con las tablas *Las damas* y *Bufonada*. Este tríptico pertenece a su vez a su serie *Bufonadas*.



**10.**

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Bufón ibérico*

**Tamaño:** 90 X 70 cm.

**Soporte:** contrachapado

**Procedimiento:** collage de monedas y resinas vegetales

**Firma y data:** "Burges" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1973

**Descripción:** Bufón con monedas en su ropa y un cuchillo en la mano.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** pertenece a la serie *Bufonadas* de María Pilar Burges.



**11.**

**Autor:** María Pilar Burges

**Título:** *Bufonada del trasvase*

**Tamaño:** 114 X 162 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage de papel y papel moneda con resinas vegetales

**Firma y data:** “Burges” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1973-1975

**Descripción:** Bufón a la izquierda con una figura masculina detrás, emite de su pecho una línea horizontal de billetes y cheques hacia un grupo de gente a la derecha, auspiciados por otro buzón. Fondo rojo con manchas negras.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** pertenece a la serie *Bufonadas* de María Pilar Burges.

**Julio Alvar López (Zaragoza, 1925)**



**1.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Niños y cigüeña)

**Tamaño:** 26 X 30 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage de papel

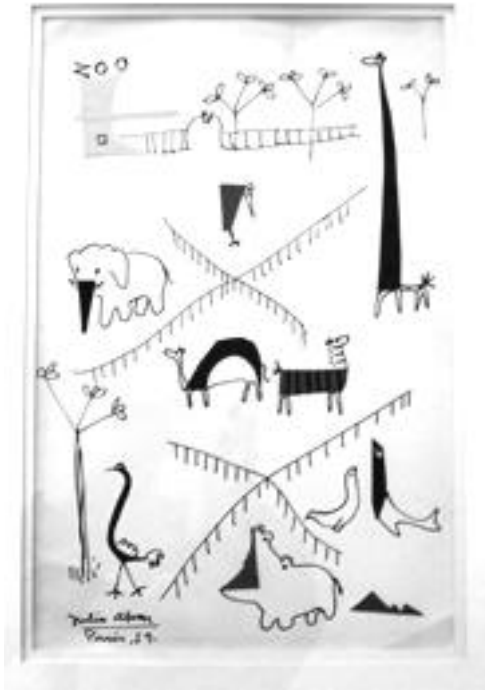
**Firma y data:** “Julio” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1958

**Descripción:** Cuatro niños jugando sobre unas flores junto a una cigüeña, con un molino, un globo y una cámara de cine.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** Formaba parte del proyecto de decoración diseñado por Julio Alvar para la clínica El Parque de Madrid.



2.

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** *Zoo*

**Tamaño:** 30 X 21 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage de papel y tinta

**Firma y data:** "Julio Alvar/ París 59" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1958

**Descripción:** Animales exóticos entre rejas en forma de aspa.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Ensamblaje 1965)

**Tamaño:** 11,5 X 17 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** ensamblaje de objetos encontrados, yeso y pigmentos.

**Firma y data:** "A 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** sobre fondo azul en la parte inferior, blanco en el centro, y rojo en la parte superior, objetos de metal adheridos.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Collage dorado)

**Tamaño:** 13 X 11 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** collage de papel y pan de oro con pigmentos.

**Firma y data:** "Alvar/ 67" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** sobre fondo azul en la parte inferior, blanco en el centro, y rojo en la parte superior, objetos de metal adheridos.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -





5.

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Grabado metalizado 1969 nº 1)

**Tamaño:** 18 X 21 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** grabado pigmentado a partir de recortes de metal

**Firma y data:** “Alvar/ 69” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1969

**Descripción:** Sobre fondo azulado, forma circular rojiza y verde con flecos recortados en su contorno y el centro vacío. A ambos lados dos formas orgánicas y una línea vertical en la parte inferior.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Grabado metalizado 1969 n° 2)

**Tamaño:** 23 X 17 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** grabado pigmentado a partir de recortes de metal

**Firma y data:** “Alvar/ 69” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1969

**Descripción:** Sobre fondo verdoso, forma circular roja con círculos decorativos en su interior.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Grabado metalizado 1969 nº 3)

**Tamaño:** 24 X 18 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** grabado pigmentado a partir de recortes de metal

**Firma y data:** “Alvar/ 69” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1969

**Descripción:** Sobre fondo verdoso irregular, tres formas circulares con recortes en sus centros y contornos, dos rojos y uno marrón.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



8.

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** *Collage para la mujer*

**Tamaño:** 1,78 X 3,12 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "A 70" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1970

**Descripción:** Biombo de cuatro caras con multitud de imágenes recortadas, dominando las figuras femeninas.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



9.

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Fotomontaje nº 1)

**Tamaño:** 29,6 X 21 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** fotomontaje

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1970-1972

**Descripción:** De dos manos apoyadas en la parte inferior, surge una tercera vertical agarrando una cuarta gris. A la izquierda en la parte superior, un ojo, y a la derecha un elemento dorado constituido de arcos concéntricos. El fondo lo constituye una página con caracteres, destacando "Mort", junto con "sex" en la parte inferior.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



**10.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Fotomontaje nº 2)

**Tamaño:** 29,6 X 21 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** fotomontaje

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1970-1972

**Descripción:** Fondo con forma de mano abierta sobre negro, con caracteres e imágenes en su interior. Abajo a la derecha unos labios rojos.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



**11.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Fotomontaje nº 3)

**Tamaño:** 29,6 X 21 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** fotomontaje

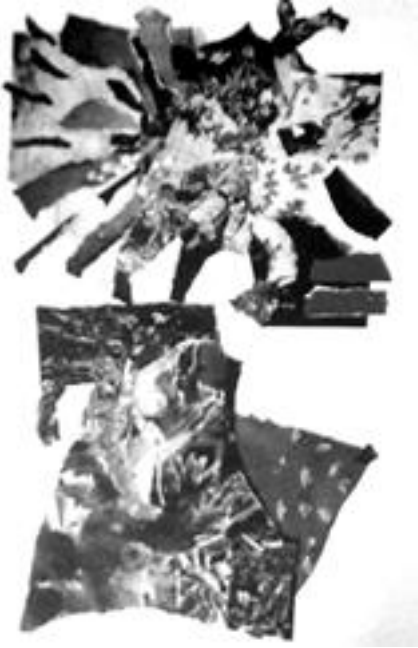
**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1970-1972

**Descripción:** Fragmentos de diferentes cuerpos femeninos con diversos objetos.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



**12.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Máscara nº 1)

**Tamaño:** 60 X 42 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1972

**Descripción:** Máscara de perfil con labios rojos.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -





**13.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** S-T (Máscara nº 2)

**Tamaño:** 60 X 42 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1972

**Descripción:** Máscara de frente con las letras "RIO" sustituyendo a la boca.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



**14.**

**Autor:** Julio Alvar

**Título:** *Cabeza de animal mítico*

**Tamaño:** 87 X 26 cm.

**Soporte:** objeto

**Procedimiento:** madera, piñas de ciprés y clavos

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1975

**Descripción:** Forma encefálica y animal de color marrón oscuro.

**Localización:** Museo de artes y costumbres populares de Sevilla

**Otros datos:** -



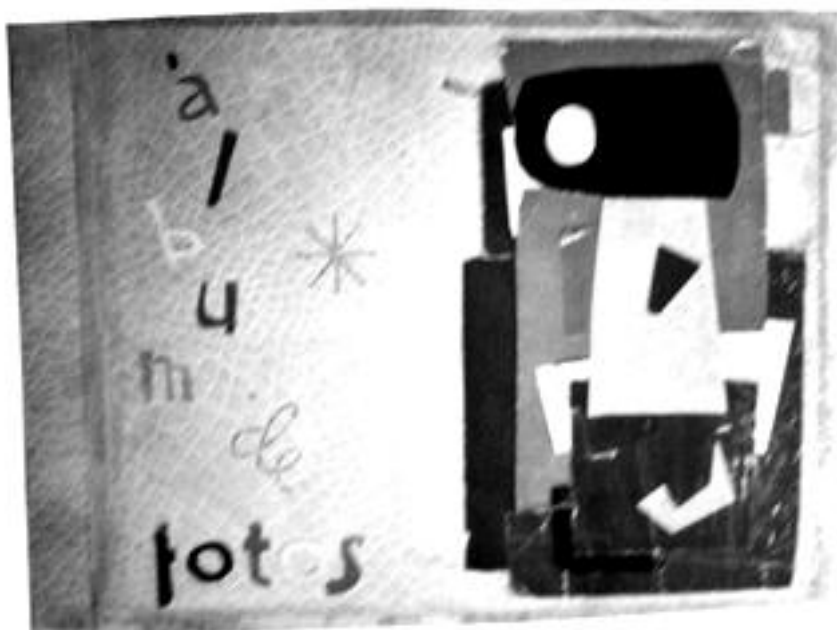
## **Grupo Zaragoza (1961-1967)**

Julia Dorado Davalillo (Zaragoza 1941)

Daniel Sahún Pascual (Zaragoza 1933)

Ricardo Santamaría López (Zaragoza, 1920)

Juan José Vera Ayuso (Guadalajara 1926)



1.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Álbum de fotografías*

**Tamaño:** 19 X 24,5 cm.

**Soporte:** cartón

**Procedimiento:** collage y tinta

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1951

**Descripción:** Sobre fondo color crema con textura granulada, composición a la derecha de fragmentos geométricos en diversos colores. A la izquierda en vertical, con distintos caracteres y en diversos colores, se lee “álbum de fotos”.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Realizado para decorar la cubierta de un álbum de fotos.



2.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Álbum de fotografías*

**Tamaño:** 28 X 22,5 cm.

**Soporte:** cartón

**Procedimiento:** collage

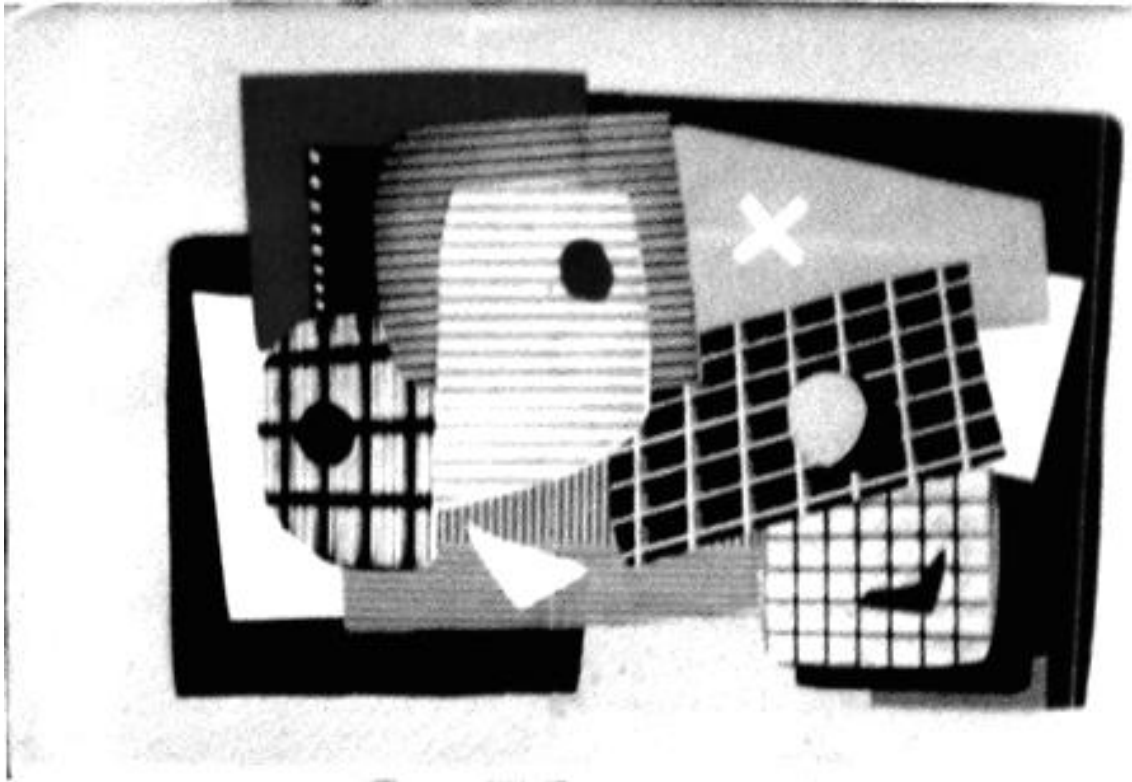
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1951

**Descripción:** Sobre fondo negro, composición de fragmentos de papel de diversos colores superpuestos, con motivos decorativos, rallas y cuadrículas, tres.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Realizado para decorar la cubierta de un álbum de fotos.



3.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Álbum de fotografías*

**Tamaño:** 22 X 33 cm.

**Soporte:** cartón

**Procedimiento:** collage

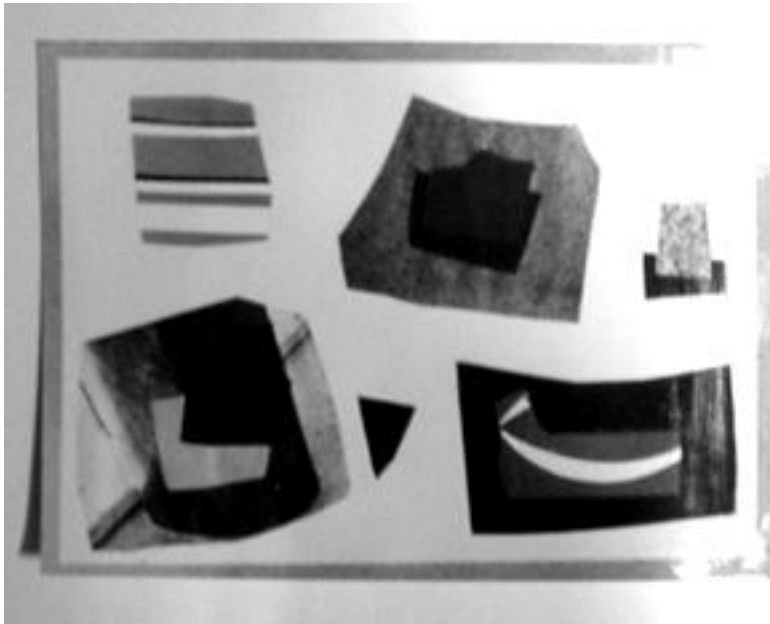
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1951

**Descripción:** Sobre fondo azul, composición de fragmentos geométricos en negro, rojo, azul y verde, con motivos decorativos, rallas y cuadrículas, tres círculos, dos triángulos y una cruz en forma de aspa.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Realizado para decorar la cubierta de un álbum de fotos.



**4.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (collage 1952 nº 1)

**Tamaño:** 25 X 30 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

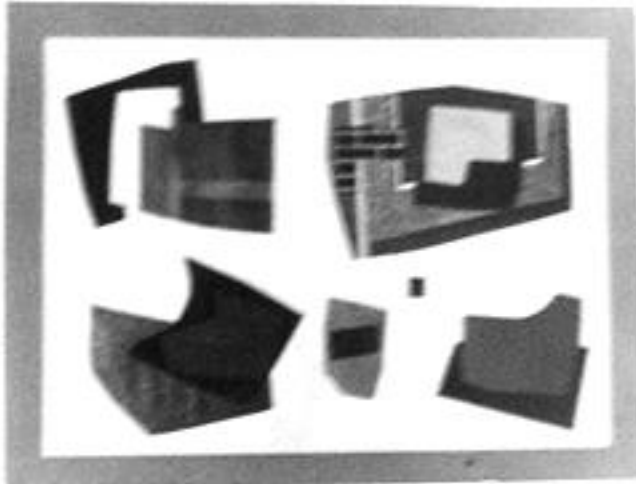
**Datación probable:** 1952

**Descripción:** Sobre fondo blanco, composición de seis fragmentos de papel en diversos colores y con motivos superpuestos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**5.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (collage 1952 nº 2)

**Tamaño:** 25 X 30 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1952

**Descripción:** Sobre fondo blanco, composición de seis fragmentos de papel en diversos colores y con motivos superpuestos, entre los que se encuentran los fondos rayados y la cuadratura.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (collage 1952 nº 3)

**Tamaño:** 30 X 25 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

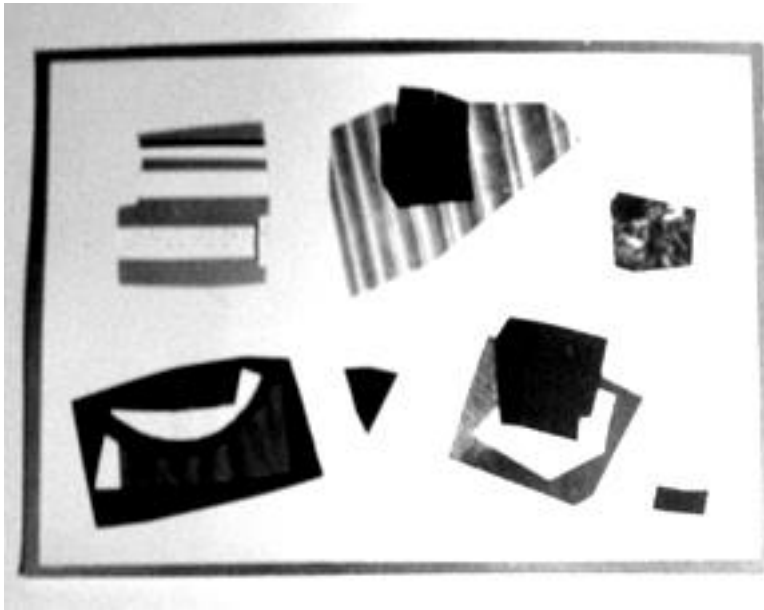
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1952

**Descripción:** Sobre fondo blanco, composición de siete fragmentos geométricos de papel de distintos tamaños, en diversos colores, con motivos superpuestos y diferentes texturas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (collage 1952 nº 4)

**Tamaño:** 25 X 30 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

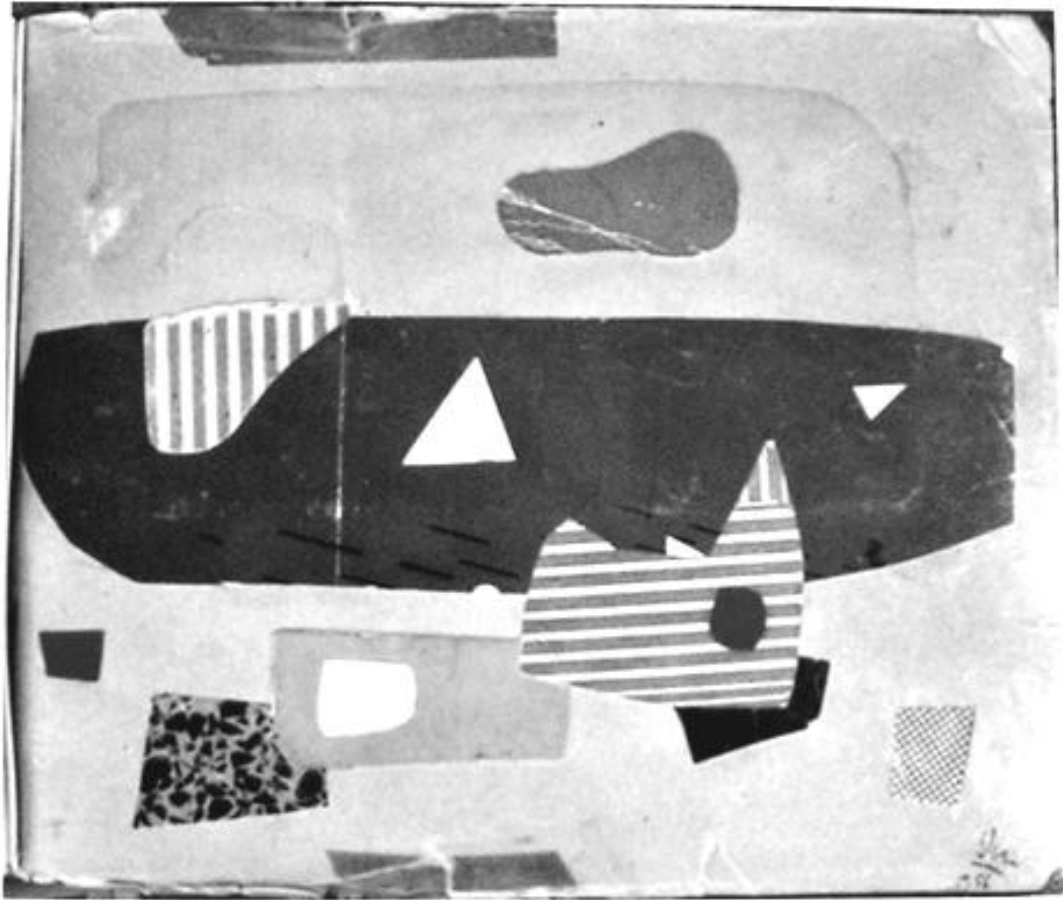
**Firma y data:** "Vera 52" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1952

**Descripción:** Sobre fondo blanco, composición de siete fragmentos de papel en diversos colores y con motivos superpuestos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



8.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (collage 1956)

**Tamaño:** 18,5 X 26 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “Vera/ 1956” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1956

**Descripción:** Sobre fondo tostado, composición de fragmentos de papel en diversos colores, con rayas y otros motivos decorativos. Domina una franja azul horizontal a media altura.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**9.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (collage 1964)

**Tamaño:** 23 X 15 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “Vera 61” (parte inferior derecha) y “Vera 64” (parte inferior centro, sobre uno de los fragmentos adheridos)

**Datación probable:** 1961-1964

**Descripción:** Composición de fragmentos de papeles blancos, negros, rojos y amarillos, papel de lija usado, arpillera y tejidos arrugados. Los bordes de los fragmentos muestran trazos de desgarros. En la parte superior derecha hay un botón gris adherido directamente al fondo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** pudo ser comenzado en 1961 y retocado en 1964.



**10.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (relieve de madera 1960 nº 1)

**Tamaño:** 35 X 18,5 cm.

**Soporte:** isorel

**Procedimiento:** ensamblaje de maderas encontradas, arena y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Composición de maderas ensambladas cubiertas de arena y óleo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Esta pieza aparece ilustrada en el catálogo *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, p. 268, como obra de Ricardo Santamaría. Juan José Vera la reconoce como suya, habiéndosela regalado sin firmar antes de su traslado a París en 1966. Sin duda fue retocada por Santamaría posteriormente.



**11.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (relieve de madera 1960 n° 1)

**Tamaño:** 35 X 18,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje de maderas encontradas y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Composición de maderas ensambladas en forma triangular.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**12.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (relieve de madera 1960 n° 2)

**Tamaño:** 35 X 18,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje de maderas encontradas y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Composición de maderas ensambladas en diagonal con incisiones rectas en el soporte.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**13.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1961)

**Tamaño:** 50 X 45 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, arena y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Maderas encontradas, ensambladas y policromadas

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**14.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Opresión*

**Tamaño:** 49 X 75 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con madera, arena y óleo

**Firma y data:** "Vera 61" (ángulo inferior izquierdo)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Composición de formas longitudinales y dentadas de colores tierra, junto con dos piezas ensambladas, una blanca y otra verde.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**15.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1961 n° 2)

**Tamaño:** 51 X 36 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo azul, composición de maderas longitudinales y verticales en rojo, blanco y negro, junto con incisiones amarillas sobre el soporte.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**16.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1961 n° 3)

**Tamaño:** 51 X 36 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y óleos

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo azul, composición de maderas longitudinales y verticales en rojo, blanco y negro, junto con incisiones amarillas sobre el soporte.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



17.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1961 n° 4)

**Tamaño:** 77 X 49 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y óleos

**Firma y data:** "Vera 61" (en la parte inferior del anverso y del reverso)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo azul y verde, composiciones de maderas ensambladas, muescas y desechos encontrados, en las dos caras de la tabla de madera que sirve de soporte.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**18.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Madera metal 1961)

**Tamaño:** 108,5 X 141 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo

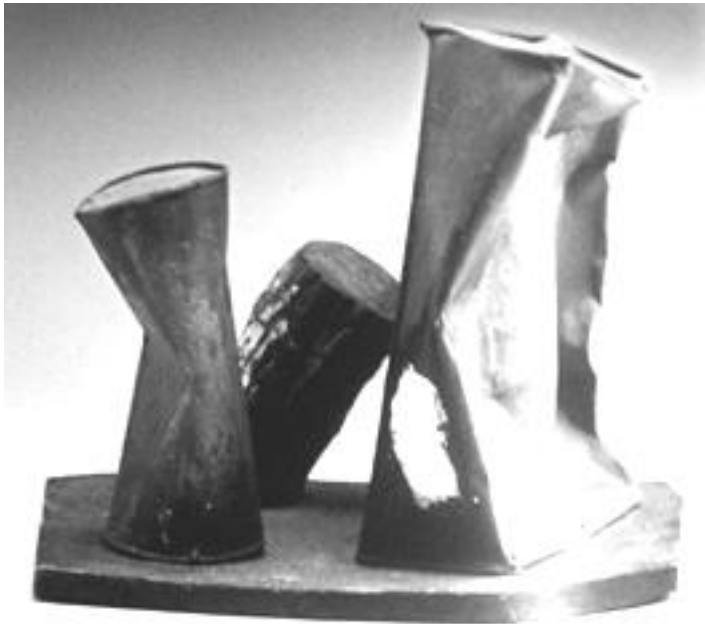
**Firma y data:** “Vera 61” (en la parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre fondo de azules, blancos, negros, rojos y tierras, objetos ensamblados y pintados en diversos colores junto con raspados en la pintura del fondo. Destacan las formas circulares, sobre todo tres rojas en posición vertical en la parte inferior derecha, y dos figuras en forma de “H” y de escalera, una verde y otra blanca.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**19.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Abatimiento*

**Tamaño:** 30 X 37 X 32 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** objetos encontrados y óleo

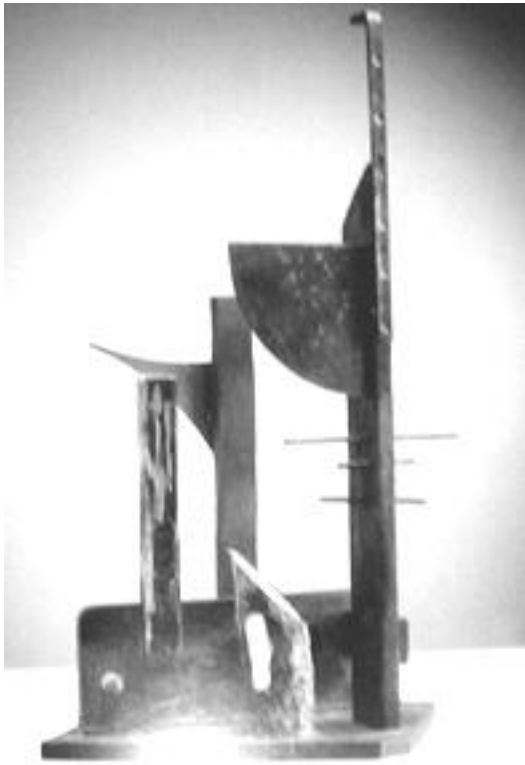
**Firma y data:** "Vera 60" (ángulo inferior izquierdo)

**Datación probable:** 1960

**Descripción:** Sobre una base de madera rectangular, un tronco de madera y dos latas aboyadas, policromados con rojos, verdes y amarillos, posan en posición vertical.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**20.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Monumento al Dr. Guillotín*

**Tamaño:** 85 X 42 X 31 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** óleo, maderas y metales encontrados y ensamblados.

**Firma y data:** “Vera 61” (parte centro derecha)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre una base de madera rectangular, construcción de maderas y metales con tornillos. Las maderas están policromadas en gris azulado y amarillo, además de mostrar dos de ellas incisiones amarillas. Se trata de cuatro en total que parten en altura a partir de una base rectangular y una pieza rectangular horizontal de metal. A media altura muestran tres formas curvilíneas y angulosas, además de estar atravesada una de ellas por tres alambres horizontales.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**21.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *En marcha*

**Tamaño:** 92 X 55 X 25 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** óleo, maderas encontradas y ensambladas.

**Firma y data:** “Vera 62” (en el reverso de la base)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre una base de madera rectangular, construcción de maderas policromadas en marrón, conformando una figura animalística de constitución geométrica.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



22.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Angustia*

**Tamaño:** 37 X 64 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo

**Firma y data:** "Vera 62" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición en marrones rojizos, azules y blancos de maderas y muescas de metal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**23.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *El prisionero*

**Tamaño:** 65 X 115 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo

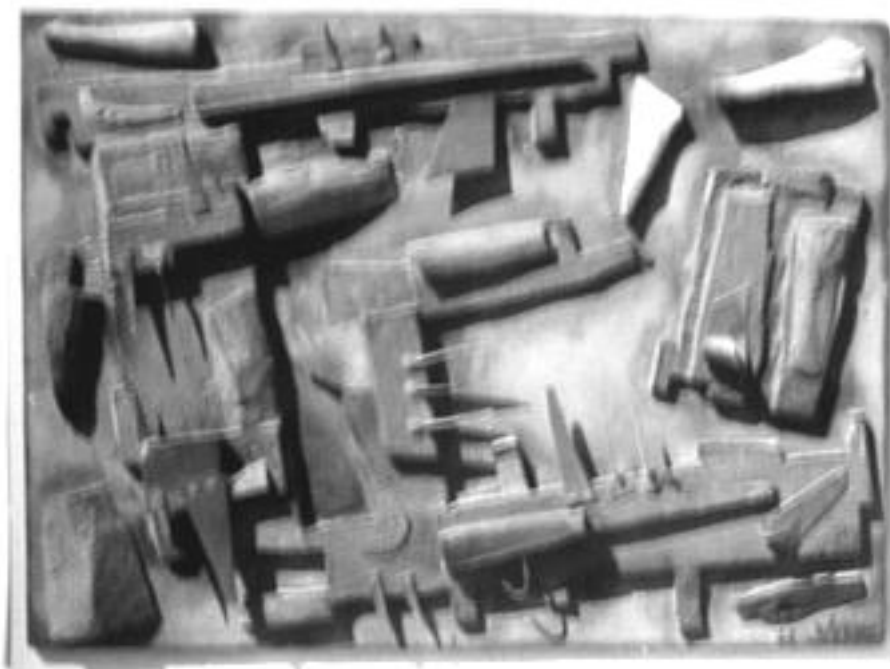
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de maderas talladas y muescas de metal ensambladas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**24.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Portuario II*

**Tamaño:** 75 X 100 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo

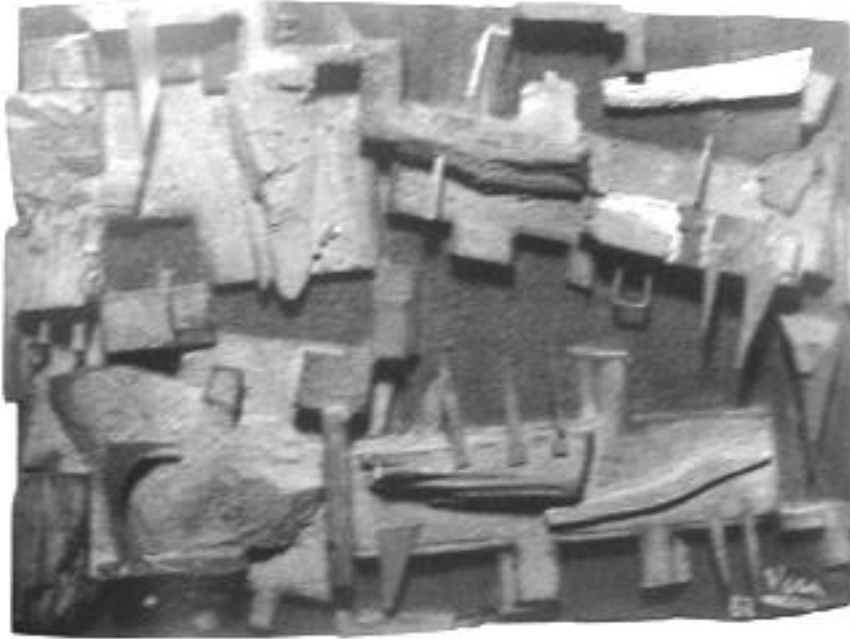
**Firma y data:** “62 Vera” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de maderas y muescas de metal ensambladas presentando diferentes texturas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**25.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Violencia*

**Tamaño:** 56 X 80 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, arena y óleo

**Firma y data:** “62 Vera” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de maderas rojizas y muescas de metal ensambladas sobre fondo negro granulado.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**26.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Nubarrón negro*

**Tamaño:** 40 X 55 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo

**Firma y data:** "Vera 62" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de maderas con muescas de metal en la parte inferior. Arriba domina un tronco horizontal sobre una pequeña pieza blanca.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**27.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Madera metal 1962)

**Tamaño:** 35 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de maderas con muescas de metal y formas circulares, dominando los colores rojizos, azulados y tierras además del negro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**28.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Obsesión*

**Tamaño:** 54 X 39 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, arena y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de formato elíptico con maderas y muescas de metal, dominando el conjunto una pieza blanca en el centro izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**29.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Inspiración*

**Tamaño:** 60 X 80 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, arena y óleo

**Firma y data:** “Vera 62” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo oscuro, dos conjuntos unidos por una pieza blanca en la parte central superior. El de la izquierda constituye un rectángulo vertical en marrones, negros y gris azulado, y el de la derecha, con las mismas características, adopta forma de “L”. Las tres piezas están rodeadas por una aureola de color tierra claro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**30.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Trapa*

**Tamaño:** 60,5 X 100 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, clavos, objetos encontrados, arena y óleo

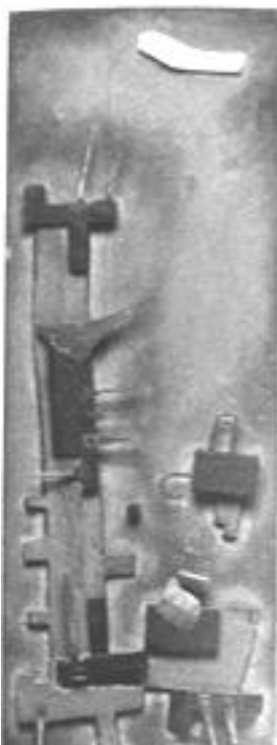
**Firma y data:** "Vera/ 62" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de maderas con clavos, muescas de metal y objetos ensamblados de plástico y otros materiales alternando, en los lados de las maderas, las formas longitudinales de los clavos con las circulares de ciertas piezas de plástico. En la parte superior presiden una pieza blanca y otra azul sobre el fondo negro y color tierra.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**31.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Estructura espacial*

**Tamaño:** 102 X 38 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, arena y óleo.

**Firma y data:** "Vera/ 62" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Estructura vertical de maderas y metales policromados en rojo, marrón y negro sobre fondo azul. En la parte superior derecha, pieza blanca horizontal. Las dos figuras están rodeadas de una aureola de color tierra claro y granuloso.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**32.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Estructura espacial II*

**Tamaño:** 89,5 X 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo.

**Firma y data:** "Vera/ 62" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Sobre fondo azul, estructura vertical de maderas y metales policromados en marrón y negro. En la parte superior hay pieza blanca horizontal. Las dos figuras están rodeadas de una aureola de color tierra claro y granuloso.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**33.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1963)

**Tamaño:** 125 X 60 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y metales.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre una plancha de madera tallada en bajorrelieve, maderas ensambladas con piezas de metal clavadas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**34.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Hombre errante*

**Tamaño:** 122 X 77 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, objetos encontrados y óleo.

**Firma y data:** "Vera/ 63" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre fondo de madera tallada en bajorrelieve y policromada en negros y rojos, maderas ensambladas con piezas d metal y clavos, creando diferentes texturas. Destaca en la parte inferior izquierda una tuerca.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



35.

