



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939)

2012

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

“El fotomontaje no ha sido inventado, como se afirma frecuentemente, sino que ha surgido a partir de una necesidad de la época, que demandaba posibilidades de expresión y combinaciones de materiales nuevas. Por ese motivo nadie puede atribuirse el título exclusivo de inventor del fotomontaje.”

César Domela-Nieuwenhuis, 1931

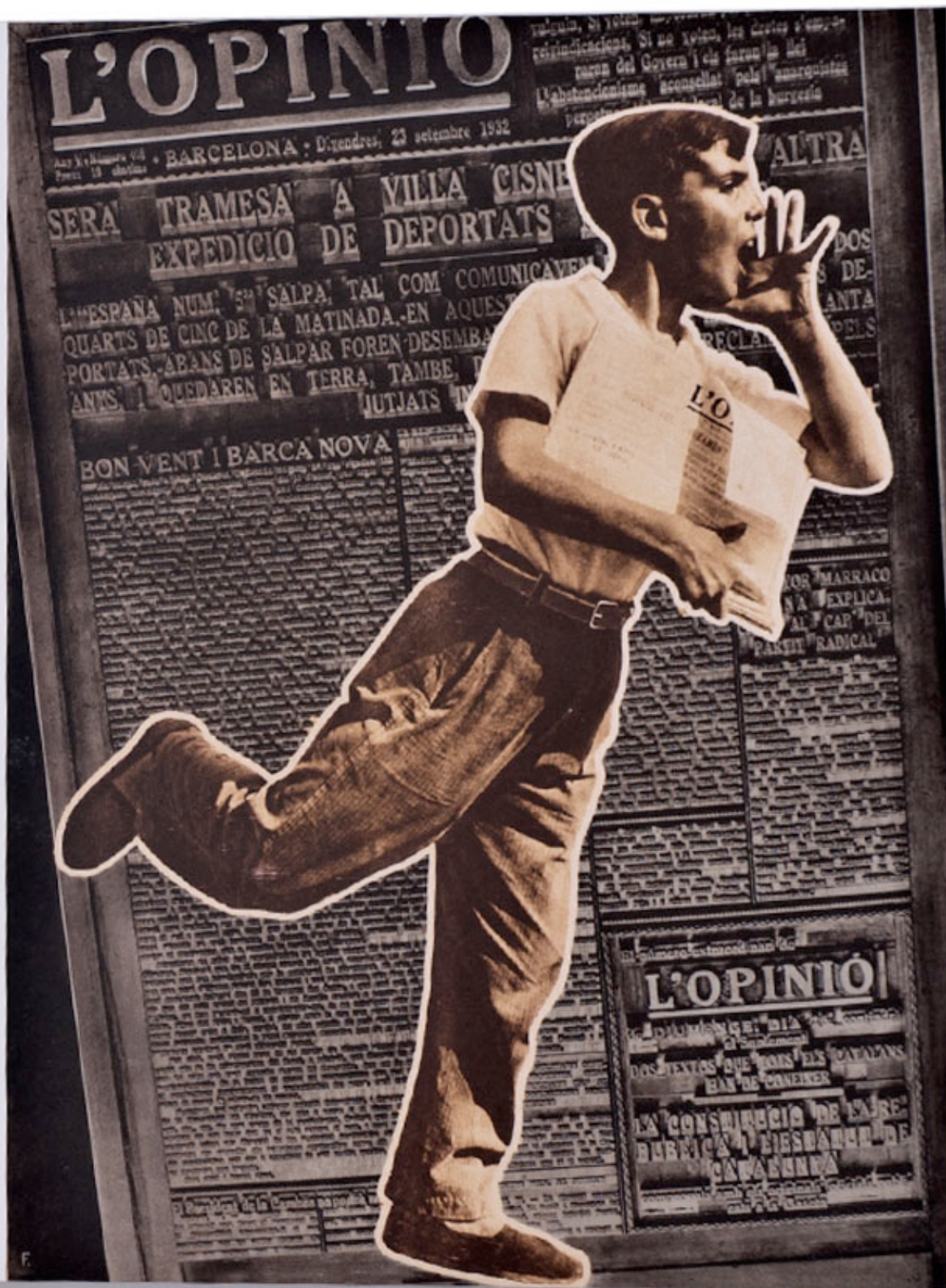


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

cuag Carleton University Art Gallery



FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS 1918-1939



Este catálogo, y su edición inglesa, se publican con ocasión de la exposición

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918–1939)

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
2 marzo – 27 mayo 2012

Museu Fundación Juan March, Palma
13 junio – 8 septiembre 2012

Carleton University Art Gallery, Ottawa, Canadá
15 octubre – 16 diciembre 2012

PRESENTACIÓN



Este catálogo acompaña la exposición **Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)**, que tendrá lugar a lo largo de buena parte del año 2012 en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2 marzo-27 mayo) y en el Museu Fundación Juan March, Palma (13 junio-8 septiembre). La muestra se presentará luego en Canadá, en la Carleton University Art Gallery, Ottawa (15 octubre-16 diciembre).

La muestra pretende ofrecer un panorama conciso y representativo del origen del procedimiento del fotomontaje como forma artística y de su desarrollo paralelo en diferentes ámbitos, de modo especial en Alemania y en la Unión Soviética en los años veinte, con una particular atención al periodo de eclosión de esta técnica y su práctica: *l'entre-deux guerres*. La exposición está compuesta casi en su totalidad por préstamos de la colección del estadounidense Merrill C. Berman, y cuenta con más de cien obras de temática diversa, de artistas y diseñadores de diez países. Incluye fotocollages y maquetas

originales, así como ejemplares de carteles, postales, revistas y libros.

En manos de artistas como El Lissitzky (1890-1941), Aleksandr Ródchenko (1891-1956) o Gustavs Klucis (1895-1938), el fotomontaje se convirtió en la Rusia soviética en una poderosa herramienta política. La inmediatez significativa de la imagen fotográfica fue muy utilizada en la creación de carteles para la propaganda del régimen soviético, los productos del país o los mitos de Lenin y Stalin. En la proximidad de maestros como Serguéi Eisenstein (1898-1948) o Dziga Vértov (1896-1954), los hermanos Stenberg –Vladimir (1899-1982) y Gueórgui (1900-1933)– combinaron con maestría el fotomontaje precisamente en el ámbito más específico del montaje de imágenes en movimiento –el cine–. Casi al mismo tiempo, en Alemania, artistas como Kurt Schwitters colocaban el fotocollage y el fotomontaje en el centro de su práctica artística, y otros como John Heartfield (1891-1968) o Max Burchartz (1887-1961) lo incorporaban a su obra para criticar al régimen nacionalsocialista, en pleno ascenso en los años treinta. Los holandeses César Domela-Nieuwenhuis (1900-1992), Paul Schuitema (1897-1973) o Piet Zwart (1885-1977), aprovecharon la extrema eficacia del fotomontaje para anuncios publicitarios de los productos más diversos y para el diseño de publicaciones y revistas.

El extenso repertorio de carteles presentes en la exposición y en este catálogo es un índice del enorme poder que el fotomontaje ejerció en la política, la agitación social, la publicidad y el mercado, al mismo tiempo que hace visible su generalizada utilización por las vanguardias durante esas dos décadas. En este contexto de riqueza visual, el ensayo de Adrian Sudhalter introduce una instancia de reflexión sobre la técnica del fotomontaje. Y no sólo a partir de algunos de los abundantes escritos y ensayos que esta práctica suscitó, sino precisamente a

través del análisis de la reflexión que sobre sí mismo plantea el fotomontaje, que motivó la que quizá haya sido la exposición históricamente más relevante dedicada a este procedimiento artístico. El catálogo incluye la edición facsímil y la primera traducción del catálogo de esta exposición, celebrada en el Kunstgewerbemuseum de Berlín entre el 25 de abril y el 31 de mayo de 1931. Además de una breve cronología, el lector interesado encontrará una selección de textos de época –algunos escasamente conocidos– de autores de diversos países, que contribuirán a ilustrarle sobre el tema del fotomontaje.

La Fundación Juan March y la Carleton University Art Gallery desean dejar constancia de su agradecimiento a Adrian Sudhalter por su esclarecedor ensayo, y a Lukas Gerber y al Servicio de Bibliotecas de la Fundación Juan March por su ayuda en la localización de algunos textos de difícil consulta. Y, sobre todo, a Merrill C. Berman, sin cuya fabulosa colección de obras y documentos de vanguardia esta exposición no habría sido posible; y gracias también a su equipo, Joelle Jensen y Jim Frank. Nuestro agradecimiento también a la Dra. Jasmin Doosry y al Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. Como en un auténtico *photomontage*, las partes de ese todo configurado por esta publicación y la exposición que la justifica son las obras que se muestran, algunas verdaderamente excepcionales y todas ellas de gran relevancia. Ha sido un privilegio tener la oportunidad de trabajar con una colección como la de Merrill C. Berman, tan completa y variada que la tarea de selección de las obras, esencial para cualquier proyecto expositivo, ha resultado enormemente fácil. Es la hora de disfrutar y aprender de ella.

Fundación Juan March (Madrid)
Carleton University Art Gallery (Ottawa, Canadá)

Febrero-diciembre de 2012

ÍNDICE

8	La autorreflexión del fotomontaje: escribir sobre la técnica y exponerla (1920-1931)
	Adrian Sudhalter
24	OBRAS EN EXPOSICIÓN
104	EL FOTOMONTAJE: TEXTOS HISTÓRICOS (1920-1935)
106	Wieland Herzfelde, Introducción al catálogo de la <i>Primera Feria Internacional Dada</i> , junio 1920
107	Anónimo, <i>Fotomontaje</i> , 1924
107	Mieczysław Szczuka, <i>Fotomontaje</i> , 1924
108	El Lissitzky, <i>El artista en la producción</i> , 1927
110	László Moholy-Nagy, extractos de <i>El futuro del proceso fotográfico y Tipofoto</i> , 1927
111	Jan Tschichold, <i>Fotografía y Tipografía</i> , 1928
114	César Domela-Nieuwenhuis, <i>Fotomontaje</i> , mayo 1931
115	Raoul Hausmann, <i>Fotomontaje</i> , mayo 1931
116	Gustavs Klucis, <i>El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico</i> , 1931
118	Hannah Höch, <i>Los primeros fotomontajes</i> , 1934
119	Louis Aragon, <i>John Heartfield y la belleza revolucionaria</i> , abril 1935
124	FOTOMONTAGE
	Edición facsímil y traducción del catálogo de la exposición en el Kunstgewerbemuseum de Berlín (25 abril-31 mayo 1931)
	Con textos de Curt Glaser, César Domela-Nieuwenhuis y Gustavs Klucis
158	Una cronología del fotomontaje en la Europa de entreguerras (1918-1939)
	Deborah L. Roldán, Adrian Sudhalter
164	Catálogo de obras en exposición
168	Listado de artistas por países
171	Obras en exposición por temas
172	Bibliografía selecta
178	Créditos
180	Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March



ТЕХНИКА

Ю

еклам

29

“El fotomontaje [...] como todo gran arte, se ha dado a sí mismo sus propias leyes configuradoras.”

El Lissitzky, 1927

**LA AUTORREFLEXIÓN DEL
FOTOMONTAJE: ESCRIBIR SOBRE
LA TÉCNICA Y EXPONERLA (1920-1931)***
ADRIAN SUDHALTER



En la colección de obras de Merrill C. Berman que pueden describirse como fotomontajes hay una pieza que destaca. Es un pequeño catálogo diseñado por el artista holandés César Domela-Nieuwenhuis con ocasión de la exposición *Fotomontage* organizada entre el 25 de abril y el 31 de mayo de 1931 por la Staatliche Kunstbibliothek de Berlín [Fig. 1]. La portada del catálogo no sólo es un ejemplo de fotomontaje —definido en el catálogo como “una composición que consiste en una unidad armónica de varias fotografías, total o parcialmente recortadas. En esa composición también puede incorporarse color o texto”²— sino también una reflexión sobre él. Dentro de una dinámica composición en blanco y negro, las fotografías atraviesan la superficie del plano pictórico. En la parte inferior izquierda, dos manos que sostienen unas tijeras se disponen a cortar la fotografía de una fachada arquitectónica. Las herramientas —un triángulo, unas tijeras, un tubo de pintura— aparecen dispersas sobre la superficie de la obra del montador que, en la parte



En sus extraordinarios logros articulados, la cultura de Weimar, a pesar de muchas excepciones, se presenta ante nosotros como la época de la historia más consciente de sí misma; fue un periodo sumamente reflexivo, considerado, imaginativo y expresivo, labrado a conciencia mediante la observación y el análisis de sí mismo en las más diversas formas. Si nos limitamos a “hablar”, pasamos demasiado fácilmente por encima de ello.¹

superior de la composición, se une directamente a una fotografía de figuras a pequeña escala tomada desde arriba. Condicionadas por las líneas convergentes que evocan las leyes de la fuga en perspectiva y que rigen la representación fotográfica, las figuras parecen disminuir de escala a medida que se alejan hacia la esquina superior derecha. Un terreno decididamente plano, la fuga en perspectiva, fotografías aéreas, transiciones fluidas, saltos de escala: Domela ofrece un catálogo de las opciones espaciales y los mecanismos formales que emplea el fotomontador en este fotomontaje sobre el fotomontaje³.

La exposición que este catálogo acompañaba era la primera que se dedicaba exclusivamente a esta técnica. Incluía más de 100 obras de más de 50 artistas y pretendía definir su elaboración,

Fig. 1. César Domela-Nieuwenhuis, Cubierta del catálogo *Fotomontage*. Berlín: Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, 1931. Impresión tipográfica sobre papel, 20,9 x 14,6 cm. Colección Merrill C. Berman [CAT. 24]. Foto: Jim Frank y Joelle Jensen

trazar su historia y presentar sus diversas manifestaciones contemporáneas⁴. Y aunque a menudo sea citada en debates sobre cuestiones técnicas, por su carácter fundacional y por establecer los cimientos de las consideraciones sinópticas sobre su evolución, yo diría que su interés es aún más amplio. Esta exposición, que tuvo lugar en la época de Weimar y definió un género, fue al mismo tiempo un análisis autorreflexivo, un suceso histórico específico y una aportación activa en un ámbito de creación que todavía se estaba desarrollando.

Durante la primera mitad de la década de 1920, la creación del fotomontaje —generalmente considerado como una sintaxis visual sinónima de modernidad, “un verdadero hijo de nuestro tiempo”, por emplear palabras de un crítico⁵— iba acompañada de declaraciones sobre esta técnica formuladas por profesionales y allegados dispuestos a exponer sus mecanismos y a ensalzar su potencial. En conjunto, estos textos —una selección de ellos se reedita en el presente volumen (pp. 104-135)— transmiten la sensación de que recortar imágenes fotográficas y combinarlas, una práctica tan antigua como la propia fotografía, había adquirido una nueva relevancia en la era del cine y de la revista ilustrada, y que esta práctica, relevante desde hacía poco, requería una explicación. Como observó el filósofo de la cultura Walter Benjamin, si en una época de producción masiva de imágenes fotográficas se había hecho necesario que estas fueran acompañadas de un pie de foto —“un exceso de información escrita”, como lo ha calificado un erudito⁶—, las mismas circunstancias parecían haber dictado que la manipulación de imágenes fotográficas fuera acompañada de una explicación verbal. Los textos sobre fotomontaje que acompañaban la creación artística constituyen una historia paralela que merece atención por mérito propio⁷. Tal y como lo formulaba el filósofo Peter Sloterdijk en la cita que sirve de epígrafe al presente texto, ya en el periodo de Weimar dio lugar a comentarios que se situaban “en un plano mucho más elevado de reflexión, perspicacia y expresión” que aquéllos que posiblemente podrían ofrecer los historiadores de la cultura posteriores, y que obviar estos comentarios sería eludir uno de los rasgos más característicos y destacados de nuestra era⁸.

Este ensayo se centra en el discurso publicado y público que rodeó al fotomontaje de 1920 a 1931. Aunque tiene en cuenta algunos textos procedentes de la Unión Soviética y de otros países europeos, donde también se adoptó la técnica y se teorizó sobre ella, atiende principalmente a publicaciones de la Alemania de Weimar, porque fue allí en particular donde —y como parte de un movimiento más amplio dirigido a crear una



Fig. 2. George Grosz, *Mit Pinsel und Schere*: 7 *Materialisationen* [Con pincel y tijeras: 7 materializaciones]. Berlín: Malik-Verlag, julio 1922, p. 4. Huecograbado sobre papel, 31,4 x 23,8 cm. Colección José María Lafuente. Foto: Álex Casero

Fig. 3. Max Ernst, *Die chinesische Nachtigall* [El ruiseñor chino], 1920. Collage y tinta china sobre papel montado sobre cartón, 12,2 x 8,8 cm. Musée de Grenoble

taxonomía de la práctica fotográfica— los textos sobre fotomontaje rápidamente derivaron en un discurso racional y polifacético, cuyo propósito era explicar esta manifestación tal y como se expresaba tanto en casa como en el extranjero⁹. Al incluir fotomontajes procedentes de Europa y de la Unión Soviética, la exposición *Fotomontage* de 1931, en su esfuerzo por presentar un estudio amplio y participativo de las manifestaciones internacionales y de los propios conceptos orales de la técnica, representaba la culminación de esta evolución. La exposición de 1931 marcó un punto de inflexión. Por una parte, la codificación formal del discurso marcó el final de un periodo innovador y autorreflexivo; por otra, estableció los parámetros de dicho ámbito e instauró los términos que, en los debates abiertos sobre la relevancia de la técnica en aquella atmósfera políticamente cargada de la década de 1930, se revelarían fundamentales¹⁰. Este ensayo concluye con la exposición de 1931, no porque en ese momento cesara la producción de fotomontajes, sino porque los grandes escritos teóricos de la década de 1930 que consideraban el potencial del fotomontaje en la cultura contemporánea —Louis Aragon, Walter Benjamin, Serguéi Tretyakov— lo hicieron dentro de un clima político sumamente alterado, concretamente teniendo en cuenta la obra de John Heartfield¹¹.

