1

El Constructivismo es un movimiento artístico ruso de principios del siglo XX que ejerció una importante influencia en el arte europeo y que fue fundado por el escultor y pintor ruso Vladimir Tatlin (1885-1953). Su nombre hace referencia a la construcción de esculturas abstractas partiendo de una gran variedad de materiales industriales, como metal, alambre y trozos de plástico. Las primeras obras representativas de este movimiento son las construcciones en relieve de Tatlin fechadas entre 1913 y 1917. En 1920 ya se le habían sumado los artistas Alexandr Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo y Antonie Pevsner, Alexander Exter , Olga Rozanova, entre otros. En 1920 Gabo y Pevsner publicaron en Moscú el Manifiesto realista, donde se exponen los principios teóricos del nuevo estilo.

Rechaza como el Suprematismo la utilidad social del arte, proponiendo en cambio un arte en el cual contara el movimiento y se utilizaran materiales contemporáneos en particular aquellos relacionados con la máquina. Para los constructivistas, la obra de arte está en comunicación con el espacio que la rodea, por eso la obra se abre al espacio, y cuenta con elementos frecuentemente transparentes, de formas geométricas lineales y planas. Aunque el movimiento se dividió en diferentes grupos en la década de 1920, en general el Constructivismo defendió los ideales del utilitarismo, el funcionalismo y la abstracción. El utilitarismo, sostenía que el arte debía ser fácil de comprender y tener una utilidad social. Tatlin se convirtió en un diseñador poderoso e influyente dentro del nuevo orden estético (Rickey, 1995,p.17).

El Constructivismo ejerció una gran influencia sobre la escultura, arquitectura y, especialmente, el diseño industrial del siglo XX y su defensa de los materiales modernos y de las líneas puras sirvió para reforzar la naciente estética del funcionalismo.

EL CONSTRUCTIVISMO

El Suprematismo fue lanzado en Rusia por Kasimir Malevich (1878-1935), quien sostenía que la pintura debe ser exclusivamente el resultado de los elementos geométricos, rectángulo, triángulo, círculo y cruz, para reflejar, no sólo la esencia material del mundo hecho por el hombre, sino también su deseo de acercarse al misterio inexplicable del universo. Para Malevich, además, el arte no tiene por qué ser útil socialmente, y es el artista quien debe mantener una independencia intelectual que le permita concentrarse en la creación.

Malevich era un hombre de gran carisma y un orador brillante. A los diecinueve años entró a la escuela de artes del Kiev, y sus primeros trabajos son calificados como impresionistas. Ya viviendo en Moscú, entre 1905 y 1908 fue cuando empezó a hacer sus mejores trabajos. En construcción se basaban en los trabajos de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, ya que Malevich estudió a profundidad sus trabajos (Gray, 1970,p.145).

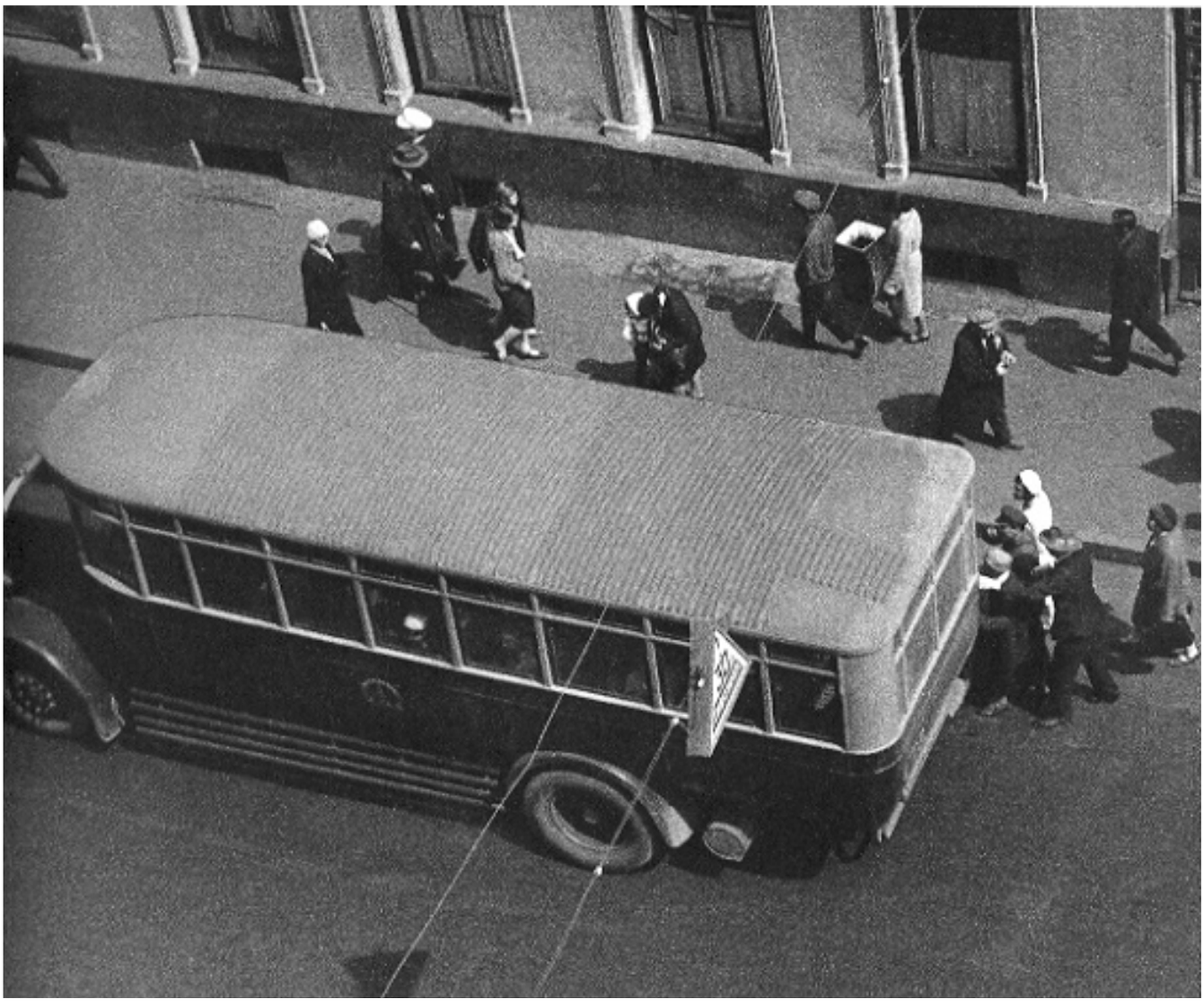
Kasimir Malevich desarrolló a partir del Cubofuturismo, una fusión entre tendencias cubistas y futuristas, un concepto pictórico que negaba radicalmente cualquier clase de reproducción imitativa. En los años 1914-1915 pintó su primer cuadrado negro sobre fondo blanco, al que siguieron muchos más. En relación con ese icono de la abstracción declaró: *Quería suprimir por completo todo lo expresivo y anecdótico que, a pesar de la inmaterialidad, todavía se encuentra en el arte abstracto* (Kraußе, 1995,p.97). Este pintor consideró el Cuadrado negro la expresión del sentimiento puro, porque en él se habían eliminado todos los pensamientos materiales del mundo. Malevich denominó su arte "Suprematismo", puesto que el sentimiento se encontraba por encima de lo material.