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Suburbio 2*

**Tamaño:** 100,5 X 125 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo.

**Firma y data:** "Vera/ 63" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre fondo de madera tallada en bajorrelieve y policromada en negros y rojos, en la parte derecha se acumulan tablas de maderas en vertical ensambladas con maderas más pequeñas horizontales. Por todo el conjunto se distribuyen capas de metal, una verde y dos azuladas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**36.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Material del olvido*

**Tamaño:** 80 X 105 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, arena y óleo.

**Firma y data:** “Vera” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1963

**Descripción:** Sobre fondo negro, maderas negras ensambladas con pinceladas rojas y en tierra claro, y piezas de metal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**37.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Aquelarre*

**Tamaño:** 120,5 X 100,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, arena y óleo.

**Firma y data:** “Vera 63” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre fondo gris, maderas ensambladas rojas, verdes y negras con piezas de metal negras. Predominan las formas verticales, destacando una blanca en la parte superior.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**38.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Suburbio*

**Tamaño:** 85 X 122 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y óleo.

**Firma y data:** "Vera 63" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre fondo negro y marrón de madera tallada en bajorrelieve, maderas ensambladas negras, horizontales y verticales. Destacan tres chapas metálicas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**39.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Madera metal 1963)

**Tamaño:** 158 X 122 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales, alambre, objetos encontrados y óleo.

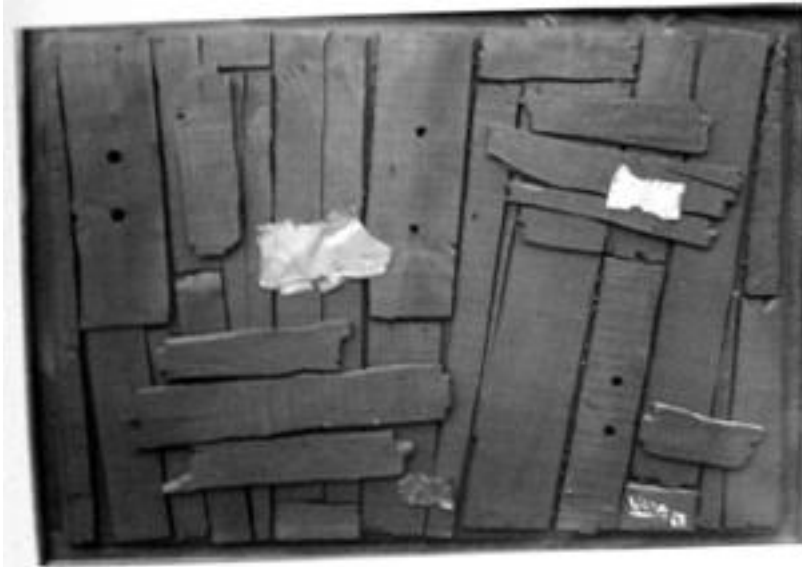
**Firma y data:** “Vera 63” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre fondo negro y marrón de madera tallada en bajorrelieve, objetos de metal, líneas conformadas con alambre, trazos negros e impresiones de manos con pintura negra. Destacan dos objetos circulares.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**40.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *La negrura del sufrimiento*

**Tamaño:** 85,5 X 122,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y objetos encontrados.

**Firma y data:** "Vera / 63" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondos de maderas ensambladas en vertical y horizontal, sobre el que se sitúan tres fragmentos, uno rojo, otro azul y el último beige.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**41.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Suburbio*

**Tamaño:** 113 X 159 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y objetos encontrados.

**Firma y data:** “Vera / 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** A la derecha de un fondo de madera negra, se acumulan maderas negras ensambladas, legando un vacío en la izquierda tan sólo ocupado por la textura de la pintura y pequeñas raspaduras. Sobre esta base se superponen cuatro objetos, dos metálicos, uno rojo y otro color cobre.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**42.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Pasado trágico*

**Tamaño:** 113 X 158 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y objetos encontrados.

**Firma y data:** “Vera 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo de madera con tablas ensambladas negras e incisiones rojizas, se superponen un aro de metal y dos elementos dorados.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**43.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Silencio trágico*

**Tamaño:** 112 X 160 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y objetos encontrados.

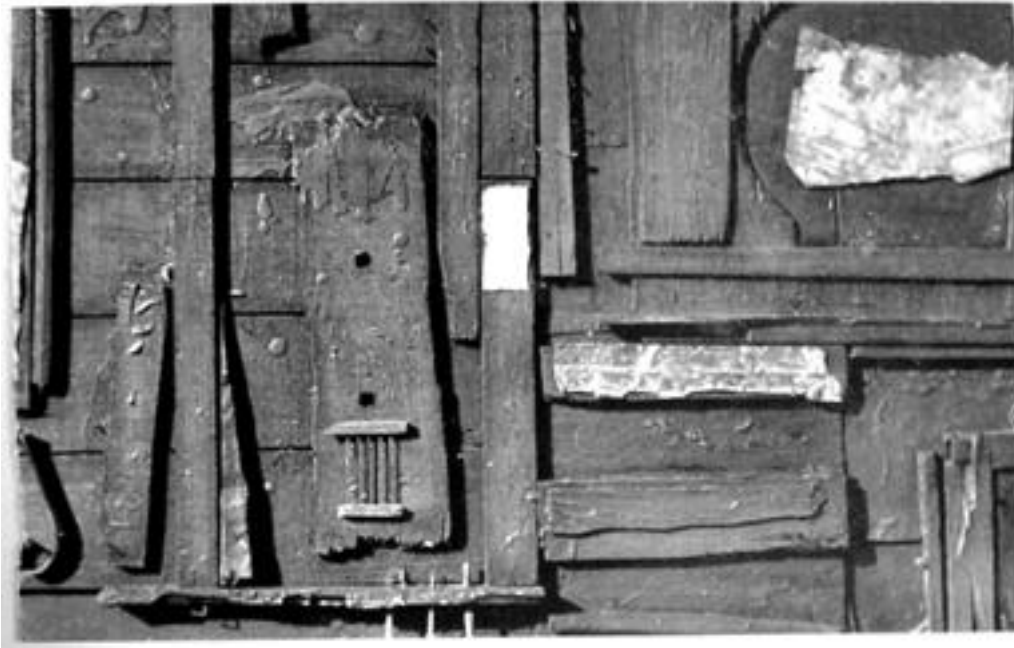
**Firma y data:** “Vera 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo de madera con tablas ensambladas negras y manchas rojizas, se superponen tres elementos dorados y un aro de metal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**44.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Presentimiento*

**Tamaño:** 114 X 154 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas y objetos encontrados.

**Firma y data:** “Vera 64” (parte inferior derecha)

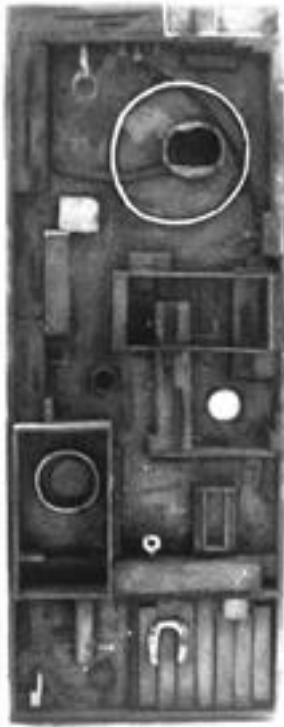
**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo de madera con tablas ensambladas negras, se disponen elementos de metal y dorados.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**45.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1964)

**Tamaño:** 114 X 154 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y objetos encontrados.

**Firma y data:** “Vera 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Madera rectangular enmarcada con tablas ensambladas y objetos diversos, creando espacios rectangulares y circulares.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**46.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1965)

**Tamaño:** 135 X 200 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas, metales y objetos encontrados.

**Firma y data:** “Vera 65” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo de maderas negras ensambladas y espacios rectangulares rojizos, objetos encontrados adheridos, destacando dos herraduras en la parte inferior izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**47.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Progresión ascendente o Viaje sin límite*

**Tamaño:** 123 X 170 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** esculpintura con maderas, metales, objetos encontrados y óleo

**Firma y data:** “Vera 65” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo negro, a la derecha, acumulación de maderas ensambladas horizontalmente y aseguradas con otras más delgadas en posición vertical. Sobre éstas, cuatro elementos adheridos, manchas de color rojo y clavos envejecidos en los bordes. A la izquierda una escalera que se estrecha en la parte superior, y un objeto circular arriba a su izquierda. En el margen derecho la escalera queda enmarcada por una tabla negra vertical.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**48.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** *Paisaje azul*

**Tamaño:** 33 X 70 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage con madera, tejidos y óleo

**Firma y data:** "Vera 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo azul con relieve y distintas texturas, una mancha roja a la izquierda y otra verde a la derecha, con una astilla de madera en el centro.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**49.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1966)

**Tamaño:** 55 X 30 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con óleo, maderas y metales encontrados.

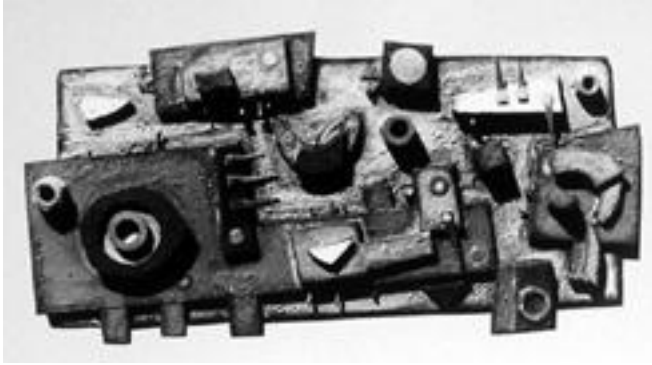
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Construcción vertical de madera y astillas triangulares de metal con arandelas circulares.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**50.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1966 n° 2)

**Tamaño:** 35 X 75 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con óleo, maderas y metales encontrados.

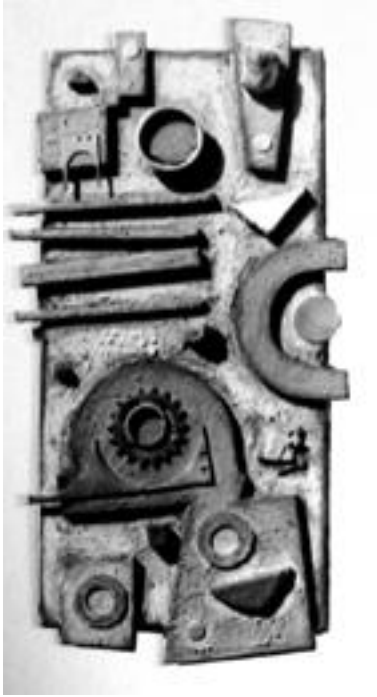
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Construcción horizontal de madera y astillas triangulares de metal con arandelas circulares. Algunas piezas tienen clavos en sus bordes.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**51.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1966 n° 3)

**Tamaño:** 65 X 30 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con óleo, maderas y metales encontrados.

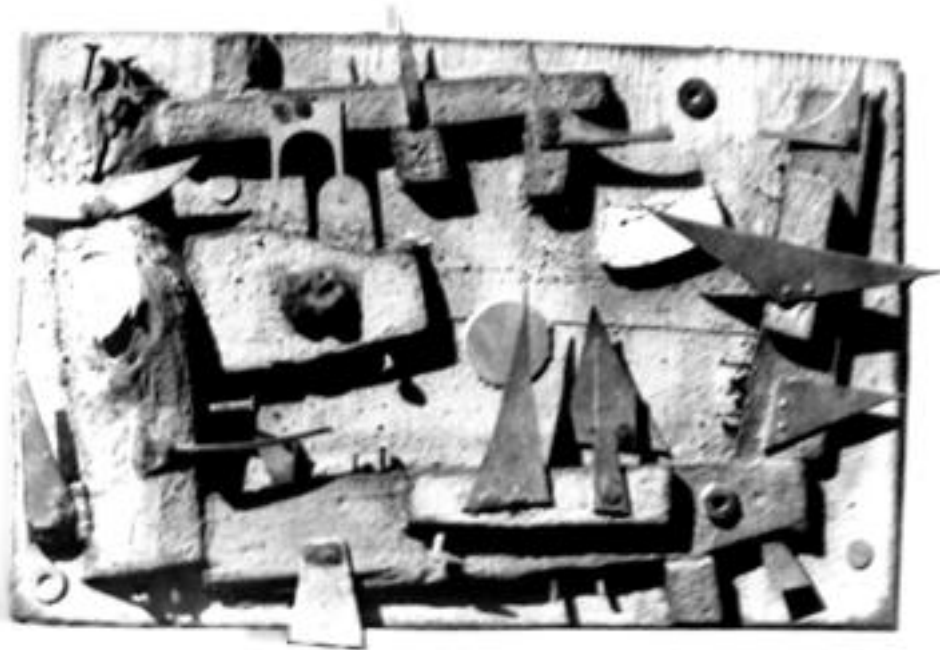
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Construcción vertical de madera y astillas triangulares de metal con arandelas circulares. Destaca un eje dentado en la parte inferior. .

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**52.**

**Autor:** Juan José Vera

**Título:** S-T (Escultopintura 1966 n° 4)

**Tamaño:** 35 X 50 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con óleo, maderas y metales encontrados.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962-1966

**Descripción:** Sobre fondo de madera, maderas ensambladas y policromadas junto con piezas de metal y objetos circulares adheridos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** escultopintura realizada en 1962 y complementada en 1966 con los círculos.





**53.**

**Autor:** Juan José Vera y Ricardo Santamaría

**Título:** S-T (Escultopintura Vera-Santamaría)

**Tamaño:** 65 X 78 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas encontrados y óleo.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1961- 1971

**Descripción:** Sobre fondo de madera, maderas ensambladas con piezas de metal encontradas, clavadas y adheridas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** Escultopintura realizada en 1961 por Juan José Vera y complementada con las piezas de metal y color por Ricardo Santamaría, posiblemente hacia 1971, año en que expuso por primera vez sus esculturas en París en solitario, en concreto en la Galerie de France.



**54.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Construcción*

**Tamaño:** 66 X 38 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas encontradas y óleo.

**Firma y data:** “Santamaría” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1962

**Descripción:** Sobre fondo de madera, maderas ensambladas con tonalidades rojizas, azules y negras.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**55.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Bois Brûlé*

**Tamaño:** 60 X 41,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** escultopintura con maderas encontradas y óleo.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1962

**Descripción:** Sobre fondo de madera, maderas ensambladas con tonalidades rojizas y negras.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**56.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Homenaje a Leonardo*

**Tamaño:** 190 X 47 X 38 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** objetos de madera ensamblados

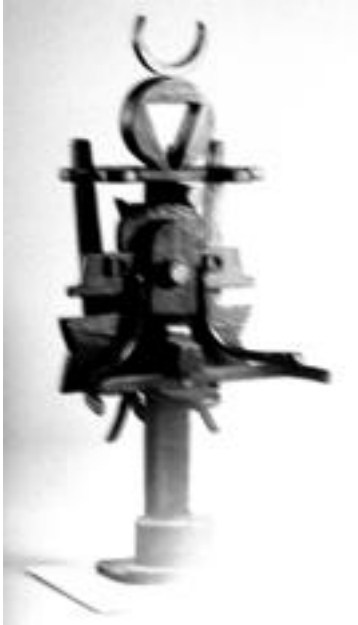
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Figura antropomórfica confeccionada con elementos geométricos, rectos y curvos, de madera oscura.

**Localización:** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Otros datos:** -



**57.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *A Miró*

**Tamaño:** 93,5 X 43 X 26 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** objetos de madera ensamblados

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Figura antropomórfica confeccionada con elementos geométricos, rectos y curvos, de madera oscura. En el centro un círculo sobre una moldura, y en la parte superior un arco invertido posa sobre la cabeza.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**58.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Etabli*

**Tamaño:** 93,5 X 43 X 26 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** objetos de madera ensamblados y pigmentos

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Sobre fondo rojizo con manchas negras, piezas rectangulares, triangulares y circulares ensambladas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**59.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Journal intime n° 36*

**Tamaño:** 54 X 78 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** acrílico

**Firma y data:** “Santamaría” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1963

**Descripción:** Fondo de periódico del que destaca la fotografía de un rostro, con trazos negros y brochazos blancos, azules y grises.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**60.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Mastroianni*

**Tamaño:** 135,5 X 66 cm.

**Soporte:** tela

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1963-1964

**Descripción:** Composición de rectángulos y formas recortadas con elementos decorativos, entre los que se observa rostros fotográficos, dos manos manipulando unas pinzas y caracteres, entre otros motivos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





61.

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Lettres*

**Tamaño:** 59,5 X 85 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1964-1965

**Descripción:** Composición sobre azul de imágenes de alimentos figuras humanas, objetos diversos y letras.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



62.

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Made in Usa*

**Tamaño:** 82 X 114 cm.

**Soporte:** tela

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** “Santamaría 64” (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo marrón con manchas rojas, un rostro con los ojos tapados por unos dedos en el centro. A su izquierda dos jugadores de football americano y un grupo de cuatro mujeres rodeando un clérigo. Debajo, dos niños, una muñeca, una botella y un reloj, y su la derecha un niño con gafas, los brazos llenos de bocadillos de salchichas, y con un billete y una bolsa en la cabeza. A su derecha arriba, un padre de color coge a su hijo en brazos, ambos señalados por un índice. En la parte superior del conjunto dos relojes más.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**63.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Bleu*

**Tamaño:** 132 X 125,5 cm.

**Soporte:** tela

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** “Santamaría” (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Fondo azul y base rojiza con figuras que representan relojes, manos, dinero, ruedas, cifras y caracteres, además de tres figuras humanas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**64.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *African*

**Tamaño:** 93,5 X 77,5 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y óleo.

**Firma y data:** “Santamaría” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Sobre composición marrón con trazos negros y espacios en blanco, recortes fotográficos de indígenas, gente de color, una figura femenina en el centro y dos a la izquierda, carne con un cuchillo y un hombre con el brazo lleno de dólares.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**65.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Superman*

**Tamaño:** 88,5 X 125,5 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre composición de predominio azul, con raspaduras, figura femenina en el centro, con un neumático en la cabeza, a su derecha una mano sujeta una moneda y un hombre se abre su camisa para mostrar una "S". El conjunto se acompaña de otras ilustraciones y caracteres.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**66.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Cartelera*

**Tamaño:** 164 X 88 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y óleo.

**Firma y data:** “Santamaría 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo azulado con trazos negros, imágenes fotográficas, ilustraciones y caracteres recortados y desagarrados.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**67.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Vietnam*

**Tamaño:** 86,5 X 130 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y óleo.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo azulado con raspaduras, imágenes fotográficas, ilustraciones y caracteres.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**68.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** S-T (Niños y aviación)

**Tamaño:** 75 X 105 cm.

**Soporte:** cartón pluma

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** "Santamaría" (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Sobre fondo azulado y blanco con trazos negros, imágenes fotográficas, ilustraciones de niños, aviones, un globo, objetos y figuras diversos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**69.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** S-T (Manzana)

**Tamaño:** 90 X 137 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** “Santamaría” (ángulo inferior derecho)

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Sobre fondo azulado con manchas rojas y trazos negros, imágenes fotográficas, caracteres y objetos diversos ensamblados. Arriba a la izquierda hay una manzana cortada por un cuchillo. Abajo en la parte central, una mujer. En la parte inferior izquierda y superior derecha, grupos de gente de color.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**70.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Los Beatles*

**Tamaño:** 90 X 18 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y óleo.

**Firma y data:** “Santamaría” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo blanco con trazos negros, ilustraciones fotográficas de una banda musical, una figura femenina, un rostro masculino, bebés y productos alimenticios, además de caracteres.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**71.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Carrera del espacio*

**Tamaño:** 109 X 157,5 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** “Santamaría” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo azul con trazos negros y raspaduras, ilustraciones fotográficas de objetos diversos, números y figuras humanas en la parte inferior sobre una base rojiza.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**72.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *La Pentagone*

**Tamaño:** 36 X 107 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage, fotomontaje y acrílico.

**Firma y data:** “Santamaría” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** fotografías en blanco y negro, enmarcadas en manchas negras sobre un fondo gris, verdoso y dorado con fragmentos en blanco.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**73.**

**Autor:** Ricardo Santamaría

**Título:** *Panorame*

**Tamaño:** 53 X 107,5 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage y acrílico.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** fotografías en blanco y negro de vistas aéreas entre manchas negras y rojas con raspaduras.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**74.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Motivo musical*

**Tamaño:** 81 x 100 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpilleras y óleo

**Firma y data:** "D. Sahún, 61" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1961

**Descripción:** Sobre una base oscura, composición de rectángulos rojos, marrones y azules, con alambres cruzados a la izquierda en ángulo recto, una arandela roja en el centro y otra blanca en la izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:**



**75.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Dique Seco*

**Tamaño:** 130 x 97 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpilleras y óleo

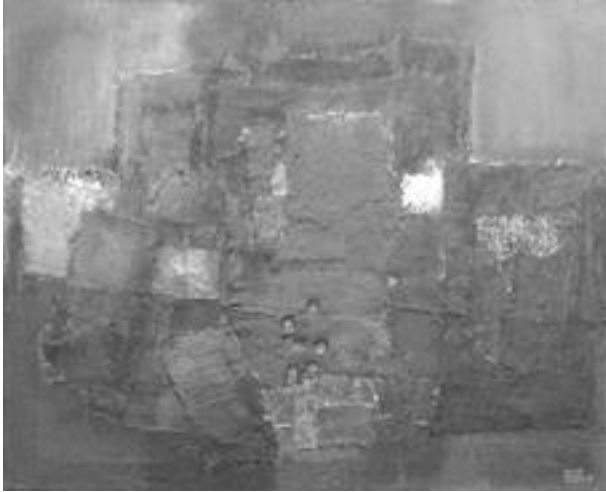
**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 62 (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de rectángulos rojizos, azules, negros y color tierra. En el centro dos elementos blancos y una chapa de metal roja a la izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**76.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Meditación*

**Tamaño:** 81 x 100 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage de arpillera y óleo

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 62” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Composición de rectángulos rojizos, azules, negros y color tierra. En el centro, abajo, destacan unos agujeros sobre uno de los trozos de arpillera.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**77.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *La fragua*

**Tamaño:** 97 x 130 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, arena y óleo

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962

**Descripción:** Fondo de rectángulos rojizos, azulados y de colores tierras, sobre el que se adhieren cuerdas y dos objetos encontrados. En la parte superior tres orificios blancos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**78.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Detritus II*

**Tamaño:** 100 x 81 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, arena y óleo

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 63” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo gris azulado con manchas en marrón rojizo, sobre el que se acumulan en el centro a la izquierda un cúmulo de tejidos, además de objetos metálicos encontrados.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**79.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Retablo*

**Tamaño:** 100 x 73 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, madera, metal y óleo

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 63” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo de bordes negros y centro color tierra claro con manchas rojas y rectángulos en relieve, sobre el que se adhieren objetos diversos encontrados.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**80.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *El buque fantasma. Homenaje a Wagner*

**Tamaño:** 130 x 196 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, madera, metal y óleo

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 63” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Franjas negras en la parte superior e izquierda, enmarcando una acumulación de tejidos y objetos de desechos en el centro.

**Localización:** propiedad de Juan José Vera

**Otros datos:** -



**81.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Tiempos miserables*

**Tamaño:** 146,5 x 114 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, metal, objetos encontrados y óleo

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 63” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Fondo azul con franja marrón rojizo en la parte inferior, y en el centro, hacia la izquierda, un cúmulo de tejidos con objetos de metal adheridos entre otros elementos.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**82.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Corrida*

**Tamaño:** 118 x 90 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, objetos encontrados y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Cúmulo de tejidos en el centro con una cruz en la parte superior izquierda, y objetos encontrados adheridos, destacando uno circular a la izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**83.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** S-T

**Tamaño:** 70 x 55 cm.

**Soporte:** tela metálica

**Procedimiento:** collage, objetos encontrados, virutas de metal.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Sobre un fondo de textura rugosa, elementos de desecho adheridos y un diminuto objeto elíptico en el centro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**84.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Azaila*

**Tamaño:** 100 x 81 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, tejido, objetos encontrados y óleo.

**Firma y data:** “Daniel/ Sahún, 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre un fondo marrón, más claro en la parte central, camisa adherida y pintada con el mismo marrón claro. A la derecha una mano sostiene dos ejes dentados, y a la izquierda cuelga una cadena de metal. En la parte inferior marrón oscuro con manchas rojas y un objeto circular.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -





**85.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** S-T (Caja de cerilla)

**Tamaño:** 22 x 17,5 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage y óleo

**Firma y data:** “Daniel Sahún, 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre un fondo marrón, manchas negras y un trazo rojo en la parte superior. Objetos adheridos, destacando una caja de papel con una cerilla en su interior.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**86.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Pensamiento onírico*

**Tamaño:** 130 x 96 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** ensamblaje, tejidos, objetos encontrados y óleo.

**Firma y data:** "Sahún, 65" (parte superior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Parte inferior negra, la derecha azul y la izquierda blanca con una mancha roja en la parte superior. En forma de "L", composición de tejidos translúcidos con una circunferencia negra en la parte superior y otra blanca abajo a la derecha, además de una cruz amarilla. El conjunto se complementa con objetos diversos, entre los que destacan un molinillo a la derecha, unas maderas horizontales en la parte inferior izquierda, y un cajón pequeño en el centro junto con un cuchillo.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**87.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** S-T (Arpillera 1965)

**Tamaño:** 99 x 70 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** collage, arpillera, objetos encontrados y óleo.

**Firma y data:** "Sahún, 65" (parte superior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre un fondo marrón con manchas rojas y trazos oscuros, tejidos acumulados en el centro, azulados y con manchas blancas y amarillas. En la parte superior central, un elemento circular.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**88.**

**Autor:** Daniel Sahún

**Título:** *Pared marrón*

**Tamaño:** 99 x 70 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** arpilleras y óleo.

**Firma y data:** "Sahún, 66" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1966

**Descripción:** Sobre un fondo marrón con manchas rojas y amarillas, junto con trazos oscuros, tejidos blancos acumulados en la parte inferior izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**89.**

**Autor:** Daniel Sahún y Juan José Vera

**Título:** S-T (Matrícula)

**Tamaño:** 100 x 81 cm.

**Soporte:** arpillera

**Procedimiento:** ensamblaje, arpilleras y óleo.

**Firma y data:** “Vera Sahún/ 1962-1986” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1962-1986

**Descripción:** Sobre fondo verde y azulado, fragmentos rectangulares en relieve con diversos objetos, destacando una herradura a la derecha y una matrícula de tráfico abajo a la izquierda.

**Localización:** propiedad de Juan José Vera.

**Otros datos:** Originariamente es una arpillera de Sahún de 1962 que fue complementada con diversos objetos ensamblados en 1986 por J. J. Vera.



**90.**

**Autor:** Julia Dorado

**Título:** S-T (Collage 1963)

**Tamaño:** 18,7 x 28,3 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collage de papeles, anilinas, barniz de huevo

**Firma y data:** "Dorado 63" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1963

**Descripción:** Superficie marrón rojizo aclarado en la parte inferior y derecha.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



**91.**

**Autor:** Julia Dorado

**Título:** *Recuerdo infantil*

**Tamaño:** 102 x 61 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collages de papeles, anilinas, barniz de huevo

**Firma y data:** “Dorado 64” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Superficie en diferentes tonalidades marrones con trazos negros y dos manchas a la derecha, una roja y otra verde. Las texturas muestran pliegues de los papeles de la base.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



92.

**Autor:** Julia Dorado

**Título:** *Tensión*

**Tamaño:** 172 x 53 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** collages de papeles, anilinas, barniz de huevo

**Firma y data:** “Dorado 64” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Superficie en diferentes tonalidades marrones con trazos y disoluciones en negro.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -





**93.**

**Autor:** Julia Dorado

**Título:** S-T (Retrato de familia)

**Tamaño:** 100 x 81 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** collage y óleo.

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1965-1966

**Descripción:** Sobre paisaje marrón rojizo y cielo azul, cuatro rostros en la mitad inferior junto con recortes de ilustraciones de diminutas figuras humanas.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -

**Pilar Moré Almenara (Fraga, Huesca 1940)**



**1.**

**Autor:** Pilar Moré

**Título:** S-T (Collage nº 1)

**Tamaño:** 15 x 12 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** "MORÉ" (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1962-1963

**Descripción:** Sobre fondo color marfil, espacio irregular enmarcado en gris, con un rectángulo verde en la parte inferior izquierda. Líneas y manchas de color a la izquierda del espacio inscrito.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** Pilar Moré

**Título:** S-T (Collage nº 2)

**Tamaño:** 15 x 12 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage

**Firma y data:** “MORÉ” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1962-1963

**Descripción:** Sobre fondo color marfil, espacios verde y rojo burdeos con manchas naranjas en la parte inferior entre un motivo lineal decorativo. En la parte superior izquierda, motivo circular con perímetro estrellado.

**Localización:** propiedad de la artista

**Otros datos:** -



**José María Peralta Martínez de Lecea (Zaragoza 1913-Zaragoza 1998)**



**1.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Retrato de hijo)

**Tamaño:** 48 x 30 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage de papel y pigmentos

**Firma y data:** "J. de LecEa" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1962-1963

**Descripción:** Retrato de un joven en tonalidades azules y rosas, y fragmentos de papel con caracteres impresos.

**Localización:** propiedad de la familia del artista

**Otros datos:** Las pinceladas gruesas pertenecen a un retoque posterior.



**2.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Florero collage n° 1)

**Tamaño:** 66 x 23 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage, papel de curativo y acrílico

**Firma y data:** "J. DE LECEA" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1960-1963

**Descripción:** Jarrón con flores sobre fondo de colores pálidos con motivos florares decorativos en la mitad izquierda.

**Localización:** propiedad de la familia del artista

**Otros datos:** El papel decorativo del fondo fue añadido entre 1976 y 1978, por lo que las flores fueron retocadas considerablemente.





**3.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Florero collage nº 2)

**Tamaño:** 87,5 x 26 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** óleo, barniz, collage de papel

**Firma y data:** “J. DE LECEA” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Jarrón con flores sobre fondo azul.

**Localización:** propiedad de la familia del artista

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Florero collage n° 3)

**Tamaño:** 46,5 x 46,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** acrílico y collage de papel

**Firma y data:** “J. DE LECEA” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Sobre fondo verde y rojo, jarrón con flores decorado con cuadros.

**Localización:** Colección Ángel Azpeitia Burgos

**Otros datos:** -



5.

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Ensamblaje 1964)

**Tamaño:** 101 x 51 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros soldados, acrílico

**Firma y data:** "J. DE LECEA/ 64" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Sobre fondo blanco, composición de varas de hierro negras y estructuras rectangulares de metal negro con círculos vacíos interiores.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Ensamblaje 1965 n° 1)

**Tamaño:** 101 x 51 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros soldados, maderas, purpurina, acrílico

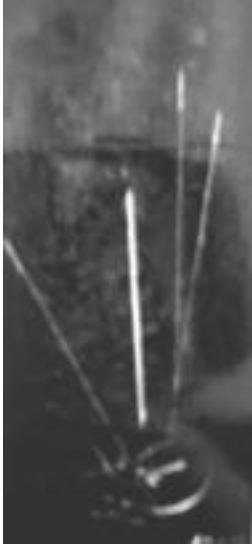
**Firma y data:** "J. DE LECEA/ 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo negro con chorros en relieve en la textura, composición de maderas negras y varas de hierro delgadas y doradas.

**Localización:** propiedad de la familia del artista

**Otros datos:** -



7.

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Ensamblaje 1965 n° 2)

**Tamaño:** 101 x 51 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros soldados, purpurina, acrílico

**Firma y data:** "J. DE LECEA/ 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo negro con diferentes texturas, composición vertical de varas de hierro delgadas y doradas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**8.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Ensamblaje 1965 n° 3)

**Tamaño:** 101 x 51 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros soldados, madera, purpurina, acrílico

**Firma y data:** “J. DE LECEA/ 65” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo negro, composición vertical de varas de hierro delgadas y doradas, convergentes en la parte inferior en una estructura concéntrica compuesta por varios elementos negros y blancos.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**9.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Ensamblaje 1965 nº 4)

**Tamaño:** 101 x 51 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros soldados, madera, purpurina, acrílico

**Firma y data:** “J. DE LECEA/ 65” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo negro, composición de varas de hierro delgadas y doradas sobre una estructura de madera negra.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**10.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Ensamblaje 1965 n° 5)

**Tamaño:** 101 x 51 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros soldados, purpurina, acrílico

**Firma y data:** "J. DE LECEA/ 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo rojo con diferentes texturas, en la parte inferior izquierda composición de varas de hierro delgadas y doradas divergentes hacia la parte superior derecha, a partir de una estructura circular junto a un círculo blanco derecho. En el fondo a la izquierda cifras negras.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**11.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** *Semana Santa*

**Tamaño:** 94 x 56 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje con hierros solados, objeto de metal encontrado y pigmentos

**Firma y data:** “J. DE LECEA” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1970

**Descripción:** Sobre fondo morado claro con rasgados y texturas, forma vegetal de metal que asciende verticalmente hasta la parte superior, partiendo de un enrejado de metal.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**12.**

**Autor:** J. de Lecea

**Título:** S-T (Hojarasca azul y negro)

**Tamaño:** 57,5 x 88,5 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** collage de papel, acrílico, óleo e impregnación con cartón

**Firma y data:** “J. DE LECEA” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1971-1972

**Descripción:** Espacio negro rugoso a la izquierda, interrumpido por un fragmento de rallas blancas horizontales además de trazos rectos negros y blancos. A la derecha fondo azul claro. Formas vegetales rojas, negras y verdes en el centro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**José Benito Gómez (Belchite, Zaragoza 1901-Zaragoza 1983)**



1.

**Autor:** José Benito

**Título:** S-T (Ensamblaje nº 1)

**Tamaño:** 19 x 29 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje de plásticos, pintura esmalte y pigmentos sintéticos.