Casualmente, en el listado de obras de la exposición de 1931 y en el de la presente exposición abundan, de modo similar, obras procedentes de Alemania, de los Países Bajos y de la Unión Soviética, y en ambos casos coinciden muchos artistas clave: Domela, Raoul Hausmann, Heartfield, Gustavs Klucis, El Lissitzky, Jan Tschichold y Piet Zwart, entre otros. El marco organizativo y los instrumentos de análisis propuestos por la exposición de 1931 ofrecen una especie de elaborado mapa de carreteras histórico del material que se presenta aquí, pero no es transparente. La terminología es la piedra angular de los sistemas de clasificación científica y, en lo sucesivo, haré especial hincapié en la aparición cronológica de términos (y su ortografía) entre 1920, cuando la técnica todavía no tenía nombre en el ámbito público, y 1931, cuando se empezó a conocer de modo generalizado con el pegadizo

neologismo “fotomontaje”¹². El centrar la atención en la historiografía de la técnica, es decir, en la historia de los escritos sobre el fotomontaje, sirve para subrayar que, a medida que se trasladaba de la esfera de los artistas a la de los educadores, comisarios, conservadores y académicos —de la autorreflexión a la observación desde fuera—, este ámbito de estudio cada vez más profesionalizado, que emplea un lenguaje cada vez más coherente y racionalizado, no era algo evidente ni carente de motivación, sino que, al igual que las propias obras, estaba sumamente supeditado a las circunstancias históricas de las que derivó.

LOS ARTISTAS (1920-1925)

Las bases de un debate prudente sobre el fotomontaje en el periodo de entreguerras las sentó Wieland Herzfelde, editor y hermano del “*monteurdada*” John Heartfield, en un texto publicado en el catálogo de la histórica exposición dadaísta *Erste Internationale Dada-Messe*, que tuvo lugar en Berlín en 1920, en la que, por primera vez, se presentaban composiciones que incorporaban fragmentos fotográficos al público *en masse*¹³. El advenimiento de la fotografía en el siglo XIX, sostenía Herzfelde, había provocado que la pintura se retrajera y se volviera contra el mundo fáctico, visible. Los dadaístas reclamaban la fotografía como un medio de reintroducir la “realidad” en sus composiciones, interesadas exclusivamente en mostrar “lo que ocurre aquí y ahora”. Sus obras aspiraban a “favorecer la desfiguración del mundo contemporáneo, que ya se encuentra en estado de desintegración” [cf. CAT. 32-35]. Herzfelde no da nombre a la nueva técnica, sino que más bien describe su proceso: “ahora únicamente necesitamos coger unas tijeras y recortar lo que precisemos de las pinturas y de las representaciones fotográficas”. Esta omisión hizo desviar la atención del producto para centrarla en el modo de elaborarlo. El “artista” era reemplazado por el “*monteur*”: las obras que aparecían en el catálogo de la exposición se atribuían, por ejemplo, a “*monteurdada* John Heartfield”, “Grosz-Heartfield mont”. Este énfasis en el “cómo” más que en el “qué” se reiteraba en el título de una de las primeras publicaciones que reproducían obras que incorporaban fragmentos fotográficos, el libro de 1922 de George Grosz *Mit Pinsel und Schere: 7 Materialisationen* [Con pincel y tijeras: 7 materializaciones] [Fig. 2]¹⁴.

Haciéndose eco de los comentarios de Herzfelde sobre la relación entre fotografía y pintura, al reseñar la primera exposición de Max Ernst en París¹⁵ —que incluía una serie de obras compuestas a partir de imágenes encontradas y reproducidas fotomecánicamente—, André Breton alababa igualmente la reintroducción del realismo a

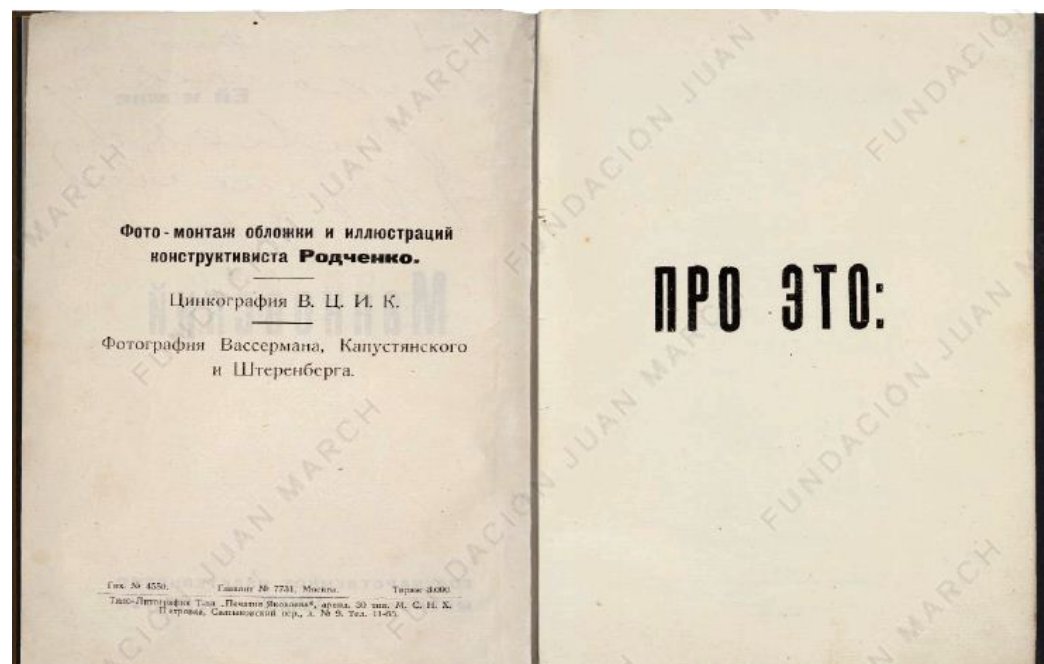


Fig. 4. Vladímir Mayakovski, *Pro eto* [Sobre esto]. Moscú: Gos. izd-vo, 1923, colofón y página de título. Impresión tipográfica, 23 x 15,5 cm. Colección Merrill C. Berman. Foto: Jim Frank y Joelle Jensen

través de la fotografía, pero acentuaba su potencial poético [Fig. 3]. Al unir “realidades separadas”, escribía Breton, las obras de Ernst provocaban “una chispa con su contacto [...], desorientándonos en nuestra propia memoria al despojarnos de un marco de referencia. [...] [Ernst] proyecta ante nuestros ojos la película más fascinante del mundo [...]”¹⁶. Un cartel de la exposición incluía una lista pseudocientífica de las nuevas categorías de producción artística expuestas: *dessins, mécanoplastiques, plasto-plastiques, peintopeintures, anaplastiques, anatomiques, antizymiques, aérographiques, antiphonaires, arrosables y républicains*¹⁷. En esta parodia de taxonomías artísticas compuestas de una combinación de fragmentos de palabras, el término “foto” —un componente real de varias de las obras expuestas—, una vez más, brilla por su ausencia.

El primer ejemplo conocido de obras de arte compuestas de fragmentos fotográficos, que se describirán como “fotomontajes”, sobre el papel impreso, fue una serie de obras que el artista ruso Aleksandr Ródchenko creó para ilustrar el poema de Vladímir Mayakovski *Pro eto* [Sobre esto], publicado en 1923. El colofón decía: “*Foto-montáž oblozhki i illustratsiy konstruktivista Ródchenko*” [Cubierta de fotomontaje e ilustraciones del constructivista Ródchenko] [Fig. 4]. Ese mismo año, en un texto de la revista *LEF* (Moscú), un autor anónimo, posiblemente Ródchenko —que probablemente había visto los ejemplos de obras

de Heartfield y Grosz que Mayakovski había traído de Berlín en 1922—¹⁸, describía un “nuevo método para ilustrar [...] que suponía la combinación de material tipográfico y fotográfico sobre un tema específico”, y que, gracias a la “claridad y realidad” de los medios empleados, “superaba a la ilustración gráfica”¹⁹. Ideas similares se expresaban en un artículo sin autor titulado “*Foto-Montazh*” [Fotomontaje], que apareció en la misma publicación en enero de 1924 y que consolidó el término aplicado a este “nuevo método para ilustrar”²⁰, empleado, por ejemplo, por Ródchenko para las portadas de una serie de historias rusas de detectives escritas por Marietta Shaginián bajo el seudónimo de Jim Dollar [CAT. 83a-j]. A pesar de que el historiador de la fotografía Matthew Witkovsky señala que el término “montaje”, empleado en la Unión Soviética para describir este empleo de imágenes, surgió “a raíz de una rica e influyente trayectoria de trabajo de montaje en el cine”²¹, en estos primeros textos no resulta explícita tal conexión.

Paralelamente a estas indagaciones fundacionales sobre el potencial de la técnica —escritas por miembros de la vanguardia en sus propias publicaciones, de escasa circulación—, había otros niveles de escritura autorreflexiva, que pretendía evaluar, para un público algo más amplio, los avances del arte de vanguardia hasta el momento. Este tipo de volúmenes sistematizados también solían escribirlos artistas, que adoptaban el papel, de un modo más o menos convincente, de historiadores y educadores²². En 1925, los artistas El Lissitzky y Hans (Jean) Arp publicaron *Die Kunstismen* [Los ismos del arte], un libro tan esquemático a la hora de trazar el mapa de los



Fig. 5. Raoul Hausmann, *Geklebtes Bild* [Imagen pegada] y Max Ernst, *Das Schiff* [El barco], en El Lissitzky y Hans Arp, *Die Kunstismen / Les Ismes de l'Art / The Isms of Art*. Erlenbach-Zürich; Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925, p. 17, nº 29 y 22. Huecograbado sobre papel, 26,4 x 20,5 cm. Colección Merrill C. Berman. Foto: Jim Frank y Joelle Jensen

Fig. 6. El Lissitzky, *Redner Tribüne* [Tribuna del orador], en El Lissitzky y Hans Arp, *Die Kunstismen / Les Ismes de l'Art / The Isms of Art*. Erlenbach-Zürich; Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925, p. 9, nº 42. Huecograbado sobre papel, 26,4 x 20,5 cm. Colección Merrill C. Berman. Foto: Jim Frank y Joelle Jensen

Fig. 7. *Film*, en El Lissitzky y Hans Arp, *Die Kunstismen / Les Ismes de l'Art / The Isms of Art*. Erlenbach-Zürich; Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925, p. 2. Huecograbado sobre papel, 26,5 x 20 cm. Colección Merrill C. Berman. Foto: Jim Frank y Joelle Jensen



“ismos” históricos de 1914 a 1924, que rozaba el límite de una parodia de un método científico erudito²³. Este libro, que empleaba muy poco texto en favor de una abundante selección de láminas y que estaba organizado según los movimientos, reproducía ejemplos de fotomontajes en tres secciones: Dada, Proun y Cine abstracto. La técnica no se mencionaba, pero su aparición a lo largo de las secciones señalaba sus múltiples orígenes y sus distintas aplicaciones. La sección Dada incluía un retrato de Raoul Hausmann compuesto por fragmentos fotográficos divergentes e irreconciliables, reproducidos sobre un paisaje onírico de Max Ernst, que se unían sin problemas partiendo de componentes fotográficos dispares: dos ejemplos de la intención del movimiento de “asaltar las bellas artes” con la fotografía [Fig. 5]²⁴. En la sección dedicada a Proun, un dibujo de El Lissitzky para un atril de Vladimir Lenin —construido gráficamente a partir de elementos que incluían una fotografía sobre el tema pegados a modo de collage— ejemplificaba un paso gráfico significativo hacia una deliberada y verdadera construcción [Fig. 6]. En la sección de Cine abstracto, se empleaba un montaje con cámaras, cineasta y tema como recurso gráfico en el diseño de la página, para transmitir sobre la página estática la sensación de la técnica basada en el tiempo [Fig. 7].

LOS PROFESORES (1925–1927)

Aunque apareció pocos meses después de *Die Kunstismen*, el crucial libro de László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* [Pintura Fotografía Film], representó un cambio radical en intención y público. Este volumen también había sido

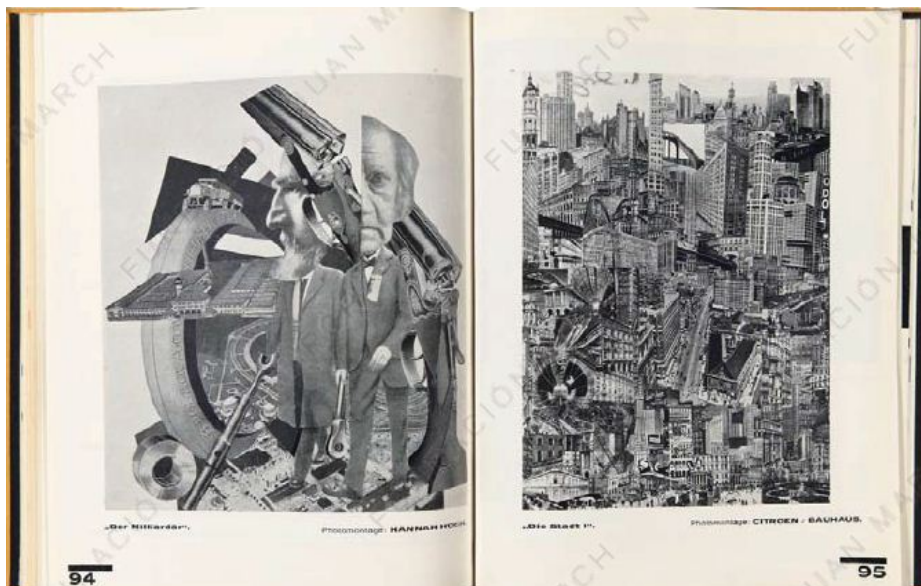


redactado por un artista, pero en este caso se trataba de uno enormemente comprometido con la pedagogía y cuyos puntos de vista se presentaban avalados por una institución educativa —la Bauhaus— cuya principal misión, podría decirse, era articular y codificar las ideas y las prácticas de la vanguardia para la generación siguiente. *Malerei Photographie Film* apareció como el nº 8 de la serie *Bauhausbücher* [Libros de la Bauhaus], que, de un modo programático, se propuso ampliar la repercusión de la escuela más allá de sus alumnos y llegar al gran público, elaborando libros baratos, publicados en ediciones de gran tirada y distribuidos a través de los canales de mayor difusión²⁵. Empleando los recursos retóricos del estudio científico, estos volúmenes sintéticos ofrecían una claridad y una autoridad que los diferenciaba de las proclamas artísticas y del reportaje periodístico. Esta ambiciosa colección, que, a modo de enciclopedia, constaba de varias partes, emulaba los modelos de conocimiento sistematizado en un concienzudo intento de presentar la práctica de la vanguardia como un ejemplo para la producción y comercialización generalizadas. *Malerei Photographie Film* reprodujo gran número de fotografías contemporáneas en su admirable sección de láminas y, en su texto, ofrecía un sistema y una terminología con las que trazar el mapa del abrumador paisaje de la nueva producción fotográfica que, como una hidra de varias cabezas, había explotado en el periodo de posguerra. En un capítulo sobre “El futuro del proceso fotográfico”, el término “fotomontaje” se emplea —posiblemente por primera vez en una publicación alemana²⁶— para

Fig. 8. Hannah Höch, *Der Milliardär* [El multimillonario] y [Paul] Citroën, *Die Stadt I* [La ciudad I]. Fotomontajes en László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* [Pintura Fotografía Film]. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925, 1a ed., pp. 94-95. Hecograbado sobre papel, 18,4 x 22,9 cm. Colección José María Lafuente. Foto: Álex Casero

Fig. 9. László Moholy-Nagy, *Circus- und Variétéplakat* [Cartel de circo y teatro de variedades] y “*Militarismus*” *Propagandaplakat* [Cartel de propaganda “Militarismo”], “*photoplastiken*” en Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* [Pintura Fotografía Film]. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925, 1a ed., pp. 98-99. Hecograbado sobre papel, 18,4 x 22,9 cm. Colección José María Lafuente. Foto: Álex Casero

Fig. 10. László Moholy-Nagy, *Titelblattentwurf zu “Broom” / New York* [Diseño para cubierta de Broom / Nueva York], “*typophoto*” en Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film* [Pintura Fotografía Film]. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925, 1a ed., p. 102. Hecograbado sobre papel, 18,4 x 22,9 cm. Colección José María Lafuente. Foto: Álex Casero



describir “composiciones fotográficas pegadas” (*photographische Klebearbeiten*)²⁷. En este caso, el verbo *montieren*, empleado por los dadaístas para describir una intervención, se convirtió en sustantivo, *Montage*, que designaba un objeto estático compuesto de fragmentos fotográficos y que, desde un punto de vista conceptual, se relacionaba con las prácticas cinematográficas [Fig. 8]²⁸.

Según Moholy-Nagy, las “composiciones fotográficas pegadas” dadaístas constituían una fase incipiente en la evolución de esta práctica, que “hoy se lleva a cabo de un modo más avanzado”. El propio término *Photoplastiken* de Moholy-Nagy —un neologismo que habitualmente se traduce como “fotoplásticos” pero que, como Elizabeth Otto ha sugerido, probablemente es más acertado traducir como “fotoesculturas”²⁹— ejemplificaba esta nueva fase de desarrollo [Fig. 9]. Se trata de composiciones claramente organizadas, capaces de transmitir al espectador una idea o historia de manera legible e inteligible, de modo que pueden emplearse como ilustraciones prácticas³⁰. Moholy-Nagy sugirió un modelo de progreso, de desarrollo gráfico que va de la ruptura a la unidad, del caos al orden, de lo impenetrable a lo inteligible. Sus clarificadoras aportaciones a este desarrollo formal eran análogas a sus clarificadoras aportaciones al vocabulario de términos que introdujo para discutirlos. Junto con las categorías de “fotomontaje” y “fotoplástico”, Moholy-Nagy propuso la de “tipofoto” —unión de fotografía y texto—, que, al ser capaz de ofrecer “la transmisión de comunicación más exacta”, tenía un potencial ilimitado en las esferas de “publicidad; cartelismo; [y] propaganda política” [Fig. 10]³¹. La “tipofoto”,





Fig. 11. Montaje del pabellón soviético diseñado por El Lissitzky para la Exposición Internacional de la Prensa, *PRESSA. Internationale Presse-Ausstellung*, Colonia, mayo-octubre 1928. Detalle de un fotograbado. Colección Merrill C. Berman [CAT. 64]. Foto: Álex Casero

observaba Moholy-Nagy, se hizo posible gracias a los avances técnicos de la impresión fotomecánica, generalizados y más asequibles que nunca. Su potencial comunicativo, combinado con su amplia reproducibilidad, le llevaría, como predijo, a imponerse como el medio de comunicación contemporáneo *par excellence*: una “nueva literatura visual”³².

