GRIAL

139

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXVI / 1998

TERRITORIOS DA FOTOGRAFÍA

JOAN FONTCUBERTA:
Máis lonxe, máis preto.

ALLAN SEKULA:
Sobre a invención do significado da fotografía.

VÍTOR VAQUEIRO:
Morte e fotografía.

VAL WILLIAMS:
Viaxes e fotografía.

CHRISTIAN CAUJOLLE:
A fotografía na prensa.

MARGARITA LEDO ANDIÓN:
Asinado fotomontador.

MANUEL SENDÓN:
Notas sobre a fotografía galega e os arquetipos de representación.

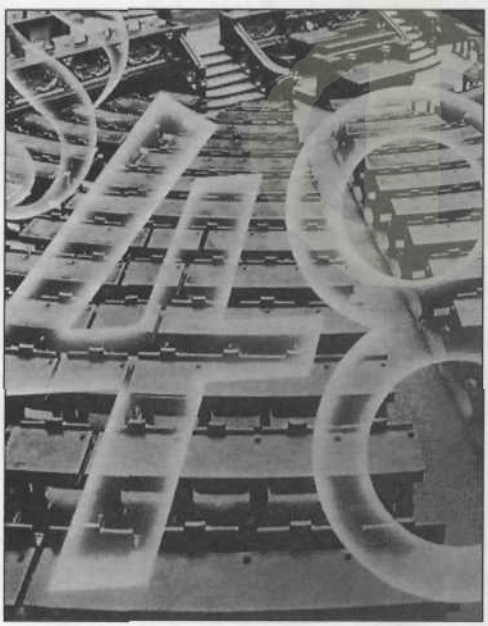
XOSÉ LUÍS SUÁREZ CANAL:
O home na fotografía de José Suárez.

CARLOS MASIDE:
En torno á fotografía popular.

Asinado, fotomontador

Margarita Ledo Andión

Cando Heartfield[1] lle dá outro nome ás cousas, como xa tiña feito co seu propio nome adaptándoo ó inglés para deixar constancia, cada minuto de cada día, da súa oposición ó nacionalismo reaccionario xermano, cando asina as súas pezas como "montador", está proclamando a súa adhesión ó *idearium* do Progreso, ó modo de producción industrial, entrementres sitúa o artista —non gosta da palabra artista— nas teses de Benjamin: o artista coma productor. Cando Heartfield fai que varíe o nome das cousas é porque o nome das cousas, ese código de aparencia tan instrumental, forma parte dun xogo de intereses nos que se representa e se tece a trama de facticidade que converte unha mensaxe en crible e, ó mesmo tempo, confrontará ese código con certas convencións —¿que é ser alemán?—, coa noción dominante de obxectividade. Estamos na Modernidade, achegámonos á fotomontaxe como un dos paradigmas da arte de masas.



John Heartfield. *Das Tote Parlament, ca. 1930.*

1. Heartfield, John. *Photomontages of the nazi period.* Gordon Frazer Gallery/Universe Books, Londres, 1977.

E para pensarmos na fotomontaxe como un dos paradigmas da arte de masas temos que cavilar noutras transformacións que definen a época da Fotomontaxe e que coñecemos como sociedade de comunicación e cultura de masas: proceso ascendente de urbanización, alfabetización, homologación tendencial de dereitos como o de expresar o desexo de querer votar, de participar no espacio público, idea de lecer, de tempo libre, os Medios e a profesionalización dos Medios, os Medios e a elaboración de discursos persuasivos a través dos Medios. E temos, asemade, que contar coa fotografía realista, elemento que devén peza clave no discurso mediático, un discurso que xa non poderá evitar ser o portavoz de argumentos á contra ou a favor do cambio cultural. Un cambio que para nós quere dicir, a partir de Vertov, liberarmos os ollos da constatación da verdade.

Tal e como pasara noutros momentos da historia da comunicación visual, son os propios autores os que van perfilando outras regras de composición para un organismo que se forma con variacións na súa escala, nas proporcións, na tensión, ritmo ou cor e con notacións desde o real. Son os propios autores os que elaboran conceptos novos, conceptos que nos explican as súas zonas de sombra, que nos outorgan un papel no escenario do seu traballo e que lle apoñen á comprensión o valor do goce, a emoción da intelixencia, que tamén é o que ten senso no ollar humano para Carlos Marx.