El radicalismo artístico de Malevich abrió nuevos caminos a De Stijl y a la Bauhaus. Tanto Vasily Kandinsky como El Lissitzky conocieron el Constructivismo ruso en su país durante los años de guerra. Al contrario del intelectual Kandinsky, que se sentía íntimamente unido a la pintura metafísica de Malevich. El Lissitzky se encontraba cerca de las concepciones artísticas de los vanguardistas rusos Alexander Rodchenko, Olga

Rozanova, Varvara Stepanova o Vladimir Tatlin. Después de la Revolución de Octubre del año 1917, la joven Unión Soviética ofreció por fin a los artistas la tan anhelada oportunidad de participar activamente en la formación de la sociedad, aunque únicamente fuera durante unos quince años (Krauße, 1995,p.98). Con un arte que se inspiraba en la producción técnica desde un punto de vista estético, aunque también altamente práctico, querían llevar a cabo una labor constructiva de alcance ideológico y material, y se consideraban ellos mismos ingenieros del arte y artistas proletarios. Abandonaron el ámbito puramente material y se dedicaron a todos los medios artísticos: diseño de carteles, diseño de moda, tipografías, fotografías, arquitectura de interiores, propaganda, ilustraciones para libros, en pocas palabras abarcaron todo lo que pudieron.

Al comienzo de la Revolución Rusa, hubo algunos proyectos civiles que fueron concebidos para generar un espíritu colectivo. Algunos de los primeros ejemplos son los diseños experimentales hechos, entre otros, por Alexandr Rodchenko y Gustav Klucis para estructuras funcionales destinadas a espacios públicos con el fin de exhibir y transmitir propaganda visual y auditiva. En ellos se incluye el proyecto de Rodchenko de 1919 titulado Proyecto para un Kiosco Callejero y numerosos diseños de Klucis para torres menores que incluían altavoces y otros implementos destinados a la difusión de mensajes propagandísticos dirigidos a las masas.

En Rusia hubo un florecimiento del arte creativo. Al mismo tiempo que caía el régimen zarista y se aproximaba la guerra civil, daba inicio el proceso que, tiempo después, consolidaría la Revolución en la Unión



A. Rodchenko, Arbat Bus Station, 1932

Soviética. El arte Ruso ejerció una influencia internacional en el diseño gráfico y la tipografía del siglo XX. La década iniciada en el año 1910 con las conferencias de Marinetti en Rusia, vio a los artistas de esa nación absorber las nuevas ideas del Cubismo y del Futurismo con una rapidez sorprendente para después continuar hacia diferentes innovaciones (Hollis,1994, p.38).

La vanguardia rusa tenía suficientes rasgos comunes con el Cubismo y el Futurismo y de esta manera crear el término Cubofuturismo. La experimentación en la tipografía y el diseño caracterizaron los libros y los periódicos de los artistas futuristas, presentando trabajos por medio de la comunidad artística, visual y literaria. Simbólicamente, los libros futuristas rusos fueron una reacción contra los valores de la Rusia zarista. La utilización de papel rústico, de métodos de producción artesanal y de agregados hechos a mano expresaban la pobreza de la sociedad campesina. Kasimir Malevich, fundó un estilo de pintura de formas básicas y de color puro, como mencioné con anterioridad, el Suprematismo (Kraußе, 1995,p.97).

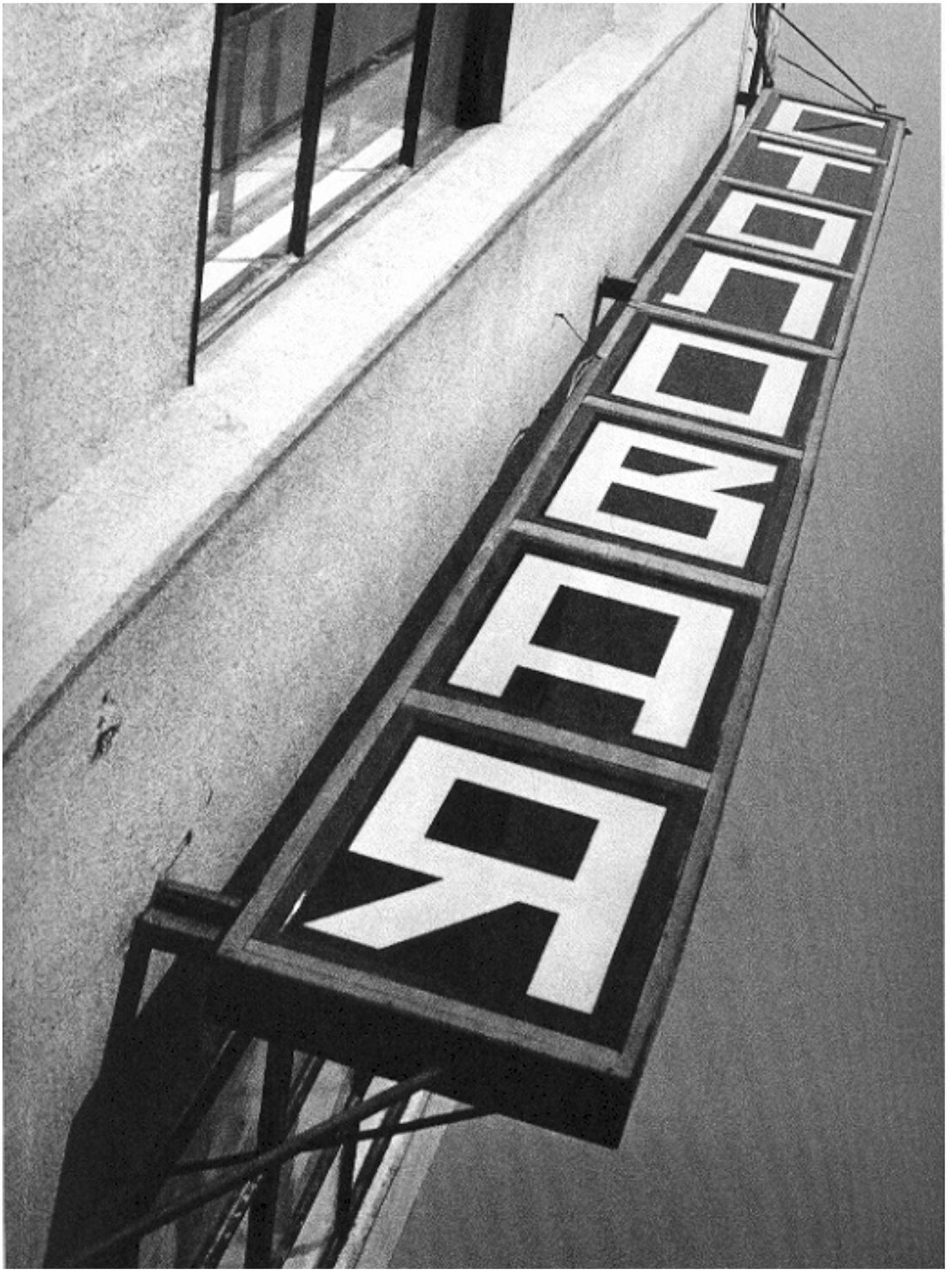
El movimiento fue acelerado por la Revolución, se concedió al arte un papel social raramente asignado. Los artistas revolucionarios se habían opuesto al viejo orden y al arte visual conservador. En el año 1917 pusieron sus energías en la propaganda masiva para poder apoyar a los bolcheviques. Pero para el año 1920, surgió una división ideológica concerniente a la función del artista dentro del nuevo Estado Comunista. Algunos artistas como Malevich y Vasily Kandinsky (1866-1944), suponían que el arte debía permanecer como una actividad de las necesidades utilitarias de la sociedad.

