

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



FOTOMONTAJE *VERSUS* MONTAJE FOTOGRAFICO: ESPECIFICIDAD ARTÍSTICA Y CONSTRUCCIÓN DE REALIDADES

JOSÉ CARLOS SUÁREZ FERNÁNDEZ

Universitat Rovira i Virgili

Lo que sigue a continuación pretende ser, y no exclusivamente, una reflexión sobre la utilización que del lenguaje hacen los medios de comunicación, atendiendo a la responsabilidad que ello conlleva. Se ha hablado de «perversión del lenguaje»¹³⁰ y de la necesidad no ya de buscar un lenguaje ideal, puro e inocente, sino de adoptar una actitud responsable y una conciencia crítica frente al mismo; porque, y no lo debemos perder de vista, el lenguaje es un acto performativo que crea comportamientos y, también, crea pensamientos.

El lunes 3 de mayo (2004) aparecía en *La Vanguardia* un artículo (Val, 2004: 6), sobre las torturas infringidas a presos iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib, el cual incluía un despiece con el siguiente titular: «Acusan a *The Daily Mirror* de fotomontaje», en donde se hacía referencia a la ignominiosa fotografía que ocupaba la portada de dicho periódico en su edición del sábado 1 de mayo y en la que se ve a un soldado británico orinar sobre un prisionero iraquí. En él, se hacían eco de la puesta en duda, por parte de fuentes militares citadas por la BBC, de la autenticidad de la imagen en cuestión y aseguraban que se trataba de un fotomontaje.

Antes de continuar me gustaría referirme a un reciente artículo publicado por Susan Sontag (2004: 1), también en relación al tema anterior, en el que aseveraba: «Durante mucho tiempo –al menos seis decenios-

130. Este año (2004) ha tenido lugar en el centro cultural del Círculo de Lectores de Madrid el ciclo «La Perversión del Lenguaje». Coordinado por José María Ridaio y José Luis Pardo, se ha desarrollado en varias sesiones, enero y abril, contando con la participación de Fernando Savater, Eduardo Milán, Llätzer Moix, Sami Nair, Xavier Antich y José Antonio Millán.

las fotografías han sentado las bases sobre las que se juzgan y recuerdan los conflictos importantes. El museo de la memoria es ya sobre todo visual». En este sentido es conveniente recordar, como bien ha señalado Gisèle Freund (2002: 149), la transformación que la fotografía sobre conflictos bélicos –fotoperiodismo– ha experimentado y que va desde las fotos trucadas durante las dos guerras mundiales hasta el cambio de estado mental que suponen las de Corea y, sobre todo, Vietnam. En donde, los fotógrafos de prensa, obvia y fundamentalmente los no norteamericanos, fueron los primeros en denunciarla con sus imágenes: «La fotografía y la televisión desempeñaron un papel capital a hora de despertar conciencias».

Actualmente asistimos a una nueva transformación en donde las imágenes tomadas por particulares son las que ocupan los titulares gráficos, sin ser propiamente fotoperiodismo, ni en la intención ni en la forma. Ello es debido al desarrollo experimentado por la técnica fotográfica, léase cámara digital, y al de las telecomunicaciones, léase Internet (McLuhan, 1987: 8):

Las sociedades siempre han sido moldeadas más por la índole de los medios con que se comunican los hombres que por el contenido mismo de la comunicación.

Esta revolución, de consecuencias aún por cuantificar, expresa un nuevo paradigma que, como acertadamente señala Susan Sontag (2004: 1) en relación a las fotos tomadas por los soldados estadounidenses en Abu-Ghraib: «reflejan un cambio en el uso que se hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse».

Volviendo a retomar el concepto de fotomontaje, y en el contexto al que antes hacíamos referencia, hay que puntualizar que si bien se trata de una palabra cuyo uso es correcto, en tanto que etimológicamente significa montaje fotográfico, sin embargo provoca confusión y evidencia la utilización más que arbitraria, cuando no errónea, que cada vez más y desde los *medios* se hace del lenguaje.