El cambio de escribir sobre el fotomontaje partiendo de una iniciativa aislada y autorreflexiva a hacerlo de un modo pedagógico de amplio alcance, marcado por la publicación de *Malerei Photographie Film*, coincidió con un cambio en la producción del propio fotomontaje, que pasó del limitado mundo del arte a la escena más amplia de la cultura cotidiana³³. En Europa occidental, la extrema accesibilidad, el potencial comunicativo y la reproducibilidad del “fotomontaje” y la “tipofoto” (alternativamente denominados “poligrafía” y “fototipografía”³⁴) aseguraron su creciente empleo en la cultura comercial, y en la Unión Soviética pasarían a tener un lugar destacado al servicio de los intereses políticos. En el apartado sobre *Foto-montazh* del libro *Iskusstvo dnia* [El arte del día, 1925], el historiador del arte ruso Nikolái Tarabukin señalaba un cambio que ya se había producido en el “frente de izquierdas”

del arte ruso, donde la abstracción “había llegado a su fin” y “la expresión realista [se había hecho] necesaria una vez más para el arte de agitación”³⁵. En la segunda mitad de la década de 1920, a medida que las imágenes fotográficas producidas en masa se iban convirtiendo en el modo oficialmente autorizado de comunicación de masas en la Unión Soviética, los textos de profesionales y teóricos enfatizaban el potencial instrumental de este medio por encima de los demás³⁶. “Como resultado de las necesidades sociales de nuestra época y del hecho de que los artistas se familiarizaran con las nuevas técnicas” —escribió El Lissitzky en el catálogo de una exposición en la Unión Poligráfica de Moscú en 1927—, “el fotomontaje surgió en los años posteriores a la Revolución y floreció a partir de entonces. [...] Sólo aquí, con nosotros, el fotomontaje adquirió una forma estética y claramente determinada por lo social”³⁷. El año siguiente, la instalación de Lissitzky en el pabellón soviético de la Exposición Internacional de la Prensa en Colonia³⁸ ofreció un espectáculo de fotomontaje “decididamente social”, que dejaría una huella indeleble en el público alemán [Fig. 11, cf. también CAT. 64]³⁹. En el libro y en el cartel que hizo para la exposición rusa de 1929 en el Kunstgewerbemuseum de Zúrich, Lissitzky explotó las propiedades combinatorias del fotomontaje para crear una imagen icónica de la identidad colaboradora soviética para el consumo internacional [CAT. 67, 66].

Malerei Photographie Film de Moholy-Nagy recibió tal acogida que en 1927 apareció una segunda edición con título modificado, *Malerie Fotografie Film*⁴⁰. Como gesto de modernidad —una particularidad ortográfica semejante a la eliminación tipográfica de las letras mayúsculas⁴¹—, a modo de eslogan publicitario, la “nueva” ortografía de *Fotografie*, que marcó de inmediato la diferencia, comprensible en distintos idiomas, entre las nuevas manifestaciones de la técnica y sus antecedentes históricos. En 1925 y 1926, años de paz y relativa afluencia, cuando el optimismo mediático se hallaba en su punto álgido, las numerosas publicaciones que empezaron a editarse en Alemania y en el extranjero adoptaron esta ortografía⁴². La decisión de Moholy-Nagy de seguir este ejemplo fue más allá del hecho de cambiar el título del libro, y se extendió a cada uno de los términos que había introducido en su nueva taxonomía —*Fotomontagen*, *Fotoplastiken*, *Typofoto*, *Fotogramm*, etc.—, añadiendo un refinamiento mayor a la codificación de la terminología para estas nuevas prácticas.

LOS COMISARIOS (1929)

En 1929 el *Deutscher Werkbund* (DWB) —una organización dedicada a la mejora del diseño de reproducción en masa— organizó su descomunal exposición *Film und Foto* [Cine y foto]. Entre los aproximadamente mil doscientos objetos expuestos en este panorama internacional de fotografía contemporánea, más de cincuenta se describían en el catálogo como *Fotomontage*, *Fototypografien*, *Typenfoto* o *Fotozeichnung*. Esta exposición, que estuvo abierta al público en Stuttgart del 18 de mayo al 7 de julio de 1929, y que posteriormente viajó mucho en un formato reducido, marcó un listón nuevo en el enfoque sistematizado de la práctica fotográfica contemporánea⁴³. *Film und Foto* —como si su título no fuera ya suficientemente conciso, en la época habitualmente se referían a ella como Fifo— fue una exposición de corte institucional (más que de corte artístico o individual). Gustaf Stotz, director de la sección de Württemberg del *Deutscher Werkbund*, trabajaba con un comité de selección y asesores internacionales, incluidos artistas, para lograr un listado de representación internacional. La instalación de 13 salas consecutivas, diseñadas por Moholy-Nagy (y, en el caso de la sala cuatro, la representación soviética, por Lissitzky), comenzaba con una presentación de precedentes históricos, seleccionados por el artista húngaro; seguían salas organizadas por individuos, países o técnicas. Aparentemente, una pequeña sala (probablemente la siete) estaba dedicada al montaje y al color⁴⁴ y es obvio, por las fotografías del montaje, que había ejemplos de *Fotomontage* y *Fototypografien* por toda la instalación [Fig. 12]. La mayor concentración de “Foto-Montage; Foto-Grafik; Foto-Satire; Foto-Plakat; [y] Foto-Einbände” —una letanía de nuevos subgéneros artísticos que recuerdan a la versión paródica anterior de Ernst— aparecía en una sala dedicada a la obra de John Heartfield. Bajo el lema “Benütze Foto als Waffe” [Usa la fotografía como arma, cf. Fig. 13], Heartfield estuvo representado con más de 100 obras enmarcadas en la pared —páginas de periódicos y revistas, portadas de libros y carteles— así como cuatro vitrinas con cubiertas y portadas de libros de Malik-Verlag (en las fotos del montaje de la exposición se ven copias de CAT. 37, 41 y 42)⁴⁵.

Si *Film und Foto* y su catálogo captaron la explosión de interés y la innovación en la fotografía y las prácticas relacionadas con ella, a finales de la década de 1920, también realizó su propia aportación⁴⁶. Tal y como la historiadora del arte Kristin Makhholm ha sugerido de modo convincente, el reconocimiento que por fin recibió Hannah Höch durante este periodo —19 de sus obras formaban parte de la lista del catálogo de *Fifo*— al parecer provocó un compromiso



Fig. 12. Sala 1, exposición *Film und Foto (Fifo)*, Stuttgart, 18 mayo-7 julio 1929. A la izquierda de la puerta, abajo, puede verse *Pneumatic* [Neumático], “photoplastik” de Moholy-Nagy

Fig. 13. John Heartfield, *Autorretrato*, junto a dos vistas de la sala Heartfield de la exposición *Film und Foto (Fifo)*, Stuttgart, 18 mayo-7 julio 1929, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, vol. 8, no 37 (septiembre 1929), p. 17

renovado con la técnica y una nueva fase de fértil actividad, concretamente su serie *Desde un museo etnográfico*, muy diferente, tanto formal como conceptualmente, de sus obras de comienzos de la década de 1920⁴⁷ [cf. CAT. 45-46]. En septiembre de 1929, dos meses después de la clausura de *Fifo* en Stuttgart, y un mes antes de su inauguración en Berlín, Heartfield publicó un autorretrato en el filocomunista *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *AIZ* [Periódico ilustrado de los trabajadores] [Fig. 13], con sede en Berlín. Junto a dos fotografías de la sala de *Fifo* en la que estaban instaladas sus obras, Heartfield aparece retratado mirando directamente al espectador, el ceño fruncido y tijeras en mano, decapitando a un hombre que tiene los ojos cerrados y cara de satisfacción; en el pie de foto es identificado como el jefe de la policía de Berlín, Karl Zörgiebel⁴⁸. El mensaje es claro. Entre la imagen y los pies de foto, el potencial crítico del fotomontaje se expresa instantánea y sucintamente. Aquí, al igual que en la portada del catálogo de Domela abordado al comienzo de este ensayo, el fotomontaje se dirige a sí mismo. En este caso se marca la tarea de construir una identidad artística: el fotomontador como crítico social en el ámbito de la producción masiva de imágenes. La aparición de este autorretrato supuso la presentación de Heartfield a los lectores de *AIZ* y señaló el inicio de su trabajo —que continuaría hasta 1938— para la revista en cuyas páginas publicaría algunos de sus fotomontajes más potentes y críticos con la sociedad [cf. por ejemplo, CAT. 38-39].

Desde el 19 de octubre hasta el 17 de noviembre de 1929, se mostró en Berlín una versión reducida de *Fifo*. Esta presentación fue organizada por la



misma institución (Staatliche Kunstbibliothek) y se ubicó en el mismo lugar (el Kunstgewerbemuseum, hoy Martin-Gropius-Bau) que acogería la exposición *Fotomontage* dos años después. Desde el siglo XIX, la Kunstbibliothek había adquirido fotografía en sus colecciones y, bajo la gerencia de su entonces director, Curt Glaser, fue una de las primeras instituciones públicas que apoyaron las exposiciones y colecciones de fotografía contemporánea⁴⁹. Glaser, un historiador del arte que se había formado con Heinrich Wölfflin y que había publicado extensamente sobre los antiguos maestros pero que asimismo estaba interesado en el arte de su propia época, compartió su interés por el arte contemporáneo

Fig. 14. *Russland* (sección rusa), exposición *Film und Foto (Fifo)*, Kunstgewerbemuseum (hoy Martin-Gropius-Bau), Berlín, 19 octubre-17 noviembre 1929. En la fila superior, cuarto por la izquierda, Constructor de El Lissitzky [cf. CAT. 105]. Foto: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 15. Sala Moholy-Nagy, exposición *Film und Foto (Fifo)*, Kunstgewerbemuseum (hoy Martin-Gropius-Bau), Berlín, 19 octubre-17 noviembre 1929. Foto: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

con su colega más joven Wolfgang Herrmann, historiador de la arquitectura y conservador de grabados y dibujos en el Kunstgewerbemuseum⁵⁰. Glaser asignó a Herrmann el papel de comisario anfitrión de *Fifo* y, en ese cargo, el joven escribió el prólogo de la versión berlinesa del catálogo y se ocupó de la logística de la muestra⁵¹. En Berlín, *Fifo* se montó en el patio interior del antiguo Kunstgewerbemuseum, en unos muros provisionales erigidos dentro de la enorme estructura del edificio [Figs. 14-15]⁵².

Del compromiso personal de Glaser con esta exposición, probablemente reflejado en sus adquisiciones para el Museo, quedó constancia pública en una significativa reseña que apareció en el *Berliner Börsen-Courier* el día siguiente a la inauguración⁵³. En ella, Glaser alababa “El panorama histórico y sistemático” dispuesto por Moholy-Nagy para presentar la exposición, que proporcionó las “pautas programáticas” (*programmatische Leitsätzen*) que atañían claramente a la fotografía (más que al arte) y proponía que la fotografía, en sus manifestaciones actuales, derivaba expresamente de las “condiciones del medio”. De entre las manifestaciones de la fotografía en las que Glaser reparaba con mayor detenimiento en su reseña, estaba ese ámbito de la producción en la que el soporte fotográfico “basado en la realidad” se ponía al servicio de lo “fantástico”:

El fotomontaje pertenece a este ámbito. A menudo es lúdico, como en la obra de Hannah Höch, pero ha adquirido importancia sobre todo en publicidad. Aquí, la línea entre la fotografía y la pintura figurativa desaparece. Uno se acuerda de George Grosz, que pegó fragmentos de fotos en sus cuadros. El camino de aquí a los montajes modernos de las cubiertas de John Heartfield o al autorretrato de Lissitzky con una mano superpuesta no es largo [visible en Fig. 14; cf. CAT. 105]. Y, tal y como ha demostrado Picasso, el arte abstracto y el figurativo pueden coexistir en la misma persona. El propio Moholy experimenta con fotogramas y fotomontajes, y pasa directamente de aquí a testimonios de la realidad [Wirklichkeitsaufnahmen], en los que emplea la composición abstracta en blanco y negro para lograr un diseño estético satisfactorio para los datos fácticos [cf. Fig. 15]⁵⁴.

Este tipo de prácticas híbridas amplió los límites de las propias “pautas programáticas” específicamente fotográficas de Moholy-Nagy. “Sin querer —continuaba Glaser—, uno comienza a emplear la terminología de la crítica artística [*Kunstbetrachtung*] para diferenciar el trabajo de los fotógrafos”. Fue el problema concreto que plantearon esas obras híbridas, así como la necesidad de una terminología adecuada, lo que al parecer captó el interés intelectual de Glaser de extraer la subcategoría de *Fotomontage* a fin de realizar una investigación sistemática poco después.

FOTOMONTAGE 1931

Si se tiene en cuenta la ubicuidad del fotomontaje a finales de la década de 1920, para los reunidos en la inauguración de la exposición *Fotomontage* en el Kunstgewerbemuseum de Berlín el 25 de abril de 1931 debió resultar sorprendente oír el alegato de Raoul Hausmann en defensa de esta técnica contra las acusaciones de que ya estaba “pasada de moda y era poco probable que evolucionara”⁵⁵. Se podría considerar este comentario como un recurso retórico para captar la atención del público (naturalmente, seguía con una defensa de la relevancia continuada de esta técnica), si no se mencionara también en el ensayo de Domela publicado en el catálogo de la exposición, en el que igualmente defendía al fotomontaje frente a las acusaciones de que era una “moda pasajera”, e incluso “*passé*”. La especialista en Heartfield, Sabine Kriebel, ha sugerido, de modo provocador, que la exagerada popularidad de la técnica, su abrumadora presencia en la calle y en cada rincón de la vida contemporánea, fue, paradójicamente, el telón de fondo de una “crisis” nacida de la sobresaturación y de la mediocridad estética, y que la exposición *Fotomontage* de 1931 fue, en cierto sentido, “una respuesta a [esta] crisis del fotomontaje que se detectó a finales de la República de Weimar”⁵⁶.

Es fácil imaginar que este estado de las cuestiones estéticas podía parecer grave, en particular para un diseñador gráfico, y que la perspectiva de una exposición de excepciones cuidadosamente seleccionadas pudo parecer una solución prometedora. No es sorprendente, por lo tanto, leer en los agradecimientos del catálogo de la exposición que no era Curt Glaser, sino César Domela-Nieuwenhuis —miembro del grupo artístico *De Stijl* y diseñador gráfico vinculado con el vanguardista *Ring neuer Werbegestalter* [Círculo de nuevos diseñadores de publicidad]— el responsable de “la sugerencia de montar esta exposición [...] colaborar en la organización y disposición del material”⁵⁷. Aunque es cierto que Domela había impulsado la muestra, y junto con Wolfgang Herrmann, la habían hecho realidad⁵⁸, hay que reconocer que, sin el antiguo interés de Glaser por la fotografía y los problemas particulares del fotomontaje, esta exposición probablemente no se habría llevado a cabo. Esta distinción es significativa porque implica puntos de vista y pretensiones distintos para la exposición. Para Glaser, conservador en una institución pública cuya labor era recopilar, exponer y explicar la producción cultural más que crearla, la exposición, en efecto, escogía una parte de la producción visual presentada en *Fifo* para un análisis académico posterior. A diferencia de Domela, a Glaser no le atañía el éxito o el fracaso de la publicidad



Fig. 16. Christian Gottlob Winterschmidt, *Quodlibet con calendario perpetuo*, c. 1780 o después de 1797. Tinta, gouache y acuarela sobre papel sobre un tablero de madera fina, con dos discos de calendario año giratorios, 38 x 26,9 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo

contemporánea; le atraía el fotomontaje desde la perspectiva de un académico entrenado para reconocer los cambios epistemológicos manifestados en las prácticas estéticas.

En su prólogo del catálogo de la exposición, Glaser definía el fotomontaje como “una composición de imágenes formada por elementos fotográficos enraizada en las particularidades del arte y la fotografía”⁵⁹ y, reiterando sus comentarios de la reseña de *Fifo*, subrayaba el estatus especial de la técnica al moverse entre las dos categorías. El fotomontaje se hizo posible debido a la particular situación de la época, en la que la pintura había encontrado un nuevo sentido con la “ley del plano pictórico” y la fotografía había encontrado un “derecho a una existencia independiente”. Partiendo de los métodos de la pintura y la fotografía, el fotomontaje agudizaba la sensibilidad del espectador hacia las particularidades de ambas. Glaser reconoció que el fotomontaje era una técnica que encarnaba la modernidad como ninguna otra. Esto se debía no sólo a su sintaxis poscubista fragmentada, a su reintroducción de la realidad a través del fragmento fotográfico, a su mezcla inherente de pintura y fotografía — que impedía la determinación y daba lugar a un conocimiento constante de ambas—, sino también, presumiblemente, a su estatus de sintaxis visual concebida para ser reproducida⁶⁰.

Desde los experimentos de los cubistas —afirmaba—, el camino hacia la inclusión de fotografías no era muy largo. El término “fotomontaje”, añadía, es un “juego de palabras” que evoca el “carácter mecánico” de las obras y sugiere que “el artesano da paso al montador”. En la práctica contemporánea, el fotomontaje se manifestó en dos categorías distintas: el estilo libre (*freie Gestaltung*) y la aplicación práctica (*praktische Verwendung*). El primero, que incluyó la obra de los dadaístas, combinaba imágenes de cosas reales para crear una fantasía “sin límite”. La segunda, que incluía una enorme colección de material impreso —“desde la cubierta de un libro hasta un cartel, desde un anuncio hasta un folleto publicitario”— tuvo una aplicación práctica y empleó el poderoso carácter documental de las fotografías en combinación con el texto para transmitir un mensaje concreto. Para Glaser, la aplicación práctica del fotomontaje pertenecía al exclusivo epígrafe de *Reklame* [promoción, anuncio], que, en ese momento, divergía en dos categorías principales: la publicidad comercial (*Werbung*) y la propaganda política (*politische Propaganda*). A modo de descargo de toda responsabilidad, Glaser anotaba: “No es necesario decir que este tipo de material propagandístico está presente en la exposición únicamente por su configuración formal, y que con ello no se hace propaganda de ningún partido, del mismo modo que con los anuncios comerciales exhibidos tampoco se aboga por ninguna empresa ni por ningún sector de la producción”. Añadía que, en Francia, el empleo del fotomontaje no se había extendido especialmente, y que la limitada inclusión de ejemplos extranjeros en la exposición reflejaba de hecho “las limitaciones lógicas derivadas de esta difusión desigual del fotomontaje”⁶¹.