Trátase da irrupción da teoría en tanto práctica social. Nos postulados sobre a visión e mais a percepción do Instituto Psicolóxico de Berlín ou en Vhutemas, a escola estatal de arte e tecnoloxía de Moscova, alí onde se xuntan os *soviets* e a electricidade. Trátase dunha outra formulación do poder político e tamén do artista, *malgré lui,* político. É o culto ás forzas produtivas, é o cinematógrafo e mais a experimentación, é outravolta "Movemento Continuo" (Dziga Vertov) planeando o futuro coas ás da hipótese para un mundo que se abre a todas as posibilidades de intervención.

Ás cinco da mañá dunha mañá do mes de maio do ano 1915 un par de colegas comezan a recortar e pegar anuncios de cintos para hernias, de libros para estudiantes de música, de comida para cans, e deciden explorar unha serie de relacións entre os obxectos. George e John tentan dicir en imaxes aquilo que de se articular en palabras sería localizado pola censura. E Grosz conclúe na súa carta a Franz Roh[2], para *Photo-Auge,* no 1929:

> Neste sentido, nós faciamos postais que se supoñían foran enviadas a casa desde a Fronte ou á Fronte desde a casa. Isto levou a algúns dos nosos amigos, Tretyakov entre outros, a crear a lenda de que a fotomontaxe era unha invención das "masas anónimas". O que ocorreu foi que Heartfield estaba determinado a converter o que

2. *Franz Roh, teórico e fotógrafo.* Ivam, Valencia, 1997.

> comezara como unha incendiaria broma política nunha deliberada técnica artística.

E Franz Roh, no seu artigo en *Foto-Auge* "Mechanismus und Ausdruck: Wesen und Wert der Fotografie" escribe para a Fotomontaxe:

> O fantástico de todo este xénero non radica tanto na factura, como en certa fase do cubismo na que un mundo obxectivo simple se descompuña nunha estructura máis complexa, se non que apunta ó tema, ó converter fragmentos simples de realidade en unidades de meirande complexidade. Resulta significativo neste contexto a aplicación do principio do mosaico a fragmentos de obxectos, antes reservado para partículas cromáticas e formais de carácter neutro. A técnica fotográfica permite esta posibilidade formalizadora.

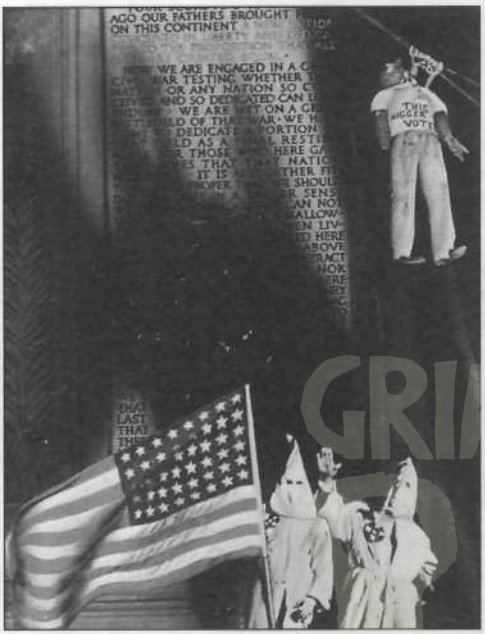
E a día de hoxe ¿que é o que fai tan interesante a fotomontaxe? ¿O seu nomadismo? ¿O seu hipertactismo? ¿As relacións arte/técnica? ¿A idea de producto para os medios de comunicación, a consciencia do público? ¿O feito de facer visible as súas estructuras, o proceso de construcción como parte das estratexias de senso? ¿A unión do traballo de creación co de execución? ¿Activar asociacións que pasan sen esforzo porque van da consciencia real ata a consciencia posible? ¿A diversidade de criterios, o carácter de temporalidade, a comisión institucional, o encargo como 'acordo puntual'?