Por ello pretendemos, en estas líneas, contribuir a redefinir este concepto que por un lado hace referencia a una tipología del *collage* que lo sitúa en el ámbito de las artes plásticas y por otro es tomado como una rama de la fotografía emparentada con el trucaje.

En este último sentido es donde habría que ubicar la palabra *fotomontaje*, tal como aparece utilizada en la noticia del diario antes citado. Entendida como *montaje fotográfico* –lo que se suele denominar un *montaje*–, realizado con la idea de engañar. Este uso de la imagen manipulada está tipificado como delito tal como queda recogido en la página *web* de la Guardia Civil dedicada a delitos telemáticos:

Si en páginas de Internet, en correos electrónicos, o cualquier otro medio, se publican o difunden montajes fotográficos con su rostro o rasgos identificativos, con ánimo ofensivo hacia su persona, usted puede estar siendo víctima de un delito de injurias contemplado en el Artículo 208 de nuestro Código Penal.¹³¹

Para acabar con este tema, que por otro lado ya merece por sí mismo un detenimiento y un análisis de cuáles son sus mecanismos y sentido último, me gustaría referirme a otra noticia, también aparecida en la prensa diaria y que se encuentra íntimamente relacionada con aquella, en tanto que hace referencia a unos acontecimientos situados en un mismo espacio y tiempo histórico. El texto en cuestión aparecía como un despiece y decía:

un vídeo divulgado en Internet que anunciaba la supuesta decapitación de un rehén de EEUU en Irak resultó ser un montaje de la presunta víctima. «Lo hice para llamar la atención y para destacar lo fácil que es falsificar este tipo de vídeos» declaró Benjamín Vanderford (foto) de 22 años, que grabó la cinta hace meses en su casa de San Francisco.¹³²

131. <http://www.guardiacivil.es/telematicos/victima0224.htm>.

132. *El Periódico de Catalunya*, domingo, 8 de agosto 2004, Sección de Internacional, página 8, bajo el titular: «Falso vídeo sobre una decapitación».

Como podemos observar tanto en un caso, teniendo como protagonista a la fotografía, como en el otro, en el que lo es el vídeo, contamos con la imagen como auténtico protagonista, ya sea ésta estática o en movimiento. Una cualidad de la imagen que la sitúa en un lugar privilegiado para la comunicación, y que nos trae a la memoria el viejo aforismo chino de que «una imagen vale más que mil palabras», reside en su mayor grado de verosimilitud, de aquello que es real y por lo tanto creíble.

En el caso del cine –fotografía en movimiento– y entendiendo el vídeo, a pesar de las diferencias de soporte y concepto, como una extensión del mismo, la fuerza de la imagen queda potenciada y con ella su mensaje. Según señala Christian Metz (1977):

La película, [...] produce una impresión de realidad mucho más viva que la novela o el cuadro, pues la propia naturaleza del significante cinematográfico, con sus imágenes fotográficas particularmente «similares», y con la presencia real del movimiento y del sonido, etc., tiene por efecto desviar el fenómeno-acción, muy antiguo sin embargo, hacia formas históricamente más recientes y socialmente específicas.

Así, una vez dejado claro, por lo que se refiere a la imagen publicada por *The Daily Mirror* y a su hipotética manipulación, que no debiera de llamársele fotomontaje, pasemos a contextualizar qué es lo que entendemos por fotomontaje y cuáles son sus características definitivas.

Sin entrar de lleno en el viejo debate sobre la fotografía considerada como arte, sí me gustaría señalar el importante papel que ejerció el invento de la fotografía, en tanto que liberó a la pintura de la pesada carga representativa a la que se la había condenada desde siempre. Ello supuso para la pintura la apertura de nuevas vías que, indagando sobre aquello que le es específico –forma, color, etc.–, conducirían a la abstracción y al nacimiento del arte moderno, concretado en las denominadas vanguardias artísticas.