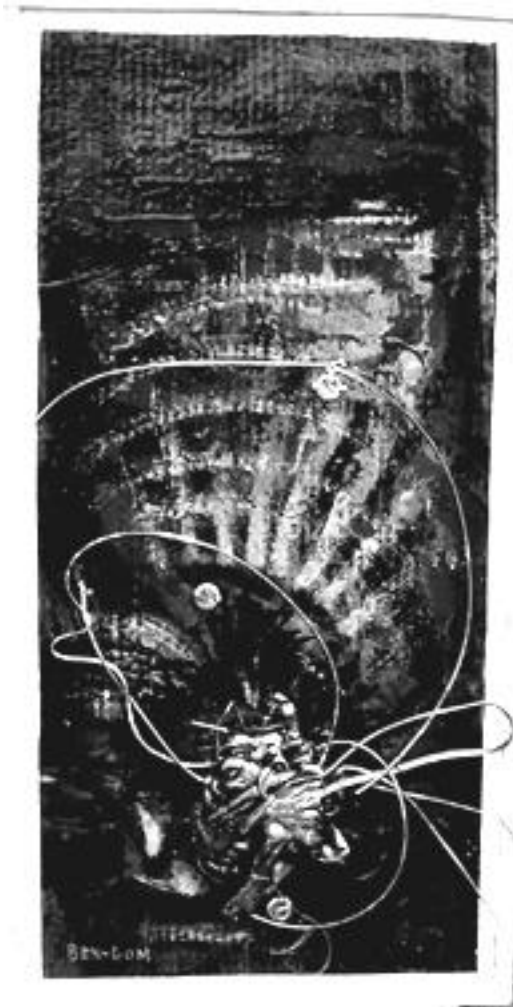
**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1965-1966

**Descripción:** Enmarcado en azul, formas orgánicas y bola dorada sobre fondo de colores.

**Localización:** Colección Francisco Rallo

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** José Benito

**Título:** S-T (Ensamblaje nº 2)

**Tamaño:** 60 x 30 cm.

**Soporte:** cartón

**Procedimiento:** ensamblaje de plásticos, madera, pintura esmalte y pigmentos sintéticos.

**Firma y data:** “BEN-GOM” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1965-1966

**Descripción:** Sobre fondo negro, forma orgánica dorada en la parte inferior con prolongaciones longitudinales que alcanzan el exterior del marco. De este centro surge un aura de destellos de colores en la parte superior.

**Localización:** Colección Francisco Rallo

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** José Benito

**Título:** S-T (Ensamblaje nº 3)

**Tamaño:** 15 x 12 cm.

**Soporte:** cartón

**Procedimiento:** ensamblaje de plásticos y esmalte y pigmentos.

**Firma y data:** “J. BENITO” (parte superior derecha)

**Datación probable:** c. 1967-1970

**Descripción:** Sobre fondo rojo y azul, formas orgánicas verdes y amarillas con puntos blancos a la izquierda sobre el soporte.

**Localización:** Colección José María Blasco Valtueña.

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** José Benito

**Título:** S-T (Ensamblaje nº 4)

**Tamaño:** 43 x 50 cm.

**Soporte:** táblex

**Procedimiento:** ensamblaje de plásticos, aerógrafos, pintura esmalte y pigmentos sintéticos.

**Firma y data:** “J. BENITO” (parte inferior izquierda)

**Datación probable:** c. 1967-1970

**Descripción:** Sobre fondo negro con destellos de color bronce, forma orgánica blanca en el centro, con manchas de varios colores y relieves en la parte superior derecha y en la base inferior.

**Localización:** Colección Francisco Rallo

**Otros datos:** -





5.

**Autor:** José Benito

**Título:** *Cosmoprimaveral*

**Tamaño:** 50 x 148 cm.

**Soporte:** madera, tejido, papel de embalar

**Procedimiento:** ensamblaje de plásticos, maderas, objetos encontrados, pintura esmalte, pintura al temple y pigmentos sintéticos.

**Firma y data:** “J. BENITO-71” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1971

**Descripción:** Sobre fondo blanco, formas orgánicas verdes y rojas con maderas amarillas y objetos de plástico. En el marco gris, dos enrejados de madera sobre fondo plateado.

**Localización:** Colección Francisco Rallo

**Otros datos:** Algunos objetos se han desprendido

**Pedro Tramullas Autié (Oloron Ste. Marie, Francia 1937)**



**1.**

**Autor:** Pedro Tramullas

**Título:** S-T (Guerrillero)

**Tamaño:** 85 X 28,5 X 15,5 cm.

**Soporte:** hierro

**Procedimiento:** hierros encontrados soldados

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1966-1967

**Descripción:** Figura antropomórfica con cresta en la cabeza y un arma vertical en la mano izquierda.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** Pedro Tramullas

**Título:** S-T (Guerrillero 2)

**Tamaño:** 75 X 17 X 17 cm.

**Soporte:** hierro

**Procedimiento:** hierros encontrados soldados

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1966-1967

**Descripción:** Figura antropomórfica con cuatro varas en la cabeza y un arma vertical en la mano izquierda.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** Pedro Tramullas

**Título:** S-T (Niña)

**Tamaño:** 40 X 11 X 15 cm.

**Soporte:** hierro

**Procedimiento:** hierros encontrados soldados

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1966-1967

**Descripción:** Figura antropomórfica con cadenas de cabello.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** Pedro Tramullas

**Título:** S-T (Máquinas con manivelas)

**Tamaño:** 139 X 52 X 16,5 cm.

**Soporte:** hierro

**Procedimiento:** hierros encontrados y soldados, acrílico

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1970-71

**Descripción:** Sobre un soporte cilíndrico, dos estructuras prismáticas confeccionadas con discos dentados de color rojizo. El conjunto finaliza con forma de media luna adornada con tres varas de hierro a la izquierda. .

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**5.**

**Autor:** Pedro Tramullas

**Título:** *Luna*

**Tamaño:** 163 X 46,5 X 36 cm.

**Soporte:** hierro

**Procedimiento:** hierros encontrados soldados y cable eléctrico

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1971-72

**Descripción:** Sobre un soporte cilíndrico, dos estructuras prismáticas confeccionadas con discos dentados de color rojizo. El conjunto finaliza con forma de media luna adornada con tres varas de hierro a la izquierda.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Pedro Tramullas

**Título:** S-T (Cremallera)

**Tamaño:** 64,5 X 10 cm.

**Soporte:** madera

**Procedimiento:** ensamblaje de objeto encontrado

**Firma y data:** "PT" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** c. 1975

**Descripción:** Cremallera gris sobre plancha de madera.

**Localización:** propiedad del artista

**Otros datos:** -





**Salvador Victoria (Rubielos de Mora, Teruel 1928-Alcalá de Henares,  
Madrid 1994)**



**1.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Rojo superior)

**Tamaño:** 30 X 34,5 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

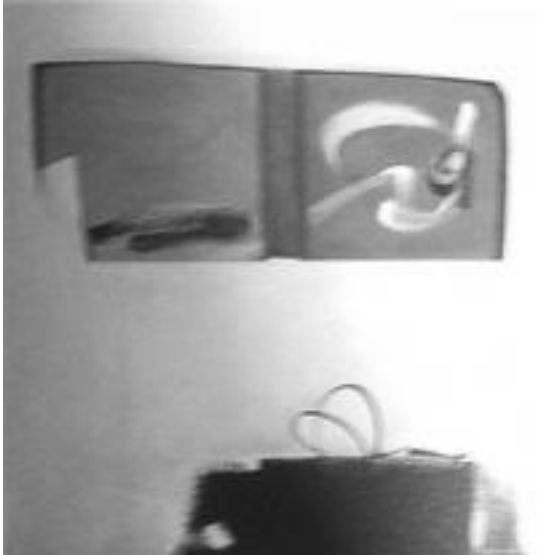
**Firma y data:** "Victoria 64" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Fondo rojo superior con dos trazos negros, blancos y grises. El resto es morado con un trazo central de las mismas características.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



2.

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Rectángulos superiores)

**Tamaño:** 80 X 80 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1964

**Descripción:** Fondo blanco con una mancha negra en la parte inferior. En la parte superior dos rectángulos morados con trazos blancos, negros, rojos y amarillos cadmio.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**3.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Rectángulos superiores 2)

**Tamaño:** 60 X 100 cm.

**Soporte:** lienzo

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

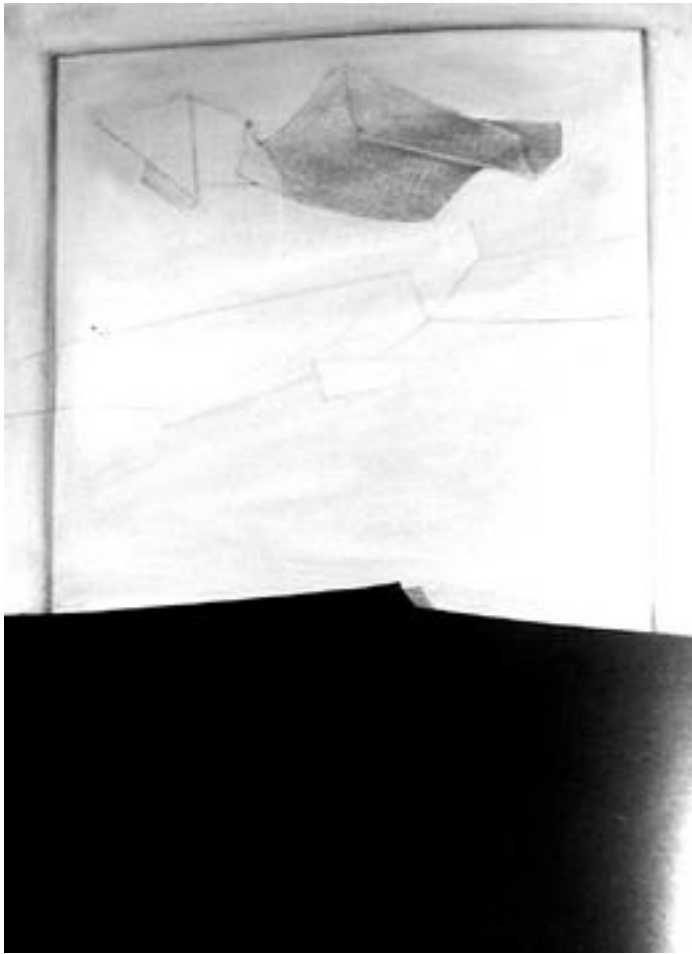
**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Fondo azul con una mancha negra y otra roja en la parte inferior izquierda. Abajo a la derecha forma abstracta blanca con manchas negras, rojas y grises. En la parte superior dos rectángulos, uno blanco con trazo anaranjado y dos sombras oscuras. El otro gris azulado con mancha negra en su interior y con trazos azules y rojos.

**Localización:** Fundación-Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora.

**Otros datos:** -



**4.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Pliegue superior)

**Tamaño:** 82,7 X 62 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** cartón, lienzos recortados, temple y óleo

**Firma y data:** -

**Datación probable:** c. 1964

**Descripción:** Fondo gris azulado claro y parte inferior negra. En la parte superior formas horizontales en relieve, una de ellas marrón.

**Localización:** Fundación-Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora

**Otros datos:** -



**5.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Pliegue central)

**Tamaño:** 85 X 58,2 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple, óleo y lienzo recortado

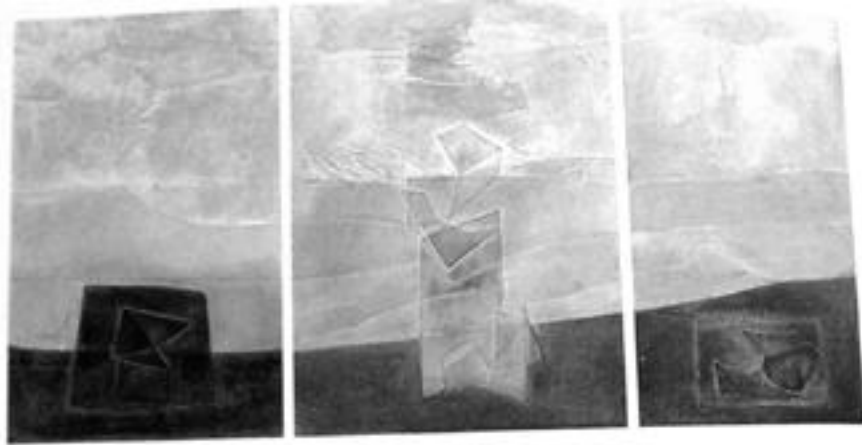
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Fondo gris oscuro con texturas. En el centro formas marrones.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**6.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Homenaje a Cuenca*

**Tamaño:** 55 X 109 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple, óleo y cartón recortado

**Firma y data:** -

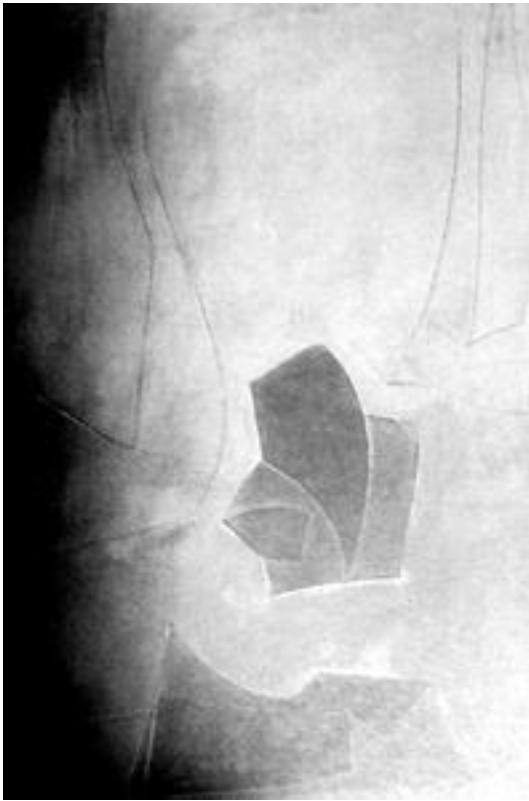
**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Tres tablas con fondo blanco sucio y bandas horizontales en relieve. En la parte inferior, sobre una superficie azul, ascienden formas blancas y marrones.

**Localización:** Fundación-Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora

**Otros datos:** -





7.

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Composición para una noche de luna*

**Tamaño:** 85 X 60 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple, óleo y cartón recortado

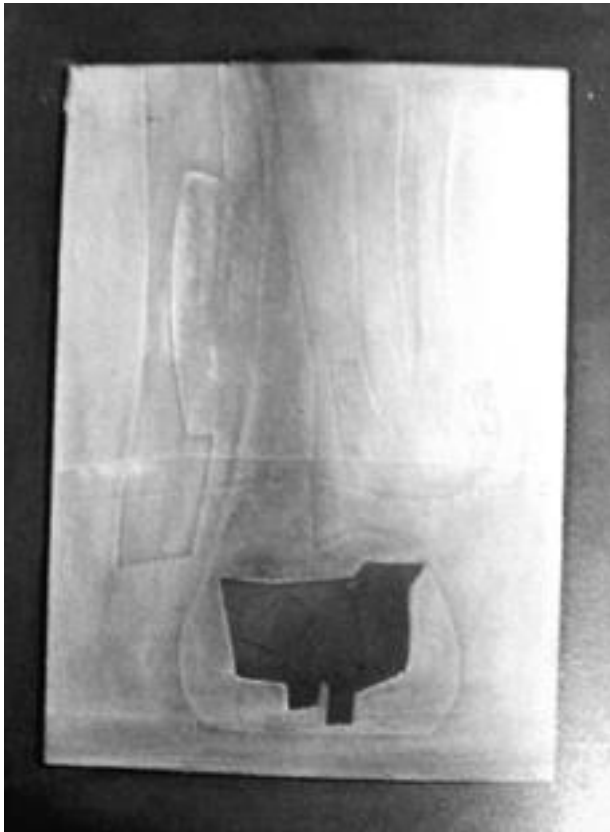
**Firma y data:** "Victoria 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo gris azulado con manchas rosas y diferentes texturas, formas marrones en la parte inferior.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**8.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Composición gris-rojo*

**Tamaño:** 100 X 81 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple, óleo y cartón recortado

**Firma y data:** "Victoria 65" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo gris azulado con manchas rosas y diferentes texturas, forma marrón en la parte inferior.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**9.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (pliegues ascendiendo)

**Tamaño:** 96 X 79 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple y cartón recortado

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** Sobre fondo gris azulado y diferentes texturas, pliegues ascienden de una zona inferior marrón.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**10.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Composición Toulouse*

**Tamaño:** 100 X 81 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple y cartón recortado

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** fondo marrón con bandas horizontales y un rectángulo en la parte inferior con formas abstractas.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**11.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Aragón 65*

**Tamaño:** 100 X 81 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple y cartón recortado

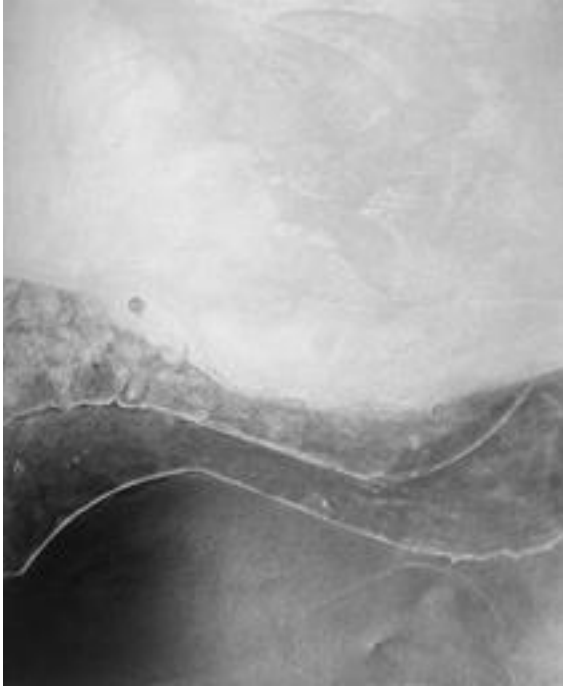
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** fondo marrón con formas concéntricas en la parte inferior derecha.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**12.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Onda)

**Tamaño:** 75 X 62,5 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple y cartón recortado

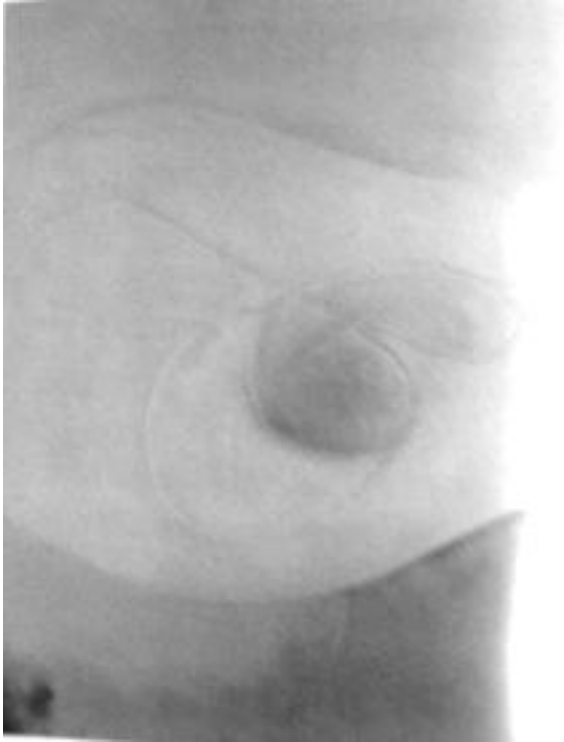
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965-1966

**Descripción:** Parte superior color salmón, y en la parte inferior tres bandas horizontales oscuras de forma ondulada.

**Localización:** Fundación-Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora

**Otros datos:** -



**13.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Formas en dorado*

**Tamaño:** 81 X 62 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo, cartón y lienzo recortados

**Firma y data:** "Victoria 67" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Formas onduladas en naranja.

**Localización:** Fundación-Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora

**Otros datos:** -



**14.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *TOLÓN II*

**Tamaño:** 150 X 116 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

**Firma y data:** -

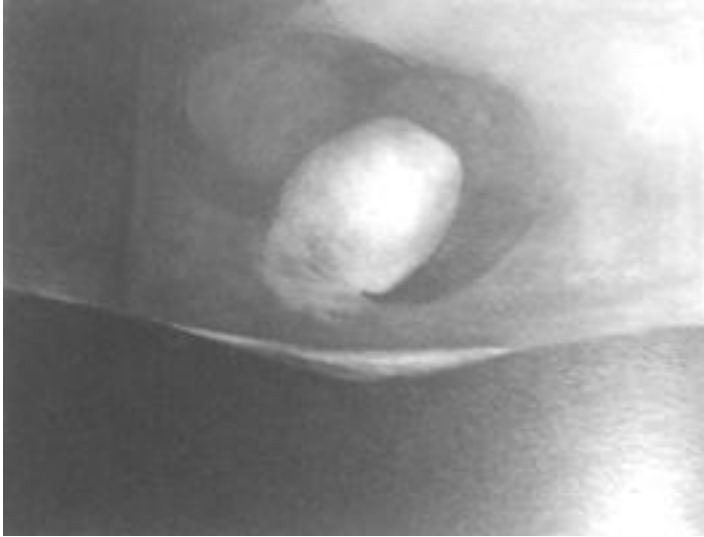
**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Formas curvas, rojizas en la parte inferior y anaranjadas arriba.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





**15.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Formas para un homenaje*

**Tamaño:** 108 X 130 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

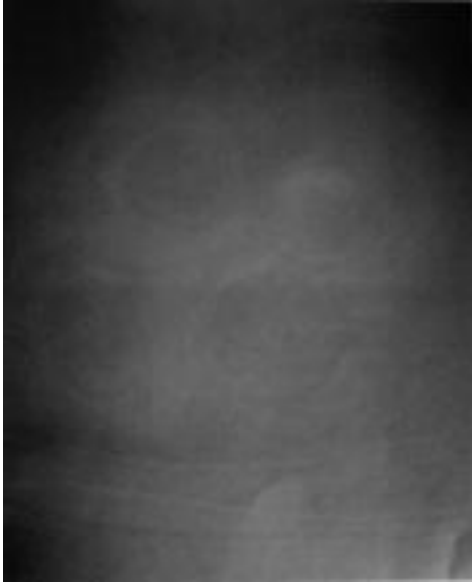
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1967

**Descripción:** Fondo marrón con gradaciones sobre espacio negro inferior. En el centro forma curva rosa, roja y azulada.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**16.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *ES-TE*

**Tamaño:** 100 X 81 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** temple y collage

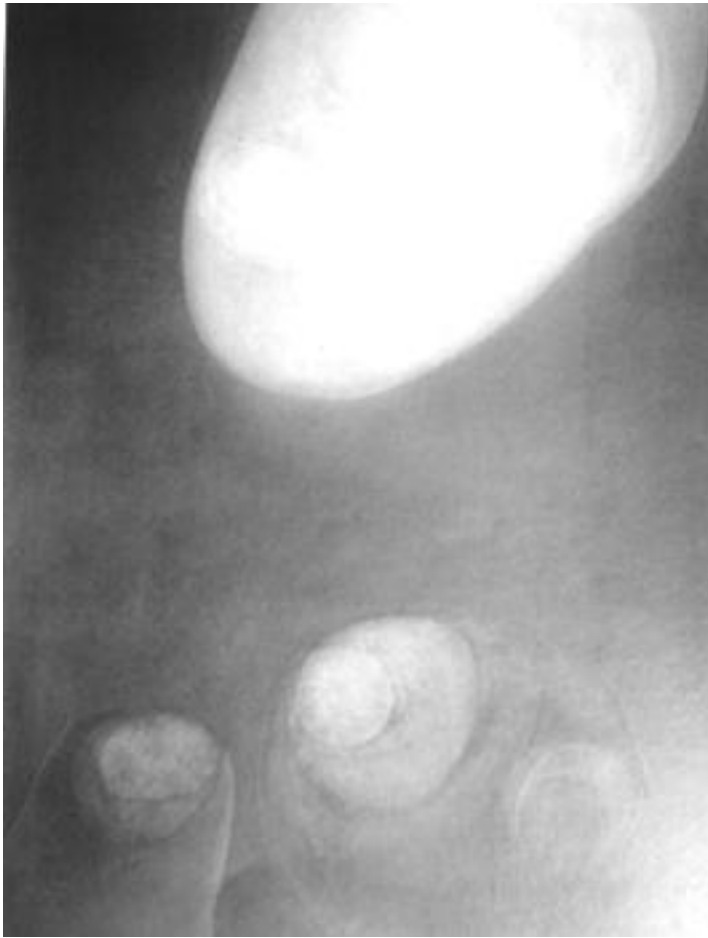
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1965

**Descripción:** fondo rojizo con base azulada y formas circulares en relieve.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**17.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Forma blanca sobre fucsia)

**Tamaño:** 163 X 120 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y collage

**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1968

**Descripción:** Fondo fucsia con forma blanca curva en la parte superior derecha. En la parte inferior formas curvas grises.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**18.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *DICTIC-II*

**Tamaño:** 54 X 66 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

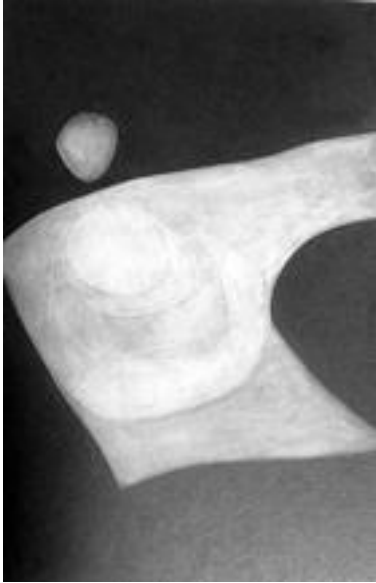
**Firma y data:** "Victoria 68" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1968

**Descripción:** Fondo azul con forma curva gris en el centro.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**19.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Blanco y rosa sobre azul)

**Tamaño:** 154 X 100 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

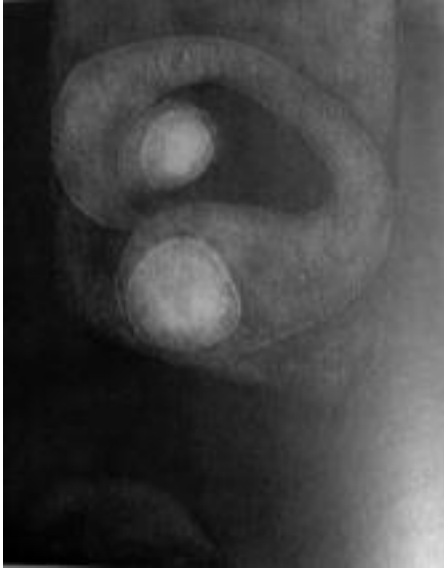
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1968

**Descripción:** Sobre fondo azul, una forma blanca en el centro con una más pequeña rosa en la parte superior izquierda.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**20.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Formas sobre azul)

**Tamaño:** 100 X 81 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

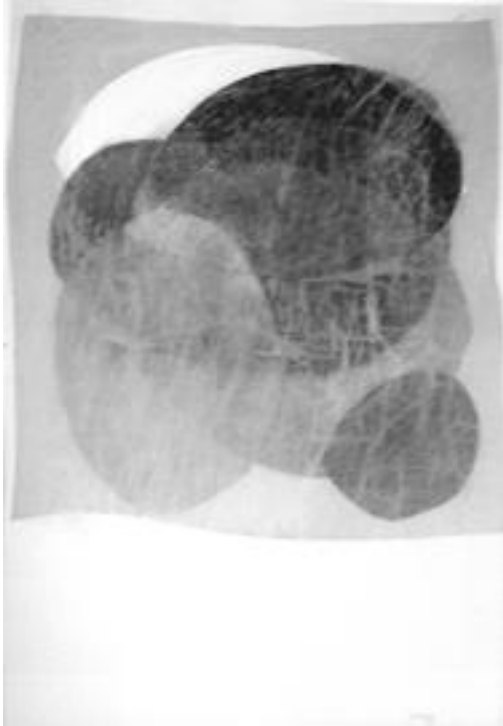
**Firma y data:** -

**Datación probable:** 1969

**Descripción:** Sobre fondo azul, formas circulares grises.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -



**21.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** S-T (Collage 1969)

**Tamaño:** 64 X 44 cm.

**Soporte:** papel

**Procedimiento:** collage de papel de seda

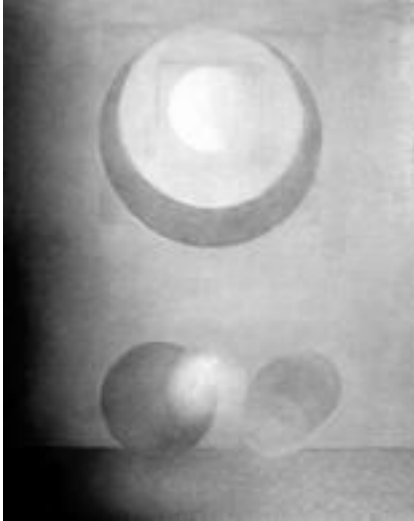
**Firma y data:** "Victoria 69" (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1969

**Descripción:** Formas circulares de colores sobre fondo amarillo en la parte superior.

**Localización:** Fundación-Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora

**Otros datos:** -



**22.**

**Autor:** Salvador Victoria

**Título:** *Sele Carré*

**Tamaño:** 100 X 81 cm.

**Soporte:** tabla

**Procedimiento:** óleo y lienzo recortado

**Firma y data:** “Victoria 69” (parte inferior derecha)

**Datación probable:** 1969

**Descripción:** Sobre fondo azul con espacio horizontal marrón de base, dos formas circulares en la parte inferior, una azul y otra rosa, unidas por una mancha blanca. En la parte superior forma circular rosa y blanca, enmarcada en amarillo.

**Localización:** propiedad particular

**Otros datos:** -





## II. BIBLIOGRAFÍA

### Advertencia del autor

La amplitud bibliográfica concerniente tanto al collage como al collage en Aragón, es inabarcable, dado que se trata de un tema constantemente presente en la cultura del siglo XX e incluso es capaz de definir por sí solo toda esta centuria. Por ello nos hemos atenido a una serie de pautas.

Tal y como se presenta el mismo trabajo de investigación, hemos dividido la bibliografía en dos partes: una concerniente a la parte teórica del collage que establece los criterios históricos básicos para cualquier trabajo de campo, y una segunda para el estudio concreto del collage en el arte contemporáneo aragonés. Cada una de ellas está dividida en una bibliografía general y otra específica, que además desglosa los catálogos, revistas y artículos consultados<sup>1203</sup>. De esta manera concretamos la bibliografía específica acerca del collage, tanto a nivel general como acerca de lo escrito sobre este procedimiento o sobre artistas que lo han empleado en Aragón hasta 1967. No por esta razón es menos importante la bibliografía general dado que, por poner algunos ejemplos, los ensayos de Walter Benjamin o de André Breton son esenciales para alcanzar una concepción del collage en relación con el mundo contemporáneo, así como los trabajos de Ángel Azpeitia, Manuel Pérez-Lizano y Federico Torralba constituyen referencias generales ineludibles para trabajar el collage en Aragón.

Dada la extensión del tema abordado, en la primera parte nos hemos limitado a las fuentes utilizadas, aun habiendo recogido en la bibliografía específica los manuales que hasta la actualidad son esenciales para un estudio del collage. La general responde a la dirección metodológica por la que este estudio ha optado.

En cambio, en la parte dedicada al collage en el arte contemporáneo aragonés, hemos intentado recoger el máximo de fuentes que albergan información sobre el tema aquí tratado hasta la fecha adoptada como límite del estudio: 1967. Aparte, también constan aquéllas fuentes que han servido de apoyo para algunos temas concretos.

En cuanto a la recopilación de artículos, hay que tener en cuenta que recientes publicaciones y estudios recopilan en sus apéndices documentales una relación de las noticias en prensa más importantes. Esto ocurre sobre todo en numerosas publicaciones y catálogos de Antonio Saura y Salvador Victoria, además del caso Pórtico, cuya relación de las críticas vertidas entre 1947 y 1952 están integradas principalmente en las publicaciones Federico Torralba Soriano, *Pintura*

---

<sup>1203</sup> Método utilizado, por ejemplo, por Salvador Victoria -protagonista en nuestra investigación- en su tesis doctoral publicada bajo el título *El informalismo español fuera de España*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, p. 40.

*contemporánea aragonesa*, Guara, Zaragoza, 1979, *Grupo Pórtico 1947-1952*, Gobierno de Aragón/ Electa, Madrid, 1993 y Jaime Esaín Escobar (ed.), *Grupo "Pórtico". 50º Aniversario*, Aqua, Zaragoza, 2004, así como las críticas y ensayos más importantes de Federico Torralba Soriano pueden consultarse en su libro *Obra dispersa. Artículos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1999.

Con este método respondemos a nuestra intención de ofrecer una bibliografía lo más completa posible sobre teoría del collage, su desarrollo en las vanguardias históricas y, en la segunda parte, su papel como motor de cambio en la historia del arte contemporáneo aragonés.

# 1. HACIA UN CONCEPTO DE COLLAGE

## 1.1. BIBLIOGRAFIA GENERAL

### 1.1. 1. Libros

- ABADIE, Daniel, *Bryen Abhomme*, La Connaissance, Bruxelles, 1973.
- ABRAMOV, N. P., *Dziga Vertov, Premier plan* nº 35, janvier 1965, SERDOC, Lyon, 1965.
- ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura. Obra completa 11*, Akal, Madrid, 2003.
- ADORNO, Th. W., *Teoría estética. Obra completa 7*, Akal, Madrid, 2004.
- AGULERA CERNI, Vicente, *Julio, Juan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973.
- AGULERA CERNI, Vicente (coord.), *El arte en la sociedad contemporánea*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
- ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1999.
- ALEXANDRE, Maxime, *Mémoires d'un surréaliste*, Éditions de la Jeune Parque, Paris, 1968.
- ALBERA, François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990.
- ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura*, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, UNAM, México, 1996.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Matoum et Téviabar*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1979.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Création récréation*, Denöel/ Gonthier, Paris, 1976.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1970.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Max Ernst*, Aimery Somogy, Paris, 1986.
- ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres anthumes*, Robert Laffont, Paris, 1989.
- ALLAIS, Alphonse, *Oeuvres posthumes*, Robert Laffont, Paris, 1990.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligramas*, Cátedra, Madrid, 1987.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art*, Gallimard, Paris, 1960.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *El marqués de Sade*, Pepitas de la Calabaza, Logroño, 2006.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirèsias*, en APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes* vol. IV, A. Balland et J. Lecat, Paris, 1966.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor, Madrid, 1994.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Oeuvres en prose complètes II*, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991.
- ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion Paris, 1981.
- ARAGON, Louis, *La défense de l'infini*, Gallimard, Paris, 1986.
- ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1953.