De calquera xeito, resulta estraño que un fenómeno tan da súa época ecoe e o manexemos, a día de hoxe, con tanta soltura. E se andamos canda el con tanta soltura seguramente poderemos pensar niso que identificamos como coherencia. Como calidade.

As orixes da fotomontaxe son incertas, múltiples e diversas coma os vincallos, chamémoslle amorosos, e imposibles que activa entre Dada e o Constructivismo. Pertence a varios lugares, móvese entre datas, siglas e persoas dispares, pero a idea de "programa", é dicir, a idea de obxectivos, e a idea de "público", é dicir a idea de soportes de comunicación e de exhibición, establecen os lindes dunha zona de tránsito para a práctica artística, na Europa de entreguerras, onde non é o novo nin o vello o que colle valor, se non o necesario, como enuncia a frase-consigna de Tatlin.

E falamos da fotomontaxe como fotomontaxe política. Un fenómeno que nos resulta doado identificar polas súas constantes, pola trama de relacións que o vencellan co seu tempo e coas condicións nas que cada obra se realiza, e pola cultura do cotián como o *locus*, como o ámbito de entre todos os ámbitos que escolma para a súa intervención.

Ata tal punto a imaxe de marca da fotomontaxe política chegounos e ficou desde os seus propios materiais, desde a harmonía das súas experiencias, e desde a acción artística de masas como inevitable na socieda-



Joseph Renau. *Todos os homes foron creados iguais...* (de *The American Way of Life*), 1956 (orixinal en cor).

de industrial, que as distintas achegas que a analizan ben desde o estudio, ben desde o eido da crítica, a penas si fan variar o seu significado a nivel da opinión xeral. Porque, en resumo, pensar nun fotomontador é pensar nun artista de esquerdas, cun aquel de avangarda, solidario e incansable, e co signo da súa opción intelectual no modo de vida: o exilio para Heartfield ou para Renau, a vida como unha *performance* na que conflúen o íntimo e o público deica que o estado das cousas che coloca en bandexa a túa autoeliminación (Maiakovski), a corrección medida de El Lizzitzki, esa lucidez cara ós parámetros de tempo e de lugar, e Varvara Stpanova vestindo o seu traxeciño *sport* como demostración de que o deseño se aplica nas cousas de usar e tirar.

A maior abondamento, a fotomontaxe é algo xenuinamente non americano, algo que os Estados Unidos non deixaron pasar porque representaba, en versión bolchevique, o concepto europeo de Modernidade: Marx, Freud e a teoría da relatividade.

América, mesmo no universo da Publicidade, está no naturalismo ou na *straigth-photo*. América acuña a crenza firme de que "como na casa, nin falar". Teriamos que pescudar nas páxinas de *New mass*, o magazin opoñente onde, por exemplo, publicaran John Reed ou o Upton Sinclair, para atopar no ano 1928 unha fotomontaxe, *What's it all about*, e de paso o son distante do seu apoio a Heartfield. Teriamos que recorrer a accións puntuais no seo da política reformista do *New deal*, ou á urxencia por se mobilizar e apoiar a entrada dos Estados Unidos na guerra europea para localizar fotomontaxes políticas e para poder reafirmar, con Klutcis, que asistimos, antes que outra cousa, ó nacemento dunha nova forma de axitación.

Tempo atrás, o 15 de marzo de 1918, David Burlyuk, Vasili Kamenski e Vladimir Maiakovski fan unha mostra de poesía visual, imprimindo imaxes e texto para un periódico futurista. Un periódico que encolan

nas paredes, que lle dan ós transeúntes e que len en voz alta na rúa, convertendo así a rúa e mais ó periódico, os soportes de reproducción, nun dos espacios que definen os modos novos de entender a creación e os vencellos activos que pretende para o receptor.

FACTOGRAFICS, DADAPHOTO, FOTO-MONTAJ, CONSTRUCTION...

Cando, en 1920, *Dada* fai a súa exposición en Berlín, George e John fotografáronse con esta frase ó fondo: "A Arte morreu. ¡Viva a Arte mecánica de Tatlin!"