Al prólogo de Glaser le seguían dos ensayos, escritos por dos portavoces de cada una de las formas del fotomontaje aplicado: Domela para la promoción de publicidad comercial y el letón Gustavs Klucis para la propaganda política⁶². El ensayo de Klucis y las obras soviéticas expuestas fueron seleccionados (al igual que había sido el caso de *Fifo*) por la VOKS [Asociación Pansoviética para las Relaciones Culturales con el Extranjero]⁶³. De las diecinueve ilustraciones del catálogo, las primeras seis reproducían ejemplos de “estilo libre” (pp. 136-141), seguidas de siete ejemplos de publicidad comercial (pp. 142-148) y seis ejemplos de propaganda política (pp. 149-154). De las críticas podemos deducir que la exposición se organizó siguiendo la misma estructura⁶⁴. Por desgracia sólo ha sobrevivido una foto del montaje de la exposición [cf. Fig. 18], que muestra que Fotomontaje se montó, al igual que *Fifo* [cf.

Figs. 14-15], en paredes provisionales. Al entrar en la exposición, los visitantes se encontraban con precedentes históricos prestados del Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo y de la colección de Erich Stenger, incluidos los *quodlibets* pintados en el siglo XVIII [Fig. 16] y “curiosidades” fotográficas del XIX en las que, por ejemplo, se habían pegado cabezas a otros cuerpos o unos estudiantes “parecían estar descuartizando con una sierra a alguno de sus compañeros”⁶⁵. A partir de aquí, hallaban ejemplos de “estilo libre” que incluían obras de dadaístas (Johannes Baader, Hausmann, Höch, Kurt Schwitters), de antiguos o actuales miembros de la Bauhaus (Günther Hirschel-Prottsch, Kurt Kranz, Moholy-Nagy) y de otros, como el checo Karel Teige. Seguía una sección dedicada a la publicidad comercial, que incluía ejemplos holandeses (Domela, Paul Schuitema, Zwart), alemanes (Herbert Bayer, Tschichold, Friedrich Vordemberge-Gildewart) y soviéticos (Lissitzky, los hermanos Stenberg) [cf., a modo de comparación, Bayer, CAT. 8, 9; Domela, CAT. 23-24; Lissitzky, CAT. 65; Schuitema, CAT. 86-89; Zwart, CAT. 109-111]⁶⁶. A partir de aquí se hallaban ejemplos de propaganda política de la Unión Soviética (Klucis, Kuláguina, El Lissitzky, Ródcchenko, Serguéi Senkin, Nikolái Sidélnikov) y de Alemania (Heartfield y el *Bund revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* [Liga Alemana de Artistas Gráficos Revolucionarios]) [cf., a modo de comparación, Heartfield, CAT. 37-38; Klucis, CAT. 52-58; Kuláguina, CAT. 60-61; Senkin, CAT. 92]. También se exponían ejemplos de los usos pedagógicos del fotomontaje en las aulas⁶⁷. A pesar de que la muestra y la sección de ilustraciones en cierto modo estaban ordenadas por orden cronológico, y en general se había separado a alemanes y rusos, se dio prioridad a la tipología sobre la cronología o la nacionalidad.

Teniendo en cuenta la clasificación que hace Glaser del fotomontaje en dos categorías fundamentales —libre y aplicado— es de destacar que el catálogo no incluía ningún ensayo sobre el primer tipo y en cambio dos sobre el segundo. Cabe preguntarse por qué el discurso de Hausmann, presentado en la inauguración de la exposición y publicado de forma independiente en el periódico *a bis z* [Fig. 17], no aparecía en el propio catálogo de la exposición⁶⁸. El texto de Hausmann, en cierto sentido, plantea esta misma cuestión. Se muestra en desacuerdo con la afirmación de que el fotomontaje es “factible sólo en dos formas, la propaganda política y la publicidad comercial”. Aunque *Fotomontage* incluía ejemplos de fotomontaje “libre”, no aplicado, muchas de las obras de esta sección parecen datar de principios de la década de 1920, y del prólogo de Glaser podría deducirse que esta sección, al igual

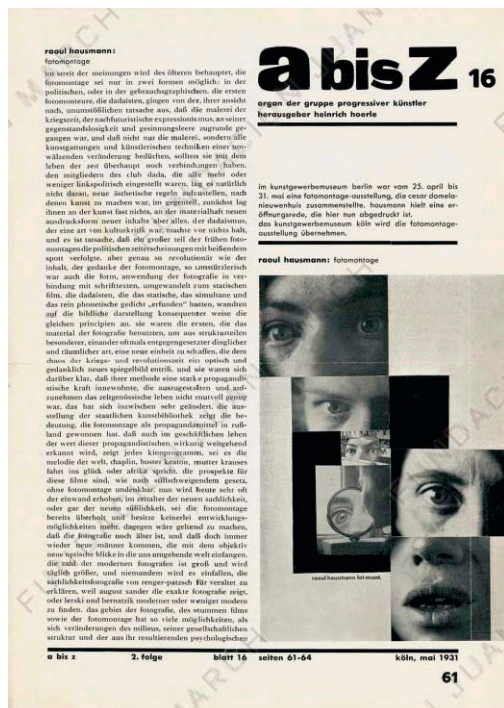


Fig. 17. Raoul Hausmann, “Fotomontage”, in *a bis z: organ der gruppe progressiver künstler*, no 2 (mayo 1931), p. 61. Foto: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 18. Exposición *Fotomontage*, Kunstgewerbemuseum (hoy Martin-Gropius-Bau), Berlín, 25 abril-31 mayo 1931. Vista del montaje que muestra el collage realizado por Domela para los Museos de Berlín. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya

que los *quodlibets* y las curiosidades, pertenecía más al mundo de la práctica artística precedente que a la contemporánea. La interpretación del texto de Hausmann como una defensa del fotomontaje “libre” estaba dirigido, al parecer, a los organizadores de la propia exposición.

No era el mecanismo del fotomontaje lo que estaba anticuado, argumentaba Hausmann, sino su forma. “El fotomontaje no ha alcanzado el final de su evolución, como tampoco el cine mudo —escribía—, los medios formales de ambas técnicas requieren cierto rigor, y sus respectivas esferas de expresión requieren depuración y reconsideración”. Si el fotomontaje del periodo Dada había sido “una explosión de puntos y planos vertiginosamente arremolinados entre sí [...] una nueva unidad capaz de arrancar al caos de la guerra y la revolución una nueva imagen visual e ideológica” (cf. p. 141), en la actual “época de «nueva objetividad»” había experimentado una transformación. En la obra reciente de Hausmann, ilustrada en el catálogo y en *a bis z* (Fig. 17), detalles fotográficos, a diferentes escalas, del rostro de una mujer elaboran un índice de variantes de una mirada —centrada, distante, directa, indirecta, comprometida, displicente— y se disponen de manera escalonada, en alineación ortogonal, en recuadros irregulares, sobre un fondo blanco y negro abstracto a lo largo de un eje central. Esta obra, con sus “estructuras y dimensiones contrapuestas (como rugoso frente a liso, vista aérea frente a primer plano, perspectiva frente a plano horizontal)” ejemplificaba “la dialéctica forma-dinámica inherente al fotomontaje” que, como Hausmann concluía, “le augura aún una vida larga y plena de posibilidades”. Al defender la continua relevancia del fotomontaje no aplicado, Hausmann ofreció una obra nueva decididamente libre, empleando el lenguaje de Benjamin Buchloh, de “acción comunicativa y lógica instrumentalizada”, pero que dio la espalda a la ruptura y a la discontinuidad de la estética dadaísta, ofreciendo una solución formal simplificada, racionalizada, propia de la “época de «nueva objetividad»”⁶⁹.

Para Hausmann, que escribía desde la perspectiva de un artista “libre”, lo que estaba en juego fundamentalmente era si el fotomontaje, con su fragmentación, desunión y rupturas semánticas, era un lenguaje formal todavía relevante para la creciente demanda de claridad y eficiencia comunicativa de la época. Para Domela, que escribía desde la perspectiva de un diseñador gráfico, la cuestión planteada en el ensayo de su catálogo era menos existencial y más práctica. Mientras que la fotografía, sostenía Domela, “muestra un objeto”, el fotomontaje

se distingue por la capacidad de “presentar una idea”⁷⁰. La “reelaboración” de fotografías permitía la inclusión de comentarios, un nivel discursivo, si se desea, más allá de las propias imágenes que la hacían idónea para la publicidad. “Para ello hace falta tener aptitudes específicas —escribía— y conocimiento de la naturaleza estructural de la fotografía (la escala de grises) así como de la distribución de la superficie y la estructura de la composición”. La cuestión, para Domela, era el buen diseño frente al malo; una técnica degradada por su uso común que necesitaba refinamiento. Seleccionar, refinar, separar lo bueno de lo malo, fue la labor que Domela llevó a cabo en su papel de comisario de la exposición en lo relativo a las obras contemporáneas de Europa occidental, que esperaba pudieran influir de forma positiva en el entorno, estableciendo un ejemplo mejor.

En su ensayo para el catálogo, Klucis defendía el fotomontaje como el soporte más idóneo para “satisfacer las exigencias de la lucha revolucionaria”⁷¹. Insistía en el punto, ya señalado previamente por el grupo LEF, de que “esta exactitud y fidelidad documental dan a la fotografía tal fuerza de convicción que ningún otro tipo de representación gráfica podrá superar jamás”⁷², añadiendo que “a través de la distribución, al realzar los diversos tamaños fotográficos y otros detalles mediante el contraste de combinaciones cromáticas, se puede expresar cualquier tema [...], hacer que la fotografía narre, agite, explique”. En el texto de *Fotomontaje* Klucis introdujo por primera vez una genealogía del fotomontaje soviético distinta de la tradición occidental: “El origen del fotomontaje en la URSS [...] data de los años 1919-1921. El trabajo de laboratorio y de producción en

busca de nuevos métodos de configuración dio como resultado, como ensayo de carácter general, el primer trabajo de fotomontaje de la URSS, la *Ciudad dinámica*” [Klucis, 1919]. Los experimentos con *Faktura* (materiales) y con la abstracción prevalecieron en los primeros años, y hasta aproximadamente 1924 no se produjo el cambio (señalado por Tarabukin) de la promoción oficial de la abstracción a la del fotomontaje. Para Klucis era importante situar su propia obra al comienzo de esta genealogía soviética independiente, no para obtener un reconocimiento personal, sino porque el empleo precoz de esta técnica por Ródchenko se debió directamente a la tradición “formalista” occidental, mientras que lo desarrolló fuera del “laboratorio” soviético para una “representación visual adecuada [...] [de] una nueva orientación social”. El fotomontaje soviético, a diferencia de la tradición occidental, introdujo “un tipo totalmente nuevo de artista” —una “figura pública, un especialista en el trabajo político y cultural con las masas”— así como un nuevo público: el público de masas.

Consideremos, por ejemplo, el mural fotográfico exterior y a gran escala de Klucis, que dotaba de una forma comprensible y vibrante al desarrollo de la historia reciente de Rusia a través de una proyección pública, de masas [cf. CAT. 59]. Si en Occidente parecía necesario defender el fotomontaje frente al anacronismo formal (Hausmann) o a la degradación estética (Domela), en la Unión Soviética, donde la técnica estaba a punto de entrar en su etapa más productiva [cf., por ejemplo, Dolgorukov, CAT. 21-22; Ignátovich, CAT. 47; Razulevich, CAT. 79-82; Sidélnikov, CAT. 94], su defensa, en particular una publicada en

el catálogo de una exposición en Occidente, se preocupaba sobre todo de señalar su potencial comunicativo superior y de gran prestigio y proclamarlo como el formato gráfico proletario *par excellence*⁷³.

A pesar de sus componentes historicistas y sus ejemplos de precedentes dadaístas cuidadosamente concebidos, poniendo énfasis en la dualidad de la publicidad comercial y la propaganda política, la exposición de la Kunstbibliothek presentaba, en última instancia, un informe de la situación del fotomontaje en 1931. Dos años después de la caída de la bolsa de Estados Unidos, con la supresión de los préstamos norteamericanos a Alemania, con el incremento del desempleo y los bancos alemanes al borde del hundimiento (verano de 1931), no resulta sorprendente que la exposición diera prioridad a las aplicaciones prácticas de la técnica. En términos económicos, el periodo de “nueva objetividad” descrito por Hausmann reclamaba eficacia, economía y valor de uso en ambos lados de la división capitalista-comunista.

LAS REPERCUSIONES

Las críticas de la exposición fueron fulminantes, un índice de la atmósfera sumamente politizada del Berlín de 1931. A pesar del descargo de responsabilidades que hizo Glaser sobre el contenido de los anuncios publicitarios o la propaganda política, la prensa conservadora atacó la exposición por “apoyar” la propaganda de la URSS en una exposición financiada por el Estado y se preguntaba qué tenían que ver con el arte ese tipo de obras⁷⁴. La prensa más liberal, de izquierdas, que tendía a ver el fotomontaje como un soporte intrínsecamente izquierdista, acusó a la exposición de preocuparse demasiado de las cuestiones formales, de despolitizar los objetos expuestos, de “censurar” obras que había enviado la VOKS para que las incluyeran, y de una representación insuficiente de la obra de John Heartfield⁷⁵. Algunas críticas reconocían los objetivos más amplios de la exposición, y al menos uno elogió sus esfuerzos por “[indagar en] el surgimiento del [fotomontaje], que lleva 10 años entre nosotros y que, por primera vez, se examina de modo ordenado y sistemático”⁷⁶, pero, en general, la apuesta de Glaser por incluir el fotomontaje como una forma nueva y relevante dentro del discurso histórico artístico quedó eclipsada por la carga política de la época.

Una serie de críticas hicieron mención al diseño de Domela para un cartel publicitario de los Museos de Berlín que “cubría la pared central [de la exposición]” [Fig. 18]⁷⁷. La imagen *in situ* de esta obra perdida indica que lo que se exponía era, en realidad, una reproducción fotomecánica



de un fotomontaje ampliado a gran escala. Una composición organizada a lo largo de un eje central, que reproducía la simetría y la estabilidad de los edificios neoclásicos que albergan las colecciones de los Museos de Berlín, incorporados en las zonas inferior y central. Lo más destacado de estas colecciones está representado en el centro y en la zona superior a derecha e izquierda: obra figurativa que abarcaba culturas y siglos desde los faraones de Egipto al famoso retrato con casco de oro que entonces se atribuía a Rembrandt. Aquí, Domela se sirvió de una de las cualidades más significativas del fotomontaje: su habilidad para hundir la estructura temporal, secuencial y convertirla en simultaneidad instantánea. “Hay vínculos análogos entre el fotomontaje y el cine”, escribió, “la única diferencia es que el cine muestra imágenes en una continuidad secuencial mientras que el fotomontaje las muestra en un plano único”. Aplicada al objetivo de promocionar los Museos de Berlín, esta cualidad formal se adaptó a la creación de una promesa, realizada sin recurrir a las palabras, al lograr que siglos de arte y cultura occidentales fueran accesibles en una única visita a estas venerables instituciones.

Si bien aparentemente el fotomontaje de Domela cumplió su función, no logró obtener la claridad asertiva de sus campañas de mayor éxito [cf., por ejemplo, CAT. 25-26]. Aunque yo no me atrevería decir que la obra “[satiriza] [...] los museos y galerías de Berlín obsesionados con el arte del pasado”⁷⁸, lo que sí hace, tal vez, es decir algo acerca de la institucionalización del fotomontaje por parte del museo. En ninguna parte de la obra de Domela la simetría estática domina sus composiciones. Su típico empleo de diagonales, cambios radicales de escala, puntos de vista vertiginosos y zonas planas de color están todos aplicados aquí pero, especialmente cuando se mira desde cierta distancia, su energía se disipa en la medida en que desaparecen en la estabilidad del diseño centralizado y monumental. El museo, un lugar de orden y permanencia, representa la antítesis de la algarabía de la vida moderna que dio origen al fotomontaje y que tan vívidamente ha sido representada por él. La institución, se podría decir, parece estar en total contradicción con la sintaxis visual. Al encomendársele la tarea de representar al museo, la técnica deviene sorprendentemente estática, inerte. Cabe preguntarse si la progresiva clarificación e instrumentalización del fotomontaje a lo largo de la década de 1920, paralela a la racionalización del discurso que lo rodeó, no tuvo algún efecto en las propias cualidades que lo distinguían como técnica: según el concepto de Domela, su capacidad de “presentar una idea” más allá del objeto fotográfico; según el de Glaser, acechar entre las

técnicas, poniéndolas a ambas en entredicho; y según el de Hausmann, la “dialéctica formadínámica” que se niega a que haya una resolución. En la era de la “nueva objetividad”, como la llamó Hausmann, los distintos niveles de comentarios que el fotomontaje generaba más allá de la fotografía se pusieron en marcha activamente, con la tarea de enmarcar, promocionar, grabar, examinar, instruir, organizar y criticar, pero raras veces volvió a recapacitar sobre sí mismo y sobre la cultura en general de un modo autorreflexivo, abierto, no instrumentalizado. “«El fotomontaje de estilo libre»”—escribía en 1934 Hanna Höch, en un catálogo de sus fotomontajes recientes, que en 1932 se iban a exponer en la Bauhaus de Dessau, pero que fueron devueltos sin mostrarse debido al cierre de la escuela— es “un ámbito nuevo de fantasía desbordante. Una maravillosa tierra virgen que impone como primera condición para ser descubierta la completa libertad”⁷⁹.