Guiados por Tatlin y por Alexandr Rodchenko, en el año 1921, veinticinco artistas renunciaron al arte por el arte, para consagrarse al diseño industrial, la comunicación visual y las artes aplicadas al servicio de la nueva sociedad comunista. Estos constructivistas hicieron un llamado a los artistas para que dejaran de producir cosas inútiles y se volviera hacia el cartel, porque tal trabajo pertenece ahora al deber del artista, y así prepararse para una vida nueva. Tatlin cambió de la escultura al diseño de una estufa que daría el máximo de calor como un mínimo de combustible; Rodchenko abandonó la pintura por el diseño gráfico y el periodismo fotográfico.

Uno de los primeros intentos para formular una ideología constructiva fue el folleto Konstruktivizm del año 1922, de Aleksei Gan (1893-1942). En el criticaba a los pintores abstractos por ser capaces de romper con los lineamientos del arte tradicional y decía que el Constructivismo se había trasladado del trabajo de laboratorio a la aplicación práctica. Gan escribió que los tres principios del Constructivismo son la arquitectura, la textura y la construcción. La arquitectura representaba la unificación de la ideología comunista con la forma visual. La textura significaba la naturaleza de los materiales y cómo son empleados en la producción industrial. La construcción simboliza el proceso creativo y la búsqueda de leyes de organización visual. Quien mejor llevó a cabo el ideal constructivista fue El Lissitzky.

El inicio del fotomontaje en Rusia coincidió con el descubrimiento del montaje en la película cinematográfica y compartió parte de su vocabulario. Mostrar acciones simultáneas; sobreponer imágenes; usar acercamientos extremos e imágenes en perspectiva, a menudo juntos; y la repetición rítmica de una imagen constituyeron algunas de las técnicas comunes en ambos lenguajes. El concepto de la pintura en serie era aplicada por Rodchenko dentro del diseño gráfico en el año 1924.

Aunque el Constructivismo persistió como una influencia en los gráficos soviéticos y el diseño industrial, pintores como Malevich, que no abandonó el país, fueron arrastrados a la pobreza y la obscuridad. Algunos artistas desaparecieron, y por ello, las innovaciones de esta creación artística posteriormente encontraron su desarrollo en Occidente.



A. Rodchenko, Dining Room, 1931

Alexandr Mijáilovich Rodchenko nació en San Petesburgo, el 23 de noviembre de 1891 y murió en 1956 en Moscú. Durante los primeros años de su vida, Rodchenko no tuvo ningún contacto con el arte, su padre acomodaba coches en el teatro y su madre lavaba ropa. Cuando se mudaron a Kazan a principios de 1900, al terminar sus estudios de la escuela primaria comenzó a estudiar en la escuela de Bellas Artes, concluyendo sus estudios durante el verano de 1914 (Dabrowski, Dickerman, Galassi,1998,p.20).

Rodchenko amaba las ilustraciones japonesas, el arte de Matisse, Gaugin y del ruso Mikhail Vrubel. Se interesó por el trabajo del simbolista inglés Aubrey Beardsley del cual se puede ver el peso que tuvo en sus trabajos (Dabrowski, Dickerman, Galassi,1998,p.20).

Al comienzo de su carrera, Rodchenko tuvo cierta influencia por parte de Malevich y Tatlin. De Malevich adoptó los ejes dinámicos que caracterizan su trabajo, así como el uso de figuras geométricas puras; primero en composiciones bidimendsionales y posteriormente en tridimensionales. Por medio de Tatlin, se interesó en los materiales ya que se pueden crear diferentes texturas en la superficie. Con esta combinación desarrolló el diseño Constructivista (Gray, 1970,p.213).

El trabajo de Alexandr Rodchenko representa un punto clave en la evolución del Constructivismo ruso, es innovador, de espíritu experimental, versátil, y su incomparable creatividad lo distingue de los otros representantes del Avant-Garde. Rodchenko utilizó una gran diversidad así como diferentes medios para plasmar su trabajo: pintura, escultura, dibujo, collage, fotomontaje, gráficos para portadas de revista y libros, cartel y algunos trabajos de publicidad. También hizo diseño de mobiliario, objetos utilitarios, proyectos de arquitectura y fotografía.

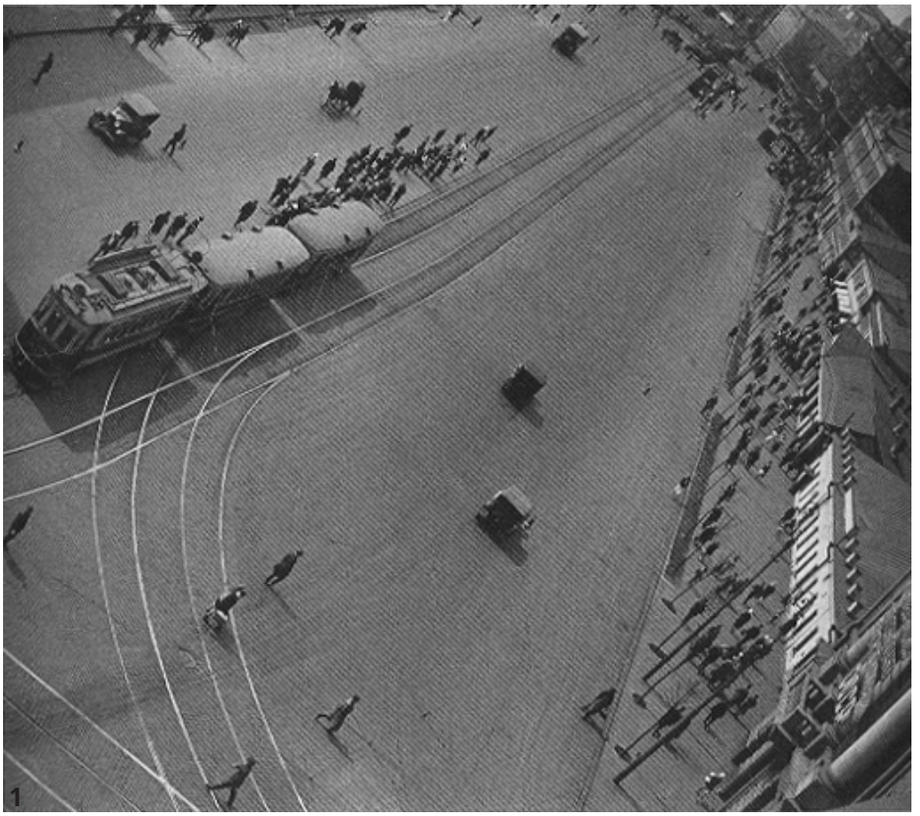
ALEXANDR RODCHENKO

Los mayores logros artísticos de Rodchenko se pueden observar en el periodo Constructivista, a finales de 1910 y durante los años veinte. Su trabajo ayudó al desarrollo del Constructivismo a un nivel formal y creativo, le dio forma al movimiento.

Rodchenko evolucionó, lo que aprendió en la ciudad de Kazan a través de las revistas de arte, tiempo después lo llevó a ser uno de los más importantes exponentes del Avant-Garde por su talento multifacético y su deseo experimental con miras al futuro, con la visión de crear un mundo nuevo, un hombre nuevo y un arte nuevo. Después de haber desarrollado nuevos medios de expresión en la pintura de caballete, abandonó la pintura para formar construcciones tridimensionales. Fue innovador en el diseño de libros y un pionero del fotomontaje.