- ARAGON, Louis, *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, Paris, 1966.
- ARAGON, Louis, *Tratado de estilo*, Árdora, Madrid, 1994.
- ARAGON, Louis, *Una ola de sueños*, Biblos, Buenos Aires, 2004.
- ARAGON, Louis, *Une vague de rêves*, Seghers, Paris, 1990.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, 2002.
- ARGAN, G. C., *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977.
- ARGAN, G. C., *Gropius et le Bauhaus*, Denoël/ Gonthier, Paris, 1979.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Tilde, Valencia, 1999.
- ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, Paris, 1974.
- ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- ARP, Jean, *Jours Effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Gallimard, Paris, 1966.
- ARRIVE, Michel, *Lire Jarry*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1976.
- ARTAUD, Antonin, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, Paris, 1961.
- ASHTON, Dore, *A Joseph Cornell Album*, Viking Press, New York, 1974.
- ASHTON, Dore, *La escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988.
- AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Diccionario de arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*, Compañía General de Bellas Artes, Madrid, 2002.
- BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- BACHELARD, Gastón, *Lautréamont*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- BALDWIN, Neil, *Man Ray*, Hamish Hamilton, London, 1989.
- BALL, Hugo, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Éditions du Rocher, Monaco, 1993.
- BALL, Hugo, *Tenderenda le fantasque*, Vagabonde, Paris, 2005.
- BARR Jr., Alfred H., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, MoMA, New York, 1946 (first edition, 1936)
- BARR Jr., Alfred H., *La definición del arte moderno*, Aliaza, Madrid, 1989.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1999.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 2002.
- BARTHES, Roland, *Mitologías, Siglo XXI*, Madrid, 2005.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- BATAILLE, Georges, *Manet*, IVAM/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia/ Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, CajaMurcia, Murcia, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, *El spleen de París*, Fontamara, Barcelona, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988.

- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, A. Machado Libros, Madrid, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Alianza, Madrid, 2004.
- BAUER, George H., *Erra tu m'...*, Cahiers de l'Unebévue, Paris, 1999.
- BAZAINE, Jean, *Le temps de la peinture*, Flammarion, Paris, 2002.
- BÉDOUIN, Jean-Louis, *André Breton*, Pierre Seghers, Paris, 1967.
- BÉHAR, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris.
- BÉHAR, Henri et DUFOUR, Catherine (coords), *Dada, circuit total*, L'Âge d'Homme, Les Dossiers, Lausanne, 2005.
- BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dada. Historia de una subversión*, Península, Barcelona, 1996, pp. 165-177.
- BENAYOUN, Robert, *Erotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978.
- BENJAMIN, Walter, *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Obras. Libro I/ vol. 1*, Abada, Madrid, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, 2004.
- BERGSON, Henri, *La risa*, Orbis, Barcelona, 1986.
- BERGSON, Henri, *Memoria y vida*, Altaya, Barcelona, 1997.
- BERNHEIM, Cathy, *Picabia*, Éditions du Félin, Paris, 1995.
- BIERWISCH, Manfred, *El estructuralismo. Historia, problemas, métodos*, Tusquets, Barcelona, 1979.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid, 1999.
- BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Quaderns Crema, El Acantilado, Barcelona, 2004.
- BOERSMA, Linda S., *0,10. La dernière exposition futuriste*, Hazan, Paris, 1997.
- BONET CORREA, Antonio (coord.), *El surrealismo*, Universidad Menéndez Pelayo-Cátedra, Madrid, 1983.
- BONNET, Marguerite (éd.), *L'Affaire Barrès*, José Corti, Paris, 1987.
- BORRÀS, María Lluïsa, *Arthur Cravan*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993.
- BORRÀS, María Lluïsa, *Picabia*, Polígrafa, Barcelona, 1985.
- BOUNOURE, Vicent (coord.), *La civilisation surréaliste*, Payot, Paris, 1976.
- BOWLT, John E. y DRUTT, Matthew (eds.), *Amazonas de la vanguardia. Exter. Goncharova. Popova. Rozanova. Stepanova. Udaltsova*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2000.
- BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996.
- BRAQUE, Georges, *El día y la noche*, Quaderns Crema, El Acantilado, Barcelona, 2001.
- BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México, 2002.
- BRAVO GALA, Pedro (ed.), *Socialismo premarxista*, Tecnos, Madrid, 1998.

- BRETON André, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BRETON, André, *Conversaciones (1913-1952)*, Fondo de cultura económica, Mexico, 1987.
- BRETON, André, *Je vois, j' imagine*, Gallimard, Paris, 1991.
- BRETON, André, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1937.
- BRETON, André, *L'art magique*, Phébus, Paris, 1991.
- BRETON, André, *Le surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965.
- BRETON, André, *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1972.
- BRETON, André, *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid, 2005.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995.
- BRETON, André, *Nadja*, Cátedra, Madrid, 1997.
- BRETON, André, *Point du jour*, Gallimard, Paris, 1970.
- BRETON, André, *Position politique du Surréalisme*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Le livre de poche, Paris, 1971.
- BRETON, André et ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, José Corti, Paris, 1995.
- BRETON, André y SOUPAULT, Philippe, *Los campos magnéticos*, Tusquets, Barcelona, 1976.
- BRETON, André, TROTSKY, León y RIVERA, Diego, *Por un arte revolucionario e independiente*, El Viejo Topo, Mataró, 1999. BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, Éd. Gallimard, Paris, 1979.
- BRION, Marcel, *Domela*, Georges Fall, Paris, 1961.
- BRION, Marcel, *Leonardo da Vinci. La encarnación del genio*, Ediciones B, Buenos Aires, 2005.
- BRUNIUS, Jacques-B., *En marge du cinéma français*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.
- BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Aires Abstraites*, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1957.
- BUREN, Daniel, *Les Écrits 1965-1990*, capc Musée d'art Contemporain de Bordeaux, 1991.
- BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters. Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.
- CABANNE, Pierre, *Duchamp & Cie*, Pierre Terrail, Paris, 1997.
- CABANNE, Pierre, *Le siècle de Picasso* (4 tomes), Gallimard, Paris, 1992.
- CABANNE, Pierre, *L'épopée des cubistes*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2000.
- CABANNE, Pierre, *Les trois Duchamps. Jacques Villon. Raymond Duchamp-Villon. Marcel Duchamp*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1975.
- CAHUN, Claude, *Écrits*, Jean-Michel Place, Paris, 2002.
- CAMFIELD, William A., *Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism*, Prestel-Verlag, Munich-Houston, 1993.
- CARDINAL, Roger, *The Landscape Vision of Paul Nash*, Reaktion Books, London, 1989.
- CARRÀ, Carlo, *Pintura metafísica*, Quaderns Crema, El Acanalado, Barcelona, 1999.
- CENDRARS, Blaise, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Gallimard, Paris, 1967.
- CESARINY, Mário, *Antología poética*, Visor, Madrid, 2004.
- CÉZANNE, Paul Cézanne, *Correspondencia*, Visor, Madrid, 1991.
- CHÉMIEUX-GENDRON, Jacqueline, *El surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Argos, Barcelona, 1956.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *El arte otro*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, Visor, Madrid, 1998.
- CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris, 2000.
- CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Éditions Galilée, Paris, 1975.
- COMBALÍA, Vitoria, *La poética de lo neutro*, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987.
- CONIO, Gérard (éd.), *Le constructivisme russe Tome II: le constructivisme littéraire. Textes théoriques, manifestes, documents*, L'Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1987.
- COOPER, Douglas, *La época cubista*, Alianza, Madrid, 1984.
- CORAZÓN, Alberto (ed.), *Constructivismo*, Alberto Corazón Editor, Comunicación, Madrid, 1972.
- CREVEL, René, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Pauvert, Paris, 1986.
- CRISPOLTI, Enrico, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001.
- CROS, Charles, *L'Homme aux pieds retournés*, La Bougie du Sapeur, Paris, 1988.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., *Daniel Buren*, Nerea, San Sebastián, 2006.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Akal, Madrid, 2004.
- D'HARNONCOURT, Anne and McSHINE, Kynaston, *Marcel Duchamp*, MOMA/ Philadelphia Museum of Art/ Prestel, New York, 1989 (primera edición de 1973)
- DACHY, Marc, *Archives Dada/ Chronique*, Hazan, Paris, 2005.
- DACHY, Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Gallimard, Paris, 1994.
- DADOUN, Roger, *Duchamp. Ce Mécano qui Met a Nu*, Hachette Livre, Évreux, 1996.
- DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno*, Cátedra, Madrid, 2002.
- DALÍ, Salvador, *Obra completa vol. IV. Ensayos I. Artículos 1919-1986*, Destino, Barcelona, 2005.
- DAMICH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Alianza, Madrid, 1997.
- DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002.
- DARIEN, Georges, *El ladrón*, Mascarón, Madrid, 1984.
- DAUTREY, Charles et GUERLAIN, Jean-Claude (dirs.), *L'activisme hongrois*, Goutal-Darly, 1979
- DAVIDSON, Abraham A., *Early American Modernist Painting 1910-1935*, Da Capo Press, New York, 1994.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, Murica, 1990.
- DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- DE DUVE, Thierry, *Resonantes du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- DE MASSOT, Pierre, *André Breton le Septembriseur*, Eric Losfeld, Le Terrain Vague, Paris, 1967.



- DE MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, Paris, 2004.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1993.
- DE NAEYER, Christine, *Paul Nougé et la photographie*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1995.
- DE TORRE, Guillermo, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Edhasa, Barcelona, 1967.
- DE TORRE, Guillermo, *Hélices. Poemas 1918-1922*, Mundo Latino, Madrid, 1923. Edición facsímil de Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2000.
- DE TORRE, Guillermo, *Historia de las vanguardias literarias*, Visor, Madrid, 2001.
- DE TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- DE ZAYAS, Marius, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, Pértiga, 2005.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- DEBORD, Guy et JORN, Asger, *Fin de Copenhague*, Allia, Paris, 2001.
- DEBORD, Guy et JORN, Asger, *Mémoires*, Allia, Paris, 2004.
- DECIMO, Decimo, Marcel Duchamp mis à un. À propos du processus créatif, Les presses du Réel, Dijon, 2004.
- DECOTTIGNIES, Jean, *L'invention de la poésie. Breton Aragon Duchamp*, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- DEL VALLE, Adriano, *Antología (1895-1957)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987.
- DELTEIL, Joseph, *L'homme coupé en morceaux*, Le temps qu'il fait, Paris, 2005.
- DENNIS CATE, Phillip and SHAW, Mary (eds.), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Jersey, 1996.
- DENIS, Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, Hermann, Paris, 1993.
- DESANTI, Dominique, en *Sonia Delaunay. Magique magicienne*, Ramsay, Paris, 1988.
- DESNOS, Robert, *Écrits sur les peintres*, Flammarion, Paris, 1984.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *La venus mecánica*, Moreno-Avila, Madrid, 1989.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *Prosas*, Fundación Santander-Central Hispano, Madrid, 2006
- DICKERMAN, Leah and WITKOVSKY, S., *The Dada Seminars*, National Gallery of Art, Washington, 2005.
- DLUHOSCH, Erich and SVÁCHA, Rostislav, (ed.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1999.
- DUBUFFET, Jean, *L'homme du común à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973.
- DUCASSE, Isidore (Comte de Lautréamont), *Oeuvres complètes. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres. Bibliographie*, José Corti, Paris, 1973.
- DUCASSE, Isidore, *Poésias*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 1998 (edición bilingüe)
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits*, Flammarion, Paris, 1975 (réunis et présentés par Michel Sanouillet)
- DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Pierre Belfond, Paris, 1977.

- DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Tecnos, Madrid, 1989.
- DUERMAN, Mikhail, *Mikhail Vroubel*, Aurora, St. Petesburg, 1996.
- DUFRENE, François, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2002.
- DUPUIS, Jules-François (Raoul Vaneigem), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Éditions de L'Instant, Paris, 1988.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004.
- DUROZOI, Gérard, *Artaud: La enajenación y la locura*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard, *André Breton. La escritura surrealista*, Guadarrama, Madrid, 1976.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.
- EGBERT, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- EINSTEIN, Albert, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Alianza, Madrid, 2000.
- EINSTEIN, Carl, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, Les presses du réel, Dijon, 2000.
- EINSTEIN, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei M., *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1990.
- EL LISSITZKY & ARP, Hans, *Die Kunstismen. Les Ismes de l'Art. Isms of Art*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, 1925.
- ELDERFIELD, John (ed.), *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London, 1985.
- ÉLUARD, Paul, *El poeta y su sombra*, Icaria, Barcelona, 1981.
- ÉLUARD, Paul, *Poesías 1913-1926*, Gallimard, Paris, 1971.
- ENGELS, Federico, *El origen de la familia. La propiedad privada y el estado*, Fundamentos, Madrid, 1996.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1974.
- EPSTEIN, Jean, *Esprit de cinéma*, Jeheber, Genève-Paris, 1955.
- EVANS, David, *John Heartfield AIZ-V 1930-1938*, Kent Fine Art, New York, 1992.
- FAUCHEREAU, Serge, *Arp*, Polígrafa, Barcelona, 1988.
- FAURÉ, Michel, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, Paris, 2003.
- FÉNÉON, Félix, *Iron-ils au Louvre. Enquête sur des arts lointains*, Toguna, Toulouse, 2000.
- FERMIGIER, André, *Picasso*, Librairie Générale Française, Paris, 1969.
- FERRANT, Ángel, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, Visor, Madrid, 1997.
- FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela Moderna*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter, *Bauhaus*, Könemann, Barcelona, 2000.
- FOSTER, Hal (ed.), *La postmodernidad, Kairós*, Barcelona, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *La palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Siglo XXI, Madrid, 1999.
- FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Gallimard, Paris, 2000.

- FREUD, Sigmund, *Obras completas*. Tomos I y II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1996.
- FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007.
- FROMM, Erich, *Del tener al ser*, Paidós, Barcelona, 2000.
- FUENTES FLORIDO, Francisco, *Poesías y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989.
- GALINDO INOCENCIO, Mateo, *Gran vidrio puesto al desnudo por sus verbos*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 1991.
- GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1978.
- GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, Premià editora, México, 1977.
- GAUTHIER, Xavière, *Surrealismo y sexualidad*, Corregidor, Buenos Aires, 1976.
- GENETTE, Gérard, *La obra de arte*, Lumen, Barcelona, 1997.
- GEURTS-KRAUSS, Christiane, *E. L. T. Mesens. L'Alchimiste méconnu du surréalisme*, Labor, Bruxelles, 1998.
- GEVEREAU, Laurent, *Critique de l'image quotidienne. Asger Jorn*, Cercle d'Art, Paris, 2001.
- GIMFERRER, Pere, *Rimbaud y nosotros*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.
- GIEDION, Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 2003.
- GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia/ Galería-librería Yerba de Murcia/ Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia/ Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, Murcia, 1986.
- GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Celeste Ediciones, Madrid, 1999.
- GOEMANS, Camille, *Écrits*, Labor, Bruxelles, 1992.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Destino, Barcelona, 1996.
- GOLDING, John, *Le cubisme*, Le Livre de Poche, Paris, 1968.
- GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de occidente*, Debate, Barcelona, 2003.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (ed.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/ 1945*, Istmo, Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, Laivento, Santiago de Compostela, 2003.
- GORER, Geoffrey, *Vida e ideas del Marqués de Sade*, La Pleyade, Buenos Aires, 1969.
- GRAETZ, L., *La electricidad y sus aplicaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1913.
- GROSS, Otto, *Más allá del diván. Apuntes sobre la psicopatología de la civilización burguesa*, Alikornio, Barcelona, 2003.
- GROSZ, George, *Die Welf ist ein Lunapark*, Pinkus-Genossenschaft, Zurich, 1977.
- GROSZ, George, *El rostro de la clase dominante & ¿Ajustaremos cuentas!*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- GROSZ, George, *Un sí menor y un No mayor*, Anaya, Madrid, 1991.

- GUACH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2003.
- GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Prosopopeya, Valencia, 2007.
- HAMILTON, George Heard, *Pintura y escultura en Europa 1880/ 1940*, Cátedra, Madrid, 1993.
- HAUSER, Arnold, *Sociología del arte. 4. Sociología del público*, Guadarrama, Barcelona, 1977.
- HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Allia, Paris, 1992.
- HAUSMANN, Raoul, *Hourra! hourra! hourra!*, Allia, Paris, 2004.
- HAUSMANN, Raoul, *Sensorialité excentrique/ Eccentric Sensoriality*, Les presses du Réel, Dijon-Quetigny, 200.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Alta Fulla, Barcelona, 1988.
- HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1997.
- HEGEL, G. W. F., *La fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2000.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Mestas, Madrid, 2003.
- HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá*, Tecnos, Madrid, 1992.
- HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dadá. El Club Dadá de Berlín*, Alikornio, Barcelona, 2000.
- HUGNET, Georges, *Dictionnaire du Dadaïsme*, Jean-Claude Simoën, Paris, 1976.
- HUGNET, Georges, *La aventura Dada*, Júcar, Madrid, 1973.
- HUGNET, Georges, *Pleins & Délirés. Témoignages et souvenirs 1926-1972*, Guy Authier, La Chapelle-sur-Loire, 1972.
- ILIAZD, *Ledentu le Phare*, Allia, Paris, 1995.
- IVSIC, Radovan, *Toyen*, Filipacchi, Paris, 1974.
- JAKOBSON, Roman, *El marco del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- JAKOBSON, Roman, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, Allia, Paris, 2001.
- JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas*, Alianza, Madrid, 2003.
- JAFFE, Irma B., *Joseph Stella*, Fordham University Press, New York.
- JANG, Young-Girl, *L'objet duchampien*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- JARRY, Alfred, *El Amor Absoluto. Textos secretos*, Fontamara, Barcelona, 1976.
- JARRY, Alfred, *El supermacho*, Valdemar, Madrid, 1997.
- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Gallimard, Paris, 1980.
- JARRY, Alfred, *Le temps dans l'Art*, L'Echoppe, Paris, 1995.
- JARRY, Alfred, *Les jours et les nuits*, Gallimard, Paris, 1993.
- JARRY, Alfred, *Les Minutes de sable mémorial*, Gallimard, Paris, 1977.
- JARRY, Alfred, *Todo Ubú*, Bruguera, Barcelona, 1982.
- JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, Librairie general Française, Paris, 1962.
- JARRY, Alfred, *Ubú Rey*, Bosch, Barcelona, 1979.

JEFFET, William F., *From Collage and Construction to the Rebirth of Painting: Play and Surrealism in the Art of Joan Miró*, Courtauld Institute of Art, London, 1986 (trabajo de investigación inédito)

JEAN, Marcel, *Au galop dans le vent*, Jean-Pierre de Monza, Paris, 1991.

JEAN, Marcel (avec la collaboration de Arpad Mezei), *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris, 1959.

JEAN, Marcel et MEZEI, Arpad, *Genèse de la pensée moderne*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2001.

JENTSCH, Ralph, *George Grosz. Los años de Berlín*, Electa, Valencia, 1997.

JIMÉNEZ, José, *La vida como azar*, Destino, Barcelona, 1994.

JOHNS, Jasper, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, MoMA, New York, 1996.

JONES, Amelia, *Irracional Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2004.

JOPPOLO, Giovanni, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, Fall Édition, Paris, 1996.

JOPPOLO, Giovanni, *Mimmo Rotella*, Fall Édition, Paris, 1997.

JORN, Asger, *Crítica de la economía política seguida de La lucha final*, Radicales livres, Madrid, 1999.

JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt, Barcelona, 1997.

JUNG, Franz, *Le scarabée-torpille*, Ludd, Paris, 1993.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Quaderns Crema, Barcelona, 1995.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Mis galerías y mis pintores*, Árdora Ediciones, Madrid, 1991.

KANDINSKY, Vasili V., *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996.

KANDINSKY, Vasili V., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Labor, Barcelona, 1993.

KANDINSKY, Vasily y MARC, Franz (eds.), *El jinete azul*, Paidós, Barcelona, 1989.

KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Sección 65, Espasa, Madrid, 2001.

KHLEBNIKOV, Vélimir, *Des nombres et des lettres*, l'Âge d'Homme, Lausanne, 1986.

KHLEBNIKOV, Vélimir, *Le pieu du futur*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1970.

KLEE, Paul, *Journal*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1959.

KLEE, Paul, *Théorie de la peinture*, Gallimard, Paris, 1998.

KÖHLER, Wolfgang, *Psychologie de la forme*, Gallimard, Paris, 1964.

KONINSKI, Dorothy (dir.), *Fernand Léger. Le rythme de la vie moderne 1911-1924*, Flammarion, Paris, 1994.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

KRAUSS, Rosalind, LIVINGSTON Jane, ADES Dawn, *Explosante-Fixe. Photographie & surréalisme*, Hazan, Paris, 2002.

KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1*, Fundamentos, Madrid, 2001.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*, Fundamentos, Madrid, 1981.

KUENZLI, Rudolf E., *Dada and Surrealism Film*, Willies Locker & Owens, New York, 1987.

KUPKA, F., *La création dans les arts plastiques*, Cercle d'Art, Paris, 1989.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Eric Losfeld, Paris, 1985.

LA SECCIÓN INGLESA DE LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA, *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Pepitas de la calabaza, Logroño, 2004.

LACOMBE, Roger G., *Sade et ses masques*, Payot, Paris, 1974.

LAFORGUE, Jules, *Oeuvre poétique/ obra poética*, Bosch, Barcelona, 1993.

LAMAC, Miroslav, *Cubisme tchèque*, Centre Georges Pompidou/ Flammarion, 1992, Paris.

LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Villeglé. La présentation en jugement*, Marval, Paris, 1990.

LAMBERT, Jean-Clarence, *Carl-Henning Pedersen*, Cercle D'Art, Paris, 2003.

LAMBERT, Jean-Clarence, *El reino imaginal*, Poligrafa, Barcelona, 1993.

LAMBERT, Jean-Clarence, *La peinture abstraite*, Éd. Rencontre Lausanne, Paris, 1967.

LARIONOV, Mikhaïl, *Manifestes*, Allia, Paris, 1995.

LARIONOV, Mikhaïl, *Une avant-garde explosive*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978

LARUE, Anne, *Le surréalisme de Duchamp à Deleuze*, Talus d'approche, Soignies (Hainaut), 2003.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, Paris, 2004.

LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Cantos de Maldoror*, Visor, Madrid, 1997.

LAVAUD, Laurent (éd.), *L'image*, Flammarion, Paris, 1999.

LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, Klincksieck, Paris, 1973.

LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Gallimard, Paris, 1993.

LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris, 1985.

LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon, Paris & London, 1959. Edición facsímil Centre Pompidou/ Mazzotta, Paris, 1996.

LEBOIS, André, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, Le Cercle du Livre, Paris, 1950.

LECOMTE, Marcel (éd.), *Les souverains déterminants*, Didier Devillez, Bruxelles, 1996.

LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris, 1997.

LÉGER, Fernand, *Une correspondance de guerre*, *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Hors-Série/ Archives, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

LEGGIO, James (ed.), *Picasso and Braque. A Symposium*, MoMA, New York, 1992.

LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe. Picasso and anarchism 1897-1914*, Princeton University Press, New Jersey, 1989.

LEMAIRE, Gérard-Georges, (coord.), *F. T. Marinetti*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984.

LESSING, Gotthold Efraim, *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1985.

LÉVESQUE, Jacques-Henri, *Alfred Jarry*, Seghers, Paris, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

LIPPARD, Lucy R. (éd), *Le Pop Art*, Thames & Hudson SARL, Paris, 1996.

LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Akal, Madrid, 2004.

LISTA, Giovanni, *Dada, libertin & libertaire*, L'Insolite, Paris, 2005.

LISTA, Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents-proclamations*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.

- LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Création et avant-garde*, Les Éditions de l'amateur, Paris, 2001.
- LIVCHITS, Bénédict, *L'archer à un oeil et demi, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1971.
- LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988.
- LORENTE, LORENTE, Jesús Pedro, *Historia de la crítica del arte*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.
- LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clase*, Instituto del Libro, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1970.
- LUKACS, Georg, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1966.
- LUKÁCS, Georg, *Significado actual del realismo crítico*, Era, México, 1963.
- LUKÁCS, George y otros, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Barcelona, España, 1982.
- MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse conscience picturale*, José Corti, Paris, 1989.
- MAGRITTE, René, *Écrits complets*, Flammarion, Paris, 2001.
- MALDONADO, Tomás (comp.), *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2002.
- MALET, Léo, *La vache enragée*, Hoëbeke, Le Plessis-Robinson, 1988.
- MALET, Léo, *Poèmes surréalistes*, La Butte aux Cailles, Marsat, 1983.
- MALEVICH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón, Madrid, 1975.
- MALEVICH, Kasimir, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Allia, Paris, 1999.
- MALEVICH, K. S., *De Cézanne au suprématisme*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974.
- MALEVICH, K. S., *Le miroir suprématiste*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.
- MALTHÊTE-MÉLIÈS, Madeleine, *Méliès l'enchanteur*, Opera Mundi/ Hachette, Paris, 1973.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Antología*, Visor, Madrid, 1991.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Fragmentos sobre el libro*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia/ Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia, La Caixa, Murcia, 2002.
- MAN RAY, *Self Portrait*, Bulfinch, Boston, New York, Toronto, London, 1998.
- MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, Hoëbeke, Paris, 1998.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Espasa Calpe, Col.
- SUMMA ARTIS, *Historia General del Arte Vol. XXXIX*, Madrid, 1996.
- MARKO, Vladimir, *Russian Futurism*, New Academia Publishing, Washington, 2006.
- MARCADÉ, Jean-Claude, *L'avant-garde russe*, Flammarion, Paris, 1995.
- MARCADÉ, Jean-Claude (dir.), *Pevsner (1884-1962). Colloque international Antoine Pevsner tenu au musée Rodin en décembre 1992 sous la direction de Jean-Claude Marcadé*, Association "Les amis d'Antoine Pevsner", Paris, 1995.
- MARCUS. Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama.
- MARIËN, Marcel, *Apologies de Magritte*, Didier Devillez, Bruxelles, 1994.
- MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del COTAL, Barcelona, 1978.
- MARTIN, Marc (éd.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destins croisés de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2002.
- MARX, Karl, *El Capital*, Akal, Madrid, 2000.

- MARX, Karl, *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, Losada, Buenos Aires, 2005
- MARX, K. y ENGELS, F., *El manifiesto comunista*, Endimiión, Madrid, 1987.
- MARX, K. y ENGELS, F., *Escritos sobre arte*, Península, Barcelona, 1969.
- MASSON, André, *Le rebelle du surréalisme*, Hermann, Paris, 1994.
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972.
- McLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996.
- McSHINE, Kynaston (ed.), *Joseph Cornell*, MoMA-Prestel, New York, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, CajaMurcia, Murcia, 2000.
- MIRÓ, Joan, *Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d'Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2002.
- MIRÓ, Joan, *Los cuadernos catalanes*, Institut Valencià d'Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2002.
- MITRY, Jean, *Historia del cine experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
- MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997.
- MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba/ CajaMurcia, Murcia, 1993.
- MORGAN, Robert C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003.
- MORRIS, William, *Arte y sociedad industrial. Antología de escritos*, Fernando torres Editor, Valencia, 1977 (prólogo de Vicente Aguilera Cerni)
- MORRIS, William, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2004.
- MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, London, 1981.
- MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- NADEAU, Nadeau, *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972.
- NATKIN, Marcel, *Los trucos en fotografía*, Omega, Barcelona, 1950.
- NAUMANN, Francis M., *Conversión to Modernism. The Early Work of Man Ray*, Rutgers University Press/ Montclair Art Museum, New Brunswick, New Jersey, London, 2003.
- NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*, L'Échoppe, Paris, 2004.
- NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999.
- NAUMANN, Francis M., *Marcel Janco se souvient de Dada*, L'Échoppe, Paris, 2005.
- NAUMANN, Francis M., *New York Dada, 18915-23*, Harry N. Abrams, INC. Publishers, New York, 1994.



- NAVILLE, Pierre, *Le temps du surréel. L'espérance mathématique. Tome 1*, Galilée, Paris, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005.
- NOUGÉ, Paul, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.
- NOVALIS, *Himnos de la noche. Cánticos espirituales, seguido de Fragmentos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- NOVALIS, *La Enciclopedia (notas y fragmentos)*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- OCAMPO, Estela y PERAN, Martí, *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1993.
- ORTEGA y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 2005.
- PALAU i FABRE, *Picasso. Cubisme 1907-1917*, Könemann, Köln, 1998.
- PALAZZESCHI, Aldo, *Le code de Perelà*, Allia, Paris, 1993.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- PANSAERS, Clément, *Bar Nicanor*, Champ Livre, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1986.
- PANSAERS, Clément, *L'apologie de la Paresse*, Allia, Paris, 1996.
- PARROT, Louis y MARCENAC, Jean, *Paul Éluard*, Júcar, Madrid, 1973.
- PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie Général Française, Paris, 1968.
- PASTOUREAU, Henri, *Ma vie surréaliste*, Maurice Nadeau, Paris, 1992.
- PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste*, Gallimard, Paris, 1990.
- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1994.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 2004.
- PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1983.
- PAZ, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- PEIRY, Luciente, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris, 1997.
- PENROSE, Roland, *80 años de surrealismo 1900-1981*, Polígrafa, Barcelona, 1981.
- PENROSE, Roland, *Man Ray*, Thames and Hudson, London, 1989.
- PENROSE, Roland, *Miró*, Destino, Barcelona, 1993.
- PENROSE, Roland, *Picasso*, Salvat, Barcelona, 1995.
- PEPITAS DE CALABAZA (ed.), *'Patafísica*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2003.
- PÉRET, Benjamin, *Oeuvres complètes. Tome 6*, José Corti, Paris, 1992.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Arte minimal. Objeto y sentido*, A. Machado Libros, Madrid, 2002.
- PERNIOLA, Mario, *L'alienation artistique*, Union Général d'Éditions, Paris, 1977.
- PICABIA, Francis, *Caravanserail*, Alertes, Barcelona, 1977.
- PICABIA, Francis, *Escritos en Prosa*, Institut Valencià d'Art Modern/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003.
- PICABIA, Francis, *Jesus-Christ Rastaquouère*, Allia, Paris, 2001.
- PICABIA, Francis, *Poèmes*, Mémoire du Livre, Paris, 2002.
- PICABIA, Francis, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, Allia, Paris, 1992.
- PICASSO, Pablo, *Propos sur l'art*, Gallimard, Paris, 1998.

- PICON, Gaëtan, *Las líneas de la mano*, Monte Ávila, Caracas, 1976.
- PICON, Gaëtan, *Le surréalisme*, Skira, Genève, 1995.
- PIERCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Crítica, Barcelona, 1988.
- PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Gallimard, Paris, 2002.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André, *Deuxième Belvédère*, Bernard Grasset, Paris, 1958.
- PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, Hiru, Hondarribia, 2001.
- POGGIOLI, Renato, *The Theory of Avant-garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1994.
- PRÉVERT, Jacques, *Collages*, Gallimard, Paris, 1982.
- PRÉVERT, Jacques, *Imaginaires*, Gallimard, Paris, 2000.
- PUYOL LOSCERTALES, Ana, ... *Directeur du mauvais movies?...*, trabajo de investigación inédito dirigido por Agustín Sánchez Vidal y presentado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001.
- PUYOL LOSCERTALES, Ana, *L'Érotisme comme le possible. La machine, ce qui rend possible. Man Ray, une possibilité*, trabajo de investigación inédito dirigido por Patrick de Haas y Jesús Pedro Lorente, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, Paris/ Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2002.
- RAILEANU, Petre et CARASSOU, Michel, *Fundoianu/ Fondaine et l'avant-garde*, Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 1999/ Paris-Méditerranée, Paris, 1999.
- RÁMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1994.
- RÁMIREZ, Juan Antonio, *Medio de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1997.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- READ, Hebert, *La escultura moderna*, Hermes, México, 1966.
- RENAU, Josep, *Función social del cartel*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- RENZO MORTEO, Gian y SIMONIS, Hipólito (ed.), *Teatro Dada*, Barral, Barcelona, 1971.
- RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme*, Union General d'Éditions, Paris, 1978.
- RESTANY, Pierre, *L'autre face de l'Art*, Galilée, Paris, 1979.
- REY, Alain, (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française. Le Robert*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1998.
- RHEIMS, Maurice, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Librairie Plon, Paris, 1959.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques*, Champ Libre, Paris, 1994.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Déjà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, René Julliard, Paris, 1958.
- RICHTER, Hans, *Dada. Art and Anti-art*, Thames and Hudson, London, 1997.
- RICHTER, Hans, *Hans Richter*, Éditions du Griffon, Neuchatel, 1965.
- RICHTER, Jean Paul, *Alba del Nihilismo*, Istmo, Madrid, 2005.
- RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la Estética*, Verbum, Madrid, 1991.
- RIESE HUBERT, Renée, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1994.

- RIMBAUD, Arthur, *Poesía completa*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998 (edición bilingüe)
- RIOUT, Denis, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996.
- RIPOLL, Eduardo, *El Arte Paleolítico*, Historia 16, Barcelona, 1989.
- ROCHÉ, Henri-Pierre, *Écrits sur l'art*, André Dimanche Editeur, Marseille, 1998.
- ROCHE-PEZARD, Fanette, *L'aventure futuriste 1909-1916*, École Française de Rome, Paris-Roma, 1983.
- RODCHENKO, Aleksandr, *Experiments in the Future. Diaries, essays, letters and other writings*, MoMA, New York, 2005
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Ismael Gómez de la Serna*, Cercle d'Art, Paris, 1977.
- ROH, Franz, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1927. Edición facsímil de Alianza, Madrid, 1997.
- ROMAGUERA, Joaquín i ALSINA THEVENET, Homero, *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, Paris, 2003.
- ROUSSEL, Raymond, *Cómo escribí algunos de mis libros*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- ROUSSEL, Raymond, *Impresiones de África*, Siruela, Madrid, 1990.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1980.
- RUBIN, William S., *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams INC., Publishers, New York, 1968.
- RUBIN, William S., *Dada, Surrealism and Their Heritage*, MoMA, New, York, 1968.
- RUDNITSKI, Konstantin, *Théâtre russe et soviétique 1905-1935*, Tames & Hudson SARL, Paris, 2000.
- RUNCIMAN, Steven, *Bizancio. Estilo y civilización*, Xarait, Bilbao, 1988.
- SADE, Marqués de, *Elogio de la insurrección*, El viejo Topo, Barcelona, 1997.
- SANGUINETI, Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Flammarion, Paris, 1993.
- SARABIANOV, Dmitri V. and ADASKINA, Natalia L., *Popova*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1990.
- SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Hiparión, Madrid, 1986.
- SARTRE, J. P., *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947.
- SATIE, Erik, *Cuadernos de un mamífero*, Quaderns Crema, El Acanalado, Barcelona, 1999.
- SATIE, Erik, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Ardora, Madrid, 1998.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 2000.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 2001.
- SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987.

SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte*, Labor, Barcelona, 1978.

SCHUSTER, Martin y BEISL, Horst, *Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte*, Blume, Barcelona, 1981.

SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge, New York, 2000.

SCHWARZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondos de Cultura Económica, México, 2002.

SCHWITTERS, Kurt, *Merz*, Gérard Lebovici, Paris, 1990.

SCUNTENAIRE, Louis, *Avec Magritte*, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1977.

SERS, Philippe, *L'avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX siècle*, Les Belles Lettres, Paris, 2004.

SELDMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

SEVERINI, Gino, *Del cubismo al clasicismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba/ CajaMurcia, Murcia, 1993.

SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'Art*, Cercle d'Art, Paris, 1987.

SHATTUCK, Roger, *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Visor, Madrid, 1991.

SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Hermann, Paris, 1978.