* Quisiera expresar mi agradecimiento a Merrill C. Berman por recomendarme escribir este ensayo, y a Manuel Fontán del Junco y Deborah L. Roldán, de la Fundación Juan March, por invitarme a hacerlo. Por sus respuestas a mis consultas investigadoras, quiero dar las gracias a Wietse Koppes, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, RKD, La Haya, y a Christine Kühn, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Claire Zimmerman leyó este texto y compartió sus comentarios críticos, siempre incisivos. El sueño de todo estudioso es escribir en la Sala Frederick Lewis Allen de la Biblioteca Pública de Nueva York, lo que he de agradecer a Jay Barksdale. Las traducciones son más cuando no se indica lo contrario. Las referencias a los textos históricos que aparecen en las notas remiten, en los casos pertinentes, a las traducciones de este volumen. Una información bibliográfica completa en relación con estos textos se incluye en la Bibliografía general y en el apartado “Textos históricos”. Otras publicaciones recientes de los textos históricos también constan en la bibliografía. Para referencias a otras fuentes ver los otros apartados de la bibliografía.

- 1 `Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason* (trad. Michael Eldred). Mineápolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 389, citado en Sabine Kriebel, *Revolutionary Beauty: John Heartfield, Political Photomontage and the Crisis of the European Left, 1929-1938*. Berkeley: University of California, Berkeley, 2003, p. xxviii (Tesis doctoral).
- 2 Cf. el texto de César Domela en *Fotomontage* [cat. expo., Kunstgewerbemuseum, Berlín, 25 abril-31 mayo 1931]. Berlín: Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, [1931]. Este texto se presenta en traducción española en este catálogo, pp. 124-156.
- 3 Hay una copia vintage de la imagen original empleada en este fotomontaje en el archivo Raoul Hausmann de la Berlinische Galerie, lo que condujo

a Eva Züchner a atribuir tanto la fotografía como el fotomontaje a Hausmann, a pesar de que esto último parece improbable. Cf. Eva Züchner (ed.), *Scharfrichter der bürgerlichen Seele: Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933, Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*. Berlín: Berlinische Galerie; Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1998, p. 335.

- 4 Desafortunadamente, la documentación relativa a esta exposición no ha sobrevivido en la Kunstbibliothek. Estos números se basan en datos del catálogo y de las reseñas. La ausencia de un listado de obras y de fotografías del montaje (con excepción de una, la de Fig. 18) probablemente contribuyó a la relativa desatención que ha experimentado esta exposición en el mundo académico hasta el significativo estudio que llevó a cabo Christine Kühn en 2005, que incluye transcripciones de las reseñas y de la correspondencia. Cf. *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, pp. 226-238; *Domela, 65 ans d'abstraction* [cat. expo., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 4 marzo-10 mayo; Musée de Grenoble, 4 junio-2 septiembre 1987]. París: Paris-Musées, 1987; *César Domela: typographie, photomontages & reliefs* [cat. expo., Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Estrasburgo, 16 febrero-27 mayo 2007]. Estrasburgo: Éditions des Musées de Strasbourg, 2007.
- 5 Max Osborne, “Fotomontage: Ausstellung im Kunstgewerbemuseum”, *Vossische Zeitung* (25 abril 1931), Abendsausgabe. Reed. en *Hannah Höch: Eine Lebenscollage*. Berlín: Berlinische Galerie; Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1995, vol. 2, (1921-1945), pp. 429-30.
- 6 Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, *Die literarische Welt*, año 7, n° 38 (18 septiembre 1931), pp. 3 ss.; n° 39 (25 septiembre 1931), pp. 3 ss.; n° 40 (2 octubre 1931), pp. 7 ss.; traducción al inglés: “A Short History of Photography” (trad. P. Patton), en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 199-216, aquí p. 215; Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985, p. 219, 205.
- 7 Matthew Witkovsky observa que “[...] en todos los casos, la creación de fotomontajes va acompañada de ensayos teóricos que aluden al nexo entre pintura, fotografía y cine, de los que deriva la nueva técnica”. *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945* (ed. Matthew Witkovsky) [cat. expo., National Gallery of Art, Washington DC, 10 junio-3 septiembre 2007; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 5 octubre 2007-2 enero 2008; Milwaukee

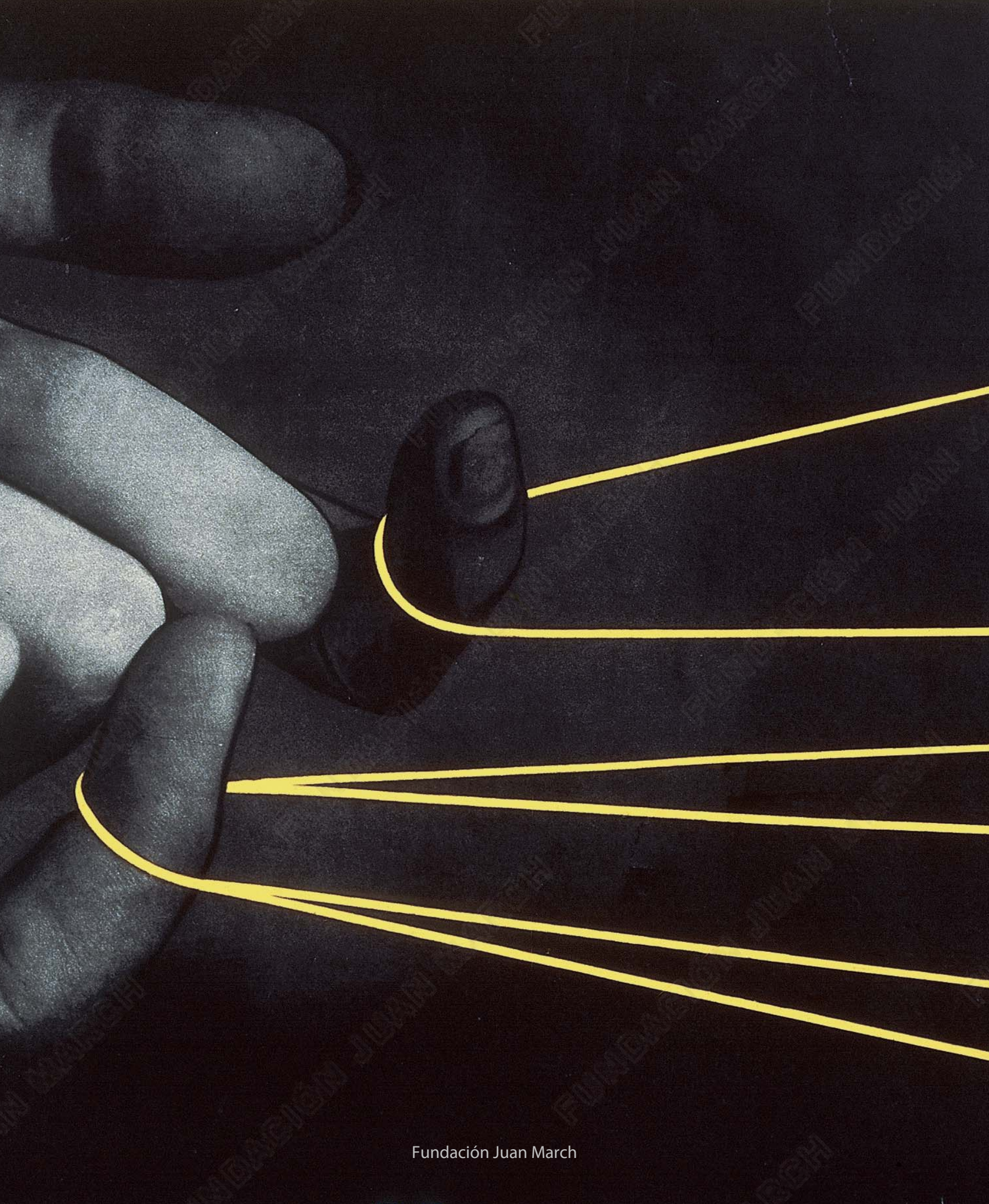
- Art Museum, Milwaukee, 2 febrero-27 abril 2008; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 7 junio-31 agosto 2008]. Nueva York; Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 27. El propio Witkovsky dedica mucha atención a estos escritos, al igual que otros estudios sobre la técnica, aunque ninguno, a mi parecer, ha tratado de aislar los textos para realizar un examen sistemático.
- 8 P. Sloterdijk, op. cit., p. 389.
- 9 Para estudios académicos recientes que se han centrado en historias menos familiares sobre el fotomontaje en Europa central, además de Alemania, cf. *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, cit.; Zdeněk Primus y Jindřich Toman (eds.), *Foto/montáž tiskem = Photo/Montage in Print*. Praga: Kant, 2009.
- 10 Para debates sobre la controversia alrededor del viaje de John Heartfield a Rusia (junio 1931-enero 1932), en el que la eficacia de su empleo del fotomontaje se oponía a la de Gustav Klucis, cf. Hubertus Gassner, "Heartfield's Moscow Apprenticeship, 1931-1932", en Peter Pachnicke y Klaus Honnig (eds.) *John Heartfield*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1992, pp. 256-289; Maria Gough, "Back in the USSR: John Heartfield, Gustav Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda", *New German Critique*, nº 107 (verano 2009), pp. 133-183. Para un debate fascinante sobre el breve flirteo del nacionalsocialismo con la técnica, cf. Sabine Kriebel, "Photomontage in the Year 1932: John Heartfield and the National Socialists", *Oxford Art Journal*, año 31, nº 1 (2008), pp. 97-127.
- 11 Cf. en particular Walter Benjamin, manuscrito "Der Autor als Produzent" para una conferencia en el Institut zum Studium des Fascismus, París (27 abril 1934), finalmente cancelada. Traducción al inglés: "The Author as Producer" (trad. Edmund Jephcott), en Peter Demenz (ed.), *Walter Benjamin Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Nueva York: Schocken Books, 1978, pp. 220-238; Louis Aragon, "John Heartfield et la beauté révolutionnaire", *Commune*, nº 20 (abril 1935), pp. 985-991. Reproducido en *Les collages*. París: Hermann, 1965, pp. 72-83 (traducción española en el presente volumen, pp. 119-121; Serguéi Tretyakov y Solomon Telingáter, *John Heartfield*. Moscú: Ogiz, 1936. En su debate de 1938 sobre el expresionismo, en *Das Wort* 3, nº 6 (junio 1938), Ernst Bloch y Georg Lukács mencionaban a Heartfield y el fotomontaje, cf. Frederic Jameson, *Aesthetics and Politics* (trad. Ronald Taylor). Londres: NLB, 1977, pp. 9-59. Para una visión de conjunto sobre estos debates teóricos, cf. David Evans y Sylvia Gohl, *Photomontage: A Political Weapon*. Londres: Gordon Fraser, 1986, pp. 16-17, 32-35; H. Gassner, op. cit., y, de un modo más generalizado, Frederic J. Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.
- 12 Los estudiosos del dadaísmo que se centraron en la aparición del fotomontaje con frecuencia observan que la técnica surgió antes que el término. Aquellos que, como Hanne Bergius, prestan atención a la aparición histórica del término, tienden a hacerlo sólo de pasada, como si perteneciera a un momento posterior al dadaísmo. Cf. Hanne Bergius (ed.), *"Dada Triumphs!" Dada Berlin, 1917-1923: Artistry of Polarities: Montages, Mechanics, Manifestoes* (trad. del alemán Brigitte Pichon). Nueva York: G. K. Hall, 2003, p. 103 (Crisis and the Arts: The History of Dada; 5).
- 13 Wieland Herzfelde, introducción a *Erste Internationale Dada-Messe* [cat. expo., Galerie Dr. Otto Burchard, Berlín, 30 junio-25 agosto 1920]. Berlín: Malik Verlag, Dada Abteilung, 1920. Traducción española en el presente volumen, p. 106.
- 14 George Grosz, *Mit Pinsel und Schere: 7 Materialisationen*. Berlín: Malik-Verlag, 1922.
- 15 Au Sans Pareil, 3 mayo-3 junio 1921.
- 16 André Breton, "Max Ernst", *Exposition Dada Max Ernst* [cat. expo.]. París: Au sans Pareil, 1921; Werner Spies (ed.), *Max Ernst: Life and Work, An Autobiographical Collage*. Londres: Thames & Hudson; DuMont, 2006, pp. 76-78.
- 17 Reproducido en W. Spies, op. cit., p. 75.
- 18 Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, p. 213 (n. 2).
- 19 [Ródchenko?] 1923. Citado en *Foto: Modernity in Central Europe...*, cit., pp. 36, 206 (n. 13).
- 20 En el presente volumen se incluye la traducción española del artículo anónimo [¿Klucis?/¿Brik?], 1924, p. 107.
- 21 *Foto: Modernity in Central Europe...*, cit., pp. 31.
- 22 Uno de los primeros volúmenes de este tipo es Lajos Kassák y László Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*. Viena: MA, 1922, que no incluyó ejemplos de fotomontajes en sus ilustraciones.
- 23 El Lissitzky y Hans Arp. *Die Kunstismen / Les Ismes de l'Art / The Isms of Art*. Erlenbach-Zürich; Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925. Cf. Paul Galvez, "Self-Portrait as Monkey Hand", *October*, nº 93 (verano 2000), pp. 109-137, aquí pp. 115-120, que considera este libro una parodia del pensamiento racionalizado.
- 24 El grupo de fotomontajes dadaístas reproducidos en *Kunstismen*, que también incluía *Der Handschuh* de Arp y *Model* de Man Ray, fue la publicación más completa de este tipo de obra hasta la fecha. Originalmente la obra de Ernst se realizó para la antología de Tristan Tzara *Dadaglobe* (1920-1921), que no se llevó a cabo, y que, si se hubiera publicado, habría ofrecido la muestra más amplia de la técnica. Sobre las aportaciones visuales para *Dadaglobe*, cf. mi estudio, de próxima aparición.
- 25 Los números 1 al 8 de la serie aparecieron en octubre de 1925. La primera edición de *Malerei Photographie Film* apareció en una edición de 2000 ejemplares. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925 (Bauhausbücher, 8). Cf. Adrian Sudhalter, "Bauhaus Books", en *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity* (ed. Barry Bergdoll y Leah Dickerman) [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: MoMA, 2009, pp. 196-199.
- 26 H. Bergius, op. cit., p. 103 y Elizabeth Otto, "A 'Schooling of the Senses': Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt", *New German Critique*, nº 107 (verano 2009), pp. 89-131, aquí p. 96.
- 27 László Moholy-Nagy, "Die Zukunft des Fotografischen verfahrens", "Typofoto," en *Malerei Photographie Film*, cit., p. 29. Alguna variación del término "imágenes pegadas" era lo que se empleaba más habitualmente en aquella época. Ese mismo año Franz Roh, por ejemplo, empleó el término "Fotoklebebild". Franz Roh, *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, p. 45.
- 28 Este paralelismo es más explícito en la segunda edición del libro, donde Moholy-Nagy describe la representación fotográfica simultánea como la práctica estática análoga al cine, en la que "partes inconexas" se "unen [...] una escena se incorpora en otra; superposición de escenas diferentes". Cf. *Malerei Photographie Film*, cit., 1927, 2ª ed., p. 34; 1967, ed. facs., p. 36.
- 29 Para Otto "fotoesculturas" transmite mejor el sentido de su uso a modo de maquetas que se fotografían para ser reproducidas. Cf. E. Otto, op. cit., p. 96. Tal vez la inscripción de Ernst en el reverso de *Die chinesische Nachtigall* [Fig. 3], en el que se refiere a la obra como una "escultura" entraña una idea similar.
- 30 L. Moholy-Nagy, op. cit. ed. 1925, p. 29.
- 31 Ibíd., pp. 31, 29.
- 32 Ibíd., p. 32.
- 33 Cf. Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life 1919-1942* [cat. expo., Institute of Contemporary Art, ICA, Boston, MA, 8 abril-7 junio 1992; Vancouver Art Gallery, Vancouver, agosto-octubre 1992; Palais de Beaux-Arts, Bruselas, 3 noviembre 1992-3 enero 1993]. Boston: ICA; Cambridge: MIT Press, 1992; *Avant-Garde Art in Everyday Life: Early Twentieth-Century European Modernism* (ed. Matthew S. Witkovsky) [cat. expo., The Art Institute of Chicago, 11 junio-9 octubre 2011]. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2011.
- 34 "Poligrafía" era el término ruso preferido por Phillips. Cf. Ch. Phillips, op. cit., p. 236 (n. 2). "Fototipografía" lo emplea siempre Gustav Stotz en su ensayo recogido en *Film und Foto: Internationale Ausstellung des deutschen Werkbunds* (textos de Hans Richter, Gustaf Stotz, Edward Weston) [cat. expo., Ausstellungshallen, Interimtheaterplatz, Berlín, 18 mayo-7 julio 1929]. Stuttgart: Deutscher Werkbund, 1929; Nueva York: Arno Press, 1979 (ed. facs.).
- 35 Nikolái Tarabukin, "Foto-montazh", *Iskusstvo dnia* (Moscú, 1925), p. 69. Para un análisis importante de este cambio, cf. Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography", *October*, nº 30 (otoño, 1984), pp. 82-119.