Mediado el siglo, la Francia decimonónica asiste a la aparición de un movimiento, con Goussave Courbet a la cabeza, de gran trascendencia artística como fue el *realismo*, *justamente*: «... cuando el invento de la fotografía provoca y favorece la ambición de una exacta experiencia de la realidad» (Thomas, 1987: 172). El invento de la fotografía y, como señala Peter Sager (1981: 26), el acuerdo tomado en 1829 entre Nicéphore Niepce y Jacques Daguerre para «capturar cuadros de la naturaleza sin recurrir a la ayuda de un artista» tuvo para el arte consecuencias sólo equiparables al desarrollo de la perspectiva central en el Renacimiento.

Sin embargo, el desarrollo en paralelo del realismo y la fotografía, la cual liberó a la pintura de la obligación de la objetividad –una de sus metas históricas–, así como su coincidencia de objetivos, provocó que ambos se confundieran. Charles Baudelaire, con motivo del Salon de 1859, arremetió contra el realismo y por ende contra la fotografía, acusando a la fotografía de empobrecer a la pintura, reabriéndose así la polémica entre arte y documento (1995: 55-62). A pesar de todo, ya nada volvería a ser igual: «La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura» (Berger, 2000: 25).

Esta asociación técnico-artística representó un gran avance en el desarrollo del arte por sus posibilidades e intencionalidad claramente social, sobre todo por la incidencia que iba a tener en la estructura social del arte. Cuando en 1844, Henry Fox-Talbot obtiene el negativo fotográfico, lo que permite la obtención de un número determinado de copias a partir de un original, asistimos a lo que Walter Benjamín denominó, en referencia a la obra de arte, la pérdida del aura o de su unicidad (Benjamin, 1983: 41):

La reproductibilitat tècnica emancipa l'obra d'art, per primera vegada en la història del món, de la seva existència parasitària dins l'esfera del ritual. L'obra d'art reproduïda esdevé cada cop més la reproducció d'una obra d'art disposada a la reproductibilitat. D'una placa fotogràfica, per exemple, és possible

obtenir tota una serie de còpies; la qüestió de la còpia autèntica no té sentit. Però tan bon punt el criteri de l'autenticitat en la producció de l'art falla, es modifica la funció global de l'art. En lloc de fonamentar-se en el ritual, passa a fonamentar-se en una altra praxi: és a dir, en la política.¹³³

Para añadir a la cuestión que (Benjamin, 1983: 91):

Si alguna cosa caracteritza les actuals relacions entre l'art i la fotografia, és la tensió encara no resolta que s'ha establert entre l'un i l'altra a causa de les obres d'art.¹³⁴

Las reflexiones de Benjamin en torno al paradigma que la reproducción mecánica, ha supuesto para el mundo del arte y sus implicaciones con otras ciencias sociales han tenido una gran resonancia, y hay autores, como John Berger (2000: 30), que han partido de ellas para elaborar sus ensayos:

La falsa religiosidad que rodea hoy las obras originales de arte, religiosidad dependiente en último término de su valor en el mercado, ha llegado a ser el sustituto de aquello que perdieron las pinturas cuando la cámara posibilitó su reproducción.

El tema de la originalidad, como vemos, está en el centro del debate y así para Pierre Bourdieu, la fotografía «en tanto que arte medio, es decir, práctica del hombre medio, debe ser definida en términos de funcio-

133. «La reproductibilidad técnica emancipa la obra de arte, por primera vez en la historia del mundo, de su existencia parasitaria dentro de la esfera del ritual. La obra de arte reproducida pasa a ser cada vez más la reproducción de una obra de arte dispuesta a la reproductibilidad. De una placa fotográfica, por ejemplo, es posible obtener toda una serie de copias; la cuestión de la copia auténtica no tiene sentido. Pero desde el momento que el criterio de la autenticidad en la producción del arte falla, se modifica la función global del arte. En lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis: es decir, en la política.»