En cuanto al material de publicidad así como el diseño de cartel son excepcionales en su poder expresivo, constan de composiciones simples pero inusuales. En búsqueda de un medio compatible con la modernidad, Rodchenko se enfocó en la fotografía, produciendo imágenes espectaculares. Todo su trabajo lo realizó con miras al futuro y con una visión a la sociedad moderna.

Si evaluamos el legado que Rodchenko dejó encontramos que su trabajo es único, de increíble diversidad y la versatilidad de su talento tuvieron mucha influencia, no sólo en la doctrina constructivista sino hasta nuestros días. La riqueza de sus creaciones artísticas, su naturaleza experimental y su impacto en el trabajo de generaciones más jóvenes en el área de la creatividad donde se incluyen la publicidad, diseño de libros y fotografía sigue sorprendiéndonos. Su arte está dentro de los más importantes capítulos de la historia, no sólo de la historia Rusa sino también en cuanto a la evolución del arte del siglo veinte. Rodchenko indagó en la búsqueda de un arte que pudiese satisfacer equitativamente los ideales políticos, sociales y artísticos y así poder crear una sociedad nueva (Dabrowski, Dickerman, Galassi,1998,p.45).



A. Rodchenko, 1. Okhotnyi Row, 1932 2. Alexandr Rodchenko, 1922 3. Trunks, 1930

Para 1920 la fotografía jugó un papel importante y a la vez dominante en el trabajo de Rodchenko. El invento de la fotografía se hizo público en 1839, fue producto de la Revolución Industrial, y estaba fuertemente ligada a los grandes cambios sociales que vinieron con la industrialización. La fotografía como medio de expresión supone el acceso de las masas a la realización de imágenes, una novedad radical en la historia (Dabrowski, Dickerman, Galassi,1998,p.101).

Este nuevo medio ofrecía una alternativa al trabajo artístico acostumbrado, era una vía de escape de las pretensiones de la Burguesía. Rodchenko se interesó aún más en la fotografía porque decía que la pintura estaba sumamente comprometida con la burguesía. El Constructivismo estaba inspirado por el fervor revolucionario, lo cual produjo la experimentación y optimizó la creatividad de ese periodo.

A través de 1920 y principios de los treinta, el fotocollage jugó un papel importante, desarrolló una amplia forma de expresión moderna y progresiva. Para los integrantes del Avant-Garde, las publicaciones hechas transmitían un avance en el arte, la yuxtaposición y los cambios en el tamaño de las cosas, la mezcla de texto y material gráfico intercambiaban sabores sin que se pierda la identidad del mensaje, se transmitía un mensaje al público, seduciéndolo y divirtiéndolo. Para Rodchenko, este trabajo era interesante porque tenía cierto anonimato y más que ser una materia prima, era un vocabulario, un complejo lenguaje de modernidad.

En un principio Rodchenko no era fotógrafo así que cuando necesitaba imágenes de personajes como Maiakovski, por mencionar, comisionaba a alguien más para que hiciera el trabajo. Para 1923 ó 1924, notó que debía adentrarse en la fotografía para poder manipular a su antojo la construcción de sus fotomontajes.

FOTOGRAFÍA CONSTRUCTIVISTA

El compromiso de Rodchenko en la fotografía como una fuente de imagen preexistente, pronto lo atrajo ya que era un proceso que cautivaba y combinaba situaciones reales. La revolución fotomecánica añadió un poderoso significado lleno de imaginación para la prensa impresa. También había transformado el arte gráfico ya que se podía lograr una combinación de elementos de todo tipo, incluyendo la fotografía.

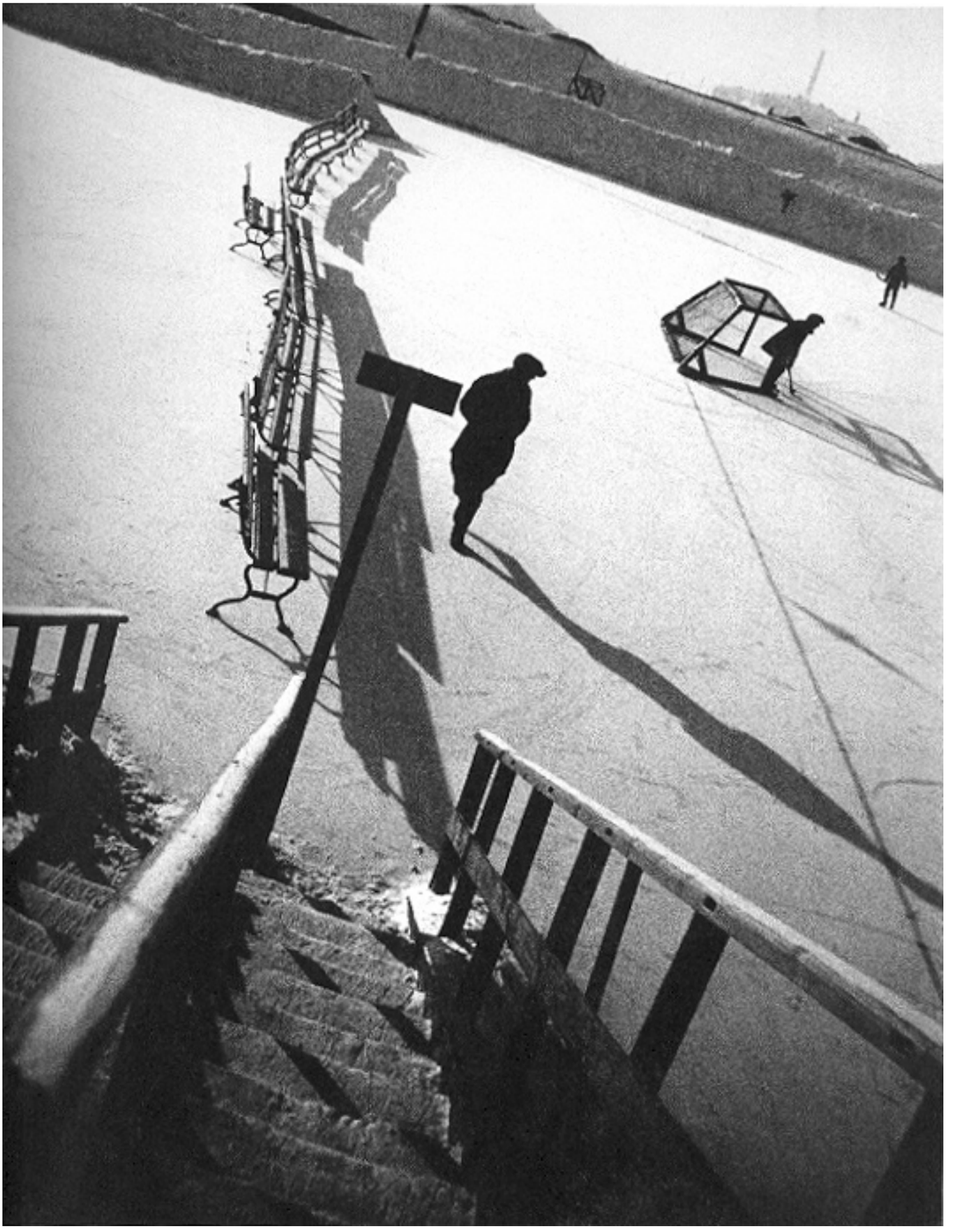
La fotografía moderna en Europa no fue simplemente un descubrimiento radical de una elite sofisticada, sino que el caos existente y el avance que tuvo el Avant-Garde con sus creaciones y su disciplina la impulsaron cada vez más.