- 36 Leah Dickerman ofrece una clara visión general de los cambios de política controlados por el gobierno respecto a la producción de imágenes en la Unión Soviética de 1917 a 1937. *Building the Collective: Soviet Graphic Design 1917-1937* (ed. Leah Dickerman) [cat. expo., Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, Nueva York, 6 febrero-30 marzo 1996]. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996. Sobre la aceptación del fotomontaje cf. especialmente pp. 28, 34, 36.
- 37 El Lissitzky, "Judózhnik v proizvodstve. Vstupitelni ócherk ot deléniya judózhestvennoi gráfiki", en *Vsesoyuznaya Poligraficheskaya Vystavka. Sbornik Pervy* [Exposición Poligráfica de sindicatos. Primera colección] [cat. expo., Moscú, agosto-octubre 1927]. Moscú, 1927. Trad. al alemán: "Der Künstler in der Produktion" (trad. Lena Schöche, Sophie Lissitzky-Küppers), en Sophie Lissitzky-Küppers y Jen Lissitzky, *El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente*. Dresden: Kunst, 1977, pp. 113-117, p. 117. Trad. al inglés en Buchloh, op. cit., p. 102. En el presente volumen se incluye traducción española, pp. 108-109.
- 38 *PRESSA. Internationale Presse-Ausstellung*, Colonia, mayo-octubre 1928.
- 39 Cf. Jeremy Anysley, "Pressa, Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period", *Design Issues* 10, n° 3 (otoño 1994), pp. 52-76.
- 40 L. Moholy-Nagy, op. cit., ed. 1927. Según el colofón, la segunda edición "revisada" estaba numerada de 3000 a 5000.
- 41 Herbert Bayer publicó una explicación de la nueva política de la Bauhaus de emplear únicamente letras minúsculas en el primer número de la revista de la escuela: *Bauhaus*, año 1, n° 1 (1 de diciembre, 1926), p. 6. Casualmente, en la lista de *Bauhausbücher* que aparece en este número de la revista, como n° 8 figura *Malerei Fotografie Film*, que es la primera aparición de la ortografía modificada de la que tengo constancia.
- 42 Cabe destacar, entre otras publicaciones, la alemana *Arbeiter-Fotograf* (1926-1933), la rusa *Fotograf* (1926-1929) y las polacas *Fotograf Polski* (1925-1933) y *Polski Przegląd Fotograficzny* (1925-1930). Cf. la útil bibliografía clasificada según criterios geográficos, de Elizabeth Cronin en *Foto: Modernity in Central Europe...*, cit., pp. 255-267.
- 43 Para una explicación profusa de los detalles de esta exposición, cf. Graeve 1988.
- 44 Cf. Graeve, Inka, "Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto", en *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* [cat. expo., Martin-Gropius-Bau, Berlín, 25 septiembre 1988-8 enero 1989]. Berlín: Berlinische Galerie; Nicolai, 1988, pp. 237-243, aquí p. 240. Una foto del montaje de la exposición en la que aparece una pared con el rótulo "Fototypografien" está reproducida en Bruce Altschuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*. Londres; Nueva York: Phaidon, 2008, p. 229, pero, al carecer de los bordes negros distintivos que
- unificaban las instalaciones de Stuttgart y Berlín, su ubicación es dudosa.
- 45 Cf. Elisabeth Patzwall, "Zur Rekonstruktion des Heartfield-Raumes der Werkbundaustellung von 1929", en Peter Pachnicke y Klaus Honnef (eds.), *John Heartfield*. Colonia: DuMont Buchverlag, 1991, pp. 294-299.
- 46 Entre las publicaciones satélites que inspiró estaban: Werner Graeff, *Es Kommt der neue Fotograf!*. Berlín: Hermann Reckendorf, 1929; Hans Richter, *Filmgegner von heute — filmfreunde von morgen*. Berlín, Hermann Reckendorf, 1929; Franz Roh y Jan Tschichold, *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit / Oeil et photo: 76 photographies de notre temps / Photo-Eye: 76 Photos of the Period*. Stuttgart: Akademischer Verlag F. Wedekind, 1929 (incluidos unos 23 fotomontajes en sus 76 planchas); Franz Roh, L. Moholy-Nagy: *60 Fotos / 60 Photos / 60 photographies*. Berlín: Klinkhardt & Biermann, 1930 (incluidos unos 22 fotomontajes en sus 60 planchas), fue la primera de una serie titulada *Fototek: Bücher der Neuen Fotografie*. El cuarto volumen (que no se llevó a cabo) de esta serie iba a ser: Jan Tschichold, *Fotomontage*.
- 47 Kristin Makhholm, "Ultraprimitivo y ultramoderno: De un museo etnográfico, de Hannah Höch", en *Hannah Höch* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 20 enero-11 abril 2004]. Madrid: MNCARS; Aldeasa, 2004, pp. 59-73. Trad. al inglés en el mismo volumen: "Ultraprimitive/ultramodern: Hannah Höch's «From an Ethnographic Museum»", pp. 331-338, aquí pp. 332, 337 (n. 1).
- 48 Para un excelente debate sobre esta obra, tal y como se presentó en AIZ, cf. Sabine Kriebel, *Revolutionary Beauty*, cit., pp. 32, 44-45; ÍD., "Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium", *New German Critique*, n° 107 (verano 2009), pp. 53-88.
- 49 Glaser (1879-1943), conservador en el Kunstgewerbemuseum desde 1909, fue director de la Kunstbibliothek de 1924 a 1933. Cf. Andreas Strobl, *Curt Glaser: Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Sammler: Eine Deutsch-Jüdische Biographie*. Colonia: Böhlau, 2006; *Neues Sehen...*, cit., pp. 23-26, Eva Züchner, op. cit., p. 337 (n. 5).
- 50 Herrmann (1899-1995) fue conservador desde 1925 hasta 1933. Cf. *Neues Sehen...*, cit., pp. 24-25; Eva Züchner, op. cit., p. 324 (n. 3).
- 51 Cf. *Neues Sehen...*, cit., para una reproducción de la portada del catálogo de *Fifo* en Berlín (p. 187) y una transcripción del prólogo de Herrmann (pp. 192-193).
- 52 No está claro si Moholy-Nagy participó en el diseño de la exposición de Berlín, que repetía el montaje realizado en Stuttgart: los muros provisionales fueron tratados de forma similar, con gruesos bordes negros a lo largo de los cantos inferiores, que se extendían en intervalos irregulares como franjas horizontales y verticales, segmentando las superficies planas y creando una atmósfera visual unificada y dinámica.
- 53 Curt Glaser, "Film und Foto in der Ausstellung im ehemaligen Kunstgewerbemuseum", *Berliner Börsen-Courier*, n° 491 (20 octubre 1929). Reed. en *Neues Sehen...*, cit. La mayor parte de la colección de la Kunstbibliothek se perdió durante la época nazi, pero las fichas del inventario que sobrevivieron indican que las adquisiciones de fotografía moderna se habían realizado entre 1929 y 1932. Cf. A. Strobl, op. cit., p. 230.
- 54 C. Glaser, op. cit.; *Neues Sehen...*, cit., p. 194.
- 55 Raoul Hausmann, "Fotomontage", *a bis z*, año 2, n° 16 (Colonia, mayo 1931), pp. 61-62. Traducción al español en el presente volumen, pp. 115-116.
- 56 S. Kriebel, "Photomontage in the Year 1932...", cit., p. 106 (n. 22). Para un debate más amplio, cf. ÍD., *Revolutionary Beauty*, cit., pp. 106-107.
- 57 Cf. los agradecimientos del catálogo, reproducidos en el presente volumen, p. 134.
- 58 La labor administrativa de Herrmann en esta exposición es obvia por su correspondencia. Cf. *Hannah Höch: Eine Lebenscollage*, cit., pp. 396, 414-15; E. Züchner, op. cit., pp. 353, 358-9 (n. 1); *Neues Sehen...*, cit., pp. 227, 228, 230-31, 238.
- 59 Cf. el texto de C. Glaser en *Fotomontage* [cat. expo.], cit. Traducción al español en el presente volumen, pp. 127-129.
- 60 Al igual que los libros y las fotografías, los medios de reproducción eran competencia de Glaser.
- 61 La evidente ausencia de obras de Max Ernst es notable. Roh y Tschichold destacaron la "maravillosa" *Fotomalerei* (foto-pintura, láminas 32 y 33) de Ernst; cf. F. Roh y J. Tschichold, op. cit., p. 17. Aragon incluso llega a reconocerle el "descubrimiento" del *collage photographique*; cf. Louis Aragon, "La peinture au défi", en *Collages. La peinture au défi* [cat. expo., Galerie Goemans, París, 28 marzo-12 abril 1930]. París: Galerie Goemans, 1930, p. 21. H. Strobel comparó los precedentes expuestos en *Fotomontage* con el reciente libro surrealista de Ernst *Femmes 100 Têtes* (1929); cf. Heinrich Strobel, "Eine Neue Kunst: Photomontage", *Berliner Börsen-Courier* n° 193 (26 abril 1931), edición matinal.
- 62 Cf. los textos de Domela y Klucis en *Fotomontage* [cat. expo.], cit. La traducción al español de ambos textos se incluye en el presente volumen, pp. 129-134.
- 63 Cf. agradecimientos del catálogo, reproducidos en el presente volumen, p. 134 y M. Gough, op. cit., pp. 142-143.
- 64 La historiadora del arte Herta Wescher (1899-1971), que estaba en Berlín en la época de la exposición y que era una persona cercana a Glaser a finales de la década de 1920, lo corrobora en su último estudio sobre el collage, cf. Herta Wescher, *Collage* (trad. Robert E. Wolf). Nueva York: Abrams, 1971, p. 288.
- 65 Cf. Hanna Höch, "Die ersten Fotomontagen" (1933). Reproducido en R. Burmeister y E. Furlus (eds.), *Hannah Höch*, cit. Traducción al español en el presente volumen, pp. 118-119. Estas y otras personas que han prestado sus obras son mencionadas en los agradecimientos del

- catálogo, cf. p. 135. Los préstamos de las obras de la colección de Stenger (parte de ella hoy en el Museum Ludwig, Colonia) se incluían como precedentes en varias exposiciones de fotografía contemporánea de la década de 1920, incluida *Fifo*. Cf. *Foto: Modernity in Central Europe...*, cit., p. 63; I. Graeve, op. cit., p. 238, 243.
- 66 Juntamente con la exposición, Domela preparó una charla con diapositivas que pronunció ante los sindicatos de impresores de Berlín, Fráncfort, Múnich y Stuttgart. Estas diapositivas, que se conservan hoy en el archivo de Domela representarían las obras que estaban incluidas en aquella exposición, algunas de las cuales aparecen en la muestra que nos ocupa [CAT. 18, 41, 96, 111], cf. *Domela, 65 ans d'abstraction*, cit., repr. pp. 221-229, y *César Domela: typographie*, cit., repr. pp. 80-89.
- 67 Prestadas por dos escuelas de Berlín: Walther-Rathenau-Schule y Sowjetschule.
- 68 R. Hausmann, *Fotomontage*, cit. Traducción española en el presente volumen, pp. 115-116.
- 69 Cf. Benjamin H. D. Buchloh, "Warburg's Model: The End of Collage in European Post-War Art". Conferencia inédita en el Institute of Fine Arts, 9 abril 1996 (traducción y notas mías), p. 10. La reorientación formal de la obra de Hausmann pertenece a un fenómeno más amplio que describió Buchloh: "[...] tan pronto como en 1925, podemos observar un cambio inicialmente indeciso, después más radical, en la estética del fotomontaje, en que la epistemología del efecto de choque fue reemplazada por la epistemología para fines de archivo". Benjamin H. D. Buchloh, "Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe", en *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (ed. Ingrid Schaffner y Mattias Winzen) [cat. expo.]. Múnich; Nueva York: Prestel, 1998, pp. 50-60, aquí p. 54. Para obras contemporáneas similares, formal y conceptualmente, a las de Hausmann, comparar los retratos fotográficos reticulados de Josef Albers de alrededor de 1929-1931, cf. *Bauhaus 1919-1933...*, cit., p. 243.
- 70 Cf. texto de C. Domela en *Fotomontage* [cat. expo.], cit.
- 71 Cf. texto de G. Klucis en *Fotomontage* [cat. expo.], cit.
- 72 Gustavs Klucis, "Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva", en *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedinéniya Oktiabr*. Moscú; Leningrado: Izofront, 1931, pp. 119-132. El texto de Klucis se recoge traducido al español en el presente catálogo, pp. 116-118.
- 73 El texto de Klucis publicado en *Fotomontage* está identificado en el catálogo de 1931 como un fragmento de un ensayo ("auf einem Aufsatz") — que, según Maria Gough, pudo haberse preparado ya en mayo de 1930— para una publicación rusa aparecida en septiembre de 1931 y constituyó la base de una charla presentada en Moscú el 7 de junio de 1931. Cf. Gustavs Klucis, "Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva", cit.; M. Gough, op. cit., pp. 134-135, 142-143, 144, 152.
- 74 Cf. X. "Fotomontage: Ausstellung in der Staatlichen Kunstbibliothek" (abril 1931), *Berliner Lokal-Anzeiger* (26 abril 1931). Reed. en *Neues Sehen...*, cit.; P. F., "Photomontage", *Berliner Börsen Zeitung* (13 mayo 1931), edición matinal.
- 75 Cf. especialmente [Alfred Kemény] Durus, "Die Direktion der Staatlichen Kunstbibliothek zensiert Revolutionäre Photomontagen: Photomontageausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums", *Die Rote Fahne* (28 abril 1931). Reed. en *Neues Sehen...*, cit.; ID., "Fotogramm, Fotomontage", *Der Arbeiter Fotograf*, año 5, nº 7 (1931), pp. 166-168 y s. a., "Für John Heartfield. Der BRBKD zur Fotomontage-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Berlin, 1931", *Die Welt am Abend*, Berlín (19 mayo 1931). Reed. en *Neues Sehen...*, cit.
- 76 M. Osborne, op. cit.; H. Strobel, op. cit.
- 77 Se refieren a él como un "anuncio" en X., "Fotomontage: Ausstellung...", cit. y H. Strobel, op. cit.
- 78 Cf. Dawn Ades, *Photomontage*. Nueva York: Pantheon Books, 1976. Traducción al español: *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, [2002], p. 100.
- 79 Cf. H. Höch, "Die ersten Fotomontagen", cit. "*Hannah Höch, Berlin. Fotomontagen, Aquarelle*" estaba previsto que apareciera en Dessau Bauhaus del 29 de mayo al 1 de junio de 1932; la financiación de la escuela concluyó el 22 de agosto de 1932. Cf. A. Sudhalter, "14 Years Bauhaus: A Chronicle", en *Bauhaus 1919-1933...*, cit., p. 336.

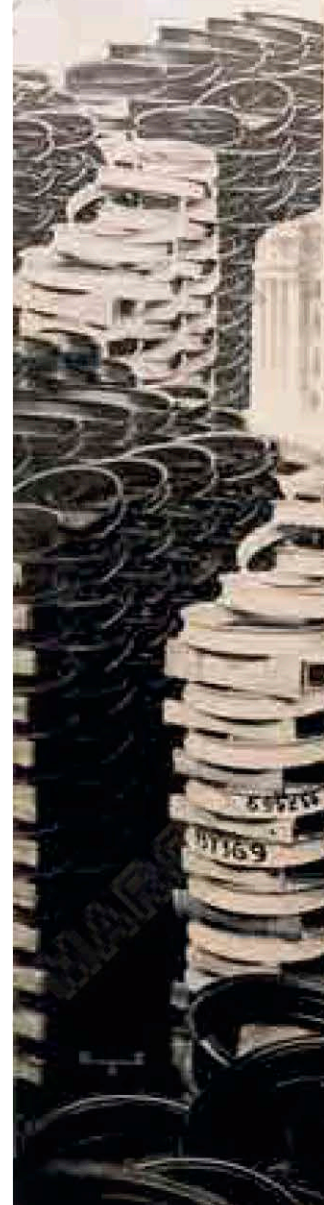


**OBRAS EN,
EXPOSICIÓN**



MILLIONENWERTE

ENTHÄLT DAS ERSATZTEILLAGER DER
GENERAL MOTORS IN BERLIN - ES
SICHERT JEDEM KÄUFER EINES GE-
NERAL MOTORS WAGENS ZUVERLAS-
SIGEN ERSATZTEILDIENTST.



CAT. 1

Anónimo (Alemania),
Millionenwerte [Valor de millones]. 1925. Cartel publicitario: litografía.
101,9 x 63,2 cm. Colección Merrill C. Berman

Material por valor de millones guarda el almacén de piezas de repuesto de General Motors en Berlín. Garantiza a todo comprador de un automóvil de General Motors un servicio de piezas de repuesto fiable.

CAT. 2

Anónimo (Alemania),
Ufaton Bomben [Bombas Ufaton]. 1932. Cubierta de revista: rotograbado.
34,6 x 27,1 cm. Colección Merrill C. Berman

Bombas Ufaton. Dos años de películas sonoras UFA. Popurrí de Walter Borchert.