134. «Si algo caracteriza las actuales relaciones entre el arte y la fotografía, es la tensión todavía no resuelta que se ha establecido entre uno y otra a causa de las obras de arte.»

nes sociales» (Krauss, 2002: 220), y añade: «todas las discusiones críticas que se dan en la revistas fotográficas sobre la originalidad son, pura y simplemente, un discurso vacío» (2002: 223). La propia Rosalind Krauss afirma que la multiplicidad propia de la fotografía, derivada de su técnica, niega la existencia de la noción de originalidad, lo que hace posible una ausencia de diferenciación: «La posibilidad de una diferencia estética se desmorona internamente y, con ella, se desmorona la originalidad que depende precisamente de la noción de diferencia» (2002: 223). En la actualidad, Sherrie Levine, con sus trabajos fotográficos sobre reproducciones: «En lugar de hacer fotografías de árboles o de desnudos, hago fotografías de fotografías», es la artista, como señala Dominique Barqué (2003: 152), que más lejos ha llegado en la negación radical de las nociones de autor, obra y originalidad.

Continuando con el tema, pero desde la óptica del cartel, –medio de expresión artística que si bien aparece con anterioridad a la fotografía, comparte con ella el ser producto de una época donde el avance técnico los hacen posibles; desarrollándose desde posturas que van más allá de la técnica considerada como simple instrumento y promoviendo experiencias artísticas formales que serían inalcanzables con otros medios–, nos encontramos con la coincidencia de planteamientos desde matizaciones específicas.

Así Josep Renau, uno de nuestros mejores cartelistas que hizo precisamente del fotomontaje una herramienta clave en este campo, se adentra en el debate cuando dice (1976: 80):

Otra peculiaridad del arte cartelístico consiste en que, contrariamente a lo que sucede con otros géneros pictóricos, el original que crea el artista no tiene valor alguno en sí mismo. Comúnmente, este original se olvida o se extravía tan pronto como ha dado vida a millares, de ejemplares, y hasta las planchas que han servido a su reproducción se borran para ser utilizadas de nuevo [...] De modo que, así como la reproducción de una pintura famosa no es mas que una copia mecánica más o menos aproximativa a un original que, con su presencia física insustituible, existe al margen de la reproducción, detrás de ese cartel pegado a la cartelera no hay nada más que el cartel mismo que usted ve, con su función

y contenido concretos. La individualidad del artista que lo creó desaparece generalmente en el anonimato, pero su grito –el cartel– queda en el espacio, congelado, permanente y activo, hasta que el sol, la lluvia y el viento lo desintegran. Mientras tanto y en revancha a su efímera vida, el cartel que usted ha visto en aquella cartelera, vuelve a verlo una y otra vez en el «metro», en la plaza y el parque, junto a su casa mismo, allá donde usted vaya. Y no se trata de otro cartel, sino del mismo...

Pasemos a ver cómo el cambio del siglo XIX al XX supuso para la pintura, y el arte en general, la apertura hacia nuevas vías que cristalizarían en las denominadas *vanguardias históricas* o *primeras vanguardias*, a la que contribuyó de manera decisiva el fenómeno liberador que, como ya hemos señalado, fue el invento de la fotografía. A partir de este momento los artistas ven a la fotografía y al cine no como simples documentos de reproducción de realidades concretas, sino como medios expresivos desde donde poder crear arte.

Ya que hemos hablado de cine, es pertinente recordar que su origen está ligado a la necesidad que ha sentido el hombre, desde tiempos remotos, por representar el movimiento y que él mismo, no es sino fotografía en movimiento. Precisamente las experiencias fotográficas en el campo de la descomposición del movimiento, realizadas por Edward Muybridge y Étienne-Jules Marey, que condujeron a la cronofotografía y sentaron las bases del cinematógrafo –a falta de un aparato capaz de realizar nuevamente la síntesis del mismo–, fueron ampliamente utilizadas por los artistas. Baste recordar a Edgar Degas y sus cuadros de caballos en acción o a Marcel Duchamp y su *Desnudo bajando la escalera* (1912), por no hablar ya, de cubistas y futuristas.