Las composiciones fotográficas de Rodchenko tenían gran creatividad, solía tomar ángulos oblicuos, en la mayoría de sus trabajos se puede observar esta característica que a su vez presencia la estética en toda composición. De igual forma solía emplear diversas técnicas como la múltiple exposición, un juego dramático de luz y sombra, impresión en negativo, fotogramas en los cuales demostraba su curiosidad en cuanto al avance de la fotografía.

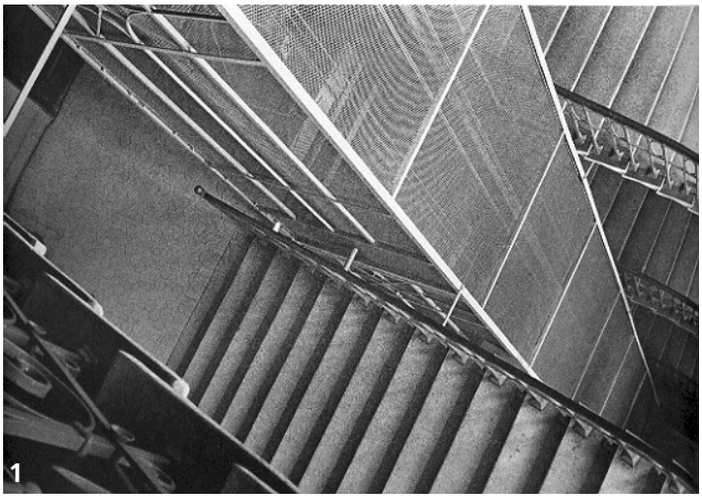
Distante del fotomontaje, para Rodchenko la fotografía era la pauta que marcaba su control sobre la imagen, podía poner el ojo sobre el mundo sin importar que el ángulo de visión partiera de lo horizontal, él transformaba lo que a simple vista se veía, dándole a la imagen un mayor poder.

Para Rodchenko, el modernismo implicaba varios principios, los cuales se basaban en el ángulo oblicuo que solía tomar. Al hacer esta toma, la forma se desvía de su vista convencional y permite abrir el ángulo de visión. Si se obliga al observador a percibir esta desviación, el fotógrafo podrá darle forma a la imagen. También se puede transformar de manera coherente de una tercera dimensión a segunda. El plano oblicuo también puede desligar al espectador de la escena porque lo que está observando ahora se ve completamente diferente a la realidad, desde un punto de vista nunca observado por el.

A. Rodchenko, Laying Piles, 1930



A. Rodchenko, Sokolniki Park, 1929



Sobre los ejes verticales superior e inferior de la fotografía oblicua, las imágenes tienden a colapsar el espacio pictórico y de esta manera organizar los planos del Cubismo Sintético. El Cubismo había roto con la hegemonía de la perspectiva, en parte al multiplicar los ángulos de visión, podían observarse puntos de vista simultáneos. Las fotografías de Rodchenko jugaban con las convenciones espaciales de perspectiva así como lo hacían las pinturas de Édouard Manet y sus contemporáneos. Presentó a la gente una nueva manera de ver las cosas, empapadas de gran creatividad.

Con los encuadres de Rodchenko sabemos que cuando la cámara no está colocada a nuestra altura los edificios parecen caerse o elevarse. La perspectiva académica se basa en puntos de fuga que están situados sobre el horizonte, que siempre está al nivel de la mirada. De hecho, a los aficionados se les advertía en manuales y en libros de instrucción que nunca debían inclinar su cámara. Pero en 1920 algunos fotógrafos y en especial Rodchenko descubrieron que la nueva perspectiva era rica en cuanto a composición. Alexandr también solía colocar su cámara al nivel de la cintura y así como con los planos oblicuos transformaba una composición simple en una abstracción visual. Ahora los planos eran forzados y más interesantes con ángulos de visión hacia arriba desde abajo, desde abajo hacia arriba y sus diagonales.

El éxito de Rodchenko se debe al punto de vista que incluye en sus fotografías. A la forzada composición de cada una de sus imágenes. A sus picados y contra-picados. Era un admirador de la tecnología y en especial de todo lo que vuela: aviones, dirigibles, globos. De los puentes, torres metálicas y de la arquitectura. La tecnología representa el mundo contemporáneo. Para él, la ciudad moderna con los altos edificios con cristales en sus muros, la industria, los tranvías, los coches, los anuncios publicitarios, los barcos y aviones necesitan un cambio en la percepción visual. Los puntos de vista más interesantes para mostrar la realidad, ya no era la vista horizontal de un hombre de pie, sino de abajo arriba y de arriba abajo, con el horizonte inclinado, lo que hace que la imagen adquiera mayor movimiento y dinamismo. Es un ejemplo nítido de lo que viene a denominarse estilo en un fotógrafo.

Sus fotografías son fácilmente identificables. Estas composiciones las consigue cuando puede deshacerse de las pesadas y rígidas cámaras de placas y al igual que otros fotógrafos consigue tener en sus manos las ligeras cámaras portátiles. En los retratos evita el manierismo propio de los estudios de fotografía. Sus retratos se convierten en símbolos, en iconos, al eliminar todo lo trivial. Por ejemplo, en el retrato de la madre deja sólo la cabeza, el pañuelo y la mano sujetando las gafas. El poder expresivo de una fotografía depende tanto de los medios explicativos empleados como del sujeto descrito.

A. Rodchenko, 1. Staircase, 1931 2. Student Campus in Lefortovo, 1932

El término fotomontaje fue inventado después de la Primera Guerra Mundial y surgió porque los dadaístas berlineses necesitaban un nombre para designar la nueva técnica, la cual permitía introducir fotografías en sus obras de arte. Se puede observar el uso del collage en algunos trabajos del Cubismo y Futurismo. Para los dadaístas, la fotografía era el principal elemento que estructuraba un cuadro. El término fotomontaje lo idearon George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch. Dicha palabra habla de construir y ensamblar las obras. El alemán montage significa ajuste o cadena de montaje, y Monteur que significa mecánico, ingeniero. John Heartfield quien fue el más famoso profesional del montaje, era conocido por sus colegas como Monteur Heartfield. Aunque en general tanto artistas como historiadores no se ponen de acuerdo para definir el fotomontaje. El *Penguin English Dictionary* lo define como: *fotografía compuesta por varias fotografías; arte o procedimiento de realizarla* (Ades, 2002,p.15).

Para el conjunto de artistas de la vanguardia de los años veinte, el fotomontaje se consideraba como un medio para hacer penetrar el sentido en el interior de una simple imagen de la realidad. John Heartfield decía que: *añadiendo una mancha de color cualquiera, una fotografía puede convertirse en un fotomontaje, obra de arte perteneciente a un género bien definido* (Krauss, 2002,p.116).

Los dadaístas de Berlín empleaban la fotografía como imagen ready-made, la pegaban junto a recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica fuera de la realidad (Ades, 2002,p.12).

FOTOMONTAJE Y COLLAGE

También los constructivistas rusos apreciaron el fotomontaje por razones similares a los dadaístas. Ambos sentían la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, a lo dominante que era la pintura figurativa. La relación que mantiene la fotografía con la realidad fue lo que convirtió al fotomontaje en la primera solución creativa para ambos grupos de artistas. Una imagen causa más impacto en la gente que un simple dibujo de lo que se quiera expresar. El fotomontaje no sólo significa hacer un montaje de fotos, puede ser un montaje de fotografía acompañada de texto, color o bien, dibujo. Con ello vieron que la imagen hablaba en un lenguaje distinto.