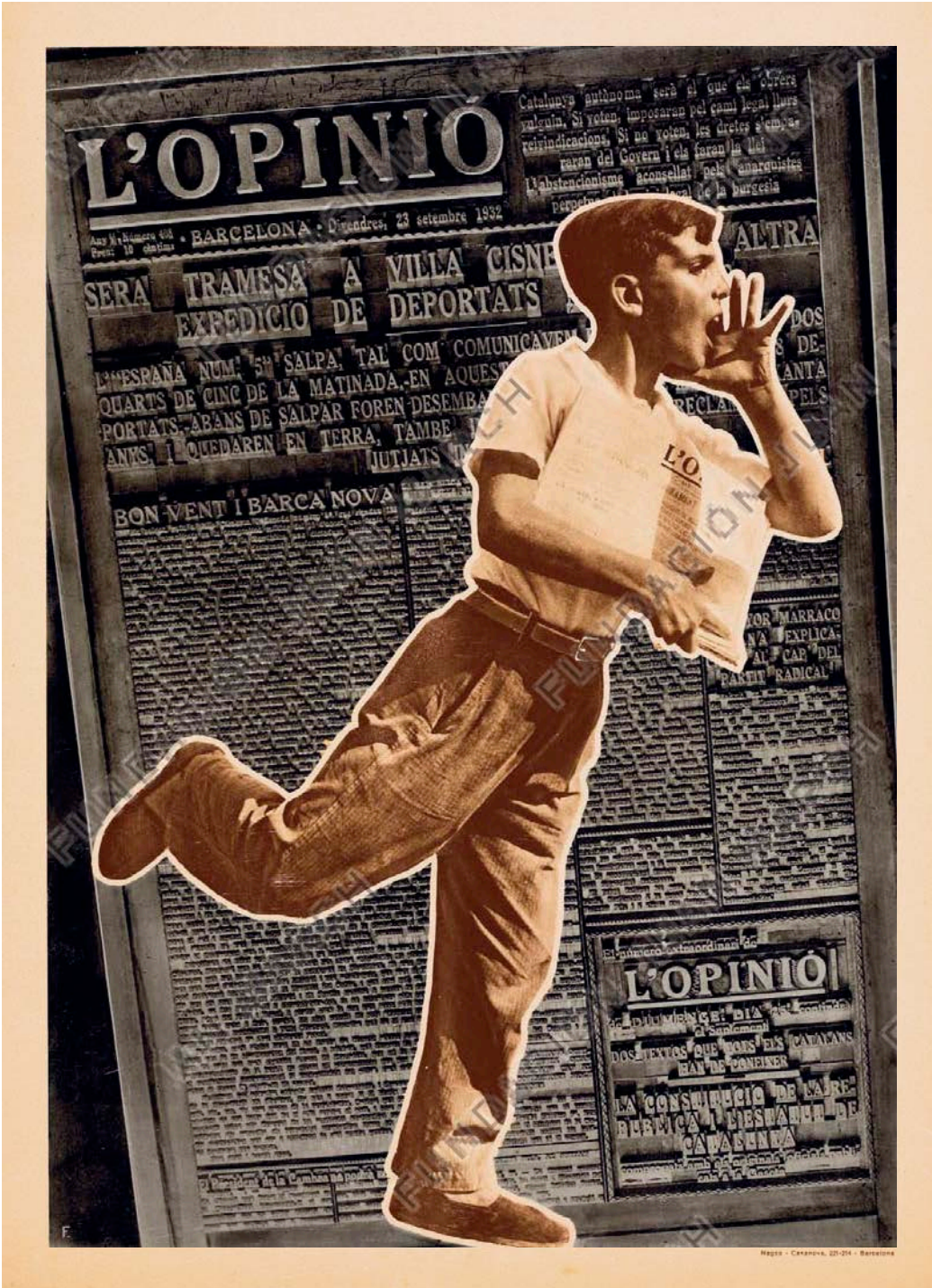


CAT. 4

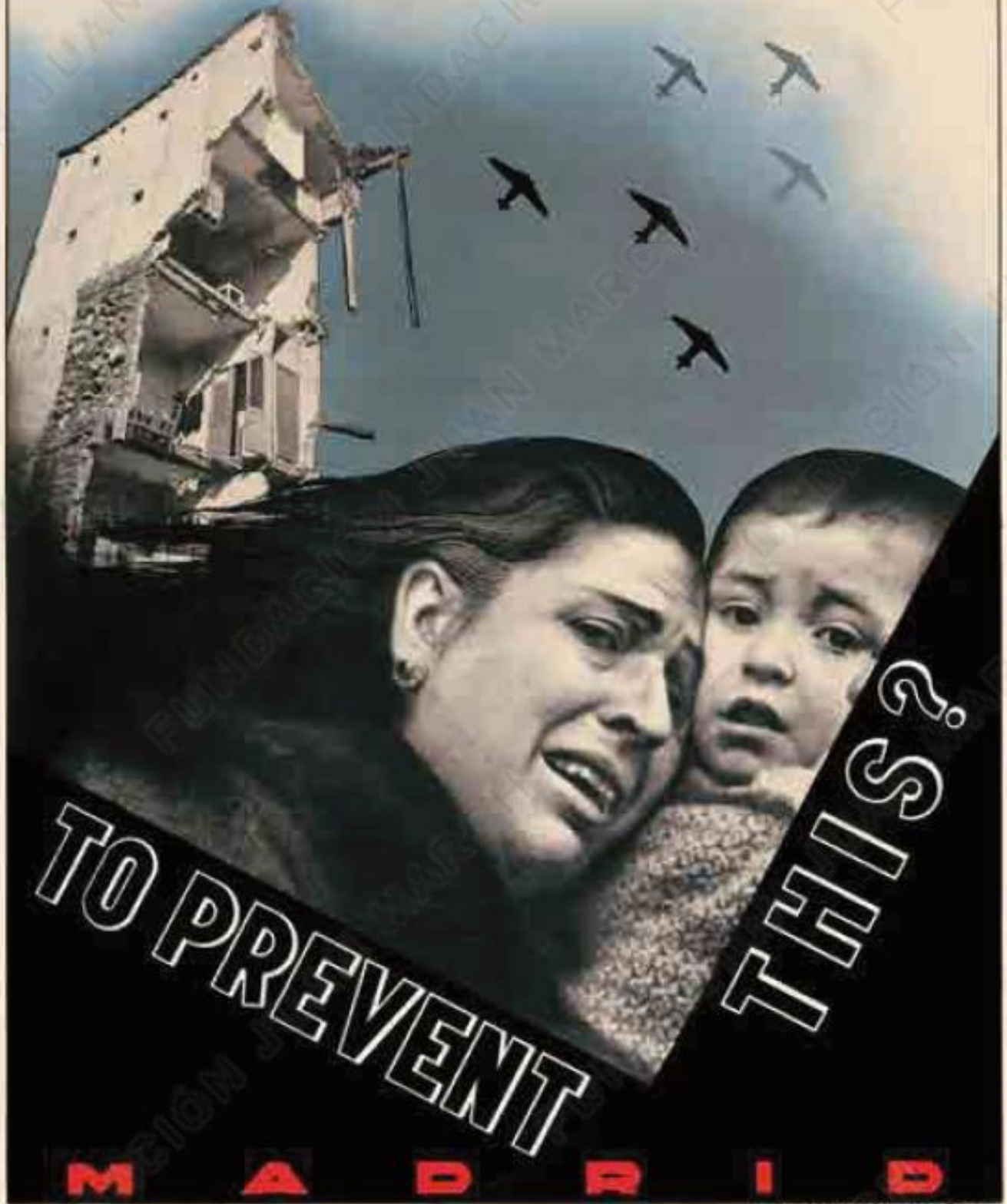
Anónimo (España), *What are you doing to prevent this? Madrid* [Madrid ¿Qué haces para evitar esto?]. 1936. Cartel de propaganda política: litografía. 80 x 56,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 3

Anónimo (España), *L'Opinió* [La Opinión]. 1932. Anuncio: rotograbado. 47,9 x 34,9 cm. Colección Merrill C. Berman



¿WHAT ARE YOU DOING



TO PREVENT

THIS?

M A D R I D

MADRID

THE "MILITARY" PRACTICE OF THE REBELS



WHAT EUROPE TOLERATES OR PROTECTS
WHAT YOUR CHILDREN CAN EXPECT

MINISTERIO DE PROPAGANDA

CAT. 5

Anónimo (España), *Madrid*.
The "Military" Practice of the Rebels [Madrid. El ensayo "militar" de los rebeldes]. c. 1936. Cartel de propaganda política: fotograbado. 66 x 49,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 6

Michel Adam [Joan Colom i Agustí] (España, 1879-1964), *Treball. Diari dels treballadors de la ciutat i del camp. ¡Legiu!* [Trabajo. Diario de los trabajadores de la ciudad y del campo. ¡Leed!]. 1936. Cartel publicitario: litografía. 99,5 x 69,9 cm. Colección Merrill C. Berman

MICHEL
A.D.A.M
36.
S. D. P.



treball

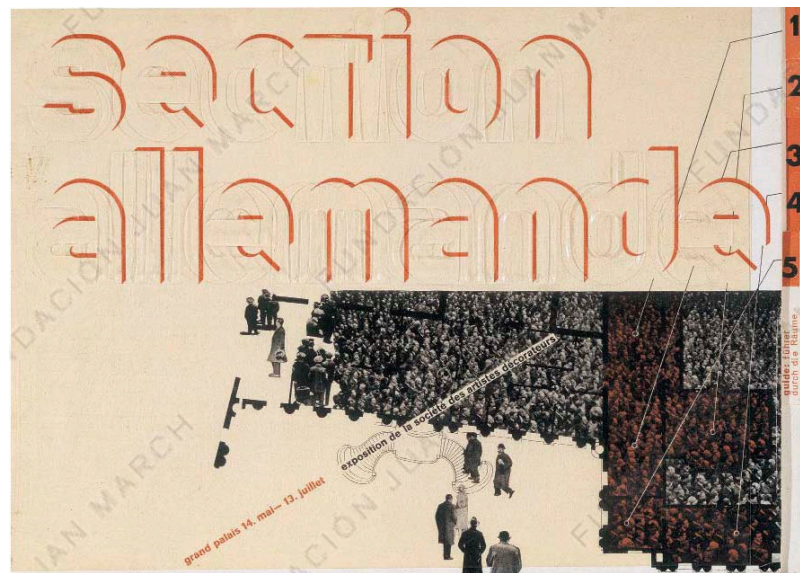
DIARI DELS TREBALLADORS DE LA CIUTAT I DEL CAMP



CAT. 7

Herbert Bayer (EE. UU., nacido en Austria, 1900-1985), *Einladung zum Bart Nasen Herzens Fest der Bauhauskapelle, Berlin* [Invitación a la fiesta de barba nariz y corazón de la banda de la Bauhaus, Berlín]. 1928. Folleto (invitación): impresión tipográfica. 14,8 x 42,2 cm, desplegado. 14,8 x 10,9 cm, plegado. Colección Merrill C. Berman

Peluquería Tenderete de fotógrafos *Fleurs d'amour*
Precios moderados.
Flores Sombreros Encajes
Velos Corsé ceñido Talle.
Invitación a la fiesta de barba, nariz y corazón de la banda de la Bauhaus.
3 bandas Weintraub
Syncopators The mysterious four Bauhauskapelle.
Sábado 31 de marzo
En los salones de la Sociedad Alemana, Berlín, Schadowstrasse 6-7, a las 21 h. en punto



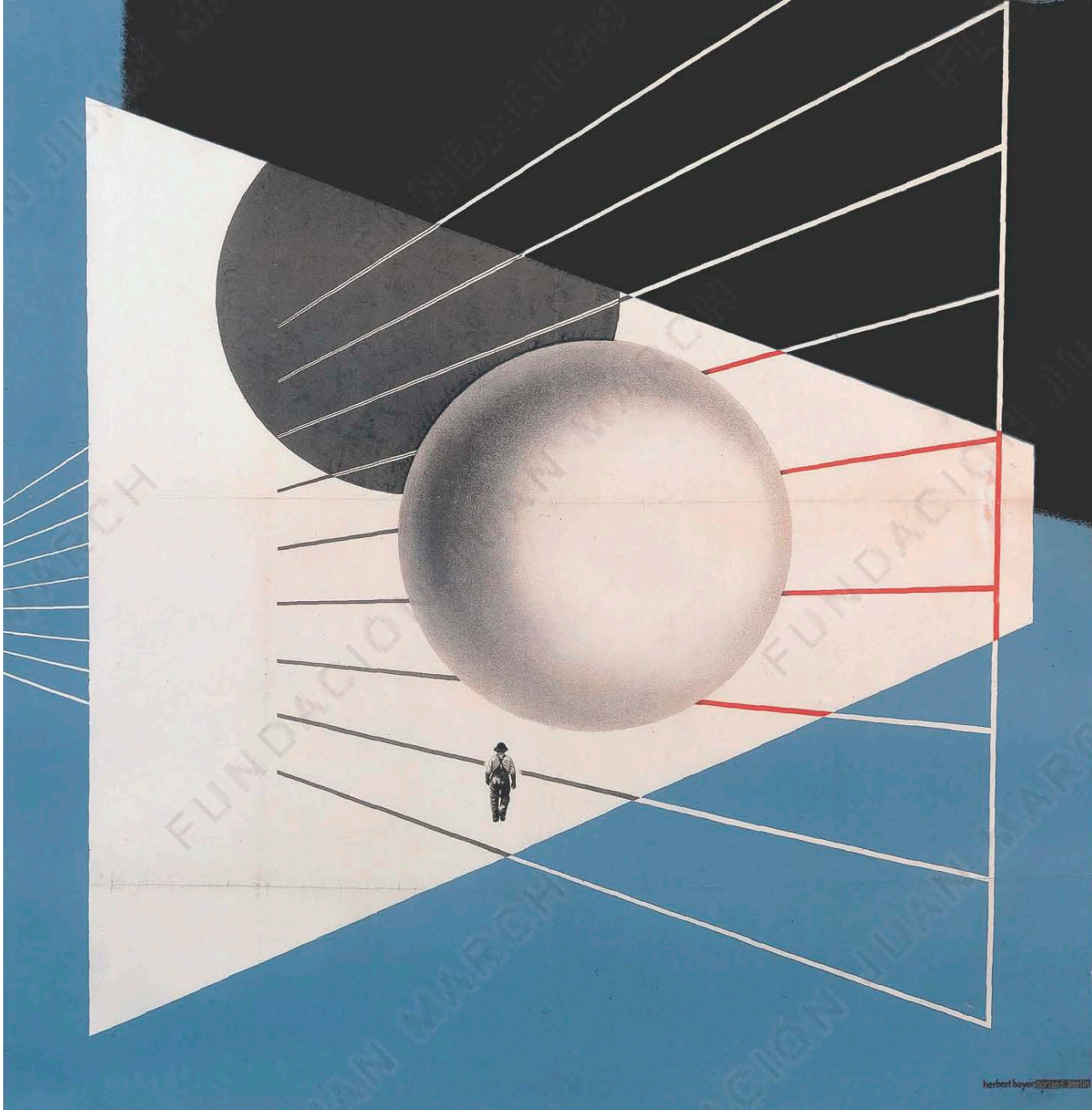
CAT. 8

Herbert Bayer. *Section allemande* [Sección alemana]. 1930. Catálogo de exposición: impresión tipográfica, cubierta de acetato. 14,9 x 21,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 9

Herbert Bayer. *Section allemande* [Sección alemana]. 1930. Cartel de exposición: fotolitografía. 158,1 x 117,2 cm. Colección Merrill C. Berman

section
allemande



herbert bayer

exposition de la société des artistes
décorateurs grand palais
14.mai-13.juillet

H. CHACHOIN IMP. PARIS 1930

CAT. 10

Francis Bernard (Francia, 1900-1979), Maqueta para folleto comercial, *La Soudure électrique* [La soldadura eléctrica]. c 1930. Fotocollage: fotografía vintage (plata en gelatina) y papel cortado sobre cartulina. 26,9 x 41,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 11

Francis Bernard. Maqueta para folleto comercial, *La Soudure électrique* [La soldadura eléctrica]. c 1930. Fotocollage: fotografía vintage (plata en gelatina), gouache y papel cortado sobre cartulina. 31,7 x 24,5 cm. Colección Merrill C. Berman

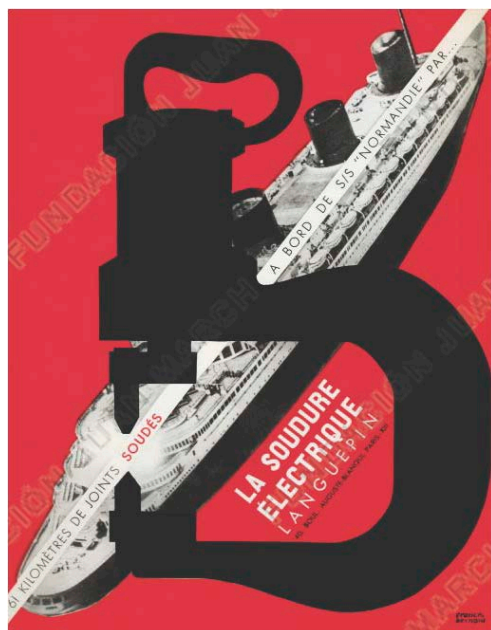
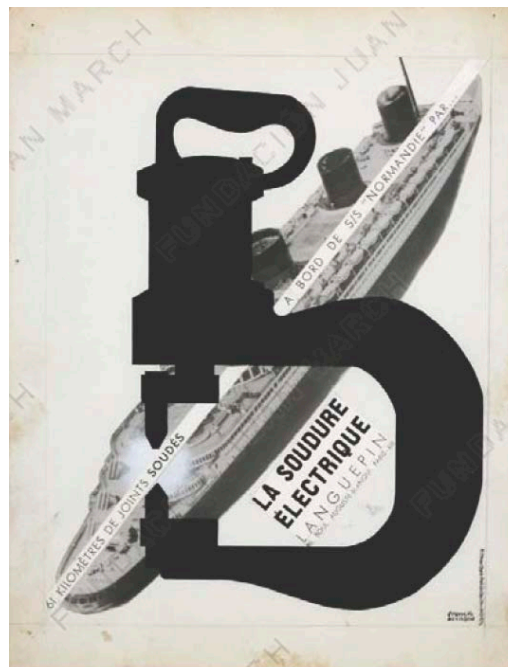
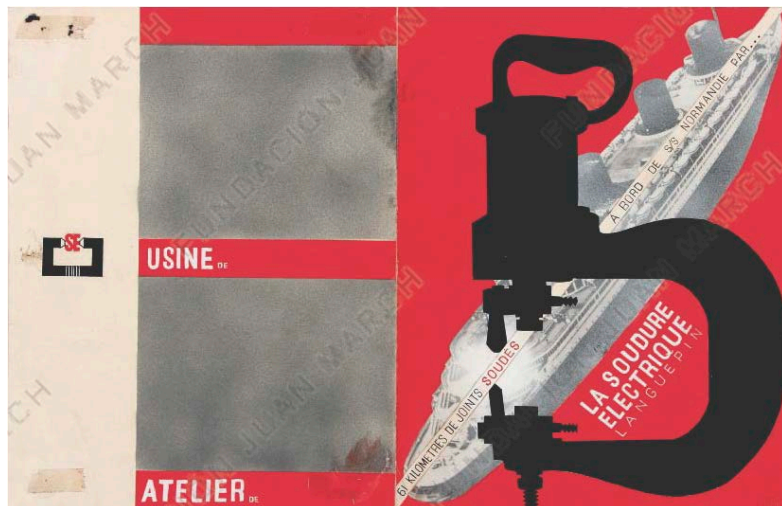
CAT. 12

Francis Bernard. *La Soudure électrique* [La soldadura eléctrica]. c 1930. Folleto comercial: litografía. 27,4 x 21 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 13

Francis Bernard, *Arts Ménagers. Grand Palais, Paris. 10^{ème} Salon. 26 janvier 12 février 1933.* [Artes domésticas. Grand Palais, París. 10º Salón. 26 enero 12 febrero 1933]. 1933. Cartel de exposición: litografía. 98,7 x 60,6 cm. Colección Merrill C. Berman