SKLOVSKI, Viktor, *Maiakovski*, Anagrama, Barcelona, 1972.

SMEJKAL, Frantisek, *Le dessin surréaliste*, Cercle d'Art, Paris, 1974.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Santillana, Madrid, 1996.

SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*, Lachenal & Ritter, Paris, 1981.

SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Lachenal & Ritter, Paris, 1986.

SPECTOR, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Síntesis, Madrid, 1997.

SPIES, Werner, *Max-Ernst-Loplop*, Gallimard, Paris, 1997.

SPIES, Werner, *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, Dumont/ Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.

SPIES, Werner, *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000.

SOLANA, Guillermo, *Gauguin*, Arlanza, Madrid, 2004.

STAUFFACHER, Frank (ed.), *Art in Cinema*, Arno Press, New York, 1968.

STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, Sexto Piso, México, 2003.

STRZEMINSKI, W. et KOBRO, K., *L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989.

SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé*, Aubier, Paris.

SUQUET, Jean, *Miroir de la mariée*, Flammarion, Paris, 1974.

SUQUET, Jean, *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*, L'Harmattan, Paris, 1998.

SUQUET, Jean, *Le Grand Verre rêvé*, Aubier, Paris, 1991.

TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro /Del caballete a la máquina* (edición de Andrei B. Nakov), Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

- TCHOUKOVSKI, Kornei, *Les futuristes, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1976.
- TEIGE, Karel, *Le Marché de l'art*, Allia, Paris, 2000.
- TENÍAS, Javier (ed.), *Antología de poetas futuristas rusos*, El último Parnaso, Zaragoza, 1997.
- THÉVOZ, Michel, *L'art brut*, Skira, Genève, 1975.
- THIRION, André, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffon, Paris, 1972.
- THOMAS, Karin, *Diccionario del arte actual*, Labor, Barcelona, 1994.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México-Buenos Aires, 2002.
- TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo I*, Alianza, Madrid, 1984, y *Universalismo constructivo II*, Alianza, Madrid, 1984.
- TOUSSAINT, Françoise, *Le surréalisme belge*, Labor, Bruxelles, 1997.
- TROSKY, L., *Obras 7. Literatura y revolución*, Akal, Madrid, 1979.
- TSCHICHOLD, Jan, *La nueva tipografía*, Campgràfic editors, Valencia, 2003.
- TUPITSYN, Margarita, *Malevich and Film*, Yale University Press, New Haven and London, 2002.
- TZARA, Tristan, *Los primeros poemas (Poemas rumanos)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002.
- TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes. Tome I 1912-1924*, Flammarion, Paris, 1975.
- TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, Tome VI*, Flammarion, Paris, 1975/ 1991.
- TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- URRUTIA, Jorge (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- VACHÉ, Jacques, *Cartas de guerra*, Anagrama, Barcelona 1974
- VACHÉ, Jacques, *Soixante-dis-neuf lettres de guerre*, Jean-Michel Place, Paris, 1989.
- VALÉRY, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987.
- VAN DOESBURG, Théo, *Classique, Baroque, Moderne*, De Sikkel, Paris, 1921.
- VAN DOESBURG, Théo, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia/ Galería Librería Yerba/ Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia/ Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, Valencia, 1986.
- VAN DOESBURG, Théo, *Qu'est-ce que Dada?*, L'Échoppe, Paris, 1992.
- VAN OSTAIJEN, Paul, *Le Dada pour Cochons*, Textuel, Paris, 2003.
- VAN STRAATEN, Evert, *Theo van Doesburg*, Gallimard/ Electa, París, 1993.
- VANEIGEM, Raoul, *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- VERDONE, Mario, *La FEKS, Premier Plan* n° 54, svril 1970, SERDOC, Lyon, 1970.
- VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Union Général d'Éditions, Paris, 1972.
- VILLEGLÉ, *Urbi & Orbi*, Éditions W, Mâcon, 1986.
- VITRAC, Roger, *L'Enlèvement des Sabines*, Deyrolle, Paris, 1990.
- VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Barcelona, 1997.

- VON BERSWORDT-WALLRABE, Kornelia (ed.), *Marcel Duchamp Respirateur*, Staatliches Museum Schwerin/ Hatje Cantz, Bonn, 1999.
- VON KLEIST, Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Hiparión, Madrid, 1988.
- VOVELLE, José, *Le surréalisme en Belgique*, André de Rache Editeur, Bruxelles, 1972.
- VV. AA., *A Legacy Regained : Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-garde*, Palace Editions, St. Petesburg-Amsterdam, 2002.
- VV. AA., *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002.
- VV. AA., *Joël et Jan Martel. Sculpteurs 1896-1966*, Gallimard/ Electa, Paris, 1996.
- VV. AA., *Man Ray*, Gallimard, Paris, 1988.
- VV. AA., *Wyndham Lewis et le vorticisme*, Centre Georges Pompidou/ Pandora, Paris, 1982.
- WALDBERG, Patrick, SANOUILLET, Michel et LEBEL, Robert, *Dada. Surréalisme*, Rive Gauche, Paris, 1981.
- WESTERDAHL, Eduardo, *Willi Baumeister*, Gaceta del Arte, Tenerife, 1934.
- WILLET, John, *Heartfiled contre Hitler*, Hazan, París, 1997.
- WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2004.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Óptima, Madrid, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y barroco*, Comunicación, Madrid, 1977.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- ZHADOVA, Larisa Alekseevna (ed.), *Tatlin*, Thames and Hudson, London, 1988.

### 1.1.2. Catálogos de exposiciones

- 0,10. *Ivan Puni*, Museum Jean Tinguely, Basel, 2003.
- Ángel Ferrant, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.
- Ángel Ferrant, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999 (textos de Javier Arnaldo y Carmen Bernárdez)
- Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo, Colección Arte Contemporáneo/ Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997 (texto de Javier Arnaldo)
- Art & Language*, catálogo de exposición, Cacmálaga, Málaga, 2004 (texto de Miguel Cereceda)
- Arthur Dove*, Museum of Art, San Francisco, 1974 (texto de Barbara Haskell)
- Arthur Dove: The Years of Collage*, University of Maryland Art Gallery - J. Millard Tawes Fine Arts Center, Maryland, 1967 (texto de Dorothy R. Jonson)
- Automatismos paralelos. La Europa de los Movimientos Experimentales 1944-1956*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- Avant-Garde hongroise/ Hoongarse avant-garde 1915-1925*, BBL & Brepols Publishers, Bruxelles, 1999.
- Avant-gardes polonaises*, Éditions Snoeckp, Gand, 2006.

*Benjamin Palencia y el surrealismo 1926-1936*, Galería Guillermo de Osmá, Galería La Nave, Galería Ignacio de Lassaletta, Madrid, 1994.

*Cesar Domela*, Diputación de Huesca/ Ibercaja, Huesca, 1999.

*Collages. Hannah Höch 1889-1978*, Artegraf, Madrid, 1990, incluido en *Collages. Hannah Höch 1889-1978*, Goethe-Institut Barcelona/ Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1991.

*Christian Shad*, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris, 2002.

*Dada*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2005.

*Dada 1916-1966. Documenti el movimento internazionale Dada*, Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Roma, 1966.

*Dada, Surrealism, and their heritage*, MoMA, London and New York, 1968 (texto de William S. Rubin)

*Domela*, Galerie de Seine, Paris, 1971.

*Duchamp*, Museum Jean Tinguely Basel/ Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.

*E. L. T. Mesens. 125 collages & objets*, Salle La Réserve, Knokke-Le-Zoute, 1963 (texto de Jacques Brunius)

*El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938/ The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918-1938*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.

*El Lissitzky 1890-1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Municipal Van Abbemuseum Eindhoven, Ámsterdam, 1990.

*El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

*Esteban Vicente. Collages*, Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Joan March, Cuenca, 2003.

*Fernand Léger*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

*Fernand Léger*, MoMA, New York, 1998.

*Fortunato Depero Futuriste. De Rome à Paris 1915-1925*, Paris Musées, Paris, 1996.

*Francis Picabia*, Galeria Schwarz, Milano, 1972 (introducción de Marcel Duchamp y texto de William Camfield)

*Francis Picabia. Galerie Dalmau, 1922*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

*Franz Roh. Teórico y fotógrafo*, IVAM, Valencia, 1997.

*Futurismo 1909-1916*, Museo Picasso, Barcelona, 1996.

*Gustav Klucis*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

*Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, Madrid, 2004.

*Henryk Stazewski. Pionero polaco del arte concreto*, Centro Atlántico del Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

*J. Torres García (1874-1949). Exposición antológica*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1973 (texto de José Pedro Argul)

*Janco*, Galleria Schwartz, Milano, 1961 (texto de Michel Seuphor)

*Jean Arp and Sophie Taeuber Arp*, Gallery Chalette, New York, 1960 (texto de Michel Seuphor, 1953)

*Jean Arp (1866-1966). Esculturas/ relieves/ obra sobre papel/ tapices*, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985.

*Jean Arp, Invenció de formes*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.

*Jean Pougny*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

*Jindrich Styrsky 1899-1942. Malarstwo. Rysunek. Collage. Fotografie*, Muzeum Sztuki w Lodzi, Lodzi, 1969.

*Joan Miró 1917-1934*, Centre Pompidou, Paris, 2004.

*Joaquín Torres García. Un mundo construido*, Museo Colecciones ICO, Madrid, 2002.

*John Heartfield en la colección del IVAM*, IVAM, Valencia, 2001 (texto David Evans, "John Heartfield. Fotomontajes 1930-38")

*Juan Gris (1887-1927)*, Ministerio de Cultura y el Banco de Bilbao, Madrid, 1985.

*Juan Ismael [antológica]*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

*Juegos surrealistas. 100 cadáveres exquisitos*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1996.

*Kurt Schwitters*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

*Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

*László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

*Le cubisme à Prague*, Conseil Général de Dordogne et la Municipalité de Nancy, Château de Biron – Nancy, 1991.

*Les Prévert de Prévert. Collages*, Galerie Mansart, Paris, 1982 (textos de Marcel Jean, Françoise Woimant y Anne Moeglin-Delcroix)

*Los años 30 en las colecciones del IVAM*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

*Mário Cesariny. Navío de espejos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

*Max Ernst. À l'intérieur de la vue*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1971.

*Max Ernst*, Galerías Lolas-Velasco, Madrid, 1968 (texto de Juan-Eduardo Cirlot)

*Max Ernst. Two Eras*, World House Galleries, New York, 1961 (texto de Julien Levy)

*Nathalie Gontcharova. Michel Larionov*, Centre Pompidou, Paris, 1995.

*Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

*Paul Klee*, IVAM Centre Julio González/ Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia, 1998.

*Raoul Hausmann*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1994.

*Renau*, Galería Yerba, Murcia, 1978.

*René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles, 1982, p. 34.

*Rodchenko. Estepanova. Todo es un experimento*, Banco Central Hispano, Madrid, 1992.

*Rodchenko. Spatial Constructions*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002.

*Schwitters. Ich ist Stil/ I is Style/ Ik is Stijl*, Stedelijk Museum, Amsterdam/ NAI Publisher, Rotterdam, 2000.

*Serge Charchoune. Entre Dada y la abstracción*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2004.

*Strindberg*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.

*Surrealismo em Portugal 1934-1952*, Instituto Português de Museos/ Junta de Extremadura, Lisboa-Badajoz, 2001 (textos de María Jesús Ávila y Perfecto E. Cuadrado)

*Tatlin*, Museu Picasso, Barcelona, 1995, pp. 65-83 (textos de Anatoli Strigalev)



*The Planar Dimension: 1912-1932: From Surface to Space*, The Solomon Guggenheim, New York, 1979 (texto de Margit Rowell)

*Toyen, une femme surréaliste*, Artha/ Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 2002 (texto de Karel Srp)

*Trasparencias fugadas*, Museo de Teruel, Teruel, 1995.

*Universo mecánico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*, Mazzotta, Milano, 2003.

*Willi Baumeister*, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2003.

*Willi Baumeister et la France*, Musée d'Art Moderne, Saint Étienne/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999.

*Wladyslaw Strzeminski*, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1994.

### 1.1.3. Publicaciones periódicas

(Además, ofrecemos en este apartado las ediciones facsímiles de revistas históricas cuyo contenido y presentación son esenciales en la historia del collage)

XX siècle (éd.), *Renouveau du relief, XX siècle* Nouvelle série, XXIII Année, n° 16, Mai 1961, Paris.

ABRAHAM, Pierre (dir.), *Alfred Jarry, Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, Paris.

ALBERT-BIROT, Pierre (dir.), *SIC*, n° 1-53/ 54, 1916-1919, Paris. Éd. fac-similé Jean-Michel Place, Paris, 1993.

ARAGON, Louis, BRETON, André et SOUPAULT, Philippe (dirs.), *Littérature*, 1<sup>a</sup> série n° 1-20, 1919-1920, Paris; nouvelle série n° 1-13, 1922-1924, Paris.

ARNAULD, Céline (dir.), *Projecteur*, número único, 21 mayo 1920, Paris.

ARON, Robert et FAURE, Lucie (rédaction), *Almanach surréaliste du demi-siècle*, numéro spécial de La Nef, mars/ avril 1950, Éditions du Sagittaire, Paris, Re-éd. Plasma, Paris, 1978.

BATAILLE, Georges (dir.), *Documents*, 1<sup>a</sup> année 1929 n° 1-6, 2<sup>a</sup> année 1930 n° 1-8, Paris. Ed. facsimil Jean-Michel Place, Paris, 1991.

BAYÓN, Damián Carlos, "Arcimboldo entre nosotros", *Goya* n° 81, noviembre-diciembre 1967, Madrid, pp. 140-146.

BÉHAR, Henri (dir.), *Arp poète plasticien. Actes du colloque de Strasbourg, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° IX, Septembre 1986, L'Âge d'Homme, Paris.

BÉHAR, Henri (dir.), *Le cinéma des surréalistes, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° XXIV, Septembre 2004, L'Âge d'Homme, Paris.

BÉHAR, Henri (dir.), *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n° XV, L'Âge d'Homme, Paris, 1995.

BRETON, André (dir.), *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1-6, 1930-1933, Paris. Ed. facsimil Jean-Michel Place, Paris, 1976.

BRETON, André, NAVILLE, Pierre et PÉRET, Benjamin (dirs.), *La Révolution Surréaliste*, n° 1-12, 1924-1929, Paris. Ed. facsimil Jean-Michel Place, Paris, 1975.

- CREGO, Charo, « Las otras caras de Theo van Doesburg », *Goya* n° 199-200, julio-octubre 1987, Madrid.
- DERMÉE, Paul (dir.), *Z* n° 1, Mars 1920, Paris. Edición facsímil Centre du XX Siècle, Nice, 1977.
- DRIEU LA ROCHELLE, pierre et BERL, Emmanuel (dirs.), *Les Derniers Jours*, cahiers 1-7, 1927, Paris, directores : Pierre Drieu La Rochelle y Emmanuel Berl. Edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1979.
- ÉLUARD, Paul (dir.), *Proverbe*, n° 1-6, 1920-1921, Paris, director. Paul Éluard. Edición facsímil de Centre du XX siècle, Nice, 1978.
- FALL, Georges (dir.), *Dossier Abstraction analytique, Opus International* n° 61-62, Janvier-Février 1977, Paris.
- FALL, Geroges (dir.), *Duchamp et après, Opus International* n° 49/ 74, mars 1974, Paris.
- FELS, Florent et SAUVAGE, Marcel (dirs.), *Action*, 1920-1922, Paris. Ed. facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1999.
- FUCHS, Rudi, “Conflictos con el modernismo o la ausencia de Kurt Schwitters”, *Kalías* año VI n° 12, Semestre II-1994, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia.
- G.A.T.E.P.A.C. (ed.), *A. C.*, n° 1-25, 1931-1937, Madrid-Barcelona-San Sebastián. Edición Facsímil Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 2005.
- GIROUD, Michel (éd.), *Dada Zurich Paris*, Jean-Michel Place, Paris, 198. Esta edición facsímil recoge las publicaciones: BALL, Hugo, *Cabaret Voltaire*, 1 número, Zurich, 1916; FLAKE, Otto, SERNER, Walter, TZARA, Tristan, *Der Zeltweg*, Paris, 1919; TZARA, Tristan *Dada*, 7 números, Zurich-Paris, 1917-1921; TZARA, Tristan, *Coeur à Barbe*, 1 número, Paris, 1922.
- GOEMANS, Camille, MAGRITTE, René et NOUGÉ, Paul (dir.), *Distances*, 1928, n° 1-3, Paris. Edición facsímil Didier Devillez, Bruxelles, 1994.
- GOLL, Ivan (dir.), *Surréalisme* n° 1, 1924, Paris. Ed. Facsímil, Jean-Michel Place, Paris, 2004.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Las cosas y el ello”, *Revista de Occidente* n° 146-147 julio-agosto 1993, Madrid.
- I. S. (éd.), *Internationale Situationniste*, n° 1-12, 1958-1969, Paris, Sections de l’Internationale Situationniste. Re-éd., Librairie Arthème Fayard, 1997.
- KOSUTH, J., “Sobre el arte conceptual”, *Revista de Occidente*, n° 165, Madrid, 1995.
- L’Âge d’Or*, Les Cahiers du Musée National d’art Moderne n° hors-série, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993.
- LISTA, Giovanni (rédacteur en chef), *Constructivisme, Liegia* n° 5-6, avril-septembre 1989, Paris, 1989.
- LISTA, Giovanni (rédacteur en chef), *Cubo-futurisme, Ligeia* n° 21-24 octobre 1997 – juin 1998, Association Ligeia, Paris, 1998.
- MAGRITTE, René et MESENS, E. L. T. (dir.), *Oesophage* n° 1, mars 1925 (número único), Bruxelles. Edición facsímil Didier Devillez, Bruxelles, 1993.
- MALESPINE, Émile (dir.) *Manomètre*, n° 1-9, 1922-1928, Lyon, director: Émile Malespine. Edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1977.
- MARCHÁN FIZ, Simon, “Dada-Raum, una ‘instalación’ de época”, *Arte y Parte* n° 53, octubre-noviembre 2004, Madrid.

- MARIËN, Marcel (dir.), *Les Lèvres Nues*, nº 1-10/ 12, 1954-1958, Bruxelles. Edición facsímil Allia, Paris, 1995.
- PICABIA, Francis (dir.), *391*, nº 1-19, 1917-1924, Barcelona, New York, Zurich, Paris. Inluido en Michel Sanouillet (ed.), *Francis Picabia et 391*, re-ed. Centre du XX siècle, Nice, 1980 (incluye las publicaciones PICABIA, Francis (dir.), *Cannibale* nº 1 y 2, Paris, 1920, y PICABIA, Francis (dir.), *La pomme de pins*, único número, 25 febrero 1922, Paris)
- PICABIA, Francis (dir.), *391*, nº 1-19, 1917-1924, Barcelona, New York, Zurich, Paris. Ed. facsímil Pierre Belfond, Paris, 1975.
- PUIG, Arnau, “Max Ernst, el desvelador de las inconveniencias mediante el recurso a los procedimientos”, *Artes Plásticas* nº 16, marzo-abril 1977, Barcelona.
- RACINE, Bruno (dir.), *DADA, Les Cahiers du Musée national d'art moderne* nº 88, été 2004, MNAM, Paris.
- RENAU, Josep, “Fundamentaciones de la crisis actual del Arte”, *Orto. Revista de Documentación Social*, Año I, nº 1, marzo 1932, Valencia. Edición facsímil de Centro Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, Valencia, 2001.
- REVERDY, Pierre, *Nord-Sud*, nº 1-16, 1917-1918. Ed. Facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1981.
- ROCHÉ, Henri Pierre (dir.), *The Blind Man*, nº 1 y 2, 1917, New York.
- ROGNIAT, Evelyne, “Photomontages de Raoul Hausmann: Coprésence et déconstruction dans l'expression Dada”, *Copresences, Les séminaires du GRIMA* nº 2, Université Lumière-Lyon 2, Lyon, 200, pp. 39-57.
- SANOUILLET, Michel (dir.), *Revue de l'Association pour l'Étude du Mouvement Dada* nº1, octobre 1965, Paris.
- SCHWARZ, Arturo, “Picabia... sobre algunos arquetípicos alquímicos”, *Kalías*, año VII, nº 145, semestre II, 1995, Generalitat Valenciana/ IVAM, Valencia, pp. 20-30.
- SEUPHOR, Michel (dir.) et TORRES-GARCÍA (administration), *Cercle et Carré*, nº 1-3, 1930, Paris. Edición facsímil Jean-Michel Place, Paris, 1977.
- SKIRA, Albert et TÉRIADE, E. (éd.), *Minotaure*, nº1-12/ 13, 1933-1939, Paris. Edición facsímil de Skira, Genève, 1981.
- SPIES, Werner, “El gabinete de lo feo. George Grosz y la fisonomía alemana”, *Kalías*, año VII, nº 13, Semestre I 1995, IVAM/ Generalitat Valenciana, Valencia.
- STÉPHANE, Jean (dir.), *Intervention surréaliste, Documents 34* número spécial, Nouvelle série nº 1, juin 1934, Bruxelles. Edición facsímil Didier Devillez, Bruxelles, 1998.
- TEMPLON, Daneil (dir.), *La sculpture en mouvement, Artstudio* nº 22, 3º trimestre 1991, Paris.
- VAN DOESBURG, Théo (dir.), *De Stijl*, 1917-1928, Leyde-Scheveningen -La Haya.
- VAN HECKE, P.-G. (dir.), *Le Surréalisme en 1929, Variétés* Numéro hors série, Juin 1929, Bruxelles. Ed. Facsímil, Didier Devillez, Bruxelles, 1994.
- VANPEENE, Michel (dir.), *Marcel Duchamp, Étant donné* nº 2, second semestre, Paris, 1999.
- VLCEK, Tomas, “Praga y el cubismo”, *Kalías* año XI, nº 21-22, 1999, IVAM, Valencia, pp. 104-111.
- VORONCA, Ilarie y BRAUNER, Victor (dir.), *75 HP*, número único, octubre 1924, Bucarest. Edición facsímil de Jean Michel-Place, Paris, 1993.

WELCHMAN, John, “Arte público y el espectáculo del dinero”, *Kalías* año XI, nº 21-22, 1999, IVAM, Valencia, p. 188.

WELSH, Robert, “Mondrian y la teosofía”, *Arte y Parte* nº 50 abril-mayo 2004, Madrid (publicado originalmente en el catálogo *Piet Mondrian Centennial Exhibition*, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971)

WOUTS, Bernard (dir.), *Dada. L'esprit de la révolte*, dossier de *Le magazine littéraire* nº 446, octobre 2005, Paris.

## 1.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

### 1.2.1. Libros

ADAMOWICZ, Elza, *Surrealist Collage in text and image, Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Bosch, Barcelona, 1977.

AMEY, Claude et OLIVE Jean-Paul (dirs.), *Fragment, montage-démontage, collage- décollage, la défection de l'oeuvre ?*, Éd. L'Hamattan, coll. Arts 8, UFR Arts, Philosophie et Esthétique – Université Paris 8, Paris, 2004.

ARAGON, Louis, *Los colages*, Síntesis, Madrid, 2001.

BABLET, Denis (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1988.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

D'AMICO, Victor and BUCHMAN, Arlette, *Assemblage. A New Dimension in Creative Teaching in Action*, MOMA, New York, 1972.

DIGBY, John and Joan, *The Collage Handbook*, Thames and Hudson, London, 1985.

ELDERFIELD, John (ed.), *Essays on Assemblage*, The Museum of Modern Art New York, New York, 1992.

ERNST, Max, *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982.

ERNST, Max, *La Femme 100 têtes*, Éditions du Carrefour, Paris, 1929.

ERNST, Max, *Rêve de une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Éditions du Carrefour, Paris, 1930.

ERNST, Max, *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

ERNST, Max, *Une semaine de bonté ou les Sept éléments capitaux*, Éditions Jeanne Bucher, Paris, 1934.

FAUCHEREAU, Serge, *Du collage et de Rueda*, Cercle d'Art, Paris, 1997.

GOWLAND MORENO, Luis, *El collage. Pintura 3*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

HEILBRUN, Françoise et PANTAZZI, Michael, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Éditions du Regard, Paris, 1997.

HUGNET, Georges, *Collages*, Léo Scheer, Paris, 2003.

ISCAN, Ferit, *Así se hace un collage*, Parramón, Barcelona, 1985.

ISOU, Isidore, *De l'impressionisme au letrisme. L'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne*, Filipacchi, Paris, 1974.

LECLANCHE-BOULE, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Campgràfic, Valencia, 2003.

LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, Adam Biro, París, 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 2001.

MONESTIER, Martin, *Art du collage*, Dessain et Tolra, Saint Ouen, 2002.

MONNIN, Françoise, *Le collage. Art du vingtième siècle*, Fleurus, Paris, 1996.

POGGI, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven and London, 1992.

PUELLES ROMERO, Luis, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Cendeac, Murcia, 2005.

RODARI, Florian, *Le collage. Papiers collés, papiers, déchirés, papiers découpés*, Skira, Genève, 1988.

RUBIN, William S., (org.), *Picasso and Braque. A Symposium*, MoMA, New York, 1992.

S. MÉNDEZ, Manuel, *El collage infantil*, Sociedad Nestlé, Barcelona, 1982.

SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris, 1984.

SPR, Karel, *Karel Teige*, Torst, Praga, 2001.

TALBOT, Jonathan, *Collage. A New Approach*, Jonathan Talbot, NY, 2001.

TAYLOR, Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2005.

WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Phaidon, London, 1992.

WESCHER, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

WOLFRAM, Eddie, *History of Collage. An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*, Macmillan, N.Y., 1975.

### 1.2.2. Catálogos de exposiciones

*American Collage*, MoMA, New York, 1965.

*Art of Assemblage*, MoMA, New York, 1961 (texto de William C. Seitz)

*Collage*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1985 (texto de Arnau Puig)

*Collage and Reliefs 1910-1945/ Hiller-Heliographs*, Annely Juda Fine Art, London, 1982 (textos de Jane Beckett y Andrei Nakov)

*Collage. Collections des musées de provinces*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1990 (textos de Germaine Viatte, Irène Elbaz, Sylvie Lecoq-Ramond, Marc Bormand y Joëlle Pijaudier)

*Collages, décollages, images détournées*, Musée Ingres, Montauban Saison d'été, Musée des Beaux Arts, Pau, 1992.

*Collage Internacional. From Picasso to the Present*, Contemporary Museum Houston, Texas, 1958 (textos de Jr R. H. Wilson y MacAGY Sermayne)

*El objeto surrealista*, IVAM, Valencia, 1997 (texto de Emmanuel Guigon)

*Essays on Assemblage*, The Museum of Modern Art of New York, New York, 1992.

*Exposition de collages. La peinture au défi*, José Corti, París, 1930 (texto de Louis Aragon)

*Le collage surréaliste en 1978*, Galerie le Triskèle, Paris, 1978.

*Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2005 (texto de Diane Waldman)

*Papiers collé. Collages*. Sala d'Exposicions Vice-Rectorat d'Extensió Universitària. Universitat de València, Valencia, 1987 (textos de Francisco Brines y Francisco Rivas)

*Poéticas mixtas. El collage en Asturias*, Cajastur, Oviedo, 2003 (texto de Ángel Antonio Rodríguez)

*Surrealist vision & technique. Drawings and collages from the Pompidou Center and the Picasso Museum, Paris*, Michael C. Carlos Museum/ Emory University, Atlanta, 1996 (texto de Clark V. Poling)

*The Americans: The Collage*, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1982 (texto de Linda L. Cathcart)

*The Golden Age of Collage: Dada and Surrealism Eras 1916-1950*, The Mayor Gallery, London, 1987.

*Un siècle de collage en Belgique/ Een eeuw collage in België*, Centre de la Gravure et de L'image Imprimée de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1998.

### 1.2.3. Publicaciones periódicas

XX Siècle (éd.), *Hommage à Max Ernst, XX siècle*, Paris, 1971.

XX Siècle (éd.), *Le papier collé. Du cubisme à nos jours, XX siècle*, nouvelle série, n° 6 (double), Janvier 1956, Paris.

ANÓNIMO, "Un colage lingüístico" en *Pulso del Periodismo*, Centro Internacional de Prensa Universidad Internacional de La Florida, Miami, 2000, <http://www.pulso.org/Español/Idioma/colage.htm> (consultado el 3 de marzo de 2006)

Cahiers d'Ar (éd.), Max Ernst. Oeuvres de 1919 à 1936, Cahiers d'Art n° 6-7, Paris, 1937.

GROUPE µ DE LIEGE, *Collages, Revue d'Esthétique*, n° 3/ 4, 1978, Paris, U. G. E., coll. 10/ 18.

FORMENT, Albert, "Fotomontaje dadaísta y constructivista: un arte revolucionario de entreguerras", *Goya* n° 255, noviembre-diciembre 1996, Madrid.

KRAL, Petr, « L'âge du... collage, suite et fin », *Phases* n° 5, 2<sup>a</sup> série, novembre 1975, Paris.

TEMPLON, Daneil (dir.), *L'Art et l'Objet, Artstudio* n° 19, 4<sup>o</sup> trimestre 1990, Paris.

TEMPLON, Daneil (dir.), *Le collage, Artstudio* n° 23, 4<sup>o</sup> trimestre 1991, Paris.

## 2. HISTORIA CRÍTICA DEL COLLAGE EN ARAGÓN

### 2.1. BIOGRAFÍA GENERAL

#### 2.1.1. Libros

ACÍN, Ramón, *Las corridas de toros en 1970*, V. Campo, Huesca, 1923. Edición facsímil, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1988.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de postguerra*, Península, Barcelona, 1970.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio, Juan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Raycar, Madrid, 1966.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966.

AGUILERA CERNI, Vicente (ed.), *La postguerra. Documentos y testimonios*. Tomos I y II, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, Bilbao, 1975.

AGUILERA CERNI, Vicente (ed.), *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos: 1953-1987*, Ajuntament de Valencia, Valencia, 1987.

ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, C.N.T., Barcelona, 1937. Re-edición Umbral, Paris, S/F.

ALVÁREZ, Andrés, BRU, Eduardo y CIRLOT, Juan Eduardo, *Javier Ciria Escardivol 1904-1991. Pintura, dibujo y escultura*, Andrés Álvarez Gracia, Zaragoza, 1992.

ARANDA, José Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981.

ARANDA, José Francisco, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975.

AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985.

BARBACHANO, Carlos, *Buñuel*, Salvat, Barcelona, 1986.

BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*, Departamento de arte de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979.

BERMÚDEZ, Xavier, *Buñuel: espejo y sueño*, Ediciones de la Mirada y Ediciones Tarvos, Valencia-Madrid, 2000.

BERNÚÉS SANZ, Juan Ignacio y PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *El Symposiun Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho*, Ayuntamiento de Hecho, Zaragoza, 2002.

BLASCO, Gerard, *Pedro Tamullas ou la liturgie des pierres*, Éditions du Panache Blanc, Pau, 2002.

BODINI, Vittorio, *Poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1982.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1999.

- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (dir.), *Enciclopedia temática de Aragón. Tomo 4. Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, Moncayo, Zaragoza, 1987.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, José, *Zaragoza a principios del s. XX: el modernismo*, Librería General, Zaragoza, 1977
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LOMBA SERRANO, Concha, *75 Años de Pintura Aragonesa 1924-1999*, Proedi, Zaragoza, 1999.
- BOZAL, Valeriano, *Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Madrid, 1996.
- BOZAL, Valeriano, *Historia del Arte en España*, Istmo, Madrid, 1973.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. SUMMA ARTIS. *Historia General del Arte XXXVI*, Espasa Calpe, Madrid, 1993.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. SUMMA ARTIS. *Historia General del Arte XXXVII*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- BRANDES NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1987.
- BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime, *Proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1979.
- BUCKLEY, R. y CRISPIN, J. (ed.), *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Alianza, Madrid, 1973.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
- CABRERA, Blas, *¿Qué es la electricidad? Conferencias dadas en la Residencia de estudiantes los días 16, 19, 23, 26 y 30 de enero de 1917*, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Madrid, 1917
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. *De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Alianza, Madrid, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *Enciclopedia del arte español del siglo XX. 1. Artistas*, Mondadori, Madrid, 1991.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *España medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Tomo I y Tomo II, Ed. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- CARMONA, Eugenio, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Colegio de Arquitectos de la Universidad de Málaga, Málaga, 1985.
- CASANOVA, Emilio y LOU, Jesús (dirs.), *Ramón Acín. La línea sentida*, Gobierno de Aragón/ Diputación de Huesca, Zaragoza, 2004 (libro y DVD)
- CASTÁN PALOMAR, Fernando (coord.), *Aragoneses contemporáneos, 1900-1934. Diccionario biográfico*, Herrein, Madrid, 1934.
- CHAVARRI, Raul, *La pintura española actual*, Ibérico Europea Ediciones, Madrid, 1973.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX*, Labor, Barcelona, 1972.
- CIRLOT, Lourdes, *El grupo "Dau al Set"*, Cátedra, Madrid, 1986.
- COMBALÍA, Victoria, *Comprender el arte moderno. Artistas*, Debols!llo, Barcelona, 1003.



CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Anthropos, Barcelona, 1989.

DE LA GÁNDARA, Consuelo, *Maruja Mallo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978.

DEL VALLE, Adriano, *Antología (1895-1957)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1995.

DÉZÉLUS, Robert, *La porte d'Aspe. Miroir du divin féminin. Religion absolue*, Conférence faite à l'Université du Temps Libre de Biarritz, le 21 février 2000, Biarritz, 2000 (inédito)

DÍAZ, Elías, *La filosofía social del krausismo español*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1983.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid, 2004.

DUVAL, Virginie (coord.), *Fermín Aguayo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004.

EDMUNDO DE ORY, Carlos, *Los nuevos prehistóricos*, Galería Clan, Madrid, 1949.

ESAÍN ESCOBAR, Jaime (ed.), *Grupo "Pórtico". 50º Aniversario*, Aqua, Zaragoza, 2004.

ESAÍN ESCOBAR, Jaime, *Pintoras aragonesas contemporáneas (apuntes para un censo: 1960-1990)*, IberCaja, Zaragoza, 1990.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza, 1980.

FÉRNANDEZ MOLINA, Antonio, *Fragmentos de realidades y sombras*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2003.

FÉRNANDEZ MOLINA, Antonio y LÓPEZ, Víctor, *Goya en la prehistoria del cine*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997.

FERRER SOLÁ, Jesús, *Poesía metafísica de Miguel Labordeta*, Publicacions edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

FERRIS, José Luis, *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Temas de Hoy, Madrid, 2004.

FOARD, W. Douglas, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta)*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975.

FUENTES, Víctor, *La mirada de Buñuel Cine, literatura y vida*, Tabla Rasa, Madrid, 2005.

GABRIEL THARRATS, Juan, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988.

GALLEGO, Julián, *Pablo Serrano*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, 1986.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982.

GARCÍA GUATAS, Manuel, "La abstracción en Zaragoza", en RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma, SÁENZ DE GORBEA, Xavier y OLAIZOLA, Ane, *El papel y la función del Arte en el siglo XX Vol. II (comunicaciones)*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.

GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Librería General, Zaragoza, 1976.

GARCÍA VIÑO, Manuel, *Arte de hoy. Arte del futuro*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1976.

GASSIER, Pierre, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Noguer, Barcelona 1973.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del siglo XX*, Ed. Ibérico Europea de Ediciones, S.A., Madrid, 1970.

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Automoribundia*, Editorial Sudamérica, Buenos Aires, 1948.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El rastro*, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1910-1960*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931. Edición Facsímil de Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Valencia, 2002.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *teoría personal del arte*, Tecnos, Madrid, 1988.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, *Los caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Real academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional/ Central Hispano, Madrid.
- GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- GULLÓN, Ricardo, *Ángel Ferrant. Mathias Goeritz*, Palma, Madrid.
- GULLÓN, Ricardo, *De Goya al arte abstracto*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- LABORDETA, Miguel, *Donde perece un Dios estremecido (antología poética)*, Mira, Zaragoza, 1994.
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1997.
- LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Zaragoza, 1940-1960. Cultura, economía y sociedad*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1996.
- LAHUERTA, Juan José, *Decir anti es decir pro*, Museo de Teruel, Teruel, 1999.
- LETAMENDI, Jon, *Aportaciones a los orígenes del cine español*, Royal Books, Barcelona, 1996.
- LOMBA SERRANO, Concha, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, IberCaja, Zaragoza, 2002.
- LORENZO DE BLANCAS, Benedicto, *Poetas aragoneses. El grupo del Niké*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989.
- LUESMA CASTÁN, Miguel, *Aragón "sinfonía incompleta"*, Litho Arte, Zaragoza, 1976.
- MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002.
- MIQUEL GARCÍA, Josep y SISTAC, Dolors, *ART o l'avanguardia en Lleida*, Ajuntament de Lleida, 1987.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- MORALES Y MARTÍN, José Luis (Dir.), *Congreso Internacional Goya. 250 años después 1746-1996*, Museo de Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1996.
- MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991.
- MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia*, Magius, Barcelona, 1968.
- MORRIS, C. B., *El surrealismo y España 1920-1936*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- MOYA, Adelina, *Nicolás de Lekuona. Obra fotográfica*, Museo de bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982.
- NADAL, Jordi, CARRERAS, Albert y SUDRIÀ, Carles (comps.), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Ariel, Barcelona, 1994.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Pablo Serrano. Vida y obra*, El Día de Aragón, Zaragoza, 1986.
- P. CORRALES, Miguel, *Entre las islas anda el juego*, Museo de Teruel, Teruel, 1999.

PATUEL CHUST, Pascual, *Informalismo matérico en la pintura valenciana*, Server de Publicacions Diputació de Castelló, Castelló, 1997.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Abstracción plástica española. Núcleo aragonés: 1948-1993*, Mira, Zaragoza, 1995.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Aragoneses rasgados*, IberCaja, Zaragoza, 1991.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Mira, Zaragoza, 1992.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "Grupos artísticos", *Gran Enciclopedia Aragonesa*, ed. El Periódico de Aragón, Zaragoza, 2000 (pp. 2471-2489)

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, *Surrealismo aragonés 1929-1979*, Librería General, Zaragoza, 1980.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel (Coord.), *En torno a Luis Buñuel. El carnuzo, el perro y el loco amor*, Museo de Teruel, Teruel, 1989.

PÉREZ-MINIK, Domingo, *Facción surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975.

PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 2002.

PORCEL, Baltasar, *La palabra del arte*, Rayuela, Madrid, 1976.

RESSOT, Jean-Pierre, *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2003.

ROJO ALBARRÁN, Eduardo, *El Parque Güel: historia y simbología*, Ameria Romero Editora, Barcelona, 1997.

ROTELLAR, Manuel, *Aragoneses en el cine español*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1971.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2004.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1992.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera. 1. Del kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1996.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1994.

SEPÚLVEDA SAURAS, M<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

SENDER, Ramón J., *Imán*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1992 (incluye un estudio de Francisco Carrasquer Launed)

SENDER, Ramón J., *La llave (drama en un acto)*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2001.

SERAL Y CASAS, Tomás, *Chilindrinas*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2004.

SERAL Y CASAS, Tomás, *Federico Comps. Muerte española. Colección de artistas nuevos IV*, Galería Clan, Madrid, 1949. Edición facsímil Diputación provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1999.

SERAL Y CASAS, Tomás, *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Librería CIAP, Madrid, 1931.

SERAL Y CASAS, Tomás, *Poesía*, Guara, Zaragoza, 1988.

SERRANO PARDO, Luis, *Litografía Portabella. Biografía de una empresa familiar 1877-1945*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2006.

- SOLÀ, Pere, *Las escuelas racionalistas en Cataluña (1909-1939)*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- TANDY, Lucy y SFERRAZZA, María, *Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria" (O la Generación del 27)*, Turner, Madrid, 1977.
- TIANA FERRER, Alejandro, *Educación libertaria y revolución social. España 1936-1939*, UNED, Madrid, 1987.
- TOMASSI, Tina, *Breviario del pensamiento educativo libertario*, Otra vuelta de tuerca, Cali, Colombia, 1988.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Los grupos en la pintura zaragozana*, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1973.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Obra dispersa. Artículos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1999.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, Guara, Zaragoza, 1979.
- TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín 1988-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, Virus, Bilbao, 1998.
- TOUSSAINT, Laurence, *"El Paso" y el arte abstracto en España*, Cátedra, Madrid, 1983.
- TRAMULLAS AUTIÉ, Pedro, *La Porte d'Aspe et La Divine Proportion*, Spigc Interfaces, Pau, 1998.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982.
- VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001.
- VV. AA., *Diccionario de artistas aragoneses 1947-1978*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1983.
- VV. AA., *El surrealismo en Cataluña 1924-1936*, Polígrafa, Barcelona, 1988.
- VV. AA., *Zaragoza, provincia abierta*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1991.
- WESTERDAHL, Eduardo, *Dar a ver*, A. Machado Libros, Madrid, 2003.
- WESTERDAHL, Eduardo, *La escultura de Pablo Serrano*, Polígrafa, Barcelona, 1977.

### **2.1.2. Catálogos de exposiciones**

- I Salón Aragonés de Pintura Moderna*, Palacio de la Lonja, Zaragoza, 1949.
- II Salón de Artistas Aragoneses Modernos*, Palacio de la Lonja, Zaragoza, 1952.
- III Salón de Pintores Zaragozanos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1959 (texto de Federico Torralba Soriano)
- VII Exposición "Escuela de Arte Aplicado" de María Pilar Burges. Homenaje a Joaquina Zamora*, Centro Mercantil, Zaragoza, 1963 (texto de María Pilar Burges)
- XI Exposición de alumnos del Centro-Piloto de Artes Aplicadas de María Pilar Burges*, Centro Mercantil, Zaragoza, 1967 (texto de María Pilar Burges)
- 20 Años de cine amateur en Zaragoza 1947-1967*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Zaragoza, 1979.

*20 Años de Pintura Abstracta en Zaragoza 1947-1967*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja. Zaragoza, 1979.

*20 obras del Grupo Pórtico de Zaragoza*, Studio, Bilbao, 1948.

*90 años de arte en Aragón*, Sala Luzán, Zaragoza, 1995 (texto de Ángel Azpeitia Burgos)

*Aguayo*, Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1977 (texto de Antonio Bonet Correa)

*Aguayo, Lecoultre, Saura*, La Casa Americana, Madrid, 1952.

*Ahil. Albalaf. Balagueró. Encinas. Fausto de Lima. Lorenzo. Reino. Rueda. Zobel*, Galería Fortuny, Madrid, 1964.

*Albarracín por María Pilar Burges*, Palacio Provincial, Instituto de Estudios Turoleses e Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1962 (texto de María Pilar Burges)

*Alberto Greco*, IVAM. Centre Julio González, Valencia, 1992 (con texto de Antonio Saura)

*Antonio Saura*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Madrid, Madrid, 1980.

*Antonio Saura*, Caja Duero, Madrid 2002 (coordinación de Emmanuel Guigon)

*Antonio Saura. Crucifixions/ Crucifixiones*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2002.

*Antonio Saura. Dinosaurs*, Centro de Arte M-11, Sevilla, 1974.

*Antonio Saura. El prestidigitador de imágenes*, IberCaja, Zaragoza, 1999 (texto de Carlos Catalán)

*Antonio Saura. Exposición antológica 1948-1980*, Ministerio de Cultura/ Caja de Ahorros y Monte Piedad de Madrid, Madrid, 1980.

*Antonio Saura*, Galería de arte Vicent, Zaragoza, 1998.

*Antonio Saura*, Galerie Lelong, Paris, 1992 (texto de Dore Asthon)

*Antonio Saura*, Galerie Stadler, Paris, 1974.

*Antonio Saura. Obra recent*, Maeght, Barcelona, 1984.

*Arte Contemporáneo Aragonés I*, IberCaja, Zaragoza, 2000 (texto de Concepción Lomba Serrano)

*Arte español en Nueva York 1950-1970. Colección Arnos Cahan*, Fundación Juan March, Madrid, 1986.

*Arte gráfico español contemporáneo en la Colección Escolano. I. Abstracción Lírica*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1997.

*Artistas Aragoneses. Desde Goya a Nuestros Días*, Ayuntamiento de Zaragoza/ Zaragoza Cultura 92, Zaragoza, 1991.

*Balagueró*, El Día, Zaragoza, 1989 (texto de Miguel Logroño)

*Balagueró expone cerámicas y pinturas*, Asociación de la Prensa, Zaragoza, 1956.

*Balagueró*, Galería Biosca, Madrid, 1957.

*Balagueró*, Galería Edurne, Madrid, 1966 (texto de Antonio Lorenzo)

*Balagueró*, Galería Prisma, Zaragoza, 1974.

*Balagueró*, Galería Seiquer, Madrid, 1991 (texto de Miguel Logroño)

*Balagueró. Obra sobre papel 1995-2005*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

*Balagueró. Pinturas y esculturas. Virtudes Jiménez. Esculturas*, Galería Nájera, Madrid, 1999.

*Balagueró*, Van Art, Madrid, 1994.

*Baqué Jiménez*, Caja de Ahorros y Monte de la Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1988.

*Cara y revés de su época. María Pilar Burges y Equipo B. – R. de Gopegui*, Galería Carola, Jaca, Huesca, 1982.

*Cinco aragoneses en la Luzán. Sergio Abraín, Santiago Arranz, Ricardo Calero, Julia Dorado, Miguel Galanda*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.

*Ciudad de ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, Museo de Teruel, Teruel, 1992.

*Colección de arte Cortes de Aragón*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1999 (textos de Manuel García Guatas, Alfredo Romero Santamaría, Francisco Calvo Serraller y Juan Manuel Bonet)

*Cuadros de María Pilar Burges y cristiales decorados del Equipo Burges y P. Ruiz de Gopegui*, Ayuntamiento de Fuentes de Ebro, Zaragoza, 1979.

*Cuadros de María Pilar Burges y cristiales decorados del Equipo Burges y P. Ruiz de Gopegui*, Ayuntamiento de Tauste, Zaragoza, 1980.

*Daniel Sahún*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 2001.

*Daniel Sahún. La memoria pintada*, Centro cultural Torre Vella, Ayuntamiento, Salou (Tarragona), 1998 (texto de Cristina Giménez)

*Daniel Sahún. La memoria pintada*, Escuela de Artes, Zaragoza, 1998 (texto de Cristina Giménez)

*Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991.

*Dinosaurs. Antonio Saura. Obra gráfica y pintura sobre papel*, Centro de Arte M 11 de Sevilla, Madrid, 1974.

*Dorado. 5 años de taller (1993-1997). Monotipos serigráficos*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003.

*Dorado. Giralt. Moreo. Sinaga*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1983.

*Dorado. Pinturas y aguafuertes*, Galería S'Art, Huesca, 1972

*Dorado*, Sala Toisón, Madrid, 1969.

*El Paso 1957-1960. Antológica*, Caja Pamplona, Pamplona, 1998.

*El Paso*, IberCaja, Zaragoza, 2003 (textos de Javier Tusell, Manuel García Guatas, Chus Tutelilla y Genoveva Tusell García)

*El pintor Lamolla*, Museu d'Art Jaime Morera/ Museo de Teruel, Lérida-Teruel, 1998.

*El surrealismo en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

*Estudio-Taller Libre de Grabado Artístico. Exposición de obra grabada. Dorado. Gil. Moré. Santamaría. Sainz. Ubide*, Centro Mercantil, Zaragoza, 1968.

*Exposición 8. Grupo Pórtico de Zaragoza*, Saloncillo de Alerta, Santander, 1949 (texto de Mathias Goeritz)

*Exposición de dos pintores actuales zaragozanos. Juan José Vera Ayuso y Ricardo L. Santamaría*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1961 (textos de Federico Torralba Soriano, Juan José Vera y Ricardo Santamaría)

*Exposición de Pintores Zaragozanos (Bilbao)*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1957 (texto de Federico Torralba)

*Exposición de Pintura Actual*, Primera exposición del Grupo Zaragoza, Sala Calibo, Zaragoza, 1963.

*Exposición de pinturas de José María Peralta y Mz de Lecea*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1963.

*Exposición de pintura y dibujo de María Pilar Burges*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1956.

*Exposición de Ramón Acín (1988-1936)*, Instituto de Estudios altoaragoneses/ Museo del Alto Aragón, Huesca, 1982.

*Exposición del Grupo Pórtico de Zaragoza*, Galería Buchholz, Madrid, 1948.

*Fermín Aguayo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Diputación de Zaragoza, Madrid, 2005.

*Fermín Aguayo (1926-1977). Peintures 1953-1975*, Jeanne-Bucher, Paris, 2000 (texto de Jean-François Jaeger y Virginie Duval)

*Giornate Culturali Sagnole*, Casa Internazionale dello Studente, Roma, 1961.

*González Bernal*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1983.

*González Bernal (1908-1939), un solitario de la vanguardia española*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 2001.

*Grupo Alcor de música antigua española. Figurines: María Pilar Burges. Fotografías: José Antonio Duce*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza 1983 (textos de María Pilar Burges, Federico Torralba Soriano, José Luis Felez, José Antonio Duce)

*Homenaje a Goya. Exposición de dos pilares: Burges y Ruiz de Gopegui*, Baños de Fitero, Fitero, Navarra, 1978 (texto de María Pilar Burges)

*Homenaje íntimo a Fermín Aguayo*, Galería Berdusán Zaragoza, 1978 (texto de Santiago Loren)

*Huellas dalinianas*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura, Madrid, 2004.

*Inauguración de Zarte con la obra de Antonio Saura*, Zarte, Bilbao, 1974 (texto de Santiago Amón)

*J. de Lecea. S. Oyarzun. Ricardo L. Santamaría*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de la ciudad de Vitoria, Vitoria, 1958.

*José Baqué Ximénez. Exposición antológica*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1994 (textos de Cristina Jiménez Navarro, Ángel Azpeitia Burgos, Manuel García Guatas, Luis García Ochoa)

*José Balagueró*, Galería Aelee-Puigcerdá, Madrid, 1976.

*José Luis Balagueró*, Lake Forest College, Chicago, 1968.

*Juan José Vera. Obras de su taller de Onsella*, Asociación Cultural Sesayo de Lobera de Onseya, Zaragoza, 2005.

*Juan José Vera. Pinturas 1987-1988*, Sala Mixto 4, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988 (texto de Alicia Murría)

*Juan Vera*, Galerie des Franciscains de Saint Nazaire, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1996 (texto de Manuel Val)

*J. Dorado. Pintura y aguafuertes*, Galería Tassili, Oviedo, 1973.

*Julia Dorado*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997 (texto de Juan Domínguez Lasierra)

*Julia Dorado*, Banco Zaragozano, Zaragoza, 2001.

*Julia Dorado*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1992.

*Julia Dorado dipinti*, Comune di Parma, Parma, 1984.

*Julia Dorado*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1978 (texto de Julia Dorado)

*Julia Dorado*, Galería Prisma, Zaragoza, 1974.

*Julia Dorado. Obras y ensayos de pintura*, Sala Crecelius-Arte, Tarragona.

*Julia Dorado. Pinturas: 1977-1980*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, 1977.

*Julia Dorado. Pinturas: 1977-1980*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, 1981 (texto de Manuel García Guatas)

*Julia Dorado. Pinturas en Galería Ariel*, Galería Ariel, Palma de Mallorca, 1973.

*Julia Dorado*, Sala Abril, Madrid, 1974.

*Julia Dorado*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1972.

*Julia Dorado*, Sala Libros, Zaragoza, 1979 (texto de Julia Dorado)

*Julia Dorado*, Sala Mueriel, Zaragoza, 1987 (textos de Julia Dorado)

*Julia Dorado*, tríptico-presentación de Juan Domínguez Lasierra, Zaragoza, c. 1996 (inérito)

*Julio Alvar. Ethnographie d'Aragon*, Chambre Officielle de Commerce d'Espagne, Paris, 1976.

*La Covacha expone obras de J. de Lecea*, La Covacha, Zaragoza, 1956 (texto de Santiago Lorén)

*La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, IberCaja, Zaragoza, 2005.

*Las vanguardias en Cataluña (1909-1939)*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1992.

*Leandre Cristòfol*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1996, p. 13 (texto de Josep Miquel García)

*Los años de retratos retardados, ecrevisse 1992-2002*, Ayto. Zaragoza, Zaragoza, 2003 (textos de Ángel Azpeitia Burgos y Manuel Sánchez Oms)

*Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, Gobierno de Aragón/ Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995.

*Luz de gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura española 1880-1930*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2005, p.68 (Exposición comisarida por Lily Litvak y Pablo Jiménez Burillo)

*Manuel Monleón. Disseny i avanguardia/ Diseño y vanguardia*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2005.

*Manuel Viola. Exposición antológica*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988.

*Manuel Viola*, Fundación Antonio Saura, Cuenca 2003.

*María Federica de Kleissl expone 21 cuadros*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1972 (texto de Federico Torralba Soriano)

*María Pilar Burges. Dibujos vivenciales y tres pinturas*, Antiguo Colegio de Santa Ana, Zaragoza, 1977 (texto de María Pilar Burges)

*María Pilar Burges*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1978 (texto de María Pilar Burges)

*María Pilar Burges. Hitos, soledad, tópicos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1965 (texto de María Pilar Burges)

*María Pilar Burges*, Sala de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1973.

*María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados*, Estudio Taller de María Pilar Burges, Zaragoza, 1973.

*María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y cuadros a la encáustica*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1974 (texto de María Pilar Burges)

*María Pilar Burges y Pilar Ruiz de Gopegui, cristales decorados y dibujos*, Sala de Exposiciones del Centro Mercantil, Zaragoza, 1975 (texto de María Pilar Burges)

*María Pilar Moré y Matilde Pala*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1961 (texto de Federico Torralba Soriano)



*Mariano Félez Ventura. Un pintor ejeano entre dos siglos*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

*Moré*, Asociación Profesional de Artistas Plásticos “Goya” de Aragón, Zaragoza, 1992 (texto de Ángel Azpeitia Burgos)

*Moré. Cuando el papel se hace arte*, Ayuntamiento de Salou, Salou, 1993 (texto de Antonio Fortún Paesa)

*M. Pilar Moré. Exposición de pinturas*, Librería Guardias, Tarragona, 1964.

*M. Pilar Moré*, Asociación Artística Vizcaya-Bilbao, Bilbao, 1967.

*Mundo de Juan-Edurado Cirlot*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996.

*Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de Vanguardia*, ARTIUM, Victoria, 2004.

*Obra reciente de Julia Dorado junto con poemas de José Antonio Rey*, Sociedad Dante Alighieri, Zaragoza, 1965.

*Obras de Pilar Moré*, Galería Labati, Aragués del Puerto, Huesca, 2003 (texto de Pepe Rebollo)

*Otelo Chueca, 1915-1983. Espacio neutro, forma móvil*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2006 (textos de Manuel Pérez-Lizano Forns, Francesc Rodón, Juan Ignacio Bernués Sanz, Juan José Vera Ayuso, Julia Dorado)

*Panorama actual del Arte Abstracto en Zaragoza (I): Dorado, Lecea, Sahún, Vera*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1984 (Texto de Lizaranzu, Julia Dorado, Ángel Azpeitia)

*Pedro Tramullas. Alabastros, pizarras, plumillas*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2006.

*Pedro Tramullas. Bodas de Alquimia*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000 (textos de Pedro Tramullas y Manuel Pérez-Lizano Forns)

*Pedro Tramullas. Energía-espacio sin fin. Esculturas*, IberCaja, Zaragoza, 2003 (texto de Juan Ignacio Bernués Sanz)

*Pedro Tramullas, retratos*, Asociación Profesional de Artistas Plásticos “Goya” Aragón, Zaragoza, 1997 (textos de Manuel Pérez-Lizano Forns y José A. Rey del Corral)

*Pilar Moré*, Ateneo Barcelonés, Barcelona, 1968.

*Pilar Moré*, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid, 1967.

*Pilar Moré. Collages*, Centro Cultural Castel Ruiz, Tudela (Navarra), 2003.

*Pilar Moré. Collages*, Galería de Arte La Cúpula, Valencia, 1993.

*Pilar Moré*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1989.

*Pilar Moré. El tiempo oculto*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 2005.

*Pilar Moré. En clave de azul*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2003.

*Pilar Moré. Estratos*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1996.

*Pilar Moré*, IberCaja, Zaragoza, 1990.

*Pilar Moré*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1985 (textos de Federico Torralba Soriano y Pilar Moré)

*Pilar Moré. Piel de luna*, IberCaja, Zaragoza, 1996 (texto de Pilar Moré)

*Pilar Moré. Pinturas*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1971.

*Pilar Moré. Pinturas*, Sala de Arte Genaro Poza, Huesca, 1989 (texto de Ramón Laguna)

*Pilar Moré*, Sala Libros, Zaragoza, 1992 (texto de Héctor López)

*Pilar Moré. Turbulencia del arco geométrico*, Escuela de Arte de Zaragoza, 1999.

*Pintores de Aragón*, Galería Buchholz, Madrid, 1948.

*Pintura contemporánea aragonesa a la escuela*, Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza, Zaragoza, 1987 (coordinación de Manuel Val)

*Pinturas de María Pilar Burges y cristales decorados (Equipo Burges-Ruiz de Gopegui)*, Sala Gótica, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1980 (texto de María Pilar Burges)

*Prémère Biennale d'Art Contemporain Espagnol*, Musée Galliera, Paris, 1968 (textos de Jean Cassou y Adolphe de Falgairolles)

*Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1984.

*Primera exposición de los alumnos de la Srta. Joaquina Zamora*, Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, Zaragoza, 1949.

*Procès pour Aguayo*, Galerie Jeanne-Bucher, Paris, 1982 (textos de Charles Estienne y Claude Esteban)

*Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996.

*Ramón Acín*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003.

*Ramón Acín 1888-1936*, Diputación de Huesca/ Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

*Ricardo Santamaría. Esculturas*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997.

*Ricardo Santamaría. Peintures – sculptures – reliefs*, Grenier du Chapitre Cahors, Cahors, 1994.

*Ricardo Santamaría. Pinturas*, Sala Mixto-4, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1990.

*R. Santamaría*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1978 (textos de Ricardo Santamaría y Jean Cassou)

*Ruedo Ibérico*, A3A, Zaragoza, 1991.

*Sahún-Vera. En pequeño formato*, Galería Enrique Gastón, Residencia de Artistas, Jaulín (Zaragoza), 1989 (texto de Enrique Gastón)

*Sahún y Vera. Dos pintores del abstracto español / Twee schilders van het spaanse abstracte*, Consejería Laboral de la Embajada de España de Utrecht/ Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1989.

*Sahún. Vera*, Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza, Zaragoza, 1989.

*Salón de Exposiciones de la Excelentísima Diputación Provincial*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1959.

*Salvador Victoria 1970-1975*, Caja Navarra, Pamplona, 2003.

*Salvador Victoria 1984-1994*, Junta Municipal del Retiro, Madrid, 2004.

*Salvador Victoria*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1995 (textos de Juan Manuel Bonet Correa, Jesús Cámara, Lucio Muñoz, Luis Diego Arribas Navarro, Salvador Victoria)

*Salvador Victoria*, Caja de Ahorros de Inmaculada, Zaragoza, 1975 (texto de José María Ballester)

*Salvador Victoria*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975 (textos de Antonio Bonet Correa y José María Ballester)

*Salvador Victoria*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1995.

*Salvador Victoria*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1972.

*Salvador Victoria*, Galería Atenas, Zaragoza, 1973 (texto de Federico Torralba Soriano)

*Salvador Victoria*, Galería de Arte Mona, Denia, Alicante, 1989.

*Salvador Victoria*, Galería La Pasarela, Sevilla, 1971.

*Salvador Victoria. Obra gráfica*, Museo de Grabado Español Contemporáneo de Marbella, Madrid, 1998.

*Salvador Victoria. Oleos, guaches, grabados 1986-1992*, Museu d'Art Contemporani d'Elx, Elx, 2000 (texto de Jesús Cámara)

Salvador Victoria, Museo del Alto Aragón, Huesca, 1976 (textro de Antonio Bonet Correa)

*Santiago Lagunas. Acrílicos*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988.

*Santiago Lagunas. Abstracción*, Ayuntamiento de Zaragoza, Rioja Cultural, IberCaja, Zaragoza, 1991.

*Santiago Lagunas. Espacio y color*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón/ IberCaja, Zaragoza, 1997.

*Santiago Lagunas. Exposición monográfica*, Carlos Gil de la Parra, Zaragoza, 2004.

*Saura. Decenario 1980-1990*, Diputaciones Provinciales de Huesca, Teruel y Zaragoza, Zaragoza, 1991.

*Saura. El perro de Goya*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1992.

*Saura en las colecciones aragonesas*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2004 (texto de Valeriano Bozal)

*Saura. Peintures 1978-1979*, Galerie Stadler, Paris, 1979 (texto de Marcel Cohen)

*Sauromaquia. Bescomachie*, Mediathèque d'Arles, Arles, 1990.

*S. Oyarzun y J. de Lecea*, Asociación de Artistas de La Coruña, La Coruña, 1958.

*Surrealisme a Catalunya 1924-1936. De l'Amic de les Arts al Logicofobisme*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1988.

*Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, IVAM Centre Julio González/ Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

*Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra*, Gobierno de Aragón, Zaragoza 1988.

*Vanguardia aragonesa en la década de los setenta*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988.

*Viola. Poétic*, Museu d'Art Jaime Morera, Lleida, 1997.

### 2.1.3. Publicaciones periódicas

(Además, ofrecemos en este apartado las ediciones facsímiles de revistas históricas cuyo contenido y presentación son esenciales en la historia del collage)

ABRIL, Manuel (dir.), *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, (1932-1933), Madrid. Edición facsímil Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003.

A. C., “Homenaje póstumo a José Francisco Aranda”, *El Día* 10 junio 1990, Zaragoza.

A. C., “José Luis Balagueró”, *ABC de las Artes* 3 diciembre 1987, Madrid.

ACÍN FANLO, José Luis, “Antonio Saura. Huyendo raíces”, *Andalán* nº 364-365, 15-30 septiembre 1982, Zaragoza.

A. F. M., “Daniel Sahún en la Sala Torre Nueva. Estimulante presencia subjetiva”, *El Día* 8 diciembre 1985, Zaragoza.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, “Los artistas que Franco eliminó”, *Historia* 16 año XXIX, nº 353 septiembre 2005, Madrid.

ALBAREDA, Hermanos, “Éxito de la exposición de María Pilar Burges”, *El Noticiero* 26 marzo 1958, Zaragoza.

ALFARO, Emilio, "Pintores zaragozanos en Madrid", *Pueblo* 16 marzo 1965, Zaragoza.

ALFARO, J. R., "José Balagueró, por los caminos del erotismo", *Hoja del Lunes de Madrid* 30 noviembre 1981, Madrid.

ALFARO, J. R., "Julia Dorado", *Hoja del Lunes de Madrid* 18 diciembre 1974, Madrid.

ALFARO, J. R., "Los paisajes interiores de Balagueró", *Hoja del Lunes de Madrid* abril 1980, Madrid.

ALONSO CRESPO, Clemente, "Antonio Saura", *Andalán* nº 414 primera quincena noviembre 1984, Zaragoza.

ANÓNIMO, « Audiencia pública », *El Duende. Órgano Oficial de La Covacha* 21 junio 1956, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Balagueró: diálogos azules", *El Punto de las Artes* nº 282, 14-20 mayo 1993, Madrid.

ANÓNIMO, "Clausura", *El Duende. Órgano oficial de La Covacha* 11 mayo 1956, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Conferencia de don Carmelo Quintana con motivo de la I Exposición de Arte Contemporáneo en Jaca", *Heraldo de Aragón* 21 agosto 1963, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Editorial", *El Duende. Órgano oficial de La Covacha* 27 abril 1956, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Editorial", *El Duende* 27 abril 1956, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Exposición de J. de Lecea, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada", *Amanecer* 17 abril 1968, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Exposición de los alumnos de Joaquina Zamora, en el Centro Mercantil", *Heraldo de Aragón* 2 abril 1949, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Función social-función cultural. Encuesta. Julia Dorado", *Heraldo de Aragón* 15 julio 1979, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Inauguración de la exposición de retratos de María Pilar Burges", *La Provincia* 19 febrero 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

ANÓNIMO, "J. de Lecea en la Caja de Ahorros de la Inmaculada", *Heraldo de Aragón* 17 abril 1968, Zaragoza.

ANÓNIMO, "J. de Lecea en La Covacha", *Heraldo de Aragón* 17 mayo 1956, Zaragoza.

ANÓNIMO, "John Glenn en una pintura zaragozana", *Heraldo de Aragón* 11 noviembre 1998, Zaragoza.

ANÓNIMO, « Julia Dorado », *Heraldo de Aragón* 15 julio 1979, Zaragoza.

ANÓNIMO, "La Covacha exhibe óleos de J. de Lecea", *Amanecer* 18 mayo 1956, Zaragoza.

ANÓNIMO, "La exposición de retratos de María Pilar Burges", *El Eco de Canarias* 19 febrero 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

ANÓNIMO, "Los óleos de Lecea en la Sala Libros", *Amanecer* 26 marzo 1972, Zaragoza.

ANÓNIMO, "Manifiesto navideño del Grupo Zaragoza", *Amanecer* 1 enero 1966, Zaragoza.

ANÓNIMO, "María Pilar Burges en el Mercantil, y Alberka en Libros", *Amanecer* 3 octubre 1959.

ANÓNIMO, "María Pilar Burges en Wiot, Galería de Arte", *El Eco de Canarias* 19 febrero 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

ANÓNIMO, "María Pilar Burges regresa a Zaragoza", *Amanecer* 23 agosto 1970, Zaragoza.

ANÓNIMO, "María Pilar Burges, seleccionada para la Bienal de París", *Heraldo de Aragón* 2 marzo 1968, Zaragoza.

ANÓNIMO, "María Pilar Moré, sus dibujos y Picasso", *Amanecer* 6 febrero 1965, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Mucho de lo que expongo en el Museo de Teruel estaba condenado a la destrucción”, *El Periódico de Aragón*, 28 octubre 1994, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Nueve pintores actuales”, *ABC* 7 enero 1965, Madrid.

ANÓNIMO, “Obra reciente de J. de Lecea”, *Heraldo de Aragón* 10 febrero 1965, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Obras de J. de Lecea en la Sala Libros”, *Amanecer* 7 febrero 1965, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Otra sorpresa de Sender” *Guadalimar* nº 8, 10 diciembre 1975, Madrid.

ANÓNIMO, “Painter Balaguero to Present Work on LFC Campus”, *Chicago Sun Times* may 17 1968, Chicago.

ANÓNIMO, “Pinturas de J. De Lecea en el Palacio Provincial”, *Amanecer* 7 febrero 1978, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Ricardo Santamaría y su primera exposición antológica”, *Heraldo de Aragón*, 6 febrero 1973, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Sala Leonardo: J. de Lecea”, *Aragón Express* 12 marzo 1977, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Tramullas”, *Andalán* nº 452 1º quincena junio 1986, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Una beca para María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 2 mayo 1965, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Un gran pintor y su obra. J. de Lecea llegó, convenció y ¡vendió! El artista y su credo estético”, *Heraldo de Aragón* 18 febrero 1965, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Veinte años de abstracción en Zaragoza, 1947-1967”, *El Correo de las Artes* mayo 1979, Zaragoza.

ARA TORRALBA, Juan Carlos, “La galería personal de Ramón J. Sender”, *Alazet. Revista de filología* nº 7, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1995.

ARA TORRALBA, Juan Carlos, “Sender y la pintura (de sus opiniones)”, *Anuario del Centro de la UNED*, 2001, Madrid.

*Aragón Express* (ed.), *Adiós a Sender*, *Aragón Express* 19 enero 1982, Zaragoza (especial Ramón J. Sender)

ARANDA, J. F., “La passion selon Buñuel”, *Cahiers du Cinéma* nº 65, décembre 1956, Paris.

ARANSAY, Ángel, “20 años de Pintura Abstracta en Zaragoza, 1947-1967”, *Andalán* nº 219, 25 de mayo de 1979, Zaragoza.

ARANSAY, Ángel, “Lagunas contra Lagunas: veinte años después”, *El Día* 9 marzo 1991, Zaragoza.

AREAN, Carlos Antonio, “Pintura abstracta española: balance provisional en 1970”, *Bellas Artes* año I, nº 3, septiembre 1970, Madrid.

AREAN, Carlos A., “Pintura abstracta española: balance provisional en 1970”, *Bellas Artes* año III, nº 15, mayo-junio 1972, Madrid.

ARNALDO, Javier, “Mathias Goeritz en la cultura española de postguerra. La ficción de una nueva prehistoria”, *Kalías* año VII, nº 13 semestre I 1995, Valencia.

ARTAL BURRIEL, A., “Rafael Barradas, un pintor uruguayo en Luco de Jiloca”, *Xiloca* nº 6 noviembre 1990, Zaragoza.