Después de que se desató la Segunda Guerra Mundial, el fotomontaje fue utilizado con mayor fuerza por la política tanto en Europa como en Rusia. Los carteles con montajes fotográficos los empleó Franco durante la Guerra Civil española al igual que Mussolini en Italia. El fotomontaje estaba vinculado con la izquierda política, porque era el medio ideal para expresar la dialéctica marxista (Ades, 2002,p.41).

La propaganda se hacía a través de diversos medios, como trenes y barcos cubiertos de pinturas. Con el fotomontaje, los textos pasaron a segundo plano. Los carteles exponían de manera satírica y contrastante la situación que se vivía en Rusia y en muchas ocasiones también mostraban el avance tecnológico y el crecimiento de la industria. De esta forma, exponían el progreso a través de imágenes.

El fotomontaje estaba ligado con el desarrollo de la cultura industrial y con la comunicación de masas y por ello surge la necesidad de un método que exprese la fuerza de las máquinas y la química a la altura de la industria socialista; vio la luz en la Unión Soviética entre 1919 y 1920.

Max Ernst, Self-Portrait, 1920

Man Ray, Max Ernst, 1934

La fotografía mantiene una relación especial con la realidad pero a la vez es susceptible de ser manipulada para reorganizar o desorganizar la realidad. Por eso apareció el fotomontaje tanto en Rusia como en Berlín. En la Unión Soviética, el objetivo del fotomontaje era persuadir a la gente de los objetivos del estado soviético y sus logros.

Para 1924 el fotomontaje era ya un medio constructivista por excelencia y adquirió mayor fuerza con la fundación de la revista *Lef* (Frente de Izquierdas de las Artes), la cual tenía como fundadores a Maiakovski, Osip Brik, Tretiakov y Rodchenko (Ades, 2002,p.70). Con esta publicación querían unificar la teoría constructivista con la práctica del artista autónomo y clarificar la posición del arte en la sociedad revolucionaria.

Se profundizó en el uso del fotomontaje para la ilustración de carteles, cubiertas de libros y anuncios porque la pintura figurativa de caballete estaba creciendo. En 1923 Rodchenko realizó los diseños de la portada para la revista *Lef* . También utilizó una serie de fotomontajes para ilustrar el poema de Maiakovski *Sobre esto*, esta obra de Rodchenko fue la primera en su núcleo. Desde este año hasta la década de los treinta el uso del fotomontaje se extendió. La combinación de fotomontaje y las nuevas técnicas tipográficas se materializó en diseños audaces, llamativos y simples. Lissitzki mencionó: *La mayoría de los artistas hacen montajes, esto es, con fotografías y sus correspondientes inscripciones componen páginas enteras que se reproducen luego fotográficamente. Se desarrolla así una técnica tan eficaz y fácil de aplicar, que puede fácilmente convertirse en mecánica, si bien unas manos poderosas pueden transformarla en el método más eficaz para alcanzar la poesía visual* (Ades, 2002,p.85).

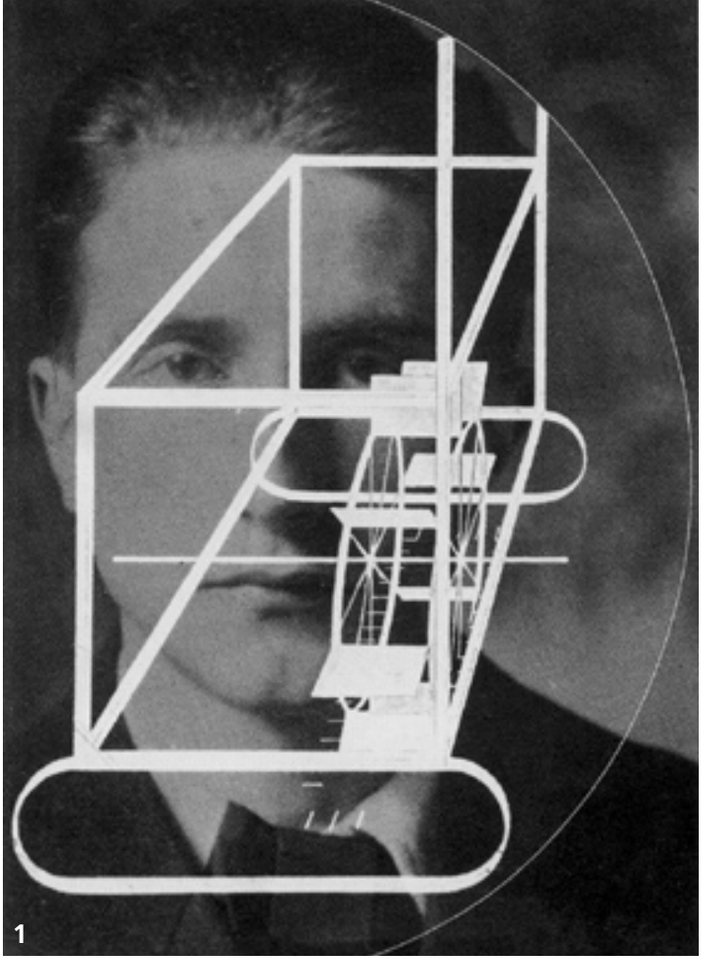
Lo bello del fotomontaje es que se reúnen imágenes variadas en cuanto a tema, perspectiva, escala y tonalidad. Cada imagen individual reacciona frente a su vecina, ya se por su refuerzo o por su violenta oposición.

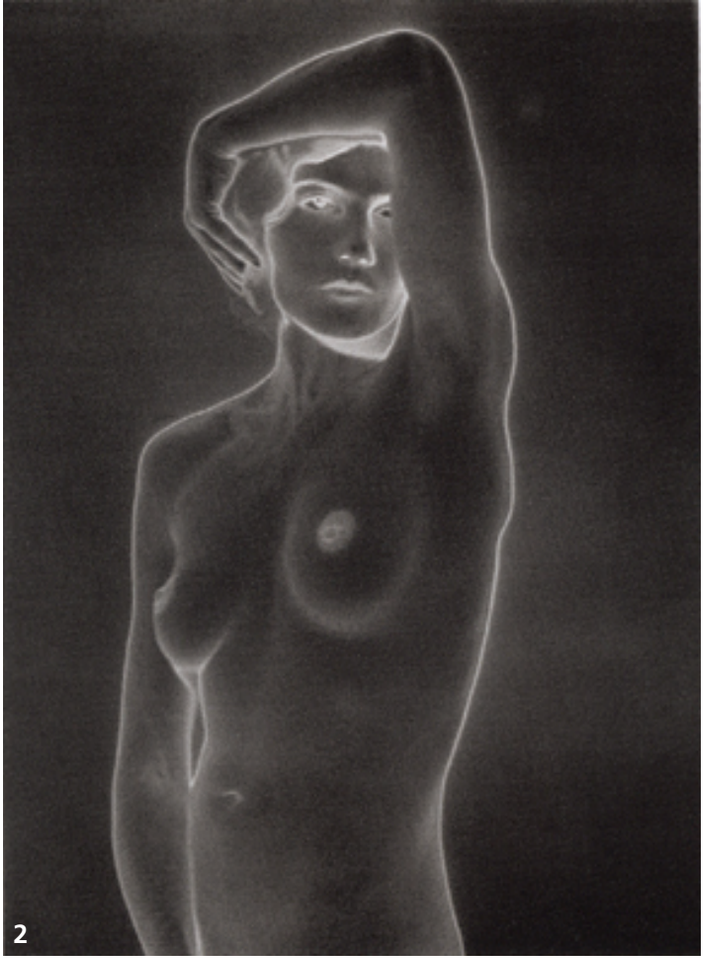
El collage también fue una herramienta utilizada por los dadaístas en la cual encontraban las mismas características que con el fotomontaje. Mediante la yuxtaposición de elementos de naturaleza extraña creaban paisajes alucinatorios. Objetos de uso cotidiano eran transladados a un nuevo contexto en donde se genera una nueva idea de ellos y se crean realidades distintas.