Pero paradójicamente mientras los pintores se acercaban a la fotografía, la fotografía volvía la mirada hacia la pintura. *El pictorialismo*, nacido en Europa a finales del siglo XIX, surge como una defensa del estatus artístico de la fotografía. Para ello recurren al tratamiento manual de la imagen mediante el empleo de procedimientos pigmentarios como: *bromóleo*, *carbón Fresón*, *goma bicromatada*, etc., en un mestizaje de nuevas técnicas y materiales. Esa «artesanía» supone una clara reivin-

dicación del gesto pictórico y por consiguiente de la subjetividad (Baqué, 2003:147):

... los pictorialistas de los años veinte defendieron, oponiéndose a los defensores de la *Neue Sachlichkeit*, el derecho de la fotografía a distanciarse: distancia frente a la pretendida exactitud documental; distancia frente a la mecánica; distancia frente a la reproductibilidad serial. Es decir que tomaron el partido de la obra única en oposición a la obra múltiple, del autor frente al operador, de la interpretación frente a la transmisión de la realidad. Pero lo hicieron queriendo, por encima de todo, preservar un aura de la imagen, aura de la que Walter Benjamin demostró cómo la modernidad consagraba su pérdida.

La reivindicación de esa aura la encontramos en una de las corrientes de mayor impronta en la fotografía de los ochenta, la cual, obviamente, ha sido denominada neopictorialismo.¹³⁵ Calificado como reacción, donde nuevamente se vuelven a cuestionar los viejos valores de autenticidad y originalidad de la obra de arte. Así mismo, como si de un complejo se tratara, volvemos al tema sobre la reivindicación del estatuto artístico de la fotografía, ya que como señala Dominique Baqué (2003: 148):

de lo que se trata en estas fotografías-pinturas compuestas con elegancia, sensibles y sensuales, de colores y materias preciosas que poseen esa seducción fin de siglo, es de nostalgia. Como si una vez más la fotografía tuviese que practicar la negación –«no soy la fotografía»– para acceder al tan deseado territorio de las artes plásticas; como si la foto-

135. La década de los ochenta se caracterizó por conjugarse en ella toda suerte de «neos», unas corrientes que se manifestaron en el universo del posmodernismo y que vienen marcadas por un eclecticismo donde la apropiación y la simulación configuran su ideario estético: «Podíamos, también, medir este asalto posmodernista a la fotografía, donde, quizás más que en otro ámbito, fuimos testigos del triunfo generalizado y jubiloso de las citas, e hibridaciones, de la fotografía denominada de “puesta en escena”, del kitsch y del pastiche» (Baqué, 2003: 149).

grafía tuviese que hacerse, siempre-ya, pintura para acceder al sacramento de la obra.

Una problematización y un examen al que, reiteradamente, se somete la propia fotografía y que Roland Barthes zanja con estas palabras (1994: 71):

La fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura [...] La fotografía ha hecho de la pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del cuadro. Nada distingue, eidéticamente, una fotografía por realista que sea, de una pintura.

Los pictorialistas en su reivindicación de lo manual/artístico hicieron uso de las combinaciones, ya fuera de varios positivos, como Henry Peach Robinson, o de varios negativos para una sola imagen, como Oscar Gustav Rejlander. Ello nos sitúa en un contexto que nos recuerda, tal como señala Dawn Ades, que (2002: 7):

La manipulación de fotografías es tan antigua como la fotografía misma [...] Recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares: postales cómicas, álbumes de fotografías, pantallas y recuerdos militares.

Los trucajes ópticos encontrarían en el naciente cinematógrafo el medio idóneo donde ubicarse, encontrando en figuras como Georges Méliès y Segundo de Chomón –descubridor de *la truca* o *paso de manivela*– sus más cualificados cultivadores. Pero el fotomontaje, como tal, aún tardaría unos años en aparecer.

La aparición de las *vanguardias históricas*, supuso una profunda ruptura con respecto a los valores estéticos de la tradición artística previa, de la que fue pionero el movimiento cubista por prescindir de la mimesis y por sustituir, con el *collage*, la noción de representación por la de «presentación» de un fragmento de realidad. Este cambio trajo como consecuencia la modificación de los esquemas perceptivos y, probable-

mente, fue la transformación más radical en el área lingüística introducida en la historia del arte desde el Renacimiento.