ARTETA, Valentín, “I Abstracción Zaragoza”, *Deia* 13 enero 1985, Pamplona.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “XXV años de pintura aragonesa en el Torreón de La Zuda”, *Heraldo de Aragón* 3 mayo 1964, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Aproximación a la apertura abstracta en Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés XXXVIII*, Institución Fernando El Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1983.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Colegio de Arquitectos: Panorama actual de la escultura aragonesa”, *Heraldo de Aragón*, 9 febrero 1982, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Diputación Provincial: Pilar Moré”, *Heraldo de Aragón* 23 mayo 1985, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Exposición de la semana. Facultad de Letras: Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 19 febrero 1978, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Grupo Pórtico, 1947-1952”, *Heraldo de Aragón* 11 diciembre 1993, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Iniciación y desarrollo de la pintura abstracta en Zaragoza”, *Artes Plásticas, Especial Aragón* nº 31-32, septiembre-octubre 1979, Barcelona.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Juan Carlos Martínez”, *Heraldo de Aragón* 29 enero 1998, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Julia Dorado. Banco Zaragozano”, *Heraldo de Aragón* 8 diciembre 2001, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Julia Dorado en la Sala Gambrinus”, *Heraldo de Aragón* 3 febrero 1972, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Julia Dorado en Victor Bailo”, *Heraldo de Aragón* 10 octubre 1976, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 8 noviembre 2001, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “La Peñaza: Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 22 marzo 1981, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Montaje de Julia Dorado en Libros”, *Heraldo de Aragón* 19 abril 1981, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Muriel: Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 15 octubre 1987, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Obra reciente de Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 9 marzo 2000, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Obra reciente de Julia Dorado y poemas de José Antonio Rey”, *Heraldo de Aragón* 3 marzo 1965, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Panorama actual del arte abstracto en Zaragoza (I)”, *Heraldo de Aragón* 13 diciembre 1984, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Panorama actual de las artes plásticas en Aragón”, *Turia* nº 2-3 1985, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Primera abstracción de Zaragoza: 1948-1965”, *Heraldo de Aragón* 9 mayo 1985, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Sala Libros: Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 4 febrero 1979, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Santiago Lagunas”, *Heraldo de Aragón* 7 marzo 1991, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Santiago Lagunas”, *Heraldo de Aragón* 8 mayo 1997, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Torre Nueva: Daniel Sahún”, *Heraldo de Aragón* 12 diciembre 1985.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza (1947-1967)”, *Heraldo de Aragón* 13 mayo 1979, Zaragoza.

AZPEITIA, Pedro Pablo, “Fermín Aguayo, el pintor”, *Heraldo de Aragón* 12 mayo 2005, Zaragoza.

BALLABRIGA PINA, Luis, “Luis Buñuel Portolés”, *Andalán* nº 435-436, segunda quincena de septiembre y primera de octubre 1985, Zaragoza.

BARATARIO, “Éxito del ‘Estudio-Taller Libre de Grabado’ en el Mercantil”, *Heraldo de Aragón* mayo 1966, Zaragoza.

BARCINO, Juan, “La decena de arte abstracto en Santander”, *La Vanguardia Española* 18 agosto 1953, Madrid.

BAYONA, Bernardo, “Una charla con los pintores que pasaron por Tarazona. Pilar Burges habla para el *Heraldo*”, *Heraldo de Aragón* 2 septiembre 1955, Zaragoza.

BAYON, Miguel, “El amor atómico de María Pilar Burges”, *El Día* 6 noviembre 1986, Zaragoza.

BENEDICTO, Roberto, “Santiago sigue siendo Santiago, Lagunas claro”, *Andalán* nº 413 segunda quincena octubre 1984, Zaragoza.

BENET, Josep Maia, “Pilar Burges expone cuadros de inspiración goyesca”, *El Correo Catalán* 26 noviembre 1981, Barcelona.

BONET CORREA, Antonio, “Fermín Aguayo”, *Artes* nº 66 23 febrero 1965, Madrid.

“Cartapacio: Antonio Saura”, especial *Turia* nº 68-69 2003, Zaragoza.

CARRASQUER LAUNED, Francisco (coord.), *Monográfico dedicado a Ramón J. Sender, Alazet. Revista de filología* nº 4, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1993.

CASTAÑO, Adolfo, “Balagueró”, *ABC de las Artes* 31 octubre 1991, Madrid.

CASTRO, Antón, “Cinco años de color y serigrafías. Julia Dorado expone en la Fundación Maturén de Tarazona sus investigaciones y sus juegos con la obra gráfica”, *Heraldo de Aragón* 11 mayo 2003, Zaragoza.

CASTRO, Antón, “El pintor que sabía mirar”, *Heraldo de Aragón* 12 septiembre 2004, Zaragoza.

CASTRO, Antón, “La odisea de un pintor errante. El artista zaragozano José Luis Balagueró inauguró ayer la Galería *El Día* con treinta obras”, *El Día* 8 julio 1989, Zaragoza.

CASTRO, Antón, “Murió Manuel Lagunas, uno de los fundadores de Pórtico”, *Heraldo de Aragón* 21 febrero 2004, Zaragoza.

CASTRO, Antón, “Recuerdo de un pionero del surrealismo”, *El Día* 12 septiembre 1989, Zaragoza.

CASTRO, Antón, “Santiago Lagunas. Un rebelde en el arte”, *El Periódico de la Semana* 6-12 junio 1994.

CASTRO, Antón, “Toda la pintura es abstracta. El fundador del grupo Pórtico, que expone estos días en la Lonja, propone una historia de la abstracción en España”, *El Periódico de Aragón* 7 abril 1991, Zaragoza.

CHUECA IZQUIERDO, Belén, “Orígenes de la abstracción en España: El Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* nº 22, Málaga., 2001.

CENTELLAS, Ricardo, “Ramón Acín o de cómo recuperar críticamente a un artista olvidado”, *Artigrama* nº 5, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

CIRLOT, Juan Eduardo, “Los pintores abstractos en la III Bienal”, *Goya* nº 8, septiembre-octubre 1958, Madrid.

COLL, Joaquín, “Ramón Acín, el último regeneracionista”, *Andalán* nº 370 15-31 septiembre 1982, Zaragoza.

COMBALÍA, Victoria, “Saura. Entre el ascetismo y lo barroco”, *El País* 5 enero 1985, Madrid.

LÓPEZ CORDOBÉS, “Pilar Burges crea un arte con el cristal y el pincel”, *Amanecer* 7 diciembre 1975, Zaragoza.

CORTES-CAVANILLAS, “El pintor Pla Doménech y la pintora Pilar Burges triunfantes”, *ABC* 20 febrero 1961, Madrid.

C. R. F., “Colegio de Arquitectos: panorama actual del arte abstracto en Zaragoza. Dorado-Lecea-Sahún-Vera”, *Andalán* nº 417-418 Extra Navidad 1984-1985, Zaragoza.

C. R. F., “Inauguración de la Sala Muriel con una exposición de Julia Dorado”, *Andalán* nº 417-418 Extra Navidad 1984-1985, Zaragoza.

D. FARALDO, “Exposiciones en Madrid”, *Ya* 30 junio 1948, Madrid.

DE LA IGLESIA, Antonio, “J. de Lecea, en la Galería Leonardo”, *El Noticiero* 26 febrero 1977, Zaragoza.

DE LA IGLESIA, Antonio, “Julia Dorado en la Sala Victor Bailo”, *El Noticiero* 1 octubre 1976, Zaragoza.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., “Los Grupos, en la pintura zaragozana contemporánea”, *Heraldo de Aragón* 30 octubre 1974, Zaragoza.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., “M. Pérez-Lizano: La abstracción es, sobre todo, sentimiento”, *Heraldo de Aragón* 28 abril 1995, Zaragoza.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., “Una mirada retrospectiva de la primera vanguardia artística zaragozana de postguerra”, *Heraldo de Aragón* 18 octubre 1974, Zaragoza.

ESAÍN, Jaime “Colegio de Arquitectos: Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza (1947-1967)”, *Amanecer* 20 mayo 1979, Zaragoza.

ESAÍN, Jaime, “Julia Dorado en la Sala Victor Bailo”, *Amanecer* 21 febrero 1978, Zaragoza.

ESAÍN, Jaime, “Pinturas de Julia Dorado en la Facultad de Letras”, *Amanecer* 26 septiembre 1978, Zaragoza.

ESAÍN, Jaime, “Pinturas de Julia Dorado en Libros y Victor Bailo”, *Amanecer* 4 febrero 1979, Zaragoza.

ESCOBIO, Elvireta, “Carta abierta a Antonio Saura”, *El País* 13 octubre 1987, Madrid.

ESTIENNES, Charles, « Aguayo ou la forme de l'apparence », *Les Lettres Françaises* 1965, Paris.

FAUCOMPRÉ, M., “Juan José Vera expose ses immenses toiles”, *Presse-Ocean* 15-16 mai 1996, Rennes.

FERNÁNDEZ FIGUEROA, Juan, “Arte abstracto. Santander. Conferencias, coloquios y una exposición internacional”, *Índice de Arte y Letras* 66 julio-agosto 1953, Madrid.

FERNÁNDEZ MOLINA, A., “Cuatro abstractos zaragozanos, hoy”, *El Día* 6 diciembre 1984, Zaragoza

FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, “El uso de la pluma y del pincel en ocasiones”, *Trébede* nº 47-48, febrero 2001, Zaragoza.

FERNÁNDEZ, Pedro C., “El gesto clásico de Daniel Sahún”, *El Periódico de Aragón* 1 marzo 1991, Zaragoza.



FERNÁNDEZ, Pedro C. y TUDELILLA, Chus, “La contundente bravura de Santiago Lagunas”, *El Periódico de Aragón* 8 marzo 1991, Zaragoza.

FERRER GIMENO, Félix, “Inauguración de la exposición de J. de Lecea en S’Art”, *Nueva España* 20 febrero 1975, Huesca.

FERRER GIMENO, Félix, “J. de Lecea”, *Nueva España* 20 febrero 1975, Huesca.

FERRER GIMENO, Félix, “Julia Dorado (Caja de Ahorros de Zaragoza)”, *Artes Plásticas* diciembre 1977, Barcelona.

FERRER GIMENO, Félix, “Julia Dorado (expone en Caja de Ahorros)”, *Nueva España* 5 octubre 1977, Huesca.

FERRER GIMENO, Félix, “Julia Dorado (expone en Galería S’Art)”, *Nueva España* octubre 1972, Huesca.

FERRER GIMENO, Félix, “La exposición de J. de Lecea”, *El Noticiero* 21 febrero 1975, Zaragoza.

FERRER GIMENO, Félix, “La juventud permanente de Ramón J. Sender”, *El periódico de Huesca* 10 agosto 1979, Huesca.

F. S., “Primera antología de Fermín Aguayo. Fue precursor de la pintura abstracta en España”, *El País* 9 noviembre 1976, Madrid.

FONTANA, Nieves, “El porqué de mis pinturas”, *Telva* nº navidad 1975, Madrid.

GÁLLEGO, Julian, “Zaragoza, en el meridiano de París”, *ABC de las Artes* 4 febrero 1994, Madrid.

GARCÍA-ABRINES, Luis, “La dualidad de Luis Buñuel”, *Turia* nº 20 junio 1992, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Daniel Sahun en solitario”, *Heraldo de Aragón* 8 diciembre 1985, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Doble presencia de Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 2 diciembre 1984, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “El Colegio de Arquitectos retoma el pulso de la abstracción y más Pórtico desde la D.G.A.”, *Heraldo de Aragón*, 2 diciembre 1984, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Julia Dorado, de nuevo entre nosotros”, *Heraldo de Aragón* 7 octubre 1982, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Julia Dorado expone actualmente en Libros antes de irse a vivir fuera de España”, *Heraldo de Aragón* 9 abril 1981, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Tras el recuerdo de Fermín Aguayo”, *Heraldo de Aragón* 27 noviembre de 1977, Zaragoza.

GARCÍA BUÑUEL, Pedro Christian, “Álbum familiar de Buñuel”, *Trévede* nº 35 febrero 2000, Zaragoza.

GARCÍA-CONDE, Sol, “José Balagueró en Kreisler Dos”, *Cinco Días* 8 mayo 1980, Madrid.

GARCÍA FERNÁNDEZ, José Antonio, “Ramón Sender, ludolingüista”, *Alazet. Revista de filología* nº 13, Huesca, 2001.

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Influjo del espiritismo en la cultura y en pintores aragoneses”, *Artigrama* nº 5, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

GARCÍA-HERRAIZ, Enrique, “Crónica de Nueva York”, *Goya* nº 104, 1971, Madrid.

GARCÍA VIÑOLAS, M. A., “Balagueró”, *Pueblo* 7 mayo 1980, Zaragoza.

GARCÍA VIOLAS, Manuel, “Balagueró”, *Pueblo* mayo 1971, Zaragoza.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, “Desde el interior: Una lección de pintura”, *Diario 16* 15 marzo 1995, Madrid.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, “José Baqué Ximénez”, *Seminario de Arte Aragonés XLII-XLIII*, Instituto de Estudios Altoaragoneses/ Instituto de Estudios Turolenses, Institución Fernando El Católico, Huesca-Teruel-Zaragoza, 1990.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, “Juan José Vera, *Vestigios de humanidad*”, *Diario 16* 18 abril 1994, Zaragoza.

GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, “Manuel Viola y el informalismo en España”, *Artigrama* nº 10, 1993, Departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

GIMENO, B., “El final de otra temporada”, *Andalán* nº 362, 15-31 agosto 1982, Zaragoza.

GIMENO, B., “Panorama actual de la escultura aragonesa”, *Andalán* nº 358, 1-15 junio 1982, Zaragoza.

GIMENO, A., “Una experiencia insólita”, *Andalán* 1-7 mayo 1981, Zaragoza.

GONSA, “Exposición de Julia Dorado en Gambirinus”, *Amanecer* 2 febrero 1972, Zaragoza.

G. PIERAS, Ángel, “Santiago Lagunas. El corazón necesita el arte para vivir”, *Heraldo de Aragón* 21 abril 1991, Zaragoza.

GRACIA LAGUNA, Rosario, “Una conversación con el Doctor Vizcaíno”, *Andalán* nº 382, segunda quincena junio 1983, Zaragoza.

GRACIA LAGUNA, Rosario, “Un gran pintor surrealista aragonés. González Bernal”, *Andalán* nº 394 segunda quincena, diciembre 1983, Zaragoza.

GRUPO ZARAGOZA, “Carta abierta al Grupo Zaragoza”, *Heraldo de Aragón* 6 enero 1965, Zaragoza.

GUBERN, Román, “Luis Buñuel: del ojo cortado al virgo cosido”, *Turia* nº 50 octubre 1999, Teruel.

GUERRA, Adrian, “¡Diga... diga...!. Lagunas, Laguardia y Aguayo me han vuelto loco con sus cuadros”, *Amanecer* 22 noviembre 1950, Zaragoza.

GUIGON, Emmanuel, “La pintura continúa. Antonio Saura en las colecciones del IVAM”, *Kalías* año XII, nº 23-24 2000, IVAM, Valencia.

HANTON, “En defensa de la aventura plástica de Aguayo (carta abierta a Don Federico Torralba)”, *Heraldo de Aragón* 8 enero 1978, Zaragoza.

HEREDERO, Milagros, “Hoy se inaugura la exposición de artesanía de Zaragoza”, *Heraldo de Aragón* 1 mayo 1968, Zaragoza.

HEREDERO, Milagros, “Nuevos métodos en los centros privados de estudios artísticos”, *Heraldo de Aragón* 27 junio 1972, Zaragoza.

HEREDERO, Milagros, “Una exposición monográfica de pasillos. Julia Dorado fue profesora en el hospital psiquiátrico”, *Heraldo de Aragón* 30 septiembre 1976, Zaragoza.

HEREDERO, Milagros, “Vestidos de archiduquesa decoran hoy pantallas artísticas”, *Heraldo de Aragón* 10 octubre 1967, Zaragoza.

HUICI, Fernando, “Goya en el ojo de Saura”, *Turia* nº 35-36 marzo 1996, Zaragoza.

HUICI, Fernando, “José Balagueró en su frontera”, *El País* 13 octubre 1984, Madrid.

IDOATE, A., “Exposición colectiva sobre el panorama del arte abstracto”, *El Día*, 5 de diciembre de 1984, Zaragoza.

IRABURU, Ignacio, “Lagunas, cita en la Lonja”, *El Periódico* 28 febrero 1991, Zaragoza.

JIMÉNEZ, Pablo, “La fascinación de José Luis Balagueró”, *El Punto de las Artes* 23 noviembre-3 diciembre 1987, Madrid.

LABORDETA, Ángela, “Daniel Sahún ofrece en esta muestra un recorrido por su última abstracción”, *Diario 16* 12 febrero 1994, Zaragoza.

LACRUZ, Javier, “Adiós Manuel”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 2004, Zaragoza.

LAGUNAS, LAGURADIA, AGUAYO, “Carta abierta a Mauricio J. Monsuárez Yoss”, *Heraldo de Aragón* 28 noviembre 1950, Zaragoza.

LASALA, José Luis, Santiago Lagunas. Un pincel al borde del principio”, *Andalán* nº 413 segunda quincena octubre 1984, Zaragoza.

LE BOT, Marc, « Saura, la cruauté et l’amour », *La Quinzaine Littéraire* nº 16, 31 juillet 1985, Paris.

LOGROÑO, Miguel, “En el borde. Balagueró. Galería Seiquer”, *El Independiente* 27 octubre 1991, Madrid.

LÓPEZ, Héctor, “Daniel Sahún”, *Heraldo de Aragón* 31 enero 1994, Zaragoza.

LÓPEZ, Héctor, “Daniel Sahún y Carmen Carnicer”, *Heraldo de Aragón* 23 febrero 1995, Zaragoza.

LÓPEZ, Héctor, “José Luis Balagueró”, *Heraldo de Aragón* 23 mayo 1996, Zaragoza.

LÓPEZ, Héctor, “Odeón. Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 8 enero 1998, Zaragoza.

M. R., “Balagueró, el pintor zaragozano que fue de Madrid a Roma en auto-stop”, *Heraldo de Aragón*, 16 mayo 1956, Zaragoza.

MAINER, José Carlos (ed.), *Despacho Literario* nº 1-4, 1960-1963, Zaragoza. Edición facsímil Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1990.

MAINER, José Carlos, “Para otra entrega de *Noreste*”, *Andalán* nº 378, 15-30 abril 1983, Zaragoza (reproduce la entrega nº 14 de la revista *Noreste*, 1936)

MAINER, José Carlos, “Recuerdo de Seral y Casas”, *Andalán* nº 348, 1-15 enero 1982, Zaragoza.

MARTÍN-RETORTILLO BAQUER, Lorenzo, “Salvador Victoria”, *Andalán* nº 425, segunda quincena abril 1985, Zaragoza.

MARTÍNEZ BENAVENTE, D., “Obras de J. de Lecea, en la Sala Libros, y de Pilar Moré, en Dante Alighieri”, *Hoja del Lunes* 7 febrero 1965, Zaragoza.

MAURIAC, Claude, “De l’érotisme cinématographique”, *Cahiers du Cinéma* nº 66, janvier 1957, Paris.

*Memoria de Ramón Acín*, especial de *Trévede* nº 75-76 mayo-junio 2003, Zaragoza.

MIRALBÉS, Susana C., “La zaragozana Julia Dorado dosifica sus exposiciones en España. Vuelve después de cinco años de ausencia. *He tomado el camino de la luz y la diversión. Y aquí estoy*”, *Heraldo de Aragón* 6 octubre 2001, Zaragoza.

MIRANDA, ROBERTO, “Julia Dorado: La pintura sólo sirve para pintar”, suplemento *Dominical* de *El Día* 28 octubre 1984, Zaragoza.

M. M., “M-tro: María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 13 noviembre 1986, Zaragoza.

MOLINA FOIX, Vicente, “José Bello, animador de la Generación del 27”, *El País* 23 julio 1995, Madrid.

MONSUAREZ YOSS, Mauricio J., “Al margen de la crítica. Exposición de arte abstracto”, *Heraldo de Aragón* 26 noviembre 1950, Zaragoza.

MORA DÍEZ, José Enrique, “La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar” de IberCaja* nº XCV 2005, Zaragoza.

M. S. L., “El arte como elemento de vida”, *El Noticiero* 8 noviembre 1964, Zaragoza.

M. S. L., “Nuevas manifestaciones de la Escuela de Zaragoza en el Centro Mercantil”, *Heraldo de Aragón* 8 mayo 1964, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, “Doble Abstracción” *Diario 16* 12 mayo 1989, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, “Emocionante reencuentro con Santiago Lagunas”, *Diario 16* 17 marzo 1991, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, “Juan José Vera, en solitario”, *Diario 16 Aragón* 2 noviembre 1990, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, “Julia Dorado”, *Andalán* nº 447 2ª quincena marzo 1986, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, “La fecunda madurez de Daniel Sahún”, suplemento *Diario 16* 1 marzo 1991, Madrid.

MURRÍA, Alicia, “La sabia madurez de Daniel Sahún”, *El Día* 21 febrero 1988, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, “Paisajes interiores”, *El Día* 18 octubre 1987, Zaragoza.

NAVILLO, “Pinturas de Julia Dorado en la Sala de Exposiciones Genaro Poza”, *Nueva España. El Priódico de Huesca* 28 febrero 1981, Huesca.

OLIVARES, Rosa, “En recuerdo de Antonio Saura”, *Lápiz* octubre 1998, Madrid.

OSTILIO, “María Pilar Burges”, *Amanecer* 18 noviembre 1956, Zaragoza.

PARDO LANCINA, Víctor, “Tesoros inéditos de Acín”, *Heraldo de Aragón* 4 marzo 2004, Zaragoza.

PARRA, Jaime D., “Cirlot y Buñuel: cine y creación poética”, *Turia* nº 45 junio 1998, Zaragoza.

PATUEL, Pascual, “Pintura espacialista valenciana”, *Goya* nº 223-224 julio-octubre 1991, Madrid.

PATUEL, Pascual, “Pintura sígnico-gestual valenciana”, *Goya* nº 235-236 julio-octubre 1993, Madrid.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Apuntes sobre la escultura aragonesa 1900-1988”, *Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”* XXXVI-1989, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “En el umbral de la pintura abstracta aragonesa”, *Zaragoza* nº 6, 1979, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Nube aragonesa en un cielo español”, *Turia* nº 24-25 junio 1993, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Pervivencia del surrealismo plástico”, *El Día* 16 marzo 1986, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Pintura y Juan Vera”, *Heraldo de Aragón* 12 noviembre 1998, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Sahún/ Casas/ Monir Islam/ Roscubas/ Cerco 05”, *El Aragónés* 15-31 mayo 2005, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, “Vera. Izuzquiza. De la Concha. Bajo el mismo techo. Colectiva Asociación de Artistas Plásticos”, *El Aragónés* 15-30 junio 2005, Zaragoza.

PLANELL, Mariano, “Julia Dorado: no vendo más obras porque soy mujer”, *El Diario de Mallorca* 29 abril 1973, Mallorca.

PORTILLO, “Reivindicación de nuestros artistas”, *Pueblo* 12 abril 1965, Zaragoza.

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco, “Exposiciones en Madrid”, *Bellas Artes* nº 60-62 1976, Madrid.

PUIG, Arnau, "El mural de la vida y la objetividad (Comentario a propósito de Antonio Saura)", *Artes Plásticas* nº 4, Barcelona, 1995.

RABANOS FARCI, Carmen, "Colegio de Arquitectos: panorama actual del arte abstracto en Zaragoza. Dorado-Lecea-Sahún-Vera", *Andalán*, nº 417-418, diciembre 1984-enero 1985, Zaragoza.

RABANOS FARCI, Carmen, "Colegio de Arquitectos: Veinte años de pintura abstracta en Zaragoza (1947-1967)", *Aragón/ Express* 22 mayo 1979, Zaragoza.

RABANOS FARCI, Carmen, "Museo Provincial: Primera Abstracción de Zaragoza", *Andalán*, nº 428, junio 1985, Zaragoza.

RABANOS FARCI, Carmen, "Salvador Victoria en la Lonja", *Andalán* nº 426 primera quincena mayo 1985, Zaragoza.

RAIL, "J. de Lecea en la Galería Reina", *Estafeta Literaria* nº 564, 15 mayo 1975, Madrid.

RAILLARD, Georges, « Saura, la généalogie de la peinture », *La Quinzaine Littéraire* nº 297, 1-15 mars 1979, Paris.

RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Pintura contemporánea española (1943-1963)", *Arquitectura* nº 64, abril 1964, Madrid.

RATIA, Alejandro, "Cirlot en Zaragoza", *Heraldo de Aragón* 2 mayo 2002, Zaragoza.

RATIA, Alejandro, "Pintura sabia y arriesgada", *Heraldo de Aragón* 7 abril 2005, Zaragoza.

RIOJA, Ana, "Cada día pinto pero eso me salva. Juan Vera acaba de clausurar una gran exposición en la galería Alfama", *Diario 16* 20 noviembre 1990, Zaragoza.

ROCAMORA, Carmen, "Balagueró, sus firmamentos", *El Punto de las Artes* nº 213, 18-24 octubre 1991, Madrid.

RODRÍGUEZ, Cristóbal, "La historia y leyenda del pueblo canario, a la pintura. María del Pilar Burges va a inaugurar una colección como homenaje póstumo a Juan del Río Ayala", *El Eco de Canarias* 28 diciembre 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ MARTÍN, "Ayuda municipal al Grupo Zaragoza", *Amanecer* 29 diciembre 1967, Zaragoza.

ROYO Morer, "Salvador Victoria en la Galería Atenas", *Andalán* nº 18, 1 junio 1973, Zaragoza.

RUBIO NOMBLLOT, Javier, "Balagueró: el mundo abriéndose camino", *EL Punto de las Artes* nº 338 21-27 octubre 1994, Madrid.

RUBIO, Pilar, "Antonio Saura. *Siempre llegaremos tarde*", *Lápiz* nº 14 marzo 1984, Madrid.

RUIZ LASALA, Inocencio, "Un aragonés universal: Ramón J. Sender", *Cuadernos de Aragón* nº 16-17 1983, Zaragoza.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José María, "El primer Sender" (I-IV), *Alazet* nº 7-10, 1995-1998, Huesca.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (coord.), *V Jornadas en torno a Luis Buñuel*, Turia nº 28-29 junio 1994, Teruel.

SANTOS TORROELLA, "Diatribas contra premios y certámenes (I)", *El Noticiero Universal* 5 enero 1966, Barcelona.

SANTOS TORROELLA, "Diatribas contra premios y certámenes (y II)", *El Noticiero Universal* 12 enero 1966, Barcelona.

SARRASIN, Hélène, “José Balagueró à la Galerie du Temps Cassé », *Aquitaine des Pays et des Hommes* n° 74, mai 1979, Bordeaux.

SAUNIER, Daniel, “José Balagueró”, *Sud-Ouest* 5 mai 1979, Bordeaux.

SERAL Y CASAS, Tomás (dir.), *Cierzo* n° 1-4, 1930, Zaragoza. Edición Facsímil Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995.

SERAL Y CASAS, Tomás, GIL, Idelfonso Manolo, CANO, Antonio, y GASPAS, Raimundo, *Noreste* n° 1-12, 1932-1935, Zaragoza. Edición facsímil Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1981 (presentación de Idelfonso Manuel Gil)

SERAL Y CASAS, Tomás, GIL, Idelfonso Manolo, CANO, Antonio, y GASPAS, Raimundo, *Noreste* n° 1-14, 1932-1936, Zaragoza. Edición facsímil Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995 (presentación de Juan Manuel Bonet, Idelfonso Manuel Gil, José Enrique Serrano Asenjo)

SERRANO ASENJO, José Enrique, “El ‘verdadero’ número 14 de *Noreste*”, *Heraldo de Aragón*, 30 julio 1989, Zaragoza.

SERRANO, Carmen, “Ciria mantuvo siempre un dilema con Zaragoza”, *El Periódico* 20 mayo 1994, Zaragoza.

SERRANO, Carmen, “Daniel Sahún expone en el Jerónimo Zurita”, *El Día* 3 marzo 1992, Zaragoza.

SERRANO, Pablo, “El lenguaje y la comunicación en la escultura”, Boletín Informativo de la Fundación Juan March, n° 25, marzo, 1974, Madrid. Recogido en VV. AA., *Once ensayos sobre arte*, Fundación Juan March, Madrid, 1975, pp. 135-146.

SOUBRIET, Teresa, *Salvador Victoria, Bellas Artes* año VI, n° 40, diciembre 1975, Madrid.

STEPÁNEK, Pavel, “Manuel Viola en Praga en 1946”, *Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”* LIX-LX, Zaragoza, 1995.

TEJERA, Nivaria, “Las alucinadas razones de Fermín Aguayo”, *Heraldo de Aragón* 6 noviembre 1977, Zaragoza.

TERRASA, Jacques, “Las citas monstruosas en la obra de Antonio Saura”, *Kalías* año XI, n° 21-22, 1999 IVAM, Valencia.

TORRALBA SORIANO, Federico, “Divagaciones sobre el arte aragonés contemporáneo”, *Zaragoza* n° XXXIX-XL, Zaragoza, 1975.

TORRALBA SORIANO, Federico, “La pintura zaragozana hoy”, *Mundo Hispánico* n° 345, diciembre 1976.

TORRES, Luis, “J. de Lecea en La Covacha”, *Hoja del lunes* 17 mayo 1956, Zaragoza.

TORRES, Luis, “J. de Lecea en La Covacha”, *El Duende. Órgano Oficial de La Covacha* 17 mayo 1956, Zaragoza.

TORRES, Luis, “Nuevo gran éxito de en la Sala de la Caja de Ahorros de la Inmaculada”, *Hoja del Lunes* 22 abril 1968, Zaragoza.

TORRES, Luis, “Se inauguró la exposición de la III Bienal de pintura y escultura *Premio Zaragoza*. La XII Exposición del *Grupo Zaragoza* en la sala del Centro Mercantil”, *Hoja del Lunes* 10 mayo 1965, Zaragoza.

TRASOBARES RUIZ, Victoria E., "Fermín Aguayo en París. Veinticinco años de producción pictórica, 1952-1977", *Seminario de arte Aragonés XLIX/ L*, Instituto de Estudios Altoaragoneses/ Instituto de Estudios Turolenses, Institución Fernando El Católico, Huesca-Teruel-Zaragoza, 2002.

TRULLÉN, Pablo, "El grupo de los nueve", *Andalán* nº 413 segunda quincena octubre 1984, Zaragoza.

TUDELILLA, Chus, "El deseo de pintar", *El Periódico de Aragón* 3 febrero 1994, Zaragoza.

TUDELILLA, Chus, "Energía y serenidad en la obra de Juan Vera", *El Periódico de Aragón* 2 noviembre 1990, Zaragoza.

TUDELILLA, Chus, "La pasión por la pintura de Daniel Sahún", *El Periódico de Aragón* 30 abril 2005, Zaragoza.

TUDELILLA, Chus, "Retrospectiva de Juan José Vera en el palacio de Sástago. Laberinto abstracto", *El Periódico de Aragón* 27 abril 2001, Zaragoza.

Ultra (ed.), *Ultra* nº 1-24, 1921-1922, Madrid. Edición facsímil, Visor, Madrid, 1993 (presentado por José Antonio Sarmiento y José María Barrera)

URRUTIA, Antonio, "Antonio Saura: Una experiencia de imágenes", *Goya* nº 197 marzo-abril 1987, Madrid.

VALBUENA, Francisco, "VIII Salón de mayo de Barcelona", *Artes* nº 57, junio 1964, Madrid.

VERNEUIL, Jean, « Juan Vera le peintre de Saragosse à la galerie des Franciscains. Les patchworks de la mélancolie », *Ouest-France* 17 mai 1996, Rennes.

VILLA PASTUR, José, "Aguafuertes, tintas y óleos de Julia Dorado", *La Voz de Asturias* 31 marzo 1973, Oviedo.

VIÑUALES, Teresa, « Julia Dorado: Lecciones de alemán », *Wörter* nº 0, febrero 1997, Zaragoza.

VIOLA, Manuel, "El viaje de Goya", *Turia* nº 35-36 marzo 1996, Zaragoza.

VOZMEDIANO, Elena, "La cruz como estructura pictórica: Antonio Saura y Francis Bacon", *Kalías* año VIII, nº 15-16, 1996, IVAM, Valencia.

VVAA, "A Pablo Serrano", *Andalán* nº 442-443 primera y segunda quincena enero 1983, Zaragoza.

WAMOD, J., "Au: R. Santamaría", *Le Figaro* 19 octubre 1971, Paris.

ZAPATER, Alfonso, "Como es natural, mi pintura es una prolongación de mis novelas y mis versos", *Heraldo de Aragón* 12 noviembre 1975, Zaragoza.

ZAPATER, Alfonso, "Obras de María Pilar Burges, al Museo de Las Palmas", *El Eco de Canarias* 5 octubre 1971, Las Palmas de Gran Canaria.

ZAPATER, Alfonso, "Pilar Moré, zaragozana, expone en Valladolid", *Heraldo de Aragón* 11 junio 1967, Zaragoza.

ZAPATER, Alfonso, "Sólo trato de encontrar un lugar donde poder trabajar con plena libertad. Julia Dorado inaugura el día 31, en la Sala Bayeu, una exposición de pintura, dibujos y grabado", *Heraldo de Aragón* 19 enero 1972, Zaragoza.

## 2.2. BIOGRAFÍA ESPECÍFICA

### 2.2.1. Libros

- ALVIRA, Fernando, *Sender pintor*, Huesca, c. 2002-2003 (trabajo inédito)
- ARANDA, José Francisco, *Circunstancias atenuantes (1976)*, Libros Pórtico, Zaragoza, 1990.
- ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel y el collage ernstiano”, en *El arte aragonés y sus relaciones con lo hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Sección II*, Huesca, 1983.
- ARCE OLIVA, Ernesto, *Alfonso Buñuel y sus collages*, tesis de Licenciatura dirigida por Federico Torralba Soriano, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1983.
- DE CORTANZE, Gérard (dir.), *Antonio Saura*, Éditions de la Différence, Paris, 1994.
- GALFETTI, Mariuccia (ed.), *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé/ La obra gráfica 1958-1984*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, Colección Orejudín, Zaragoza, 1960.
- GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Así sueña el profeta en sus palabras (fragmentos de unos evangelios apócrifos)*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000.
- GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Ciudadano del mundo. Antología*, Publicaciones de la OPI/ Ediciones Azuara-On-Hudson, New Haven, 1980.
- GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Crisicollages para Luis Buñuel*, Las Ediciones del Pórtico, Zaragoza, 1980.
- GARCÍA-ABRINES CALVO, Luis, *Variaciones sobre la Donna e Mobile. Solo-de gaita-para hombres*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988.
- GILBERT RÉRART (Ricardo Santamaría), S-T, panfleto para la exposición *Grupo Zaragoza*, Galerie Raymond Creuze, Paris, 1967.
- GRUPO ZARAGOZA, *El Arte como elemento de vida. Cuadernos de orientación artística*, Grupo Zaragoza, Zaragoza, 1964.
- GRUPO ZARAGOZA, *Manifiesto de Riglos*, Grupo Zaragoza, Zaragoza, 1965.
- GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, “Viejos grabados decimonónicos para una joven técnica visual”, V *Congrés Espanyol d'Historia de l'Arte*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1984.
- POPOVICI, C. L., *Victoria*, Museo de Bellas artes de Bilbao, 1965.
- RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991.
- SANTAMARÍA, Ricardo L., *20 Años arte abstracto. Zaragoza 1947-1967*, López Alcoita, Zaragoza, 1995.
- SANTAMARÍA, Ricardo L., *El grito del silencio*, Guara, Zaragoza, 1980.



SANTAMARÍA, Ricardo L. y VERA AYUSO, Juan José, *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1961.

SAURA, Antonio, *Contra el Guernica*, Turner, Madrid, 1982.

SAURA, Antonio, *Crónicas. Artículos*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

SAURA, Antonio, *Damas*, Museo de Bellas artes de Bilbao, Bilbao, 2001.

SAURA, Antonio, *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

SAURA, Antonio, *Fijeza. Ensayos*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, Murcia, 1992.

SAURA, Antonio, *Nulla Dies Sine Linea*, Patrick Cramer Éditeur, Genève, 1999.