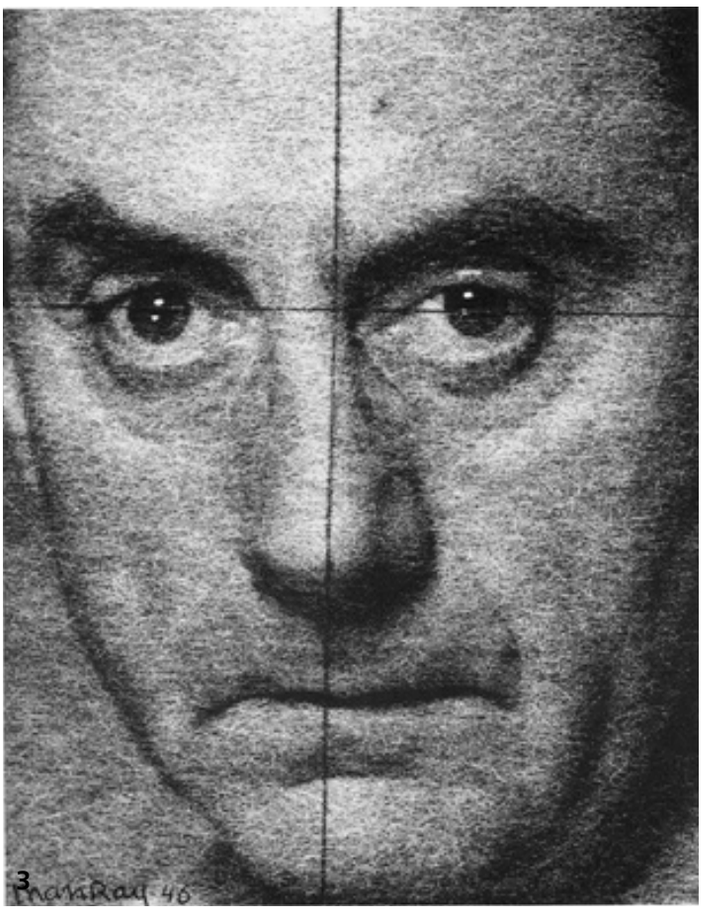
Para 1920, el collage y el fotomontaje eran prácticas utilizadas por los dadaístas. Uno de los grandes exponentes del collage es Max Ernst; nació en 1891 cerca de Colonia, Alemania y murió en 1976. Estudió filosofía e independientemente hizo estudios de historia del arte y empezó a familiarizarse con los trabajos hechos por enfermos mentales (Abrams, 1997,p.7). Fue uno de los primeros artistas en experimentar de manera sistemática el poder desorientador de imágenes fotográficas combinadas y de esta manera transformaba objetos, cuerpos, paisajes, entre otros (Ades, 2002,p.111).

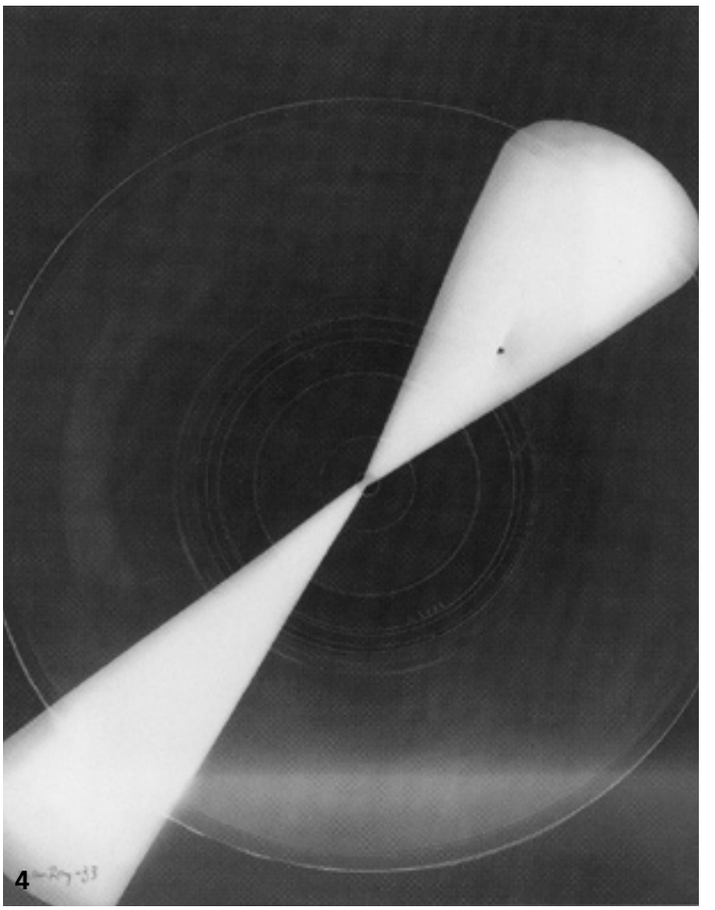
Como muchos otros artistas, el trabajo de Marx fue considerado por las autoridades Nazi como "degenerado". En 1933 su nombre estaba dentro de la lista negra Nazi y fue forzado a abandonar el país como resultado de la Segunda Guerra Mundial. Pasó por diversos campos de concentración franceses y después de algún tiempo, la intervención de un inspector en la frontera francesa-española quien admiró las pinturas que llevaba Ernst en su equipaje, le permitió escapar del ejército alemán. Eventualmente encontró su camino en Estados unidos (Abrams, 1997,p.8).

Para él, el collage significaba la conquista de lo irracional; y gracias a ellos, le abrieron las puertas de la vanguardia parisina. En la visión de Ernst, el collage no implicaba necesariamente recortar y pegar. Hacía sus obras con guache, tinta o lápiz y de esta manera efectuaba una transformación que se traducía en una nueva combinación de realidades. Regularmente intensificaba la fuerza poética de los collages con grandes inscripciones o títulos. Muchas veces estas inscripciones no tenían ninguna secuencia gramatical o lógica que se leen como un collage de fragmentos.









M. Ray, 1. Marcel Duchamp, 1923 2. Beauty in ultra violet, 1931 3. Self-Portrait, 1946 4. Rayograph, 1933

En los collages de Ernst se puede observar un equilibrio entre lo asombroso y lo cómico, temática que manejan los surrealistas y dadaístas en sus fotomontajes. La transformación de los materiales, la yuxtaposición que altera la naturaleza del objeto original fotografiado es lo que provoca una desorientación que conduce a lo que los surrealistas denominan lo maravilloso.