Practicado así mismo por los futuristas, no sería hasta la irrupción del dadaísmo –un movimiento anti-arte, nacido en plena Primera Guerra Mundial, del que el surrealismo heredaría muchas de sus propuestas– que los *collages* fueran eminentemente fotográficos y calificados terminológicamente como fotomontajes. Sin embargo, no podemos obviar la aportación de una figura paradigmática como fue Marcel Duchamp, protodadaísta cuyo hallazgo lingüístico más sorprendente y conocido fue el *ready-made*.¹³⁶

Puede ser entendido como una prolongación del concepto de *collage*, no tanto de realidades formales, lo que lo diferencia del cubismo y lo acerca a dadaístas y surrealistas.¹³⁷ Se podría definir como un objeto sacado de su contexto y situado verbal o visualmente (o en ambos sentidos) en un nuevo contexto.¹³⁸ Duchamp argumenta (en Sanouillet, 1978: 160):

Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades* y trabajos de acoplamiento.

136. Este nombre le fue dado por el propio Duchamp a sus «objetos» en 1915. Objetos que definió como «una distorsión de la idea visual, para plasmar una idea intelectual». André Breton, los define como: «objetos fabricados, elevados a la categoría de arte por la elección del artista» (1935: 45-49).

137. Véase la referencia al ensayo de 1923, sobre los collages y fotomontajes de Max Ernst, de Louis Aragón, en Ades (2002: 15).

138. La descontextualización del objeto implica una pérdida de identidad, a pesar de que éste sigue conservando su carga simbólica y semántica, para pasar, en el nuevo contexto en el que es situado, a configurar una realidad nueva e independiente.

Distinguió varias tipologías,¹³⁹ pero en todas ellas insistió en la pérdida de su significado (función) para ser convertidos en objetos significantes (tautológicos).

Los dadaístas berlineses, como señala Dawn Ades (2002: 12,13):

emplearon la fotografía como imagen *ready-made*, [...] Su utilización formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura al óleo, considerada esencialmente irreplicable, privada y exclusiva. El fotomontaje, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica.

En referencia a John Heartfield añade «es evidente que no le interesa el procedimiento técnico, sino la idea, la operación que transforma el sentido de la fotografía original» (2002: 16). En este mismo sentido, e insistiendo en el significado como arma de batalla política que trascienda lo meramente real –no olvidemos la fuerte politización de dadá, ejemplificada en la obra de Heartfield–,¹⁴⁰ encontramos la apreciación de Bertolt Brecht, que sin duda reflejan el espíritu y la intención de los «constructores» –como Raoul Hausmann definió a los practicantes, incluido él, de la técnica del fotomontaje (Benjamin, 1983: 92):

Una fotografia de les oficines Krupp o de l'AEG no diu gairebé res sobre aquestes institucions [...] Es tracta, doncs, efectivament, de construir quelcom, quelcom artificios, prefabricat.¹⁴¹

139. 1) Simplemente elegidos. 2) Ayudados, rectificados o asistidos.

140. Gustav Klutis considera que el fotomontaje es la forma que toma el *agitprop* (agitación y propaganda) en el campo del arte y cómo este fotomontaje de propaganda política, desarrollado en suelo soviético, ha ejercido sus influencias en la prensa comunista de Alemania (Heartfield) y en otros países. Distinguiéndose de la otra tendencia: fotomontaje publicitario formalista que tiene su origen en la publicidad estadounidense (Leclanche-Boulé, 2003: 245-250).

141. «Una fotografía de las oficinas Krupp o de la AEG no dice casi nada sobre estas instituciones [...] Se trata, pues, efectivamente, de construir algo, algo artificioso, prefabricado»

Estas declaraciones hacen que volvamos a Duchamp y a lo que él denominó el «escalofrío retiniano»: «En otros términos, la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión» (Sanouillet, 1978: 160). En este sentido el escoramiento hacia esferas más mentales, propuesta que asumirá la vanguardia, provocará un desplazamiento paulatino del objeto hacia el concepto, que dejará su impronta en el arte, en general, de las últimas décadas del siglo XX.