SAURA, Antonio, *Visor. Sobre artistas*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, Museo de Teruel, Teruel, 1996.

VV. AA., *Antonio Saura. Figura y fondo*, Llibres del mal, Barcelona, 1987.

WEBER-CAFLISCH, Olivier et CRAMER, Patrick, *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé/ La obra gráfica. Catalogue raisonné*, Patrick Cramer Éditeur, Genève, 2000.

### 2.2.2. Catálogos de exposiciones

*1ª Exposición Nacional de Pintura Contemporánea*, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963 (texto de Conrado A. C: Castillo)

*3Alvar3. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Fundación Julio y Janine Alvar, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada, Sevilla, 2003.

*3 Pintores del Grupo Zaragoza. Pop-Art. Arte Popular*, Casino Mercantil, Zaragoza, 1964.

*VII Exposición "Escuela de Zaragoza". Cercle Artistic de Sant Lluc. Barcelona*, Escuela de Zaragoza, Zaragoza, 1964.

*VIII Exposición del Grupo "Escuela de Zaragoza"*, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964 (textos de Alexandre Cirici-Pellicer)

*IX Exposición Escuela de Zaragoza*, Grupo de artistas no imitativos, texto: "La escuela de Zaragoza en 1964" de Alexandre Cirici-Pellicer, Casino Mercantil, Zaragoza, 1964.

*XII exposición "Grupo Zaragoza" como homenaje a la primavera en el Centro Mercantil*, Centro Mercantil, Zaragoza, 1965.

*Abstracción Navideña*, VI exposición del *Grupo Zaragoza*, Casino Mercantil de Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza, 1963 (texto del "Grupo Escuela de Zaragoza", firmado G.E.Z.)

*Antonio Saura. Exposición antológica de obra en papel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1981.

*Antonio Saura. Nulla Dies Sine Linea*, Galería Pilares, Cuenca, 1993.

*Antonio Saura. Obra gráfica*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1973.

*Antonio Saura. Oeuvres sur papier*, Galerie Lelong, Paris, 1999 (texto de Jacques Dupin)

*Daniel Sahrún. Desde el interior*, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1995.

*Daniel Sahrún. Juan José Vera*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984.

*Divertimento de invierno en la colección y obra de Julio Alvar*, Diputación de Granada, 2001.

*El collage surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1989.

*El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista (1948-1956)*, Museo de Teruel, Teruel, 1994 (texto de Emmanuel Guigón)

*El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990.

*Estudio I*, Centro de Iniciativa y Turismo, Jaca, 1963 (texto de Conrado A. C. Castillo)

*Exposición de Pintura Moderna. Grupo Zaragoza*, Centro Cultural Hispanoamericano, Beirut, 1965 (texto de Alexandre Cirici-Pellicer)

*Fundación-Museo Salvador Victoria*, Fundación-Museo Salvador Victoria, Teruel, 2003.

*Groupe Zaragoza*, Galería Raymond Creuze, París, 1967 (texto de Jean Cassou)

*Grupo "Escuela de Zaragoza" concurren a la I Exposición Nacional de Pintura Contemporánea. Agosto 1963 Jaca*, Escuela Zaragoza, Zaragoza, 1963.

*Grupo Escuela de Zaragoza*, (De artistas no imitativos aragoneses), 4ª exposición del *Grupo Zaragoza*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Diputación Provincial de Lérida, Lérida, 1963 (texto de Conrado A. C. Castillo)

*Grupo Escuela de Zaragoza*, (de artistas no imitativos aragoneses). *Presentan su 5ª exposición*, 5ª exposición del *Grupo Zaragoza*, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona, 1963 (texto de Conrado A. C. Castillo)

*Grupo Escuela de Zaragoza*, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965 (texto de Alexandre Cirici-Pellicer)

*Grupo Escuela de Zaragoza*, Segunda exposición del *Grupo Zaragoza*, Instituto de Estudios Oscenses-Salón de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Huesca, 1963.

*Grupo Pórtico 1947-1952*, Gobierno de Aragón/ Electa, Madrid, 1993 (textos de Valeriano Bozal, Gonzalo Borrás Gualis y Concepción Lomba Serrano, Cristina Jiménez Navarro, José Ayllón, Jaime Ángel Cañellas, Federico Torralba Soriano y Manuel García Guatas)

*Grupo Zaragoza. Exposición de Pintura Moderna Española*, Centro de Cultura Árabe, Damasco, 1965 (texto de Alexandre Cirici-Pellicer)

*Guky*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1972 (texto de Federico Torralba)

*J. de Lecea*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1968 (texto de Ángel Azpeitia Burgos)

*J. de Lecea. Cuadernos de Arte*, Galería Berdusán, Zaragoza, 1974 (texto de Ángel Azpeitia Burgos)

*J. de Lecea. Diálogo en el tiempo*, IberCaja, Zaragoza, 2003 (textos de Virgilio Albiac Bielsa, Ángel Azpeitia Burgos, José Luis García Brandés, José María Martínez Tendero)

*J. de Lecea*, Galería Reina, Madrid, 1975 (texto de Carlo Liberio Zotti)

*J. de Lecea*, Galería S'Art, Huesca, 1975 (texto de Félix Ferrer Gimeno y Ángel Azpeitia Burgos)

*J. de Lecea*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza 1978 (texto de Federico Torralba Soriano)

*J. de Lecea*, Sala Libros, Zaragoza, 1972 (texto de Ángel Azpetia Burgos)

*Javier Ciria 1904-1991. Exposición antológica*, Gobierno de Aragón/ Diputación de Zaragoza/ Galería Almazán de Zaragoza, Zaragoza, 1994 (textos de Andrés Álvarez, Ángel Azpetia Burgos, Wifredo Rincón)

*Juan José Vera. Retrospectiva*, IberCaja, Zaragoza, 2001.

*Juan José Vera. Vestigios de humanidad*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Provincial de Zaragoza/ Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1994 (texto de Pascual Blanco)

*Juan José Vera y Daniel Sahún 1948-1987*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1987 (textos de José Antonio Rey del Corral, Mariano Anós, Jaime Esaín)

*Juan Vera. Obras 1950-1973*, Galería Ovidio, Madrid, 1973 (texto de Nivaria Tejera)

*Juan Vera. Obras 1950-1974*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1974 (texto de Nivaria Tejera)

*La abstracción como presencia. Juan José Vera. Retrospectiva 1950-2001*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2001.

*Museo Salvador Victoria*, Museo de Teruel, Teruel, 2000.

*"Papers" de Antonio Saura*, Galería Maeght, Barcelona, 1975.

*Ramón J. Sender. Obra pictórica*, Galería Multitud, Madrid, 1975.

*Ricardo Santamaría*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1973 (textos de Manuel Pérez-Lizano Forns, Denis Roche y Ricardo Santamaría)

*Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

*Salvador Victoria 1954-1994. 40 años de abstracción*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1996.

*Salvador Victoria 1958-1988*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, Segovia, 1988.

*Salvador Victoria 1959-1984. 25 años de abstracción*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1984 (texto de Simón Marchán Fiz)

*Salvador Victoria (1960-1965). Obra inédita*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1996 (coordinación de Ángel Azpetia Burgos)

*Salvador Victoria. Antológica 1958-1986*, Museo Municipal de Móstoles, Madrid, 1986.

*Salvador Victoria*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1968 (texto de Antonio Lorenzo)

*Salvador Victoria. Collages. Obra gráfica*, Galería Da Vinci, Madrid, 1969.

*Salvador Victoria. Exposición antológica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000.

*Salvador Victoria*, Galería Grises, Bilbao, 1969.

*Salvador Victoria. Pinturas, collages, serigrafías 1968-1978*, Delegación de Cultura de Teruel, Teruel, 1978.

*Salvador Victoria*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1965 (texto de José de Castro Arines)

*Salvador Victoria. Un visión retrospectiva 1954- 1985*, Museo de Bellas Artes de Huesca, Huesca, 1985 (texto de Julián Gallego)

*Salvador Victoria. Una visión retrospectiva 1958-1985*, Acredisa, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1985 (texto de Simón Marchán Fiz)

*Santamaría*, Galería S' Art, Huesca, 1973 (textos de Denis Roche y Ricardo Santamaría)

*Santamaría*, La Galerie de France, Paris, 1971.

*Santamaría. Sculptures et bas-reliefs*, Chateau de Braux-Sainte-Cohiere, Association Culturelle Champagne-Argonne, Paris, 1973.

*Saura. Damas*, Fundación Juan March/ Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2005.

*Saura. Damas*, Fundación Juan March/ Museo de Arte Abstracto Español Cuenca, Madrid, 2002 (textos de Francisco Calvo Serraller y de Antonio Saura)

*Saura*, Galería Stadler, Paris, 1959 (texto de Michel Tapié)

*Saura*, Galería Stadler, Paris, 1967 (texto de Michel Tapié)

*Saura*, Galería Stadler, Paris, 1970 (texto de Fernando Arrabal)

*Saura. Jendetzak/ Multitudes*, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2003.

*Saura. Moi*, Galería Stadler, Paris, 1967 (texto de Antonio Saura)

*Saura. Multitudes*, Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Turismo, Zaragoza, 2003.

*Saura*, Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, Madrid, 1956.

*Saura*, Pierre Matisse Gallery, New York, 1961 (textos de Michel Tapié y José Ayllon)

*Saura. Pinturas 1956-1985*, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, IVAM, Madrid-Valencia, 1989 (textos de Antonio Saura, Marcel Cohen, Tomàs Llorens)

*Surrealismo en España*, Galería Multitud, Madrid, 1975.

*Surrealistas: exilio y amistad/ Surrealistas aragoneses*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1999.

*Technology-Show II. María Pilar Burges*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1983 (texto de María Pilar Burges)

*The display of the works of Zaragoza Group*, National Gallery of Modern Art, Building Gulbenkian, Bagdad, 1965 (textos de Alexandre Cirici-Pellicer)

*Victoria. Pinturas recientes. Óleos, collages, serigrafías*, Galería N'Art, Zaragoza, 1968.

### **2.2.3. Publicaciones periódicas**

A.C., “El Paso es el gran mito del arte en España. Ricardo Santamaría, fundador del Grupo Zaragoza, expone en el Mixto-4 un cuarto de siglo después”, *El Día* 24 abril 1990, Zaragoza.

ADAM, H., “Santamaría. Galerie de France”, *Lettres Françaises* 10 novembre 1971, Paris.

ALEMÁN, José A., “Exposición de María Pilar Burges”, *El Diario de Las Palmas* 15 febrero 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

ALFARO, J. R., “En la aventura plástica de nuestro tiempo. Roda, Pardo y Balagueró exponen su obra en estos momentos en la Sala Grin-Gho”, *Informaciones* 10 noviembre 1964, Madrid.

AL-JALIDI, Gazi, “La exposición del Grupo Zaragoza”, *Al-Ma'rifa* noviembre de 1965.

ALFONSO, José María, “París el Grupo de Zaragoza, en su corazón”, *Amanecer* 17 octubre 1967, Zaragoza.

ALVIRA, Fernando, “Aproximación al estudio de la obra plástica de Ramón J. Sender”, *Diario del AltoAragón*, 10 agosto 2004, Huesca.

AMÓN, Santiago, “José Vera” *El País* 5 mayo 1977, *El País*, Madrid.

AMÓN, Santiago, “Las multitudes de Antonio Saura”, *Bellas Artes* año V, nº 38, Diciembre 1974, Madrid.

ANÓNIMO, « Au Centre Culturel Hispanique. Vernissage de l'exposition du groupe de Sagarosse », *L'Actualité Libanaise* 11 diciembre 1965, Beirut.

ANÓNIMO, “Balagueró. Pintura escultura y gráfica”, *Espiral de las Artes* nº 13/ 14, 1994, Madrid.

ANÓNIMO, “Bodas de plata de la Sala Libros, con la exposición de J. de Lecea”, *Hoja del Lunes* 8 febrero 1965, Zaragoza.

ANÓNIMO, “El artista Juan José Vera (Guadalajara, 1926). Pintor y dibujante”, *Heraldo de Aragón* 22 septiembre 2005, Zaragoza.

ANÓNIMO, “El Grupo de Zaragoza, Al-Jundi 28 septiembre 1965, Damasco.

ANÓNIMO, “Grupo Escuela Zaragoza”, *Artes* nº 40, 23 de junio de 1963, Madrid.

ANÓNIMO, “J. de Lecea: pinto no figurativo y doy más valor a la materia que a lo literario”, *Heraldo de Aragón* 19 abril 1968, Zaragoza.

ANÓNIMO, “La pintura es poesía, nos dice la laureada artista zaragozana, María Pilar Burges”, *Amanecer* 30 marzo 1972, Zaragoza.

ANÓNIMO, “Les expositions. Le groupe de Sagarosse au Centre Culturel Espagnol », *L'Oriente* 8 diciembre 1965, Beirut.

ANÓNIMO, “Le Groupe Zaragoza”, *Le Figaro* 19 octubre 1967, París.

ANÓNIMO (Santamaría, Ricardo), “Los Pintores de la Escuela de Zaragoza (que expusieron en el I.E.I.), agradecen la atención de los leridanos hacia su obra”, *La Mañana* 6 noviembre 1963, Lérida.

A. Q. P., “La exposición de pinturas de María Pilar Burges”, *El Diario de Las Palmas* 7 enero 1970, Las Palmas de Gran Canaria.

ARANSAY, Ángel, « Balagueró, en Prisma », *El Noticiero* 21 mayo 1974, Zaragoza.

ARANSAY, Ángel, “Guky, en la Sala Barbasán”, *El Noticiero* 23 febrero 1972, Zaragoza.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas”, *Turia* nº 13, Zaragoza, 1990.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Aportación al estudio del surrealismo en Aragón: Alfonso Buñuel y sus collages”, *Artigrama* nº 1, Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1984.

ARCE OLIVA, Ernesto, “Aportaciones en torno a la relación entre literatura y plástica aragonesa. A propósito de algunas propuestas plásticas surrealistas de artistas aragoneses”, *STUDIUM* (Sección de filología), Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1985.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “IX Exposición de la Escuela de Zaragoza en el Centro Mercantil”, *Heraldo de Aragón* 8 mayo 1964, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “XII exposición del “Grupo Zaragoza””, *Heraldo de Aragón* 7 mayo 1965, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Abstracción navideña”, *Heraldo de Aragón* 24 diciembre 1963, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Acerca del escritor con la pintura. Acerca del novelista Ramón J. Sender”, *Revistart* año VII, nº 55 III, 2001, Barcelona.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Alfama. Daniel Sahún”, *Heraldo de Aragón* 28 febrero 1991, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Alfama. Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 25 octubre 1990, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Balagueró expone en la galería Prisma. Exposición triple en ATENAS”, *Heraldo de Aragón* 28 mayo 1974, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Barbasán: María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 6 marzo 1977, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Centro Mercantil: María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 5 abril 1981, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Daniel Sahún”, *Heraldo de Aragón* 21 mayo 1998, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Diputación Provincial: J. de Lecea”, *Heraldo de Aragón* 5 febrero 1978, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor y la pintura. En torno a Ramón J. Sender”, *Alazet* nº 7, 1995, Huesca.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El escritor que pintaba amuletos”, *Hoy Domingo. Suplemento Extra Ramón J. Sender, Heraldo de Aragón* 4 febrero 2001, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El pintor zaragozano J. de Lecea expone en Teruel”, *Heraldo de Aragón* 27 julio 1964, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “El pop-art de María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 23 mayo 1965, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “En Calibo, exposición de Pintura” *Heraldo de Aragón*, 1 junio 1963, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Exposición antológica de Ricardo Santamaría”, *Heraldo de Aragón* 8 marzo 1973, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Exposición monográfica sobre Albarracín, de María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 7 diciembre 1972, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Facultad de Filosofía y Letras: María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 4 junio 1978, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Facultad de Filosofía y Letras: María Pilar Burges”, *Heraldo de Aragón* 13 marzo 1983, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Galería Berdusán: J. de Lecea”, *Heraldo de Aragón* 23 octubre 1974, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Galería Leonardo: J. de Lecesa”, *Heraldo de Aragón* 27 febrero 1977, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Homenaje mirada de amplio espectro sobre la trayectoria de Ricardo Santamaría”, *Heraldo de Aragón* 27 enero 2005, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Hermanos Bayeu y Odeón. Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 7 abril 1994, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Homenaje a Ricardo Santamaría”, *Heraldo de Aragón* 22 septiembre 2005, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “J. de Lecea”, *Artes Plásticas* nº 16 marzo-abril 1977, Barcelona.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “J. de Lecea, en la Caja de Ahorros de la Inmaculada”, *Heraldo de Aragón* 17 abril 1968, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “J. de Lecea expone en Libros”, *Heraldo de Aragón* marzo 1972, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “José Benito en la Sociedad Dante Alighieri”, *Heraldo de Aragón* 23 abril 1966, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “José Luis Balagueró”, *Heraldo de Aragón* 8 julio 1989, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 12 abril 2001, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Juan José Vera Ayuso. Pintor y escultor. Un pionero de la abstracción aragonesa”, *Revistart* año V, nº 40 1999, Barcelona.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Las raíces profundas de Sahún”, *Heraldo de Aragón* 12 mayo 2005, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Julio Alvar expone en la Diputación”, *Heraldo de Aragón* 2 abril 1972, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “La expresión de la libertad (1947-2004)”, *Heraldo de Aragón* 27 enero 2005, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Los pintores del Grupo Zaragoza en Damasco”, *Heraldo de Aragón* 21 octubre 1965, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “María Federica de Kleissl en la sala Barbasán”, *Heraldo de Aragón* 23 febrero 1972, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Más sobre Ramón J. Sender como pintor”, *Heraldo de Aragón* 19 mayo 1976, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Mixto-4: Juan José Vera”, *Heraldo de Aragón* 21 abril 1988, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Mixto-4: Ricardo Santamaría”, *Heraldo de Aragón* 3 mayo 1990, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Pinturas de Sender en la Galería Berdusán”, *Heraldo de Aragón* 6 mayo 1976, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Retrospectiva en Zaragoza de J. de Lecea. Diálogo en el tiempo”, *Revistart* nº 81-VIII año IX, Barcelona, 2003.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Ricardo Santamaría”, *Heraldo de Aragón* 12 junio 1997, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Sahún y Vera”, *Heraldo de Aragón* 11 mayo 1989, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Sobre un pintor llamado Sender”, *Heraldo de Aragón* 24 enero 1982, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Texto e imagen en Ramón J. Sender”, *Nerva* nº 1, abril 2001, Madrid.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Torre Nueva: Ricardo Santamaría”, *Heraldo de Aragón* 8 febrero 1973, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Tres pintores del “Grupo Zaragoza” en el Centro Mercantil”, *Heraldo de Aragón* 20 diciembre 1964, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Un montaje de la Burges”, *Heraldo de Aragón* noviembre 1979, Zaragoza.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, “Vera y Sahún en la Lonja”, *Heraldo de Aragón* 22 enero 1987, Zaragoza.

BANZO, Víctor, “Lo que soy se lo debo a mi trabajo. Entrevista con Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 26 febrero 1981, Zaragoza.

BARATARIO, “Exposición de J. de Leca en la Caja de Ahorros de la Inmaculada”, *Amanecer* 17 abril 1968, Zaragoza.

BARATARIO, “Exposición de obras de Pilar Moré, en la Dante Alghieri”, *Amanecer* 7 febrero 1965, Zaragoza.

BARATARIO, “Incesante exposición de diez artistas zaragozanos, en la sala Calibo”, *Amanecer*, sin fecha, Zaragoza.

BARTOLOMÉ, “Hoy con Julia Dorado (pintora)”, suplemento *Ocio* de *El Periódico*, 20 octubre 2001, Zaragoza.

BENAVENTE MARTÍNEZ, D., “J. de Lecea, en la sala de la Caja de Ahorros de la Inmaculada”, *El Noticiero* 17 abril 1968, Zaragoza.

BOUDAILLE, Georges, “Antonio Saura”, *Cimaise* nº 83-84 novembre, décembre, janvier 1968, Paris.

CAJIDE, Isabel, “Entrevista con la Escuela de Zaragoza”, *Artes* nº 68, 23 abril 1965, Madrid.

CAMPOY, A. M., “Escuela de Zaragoza”, *ABC* 24 marzo 1965, Madrid.

CASSOU, Jean, “Expositions”, *Le Figaro Littéraire* 11 octubre 1967, París.

CHAVARRI ANDÚJAR, E. L., “Gaya, Vera y Sahún o..., ¿quién mueve la luz?”, *Las Provincias* 21 febrero 1984, Valencia.

CIRLOT, Juan Eduardo, “La obra de Saura”, *Cuadernos de Arquitectura* nº 40 1960, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.

CONDE, Manuel, “La peinture d’Antonio Saura”, *Aujourd’hui, Art et Architecture* nº 23 septembre 1959, Paris.

CORREDOR-MATHEOS, J., “Escuela de Zaragoza en Cercle Artistic de Sant Lluc”, *Destino*, nº 1.381, 25 de enero de 1964, Barcelona.

DE LA CALLE, Román, “J. Vera y D. Sahún: la abstracción de ayer y hoy”, *Correo del Arte*, nº 16, marzo 1984, Madrid.

DE LA CALLE, Román, “J. Vera y D. Sahún: La abstracción de ayer a hoy”, *El Dominical*, 19 de febrero de 1984, Valencia.

DE LA IGLESIA, Antonio, “María Pilar Burges, en la Sala Berdusán”, *El Noticiero* 12 marzo 1977, Zaragoza.

DEL CASTILLO, A., “Escuela de Zaragoza en el círculo artístico de Sant Lluc”, *Diario de Barcelona* 25 enero 1964, Barcelona.

DICENTA, “Cremallera de preguntas. María Pilar Burges”, *Amanecer* 30 enero 1953, Zaragoza.

D. M. B., “XII exposición del *Grupo Zaragoza* en la Sala del Centro Mercantil”, *El Noticiero* 4 mayo 1965, Zaragoza.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., “Julia Dorado: El artista debe ser muy crítico con su obra”, *Heraldo de Aragón* 23 enero 1992, Zaragoza.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., “Julia Dorado. *Los artistas empezamos a sentirnos como unos supervivientes*”, *Heraldo de Aragón* 21 marzo 2004.



DOÑATE, “Sahún y Vera Ayuso”, *Heraldo de Aragón*, 12 de febrero de 1984, Zaragoza.

ESAÍN, Jaime, “José de Lecea o el expresionismo racial” *Amanecer* 4 marzo 1977, Zaragoza.

ESAÍN, Jaime, “Pinturas de María Pilar Burges en la Facultad de Filosofía y Letras”, *Amanecer* 2 junio 1978, Zaragoza.

FARALDO, Ramón, “En Fortuny expone Balagueró”, *Ya* 29 octubre 1961, Madrid.

FARALDO, Ramón, “Más exposiciones de pintura. Balagueró, Pardo, Roda (Galería Grin-Gho)”, *Ya* 12 noviembre 1964, Madrid.

FERRER GIMENO, Félix, “El grupo Escuela de Zaragoza da a conocer su obra en la Caja de Ahorros”, *Argensola* nº 53-54, tomo XIV, Insto. De Estudios Oscenses, Huesca, 1963.

FERRER GIMENO, Félix, “Arte. El Grupo Escuela de Zaragoza expone en la Caja de Ahorros”, *Nueva España* 9 junio 1963, Huesca.

FERRER GIMENO, Félix, “Galería de Artistas. Ricardo Santanmaría”, *Nueva España* febrero 1973, Huesca.

FERRER GIMENO, Félix, “Primera exposición nacional de arte contemporáneo en Jaca”, *Nueva España* 21 agosto 1963, Huesca.

FERRER SEQUERA, Julio, “Algo más sobre Alfonso Buñuel”, *El Día* 30-marzo-1986, Zaragoza.

FIGUEROA-FERRETI, Luisa, “Exposición de Balagueró”, *Arriba* 29 octubre 1961, Madrid.

FIGUEROLA-FERRETI, L., “La Escuela de Zaragoza”, *Arriba* 28 marzo 1965, Madrid.

F. L., “Nuestra crítica. Círculo artístico de San Lluç. La Escuela de Zaragoza”, *Artes* nº 51, marzo 1964, Madrid.

GALINDO, Federico, “Balagueró”, *Dígame* 29 octubre 1961, Madrid.

GÁLLEGO, Carmen, “Orígenes de la pintura abstracta en Zaragoza. El Grupo Pórtico y la Escuela de Zaragoza”, *Rolde* nº 26, 1984, Zaragoza (pp. 9-11)

GALLEGO, Julián, « El Grupo Zaragoza », *Goya* nº 80, septiembre-octubre 1967, Madrid.

GALLEGO, Julián, “Ricardo Santamaría. Un zaragozano en París”, *Heraldo de Aragón* 11 noviembre 1971, Zaragoza.

GÁLLEGO, Julian, “Zaragoza en París”, *Heraldo de Aragón* 2 noviembre 1967, Zaragoza.

GARCÍA-ABRINES, Luis, “Luis García-Abrines”, *Andalán* nº 349, 16-31 enero 1982, Zaragoza.

GARCÍA-ABRINES, Luis, “Luis García-Abrines II”, *Andalán* nº 364-365 15 septiembre 1982, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Desde los primeros informalismos (entrevista con Juan José Vera)”, *Heraldo de Aragón* 5 junio 1977, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Estudio: Julia Dorado”, *Heraldo de Aragón* 18 diciembre 1977, Zaragoza.

GARCÍA BANDRÉS, Luis J., “Juan José Vera y los grupos Pórtico y Zaragoza”, *Heraldo de Aragón*, 24 noviembre 1974, Zaragoza.

GARCÍA, Encarnación, “Balagueró. Me considero un pintor lírico”, *Guadalimar* año VI, nº 51 abril-mayo 1980, Madrid.

GAUTIER, Xavière, “Santamaría”, La Galerie nº 111, decembre 1971, Paris.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, “La Escuela de Zaragoza”, *Artes* nº 68, 23 abril 1965, Madrid.

G. Z., "Vera presenta en el Pignatelli sus esculturas "humanizadas", *ABC Aragón* 19 marzo 1994, Zaragoza.

HAKIM, Victor, "Les peintres espagnols du Groupe de Sagarosse", *La Revue du Liban* diciembre 1965, Líbano.

HIERRO, José, "Balagueró", *El Alcázar* 20 febrero 1963, Madrid.

HIERRO, José, "Balagueró y la prisa", *El Alcázar* 29 octubre 1961, Madrid.

HIERRO, José, "Crónica de Arte", *El Alcázar*, 10 febrero 1964.

J. A., "Inaugurada la exposición de Pilar Burges", *El Diario de Las Palmas* 18 febrero 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

JABRA I JABRA, "An Intensity of Collision", *Bagdad News* 20 mayo 1965, Bagdad.

J. M. P. B., "Ricardo Santamaría. Próxima exposición en Zaragoza", *El Noticiero* 7 septiembre 1972, Zaragoza.

LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, "El Grupo Zaragoza. Un intento de aglutinar el espectro artístico vanguardista en Aragón", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* nº XCV 2005, IberCaja, Zaragoza.

LOLA, Ester, "Pilar Burges, después de su exposición en la Facultad de Filosofía. La gente joven no reacciona a casi nada", *Aragón Express* 16 junio 1978, Zaragoza.

LÓPEZ, Pedro, "El Grupo Escuela de Zaragoza en el I.E.I.", *La Mañana* 3 noviembre 1963, Lérida.

MANOLO, "Nuestros artistas en Bagdad. El Grupo Zaragoza triunfa en Oriente Medio", *Pueblo* 31 julio 1965, Zaragoza.

MANOLO, "Tres pintores se definen", *Pueblo* 15 abril 1965, Zaragoza.

MARTÍNEZ BENAVENTE, D., "Hoy tiene algo que decir... Maria Pilar Moré Almenara, pintora zaragozana", *El Noticiero* 11 noviembre 1967, Zaragoza.

MARTÍNEZ BENAVENTE, D., "Tres pintores del Grupo Zaragoza en el Mercantil", *El Noticiero* 13 diciembre 1964, Zaragoza.

MARTÍNEZ BENAVENTE, D., "Tres pintores del Grupo Zaragoza en el Mercantil", *Hoja del Lunes* 14 diciembre 1964, Zaragoza.

M. G., « Juan José Vera: *Un cuadro no se termina nunca* », *Heraldo de Aragón*, 21 marzo 2001, Zaragoza.

MURRÍA, Alicia, "Vera y Sahún en La Lonja", *El Día* 25 enero 1987, Zaragoza.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, "Los collages de Alfonso Buñuel. Señas de identidad", *Andalán* nº 387, primera quincena septiembre 1983, Zaragoza.

P. B., "À la galerie K 58 un peintre espagnol de grand talent", *La croix du Nord et du Pas-de-Calais*, junio 1958, Lille.

PÉREZ GÁLLEGO, "Escuela de Zaragoza", *Heraldo de Aragón* 9 marzo 1965, Zaragoza.

PÉREZ GÁLLEGO, "Escuela de Zaragoza", *Heraldo de Aragón* 30 marzo 1965, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "Santamaría. Campano. Beltrán. Antón", *El Aragónés* 16-31 enero 2005, Zaragoza.

PÉREZ-LIZANO FORNS, Manuel, "Santamaría, ocho años después del manifiesto", *Andalán*, nº 10, 1 febrero 1973, Zaragoza.

PRIETO BARRAL, M<sup>a</sup> F., “Los cuadros objeto del *Grupo Zaragoza*”, *España Semanal* 12 noviembre 1967, Tánger.

PRIETO BARRAL, M<sup>a</sup> F., “Ricardo Santamaría”, *Los domingos de ABC* 19 marzo 1972, Madrid.

PRIETO BARRAL, M<sup>a</sup> F., “Ricardo Santamaría nos habla del Grupo Zaragoza”, *España Semanal* 19 octubre 1967, Tánger.

RABANOS FARCI, Carmen, “María Pilar Burges en la Facultad de Letras”, *Aragón Express* 7 mayo 1978, Zaragoza.

R. B., “José Balagueró”, *Gazeta del Arte* año III, nº 76, 16 mayo 1976, Madrid.

RIOJA, Ana, “Juan José Vera: *Una obra debe expresar ideas, sentimientos y tener mucho coraje*”, *Diario* 16 26 marzo 1994, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “*El Grupo Zaragoza en París*”, *Pueblo* 11 octubre 1967, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “Juan Vera. Antología de su obra pictórica”, *Pueblo* octubre 1973, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “Pop-Art (Arte Popular), en el Mercantil”, *Pueblo* 17 diciembre 1964, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “Pop-Art (Arte Popular), en el Mercantil”, *Pueblo* 24 diciembre 1964, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “Ricardo Santamaría. La evolución de un artista”, *Pueblo* febrero 1973, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “Ricardo Santamaría. Un mundo fascinate”, *Pueblo* 15 marzo 1973, Zaragoza.

ROTELLAR, Manuel, “Ricardo Santamaría. Un pintor vivo”, *Pueblo* octubre 1971, Zaragoza.

ROYO, M. A., “Daniel Sahún. La abstracción aún permite hacer una obra nueva”, *El Periódico de Aragón* 28 febrero 1995, Zaragoza.

ROYO, M. A., “Juan José Vera realiza su primera exposición de esculturas con *basura*”, *El Periódico de Aragón* 25 marzo 1994, Zaragoza.

ROYO, Miguel A., “Alfonso Buñuel hizo de puente entre antes y después de la Guerra Civil”, *El Periódico*, 29 octubre 1992, Zaragoza.

ROYO Morer, “Sobre María Pilar Burges”, *Andalán* nº 103, diciembre 1976, Zaragoza.

SAGARDÍA, Angel, “El Grupo Escuela de Zaragoza”, *El Noticiero* 31 marzo 1965, Zaragoza.

SÁNCHEZ BRITO, Margarita, “María Pilar Burges expondrá el lunes en la galería Wiot”, *El Eco de Canarias*, 15 febrero 1969, Las Palmas de Gran Canaria.

SÁNCHEZ CAMARGO, M., “Balagueró”, *Pueblo* 29 octubre 1961, Zaragoza.

SÁNCHEZ OMS, Manuel, « J. J. Vera. Los ojos dolorosos de la madre », *El Aragonés* 1-15 junio 2005, Zaragoza.

SÁNCHEZ OMS, Manuel, “La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico”, *Serrablo* nº 118-120, Sabiñánigo, Huesca, 2000-2001.

SANCHO IZQUIERDO, Miguel, “De arte. La Escuela de Zaragoza en Barcelona y en Madrid”, *El Noticiero* 2 febrero 1964, Zaragoza.

SANCHO IZQUIERDO, Miguel, “Divagaciones a propósito de una exposición y dos conferencias”, *El Noticiero* 23 agosto 1963, Zaragoza.

SANTAMARÍA, Ricardo, “El Grupo Zaragoza”, *Andalán* nº 423 segunda quincena 1985, Zaragoza.

SANTAMARÍA, Ricardo, “La vanguardia aragonesa de 1939 a 1970”, *Andalán* nº 147, 8-14 septiembre 1978, Zaragoza

SANTAMARÍA, Ricardo, “Veinte años de arte abstracto”, *Andalán* nº 222, junio 1979, Zaragoza.

SANTOS TORROELLA, “El Salón de Mayo, el Pop-Art y otras cosas”, *El Noticiero Universal* 20 mayo 1964, Barcelona.

SANTOS TORROELLA, “Escuela de Zaragoza”, *El Noticiero Universal* 29 enero 1964, Barcelona.

SENDER GARCÉS, Ramón J., “Ramón J. Sender, pintor de amuletos”, *Batik* nº 21.1 1976, Madrid.

SERRANO, Carmen, “*Juego con la figuración, pero sin que me controle*. Balagueró expone en la Antonia Puyó”, *El Periódico* 11 mayo 1996, Zaragoza.

SOLANILLA, José Luis, « José de Lecea. El pintor que hablaba con sus cuadros », *Heraldo de Aragón* 25 junio 2003, Zaragoza.

SOTO VERGES, Rafael, “Balagueró”, *Artes* nº 79, noviembre 1966, Madrid.

TARIK EL-SHARIF, “La exposición de pintura moderna española”, *Al Baas* 20 septiembre 1965, Damasco.

TORREBADELLA, Antonio, “María Pilar Burges no quiere opinar sobre Dalí”, *Amanecer* 10 junio 1956, Zaragoza.

TUDELILLA, Chus, “Amuletos contra el vacío: una faceta artística desarrollada a todo color”, *Suplemento. 100 años de Ramón J. Sender, El Periódico* 3 febrero 2001, Zaragoza.

VAL, Manuel, “Juan José Vera: un paseo por la abstracción”, *Anaquel. Revista del I. E. S.* marzo 2001, Zaragoza.

VAL, Manuel, “Juan José Vera y la abstracción”, *Trévede* nº 50 abril 2001, Zaragoza.

ZAPATER, Alfonso, “*El Grupo Escuela de Zaragoza va a exponer en París*”, *Heraldo de Aragón* 4 abril 1967, Zaragoza.

Z., “Triunfo en Beirut del Grupo Zaragoza”, *Amanecer* 18 diciembre 1965, Zaragoza.