Los collages de Ernst los incluyen en el movimiento dadá, sin embargo son obras que ya anuncian al Surrealismo. Ernst consideraba que dichos collages eran en cierto modo equivalentes y análogos a la escritura automática surrealista ya que sus facultades visionarias eran provocadas por el inconsciente (Ades, 2002,p.116). Casi al mismo tiempo que Max Ernst, pero en sentido diverso y a primera vista de espíritu opuesto, Man Ray también desarrolló un ímpetu en cuanto a los conceptos de la fotografía. Nació en 1890 en Filadelfia, Estados Unidos y murió en 1976 en París (La fotografía del siglo XX,1997,p.512). Se dedicó a despojarla de la naturaleza positiva, de su propósito, forzándola a abandonar el aire arrogante que la envolvía y de alguna manera, liberándola de las pretensiones inmersas en la fotografía (L´ecotais,2001,p.11).

En un tiempo en el que la pintura estaba muy distante de la fotografía por el hecho de que representaba las cosas con más exactitud, se necesitaba de alguien que le asignara a la fotografía los límites que podría exaltar y de cierta manera guiarla a un contexto más amplio que simplemente el propósito con el que había sido creada. Y para su fortuna, Man Ray fue el hombre indicado.

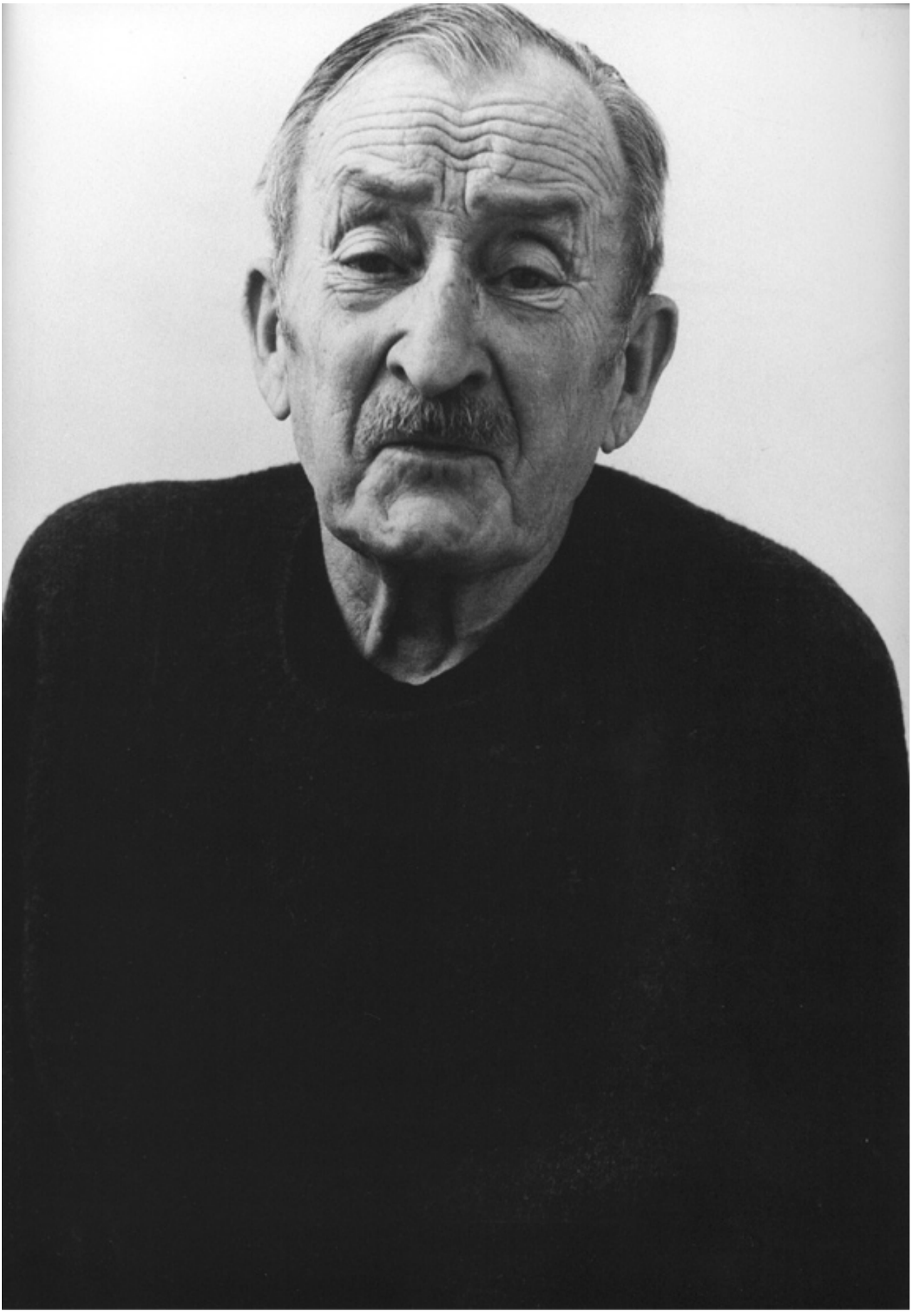
Man Ray vivió un largo periodo en París, en donde hizo sus trabajos más interesantes, ahí fue donde se desarrolló la originalidad de su trabajo. Veía a la capital francesa como la tierra prometida ya que en Estados Unidos fracasó. Con la nueva inquietud de la fotografía, descubrió el trabajo creativo ya que encontraba fascinante la precisión de la óptica.

Man Ray fue el genio de la manipulación fotográfica produciendo efectos que para el público parisino mejoraba la fotografía creativa, dándole un estándar mayor al valor puro de la fotografía (L´ecotais,2001,p.15). Man Ray empleó la fotografía como cualquier otro medio, pero a diferencia de muchos, la creatividad de su trabajo le llevó a ser el creador de la fotografía surrealista. Puso la fotografía al servicio del Surrealismo con una diversidad de elementos como rayogramas, fotografías solarizadas, doble exposición, fotografías de objetos enigmáticos. Sin embargo hay gente que indica que no son trabajos surrealistas sino que simplemente dan muestra del espíritu Dada basado en el principio de proyección destructiva de todo el arte formal.

Para hacer los rayogramas, Ray, empleó diversos métodos así como una gran variedad de elementos como objetos tridimensionales y objetos de cristal con los cuales lograba sombras, resaltaba su naturaleza translúcida logrando una mayor escala de blancos y negros (L´ecotais, 2001,p.17). Desde que Ray comenzó a trabajar con sus fotogramas en Nueva York, quiso expresar la vida que hay dentro de los objetos, su independencia y la capacidad que tiene cada uno de ellos para adquirir un nuevo significado que el que tiene por objeto. Dentro de su propuesta estaba también el darle a las cosas una apariencia distinta. Los objetos puestos de manera que se plasmaran en el papel fotográfico, eran reconocidos frecuentemente aunque se veían transformados y parecía que pertenecían a un mundo desconocido. Este procedimiento sedujo evidentemente a los surrealistas, por la cualidad gráfica que había en esos "fantasmas de objetos". Georges Ribemont-Dessaignes los llamaba " objetos de sueños " (Krauss, 2002,p.115).

Para la mayoría de la gente, estos fotogramas eran las primeras impresiones fotográficas que lograban un valor artístico equivalente a algunas pinturas. Man Ray dijo: *Intento hacer con la fotografía lo que los pintores estaban haciendo pero con luz y químicos en lugar de pigmentos y sin la ayuda de la óptica de una cámara* (L´ecotais, 2001,p.17). Man Ray escribía con una bombilla de luz así como los poetas con la pluma.

Man Ray fue el único fotógrafo en realizar el cambio del movimiento Dada al Surrealismo. Se le considera el artista fotográfico más innovador del siglo XX.



Richard Avedon, Alexey Brodovitch, 1969