El fotomontaje tuvo un amplio desarrollo durante los años veinte en la Unión Soviética dentro del movimiento constructivista, encontrando en figuras como Alexander Rodchenko y El Lissitski a dos de sus máximos responsables. En este país la expresión «nueva tipografía» designaba a la vez la tipografía y el fotomontaje que los procedimientos fotomecánicos modernos permitían conjugar sobre una misma hoja de papel impreso (Leclanche-Boulé, 2003: 245-250). Los constructivistas hicieron suya la definición que hiciera Serguéi Tretiakov sobre John Heartfield en 1936 (Ades, 2002 :17):

cabe señalar que el fotomontaje no debe ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo... una fotografía puede convertirse, añadiéndole una mancha de color insignificante, en un fotomontaje, en una obra de arte de un tipo especial... si el fotomontaje, bajo la influencia del texto, no sólo expresa el hecho que muestra, sino también la tendencia social expresada por el hecho, entonces ya es un fotomontaje.

Aprovechemos la ocasión para hacer notar la falta de una definición concreta y precisa sobre fotomontaje –hay diccionarios que ni siquiera recogen el término, como señala Dawn Ades. Entre otras razones porque el montaje/*collage*/combinación fotográfico, ofrece múltiples variantes atendiendo a los distintos materiales y técnicas utilizadas para llevar a cabo el proceso, a lo que hay que añadir las diferentes hibridaciones

y terminologías propuestas por los propios autores.¹⁴² No en vano ya lo dijo Raoul Hausmann en 1931 (Ades, 2002: 158):

El campo del fotomontaje es tan vasto que tiene tantas posibilidades como medios distintos haya, y estos medios cambian cada día en su estructura social y en la superestructura psicológica resultante. Las posibilidades del fotomontaje sólo están limitadas por la disciplina de sus medios formales.

El fotomontaje, con todo lo que ello implica, no ha abandonado desde entonces la escena artística y muchos han sido los artistas que han hecho uso de él, sobre todo en la década de los ochenta, momento que coincide con una fuerte implantación de los lenguajes artísticos basados en la fotografía. Un periodo en el que el *collage*, entendido como la máxima invención de las vanguardias, es adoptado como la principal estrategia de las artes plásticas en el postmodernismo.¹⁴³

Sobre David Hockney,¹⁴⁴ escribió Mark Haworth-Booth (1985: 11):

Una fotografia és una fotografia, és una fotografia. Els darrers anys, David Hockney ha anat dient alló que Gertrude Stein no va arribar a acabar dir. Però ara és del domini públic que Hockney troba que la fotografia fixa és fixa fins al punt de la congelació, que creu que la fotografia exclou més que no pas revela i que es construeix de maneres que són contraries a la visió natural i a l'art tradicional. Davant d'aixó, la solució sembla ben fàcil. Al llarg d'aquests dos últims anys, ha anat afegint una fotografia a una fotografia i aquesta damunt d'una altra –o dotzenes de fotografies entre elles–, com un desafiament a la fotografia tradi-

142. Los casos de Lazlo Moholy-Nagy que los llamó «fotogramas», o de Christian Schad, que en 1918 propone sus «schadografías», son elocuentes.

143. El *collage*, en tanto que figura retórica, puede fácilmente convertirse en el vehículo de las connotaciones de: fragmentación, eclecticismo, inclusivismo, pluralidad, etc. que definen en gran parte la obra postmoderna.

144. Artista asimilado al movimiento pop. En 1982 descubrió las posibilidades de la cámara Polaroid, iniciando sus series de *collages* (231 fotomontajes) que fueron editados por Alfred A. Knop en Nueva York: *Camera-works: David Hockney*.

cional. Un desafiament digne de ser acceptat, perquè la seva producció en aquest camp qüestiona alguna cosa més que la fotografia tradicionalment cèlebre del «moment decisiu».¹⁴⁵

Un «momento decisivo» que sería cuestionado por la fotografía plástica de los ochenta (Baqué, 2003: 127):

... la fotografía resultante del arte conceptual no sólo fue sostenida por el ámbito plástico: también contribuyó, y de forma extremadamente radical, a la deconstrucción del paradigma fotográfico tradicional constituido por el mito –tan espectacularmente ejemplificado por Henri Cartier-Bresson- del «instante decisivo».

desplazando su interés hacia prácticas apropiacionista de imágenes, a menudo con vocación crítica y política, que entronca en muchos aspectos con aquellas prácticas vanguardistas del montaje.(Baqué, 2003: 191).