E cecais xa non poida ser doutra maneira. No intre en que o vello se demostra inútil no mellor dos casos, e falso no seu discurso interesado de arredar o "xenio" e a xente de a pé, a idealización burguesa da obra de arte como esfera espiritual, á marxe da historia material da cultura —e da obra de arte como mercancía—, ó separar a arte e mais a vida vai xerar o seu propio *alter ego*, a súa propia expiación nos movementos antiautoritarios e antiacademicistas, no recambio do modelo de visión racionalista —a perspectiva— e na obra artística como elemento de transformación e como animadora dunha nova sensibilidade. A esperanza, a máis social de todas as enerxías, vén para a tona como parte da linguaxe das formas, unha linguaxe que se democratiza e que se modifica en canto se vai incorporando ós obxectos de uso habitual a través de conceptos, fórmulas, materiais e procesos de fabricación que son os da sociedade industrial e que en ocasións asimilamos con *Design*.

O efecto-verdade e a foto como *vraisemblable*, á par da súa función como elemento plástico e de composición, e os estereotipos cos seus contidos sedimentados, son a materia prima á hora de exercitármonos nun sistema de signos que inclúe a transferencia de culpa, o equívoco, a ironía, o xa visto con significados nunca vistos, mentres vai facendo variar a nosa actitude visual.



Raoul Hausmann. *Tatlin na casa*, 1920 (orixinal en cor).

Porque a vantaxe específica da fotografía radica no feito de que todo canto foi retallado conserva a súa familiar aparencia fotográfica (Berger) e nós ollamos primeiro para cousas, despois para símbolos e ningunha outra representación é tan comprensible como a foto (El Lizzitzki) amais de ser, para as artes plásticas, o máis actual (Klutcis).

A idea da fotomonaxe era tan revolucionaria coma o seu contido, a súa forma tan subversiva como a aplicación da foto e do texto impreso que, xuntos, se transformaban nun film (Hausmann) e a fotomontaxe podía nacer tanto desde a idea gráfica "abstracta" como a partir dunha imaxe documental, conclúe, a propósito de Heartfield, Strub: "Cando unha foto de actualidade viña para as súas mans vía logo cómo tiña que ser alterada a súa función, cómo tiña que ser tratada e con qué tería que ser confrontada esa realidade só captada na súa superficie para que nela mirasemos a esencia do real"[3].

E é que o modélico en John Heartfield, o que o converte en referencia dominante, non está no feito de inventar senón de descodificar e recodificar a linguaxe existente como un activo ideolóxico para o modo de pensar socialista. E é esta proposta a que incide de cheo en que un publicista e profesor de Belas Artes, Josep Renau, se mude con toda a súa bagaxe para o campo da Revolución.

Hai setenta e un anos, e en representación do Goberno da República Española, Renau encarga o Gernika para a exposición Internacinal de París. A súa biografía, como a de calquera fotomontador, non nos permite arredar a súa actitude artística da súa ideoloxía, nin o seu itinerario —Valencia/Mexico/Berlín— da práctica da fotomontaxe política, desde 1929 ata 1982, espallando as súas técnicas e estilo cara á cor, e o seu repertorio cara á loita pola paz, contra do racismo, contra do militarismo, a sociedade de consumo e, sobremaneira, fixándose na condición da muller.

Se nas orixes da fotomontaxe Hausmann e Grosz son a cita precisa, o ciclo pecha, obviamente, con Josep Renau e, sempre, con Berlín como o paradigma de cidade.

Outra das características que define para nós a un fotomontador é a súa preocupación por describir o seu traballo, as súas dúbidas, as súas fontes, as influencias e as teimas de seu amais de condensar, nalgunha das súas obras, os seus sinais en tanto que parte dunha xeración, esa categoría que outorga un lugar na historia e que coñecemos como contemporaneidade. Neste caso, ter participado na construcción dunha época que vencellou as cousas de comer coa velocidade.