Para terminar me gustaría hacerlo con Josep Renau, máximo representante de estas prácticas en nuestro país, juntamente con Nicolás de Lekuona, y hacerlo con una referencia a una de las obra más importantes en la historia del fotomontaje, en donde se pone de relieve la importancia que para la efectividad del medio tiene el uso de mecanismos de contraste (Renau, 1977: 91):

A fin de permanecer al nivel del tema y no rebasarlo, he adoptado el mismo lenguaje sofisticado de la publicidad yanqui, su mismo «suges-

145. «Una fotografía es una fotografía, es una fotografía. Los últimos años, David Hockney ha ido diciendo aquello que Gertrude Stein no llegó a terminar de decir. Pero ahora es del dominio público que Hockney encuentra que la fotografía fija es fija hasta el punto de la congelación, que cree que la fotografía excluye más que revela y que se construye de maneras que son contrarias a la visión natural y al arte tradicional. Delante de eso, la solución parece bien fácil. A lo largo de estos dos últimos años, ha ido añadiendo una fotografía a una fotografía y esta sobre otra –o docenas de fotografías entre ellas–, como un desafío a la fotografía tradicional. Un desafío digno de ser aceptado, porque su producción en este campo algo más que la fotografía tradicional célebre del “momento decisivo.»

tivo» naturalismo, es decir, las imágenes literales de ese monstruoso *trompe-l'oeil* cuya absurdidad sólo es plenamente discernible mediante un método tan drástico y terminante como el fotomontaje, en virtud de su índole documental y de su congelado dinamismo visual.¹⁴⁶

146. La serie, compuesta por 69 fotomontajes, fue depositada en el IVAM por la Fundació Renau en 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn (2002): *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª edición en inglés: 176).
- BAQUÉ, Dominique (2003): *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª edición en francés: 1998).
- BRETON, André (1935): «Phare de la Mariée», *Minotaure*, vol. 2, nº 6, París.
- BARTHES, Roland (1994): *La cámara lúcida, Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós (1ª edición en francés: 1980).
- BAUDELAIRE, Charles (1995): «El público moderno y la fotografía», en *Archivos de la Fotografía*, vol.1, nº 2.
- BENJAMIN, Walter (1983): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona, Edicions 62 (1ª edición en alemán: 1963).
- BERGER, John (2000): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª edición inglesa: 1972).
- FREUND, Gisèle (2002): *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª edición en francés: 1974).
- HAWORTH-BOOTH, Mark (1985): «Introducció», *Hochney Fotògraf* (catálogo), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
- KRAUSS, Rosalind (2002): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª edición en francés: 1990).
- LECLANCHE-BOULÉ, Claude (2003): *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia, Campgràfic Editors (1ª edición en francés: 1984).
- MCLUHAN, Marshall (1987): *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós Studio (1ª edición inglesa: 1967).
- METZ, Christian (1977): *Psicoanálisis y cine: El significativo imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, Colecc. «Comunicación visual» (1ª edición francesa: 1977).
- RENAU, Josep (1976): «Carteles de Paz», en *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres.

- (1977): *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966*, Gustavo Gili, Barcelona. Título original *Fata Morgana USA* (Berlín, 1967).
- SAGER, Peter (1981): *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza Editorial (1ª edición en alemán: 1972).
- SANOUILLET, Michel (ed.) (1978): *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili. (1ª edición en francés: 1958).
- SONTAG, Susan (2004): «Imágenes de la infamia», Madrid, *El País* (suplemento domingo), 30 de mayo.
- THOMAS, Karín (1987): *Diccionario de arte actual*, Barcelona, Labor (1ª edición en alemán).
- VAL, Eusebio (2004): «El avíspero iraquí», *La Vanguardia*, Sección de Internacional, 3 de mayo, página 6.