Pro Eto & the electric man. Rodchenko incorporando nos poemas de Maiakovski, no ano 1923, fotos do seu álbum persoal, material de revis-

3. Strub, Heiri. "Los fotomontajes de John Heartfield", en *Guerra en la Paz*. GG, Barcelona, 1976.

tas, recortes de xornais para configurar unha secuencia alegórica e irónica; Vertov anunciando en *Kino-Fot* que a poesía da máquina nos conduce desde un exahusto cidadán ó perfecto *electric man*.

Cómpre coller os materiais que temos no noso arredor, temos que garantir a lexibilidade. E a lexibilidade chámase foto. A partir de aí, ficamos nas relacións entre texto e imaxe ás que se referiu Sergei Tretyakov na súa análise a propósito do período nazi de Heartfield:

> Un texto que non debe alterar o senso da fotografía non debe xerar, xuntamente co fotógrafo, unha fotomontaxe [...] pero se o fotógrafo, baixo a influencia do texto, expresa non soamente o feito que se amosa senón tamén a tendencia social expresada polo propio feito, daquela temos xa unha fotomontaxe.

DO VAUDEVILLE ATA A TEORÍA DO INTERVALO

A sabedoría, a voz das cousas, esa frase curta que une nunha figura de linguaxe a evidencia e mais as trapelas coas que se construíu a evidencia, o seu lado oculto e máis *kitsch*, a *gaffe* do experto e o ripio do vendedor; o abano de metáforas coas que falamos dunhas cousas a través doutras, adoitan situar en diferentes frontes a vida e os seus taxonomistas; dúas frontes que desde finais do século XIX amplían o seu litixio para as sociedades fotográficas, dunha banda, e para a práctica da foto como divertimento, como curiosidade ou, mesmo, como chocalleira, polo outro.

As sociedades fotográficas non poden admitir que amplíe o espacio expresivo e comunicativo da imaxe mediando o contrasenso, o erro técnico, os usos caricaturais e irreverentes. Os *connoisseurs* teñen que desprezar a liberdade de ensaio que amosa unha obra coma *Photographic Amusements*, en 1896, coas súas sobreimpresións, repeticións, *cut-out*.

E tampouco remata por agradar o traspaso de fronteiras desde o amadorismo ata a carta postal e desde o xogo de salón para a área política. Un traspaso de lindes, é dicir, unha terra sen dono que anuncia a perda de hexemonía do modelo devanceiro e que soamente con medidas coercitivas fará un camiño de volta que situamos, a nivel europeo, no ano 1933.

Pero o famoso *pastiche* que no aborrecido mundo das corporacións se usa para orlas e para o recordatorio de eventos oficiais, a súa imaxineiría e os seus falsos equívocos, nutren as reboticas da fotomontaxe, a súa práctica incontrolada orixinal, e sobre esa fonte chocalleira e popular os primeiros autores (Hausmann, Grosz) localizan a súa capacidade subversiva mentres Rodchenko atopará na xustaposición arbitraria de feitos e de aconteceres inagardados, nese diálogo cotián que lle fai de estructura ó *vaudeville* e tamén ó espectáculo de feira, o *quid* das súas posibilidades

de atracción. O mesmo ano da Expo de Berlín, comezando a década dos trinta, reedítase a devandita obra *Photographic Amusements*, e en 1939 aparece *Fascinating Fakes in Photography*. Mesmo o propio Lukács rematará por exclamar que unha boa fotomontaxe ten a eficacia do mellor dos chistes.



Alexander Rodchenko. Fotomontaxe para o libro *Pro ẽto (A propósito disto)*, 1923 (orixinal en cor).

Simultaneando as súas aportacións coas derivadas do acervo popular, cada ámbito significativo por entre os ámbitos que modelizan e definen o primeiro tercio do século XX, deixará unha pegada na fotomontaxe. Un exercicio de pescuda polas diferentes manifestacións creativas, tanto nas Ciencias coma nas Artes, por seguirmos a terminoloxía tradicional, deixaría de nos abraiar. Por exemplo, decae a literatura de heroe individual e os escritores dan o paso para o xornalismo e para a política; os formalistas estudian os usos da linga e a psicanálise adentra no que principiamos a identificar como "asociación libre".

O paradigma único da verdade científica acanea igual que perde pé o capitalismo liberal e contrúese a idea de futuro sobre as ás dunha hipótese, do aínda sen proba, nesa frase repetible e fermosa coa que Vertov explica para nós o cinema comparándoo coa Teoría da Relatividade na pantalla e tal e como Eistein nos explica a Teoría da Relatividade a través do xa coñecido, do que podemos ver, a través do tren.

Annette Michelson é autora dun traballo ben suxerente: "On Montage and the theory of the Interval" onde incide nos préstamos desde a composición musical e na actitude do cineasta Sergei Eisenstein verbo do rol que adquire o espectador, e cómo a emoción, a diferencia dos postulados bioloxistas, se entende como unha categoría mental. A descrición polo miúdo da montaxe dunha das secuencias de *Octubre*, "Por Deus e pola Patria", é unha peza mestra que alonga a súa estructura a obras coma *Os dez mandamentos* de Josep Renau:

> Mantendo a denotación de "Deus", as imaxes discrepan cada vez máis do concepto que nós posuímos de Deus, encamiñándose inevitablemente a conclusións individuais acerca da verdadeira natureza de todas as deidades [...] A forza da montaxe estriba precisamente no feito de que implica o propio proceso creativo, as emocións e a mente do espectador [...] O espectador non só contempla os elementos representados no traballo xa rematado senón que contempla tamén o proceso dinámico do nacemento e da montaxe da imaxe (idea) mesmo como o experimentou o propio autor.

O RELATO DO MUNDO

A fotomontaxe, en definitiva, fainos recoñecer un modo novo de enxergar as relacións sociais de comunicación, cos Medios de masas como constructores e distribuidores de mensaxes e con productos culturais fabricados conforme parámetros da industria e da ideoloxía do consumo ou da denuncia desta ideoloxía. O cartel, a prensa, os catálogos, a radio, o cinema... o buque insignia da Modernidade artella as súas propostas arredor da credibilidade e fixa convencións para un receptor ideal, un receptor que está en condicións de deixarse atraer cara ó colectivo mediante formas de seducción que o afectan máis aló do seu comportamento persoal.

É a época da navegación aérea e do xustillo, esa prenda que liberará o vestiario fiminino do terrible corpiño. É a época do principio de utilidade, da forma que lle segue á función mentres a factura, a manipulación consciente de cada material, devén unha constante, e a foto, ese elemento ontoloxicamente reproducible e que se incorporou ó discurso comunicativo activando as regras do "efecto-verdade" como parte dun percurso que nos sitúa entre o material e mais a abstracción, entre o simbólico e o particular, entre o real como falso e a ficción como realidade, entre unha carta postal que na súa viaxe cara á casa ou para a fronte de guerra adquire significación.

As nocións de linde, de efémero e de diversidade penetran os universos da producción visual e da comunicación cunha fotomontaxe como mediación. A simplicidade, a claridade de contidos e a problematización dos mecanismos invisibles de alienación fanse o punto de referencia da fotomontaxe política que trae na súa man o concreto de cadanseu contexto —Weimar, a República Española, a URSS en Construcción— e tamén ese universal que explora os modos ambiguos entre 'ver e entender' desde a subxectividade e desde a consciencia dunha época que, como a nosa, podería asumir para si as consideracións de Beatrice Simonot no seu texto "D'énonciation en Dénonciation":

> Ningún dos artistas aquí reunidos se declara artista político. Sen embargo, todos viven intensamente a arte, todos viven intensamente a política [...] A arte e a política só existen na dialéctica que une o autor co espectador.

Partían dunha sospeita e desmantelaron todas as engrenaxes da orde visual na acción de idear, retallar, trasladar, pasar os dedos e alongar o desexo ata o outro, tal e como se alonga, agora, o seu rastro para que pensemos un fenómeno necesario na historia coma poucos e que ten o regusto da *stream of consciousness* no intre de contemplar os camiños que seguiu o autor e de entender, por fin, a calidade como unha categoría incerta á hora de ser verbalizada pero ben segura cando se manifesta no espacio libre dunha carta postal.

M. L. A.

4. Simonot, Beatrice. "D'énonciation en dénonciation", en *Dénonciation.* GNAC/La Différence, París, 1991.