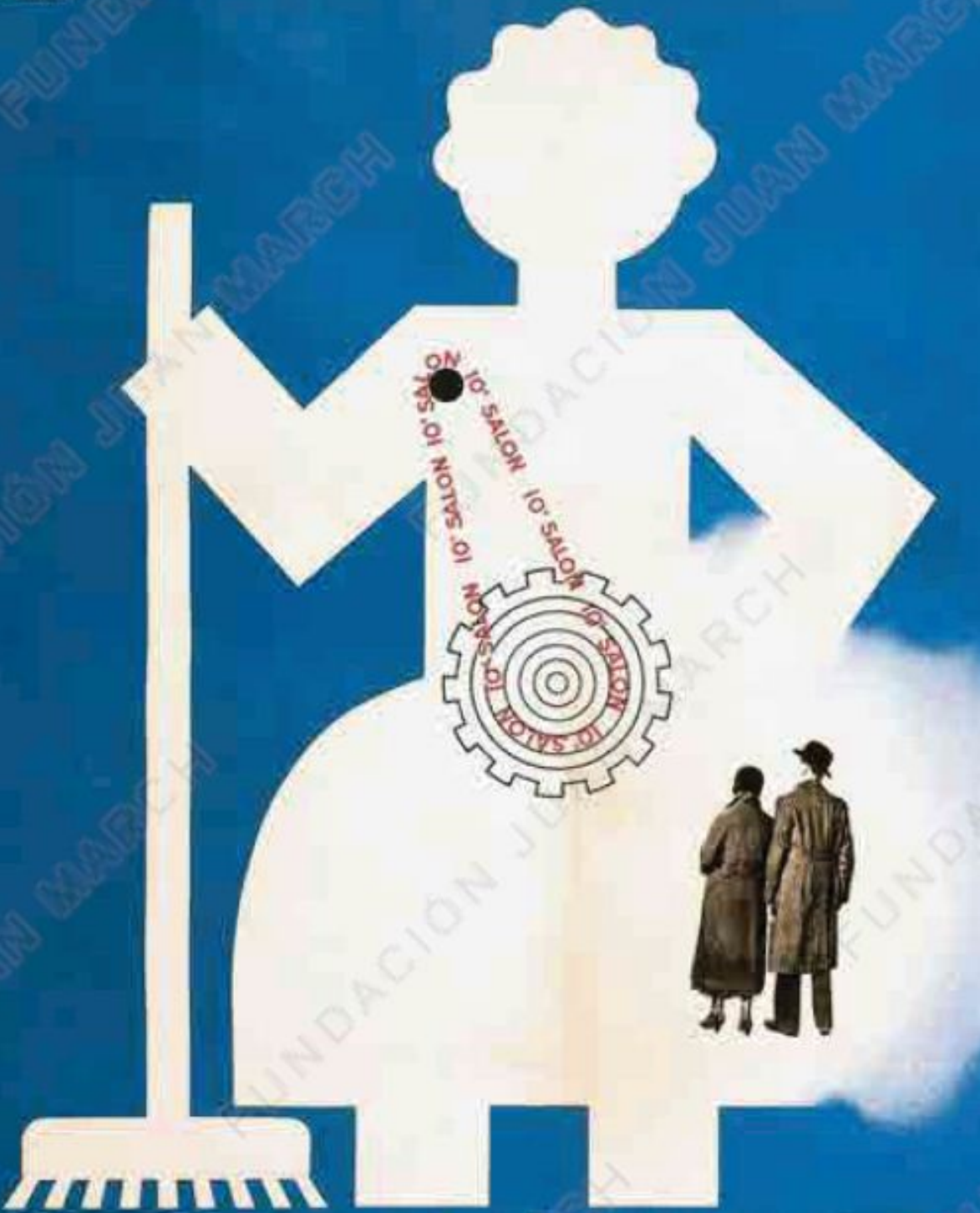
Artes domésticas. Grand Palais, París. 10º Salón. 26 enero 12 febrero 1933. Abierto hasta las 23 h., viernes 10 de febrero. Ministerio de Educación Nacional. Precio de entrada: 3 fr. hasta medio día, 5 fr. al medio día, 10 fr. el viernes. Oficina nacional de investigaciones científicas e industriales y de invenciones.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

OFFICE NATIONAL DES RECHERCHES SCIENTIFIQUES ET INDUSTRIELLES ET DES INVENTIONS

frédéric bertrand



PRIX D'ENTRÉE 5 JUSQU'À MIDI · 5 L'APRÈS-MIDI · 10 LE VENDREDI APRÈS-MIDI

ARTS MÉNAGERS

PARIS 26 JANVIER 12 FÉVRIER 1933

GRAND PALAIS

OUVERT JUSQU'À 23 VENDREDI 10 FÉVRIER



klapptisch für wohnung und garten 68 fr.



kleiderschrank 180 fr.

CAT. 14

Max Bill (Suiza, 1908-1994), *Wohnbedarf* [Artículos para el hogar]. 1932. Cartel publicitario: litografía. 128 x 90,5 cm. Colección Merrill C. Berman

Artículos para el hogar. Mesa plegable para casa y jardín 68 fr. Armario ropero 180 fr. Cómoda butaca reclinable 76 fr. Lámpara de mesa regulable 25 fr. Claridenstrasse 47 Zürich Teléfono 58.206.

wohnbedarf

claridenstrasse 47

zürich

telefon 58.206



verstellbare tischlampe 25 fr.

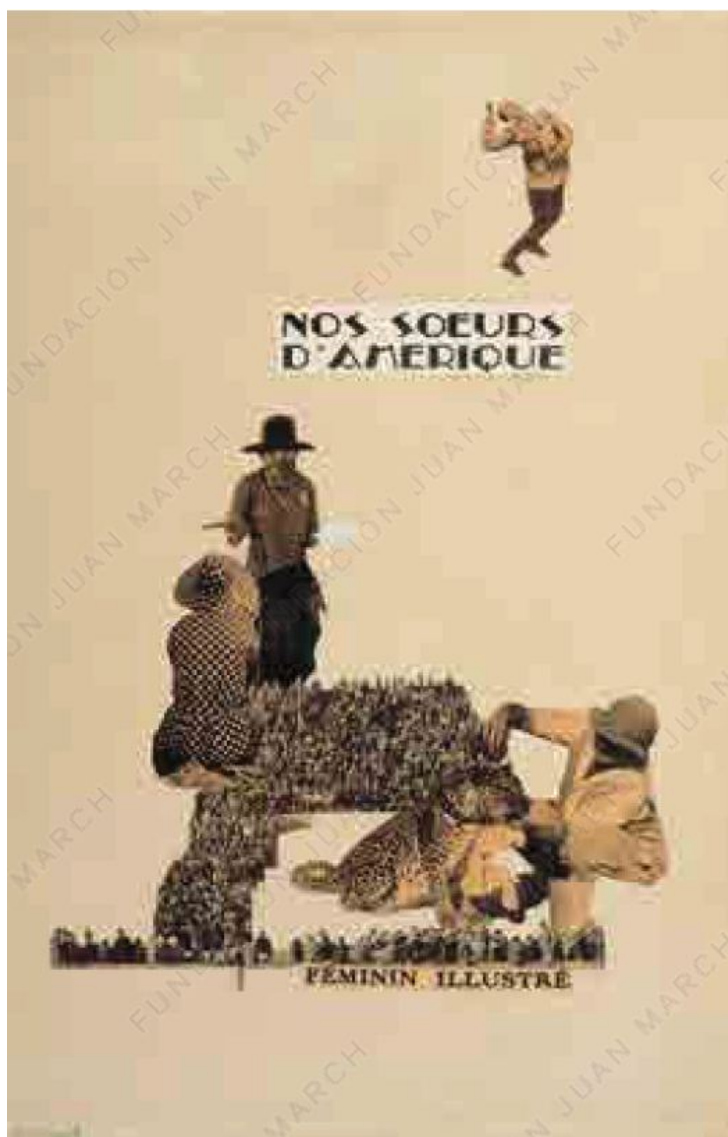
bequemer lehnsessel 75 fr.



vertrieb: M&S-stiftung. telefon: hannah bill

CAT. 15

Marianne Brandt
(Alemania, 1893-1983),
Nos soeurs d'Amérique.
Féminin illustré [Nuestras
hermanas de [Norte]amé-
rica. Femenino ilustrado].
1928. Collage: recortes de
huecograbado e impresión
tipográfica. 49,7 x 32,1
cm. Colección Merrill
C. Berman

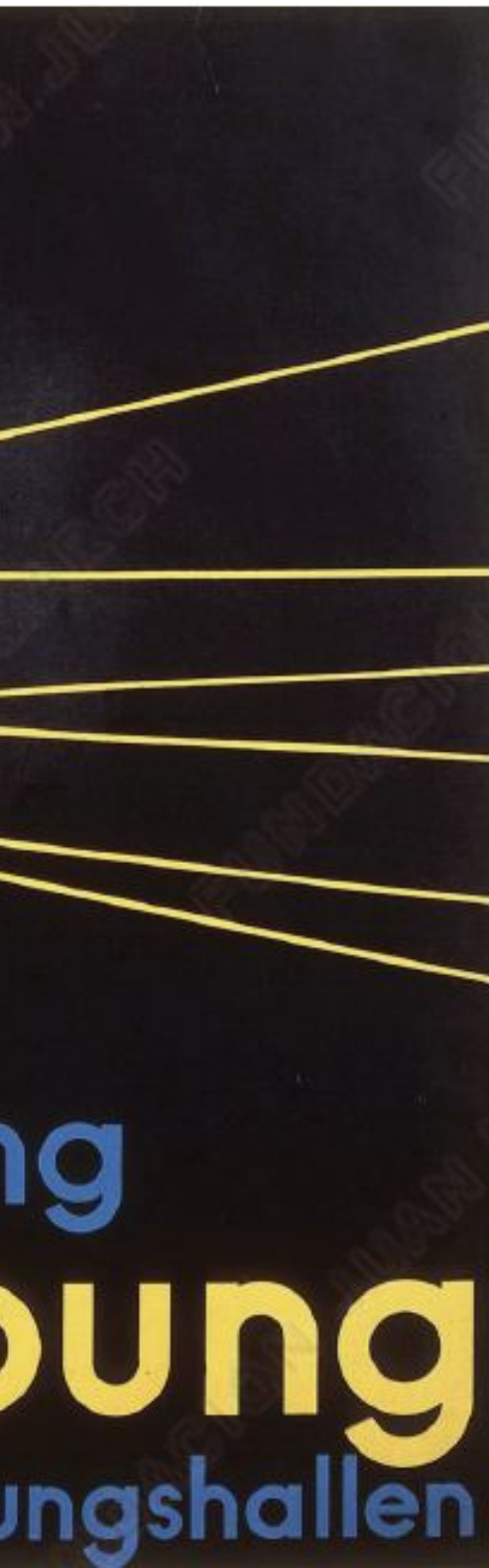
**CAT. 16**

Max Burchartz (Alemania,
1887-1961), *Rotes Quadrat*
[Cuadrado rojo]. c. 1928.
Collage: recortes de hue-
cograbado, impresión
tipográfica y gouache.
49,5 x 34,3 cm. Colección
Merrill C. Berman





internationale ausstellung
kunst der werbung
essen 1931 30.mai - 5.juli ausstellung

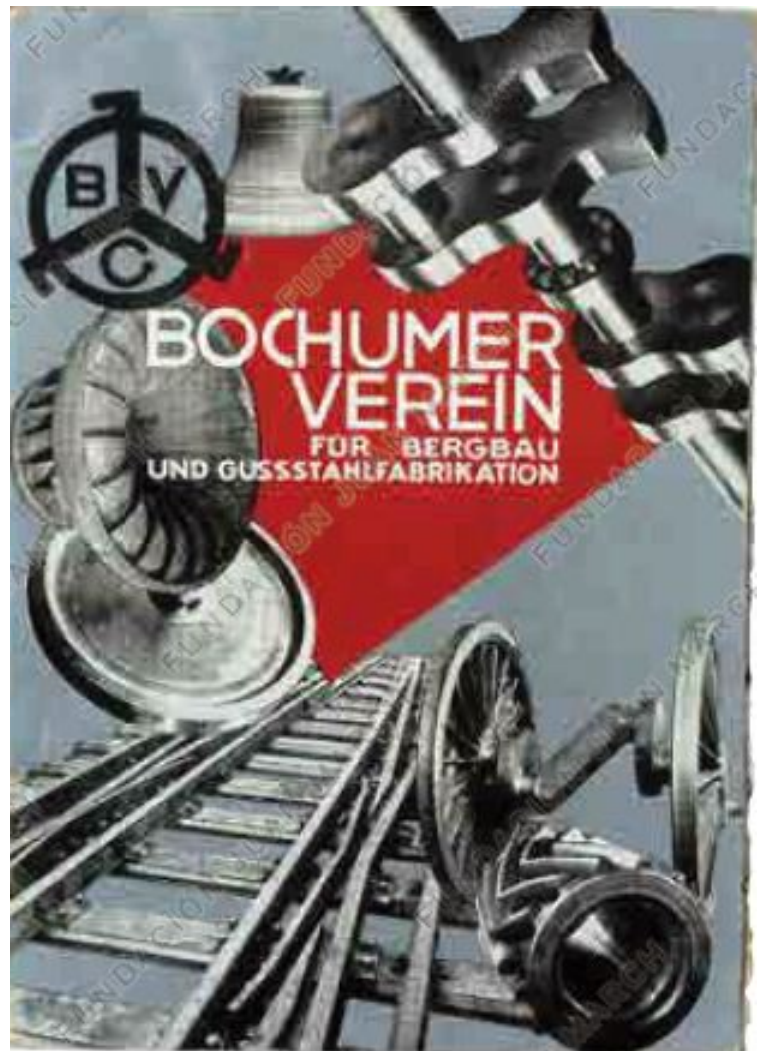


CAT. 17

Max Burchartz, *Kunst der Werbung. Internationale Ausstellung. Essen* 1931. 30. Mai - 5. Juli Ausstellungshallen [Arte de la publicidad. Exposición internacional. Essen 1931. 30 de mayo-5 de julio pabellones de exposición]. 1931. Cartel de exposición: litografía. 58,2 x 82,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 18

Max Burchartz y Johannes Canis (Alemania, 1895-1977), *BVG Bochumer Verein für Bergbau und Gusstahlfabrikation* [BVG Asociación para la minería y la fabricación de acero colado de Bochum]. 1929. Catálogo de equipos de minería: litografía. 30,1 x 21,6 cm. Colección Merrill C. Berman



POUR LE

DÉSARMEMENT

DES NATIONS



1961 ANDRÉ VIDÉAL

JEAN CARLÉ

Éditée par

L'OFFICE DE PROPAGANDE GRAPHIQUE POUR LA PAIX

17, Avenue Carnot - Paris XVII^e

avec le concours du **COMITÉ D'ACTION POUR LA S. D. N.**

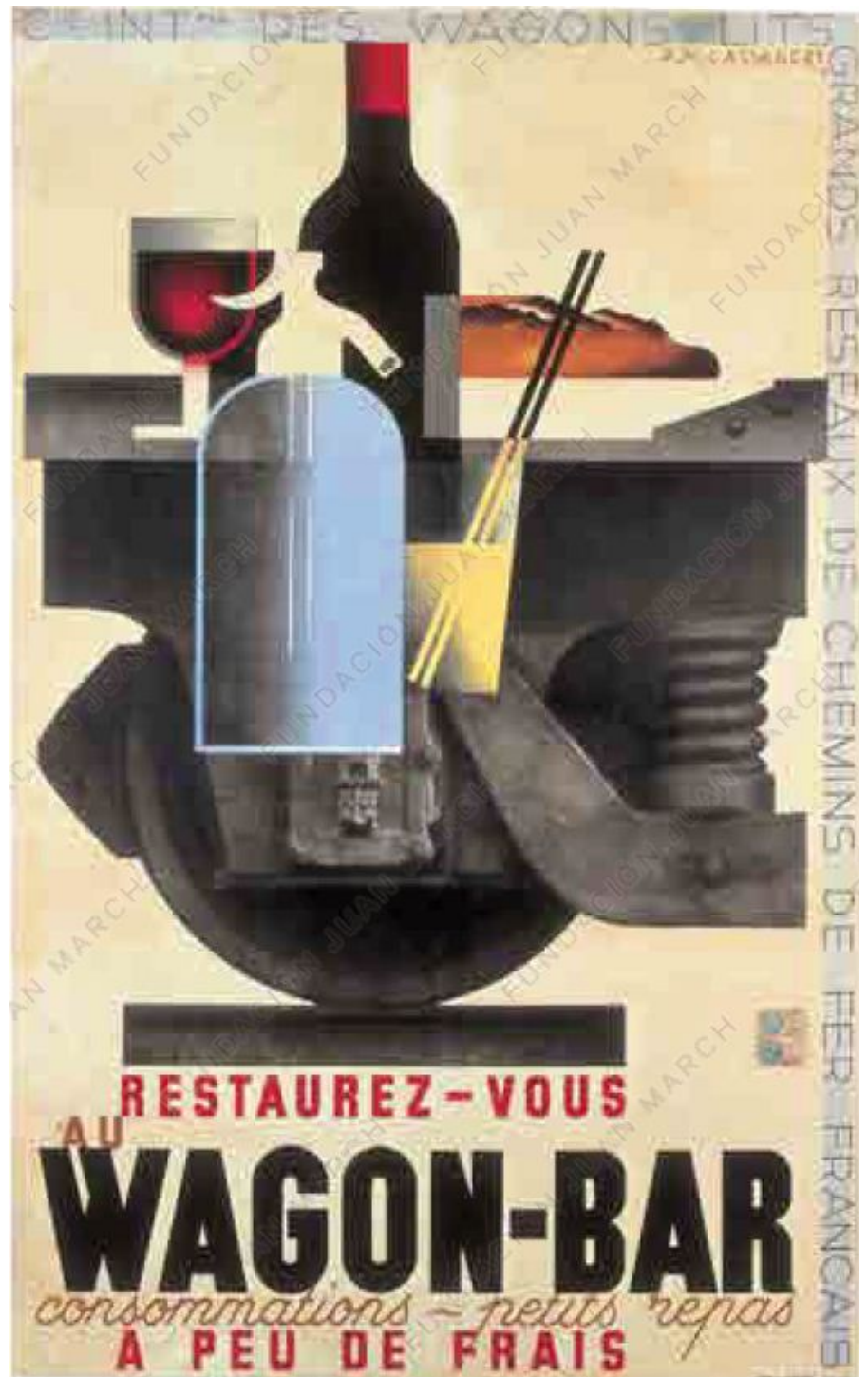
3, Rue Le Golf - Paris V^e

"succès"

19 214800001 100 20000

CAT. 20

Cassandre [Adolphe Jean-Marie Mouron] (Francia, 1900-1968), *Restaurez-vous au Wagon-Bar* [Repóngase en el vagón-bar]. 1932. Cartel publicitario: litografía. 103,2 x 64,9 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 19

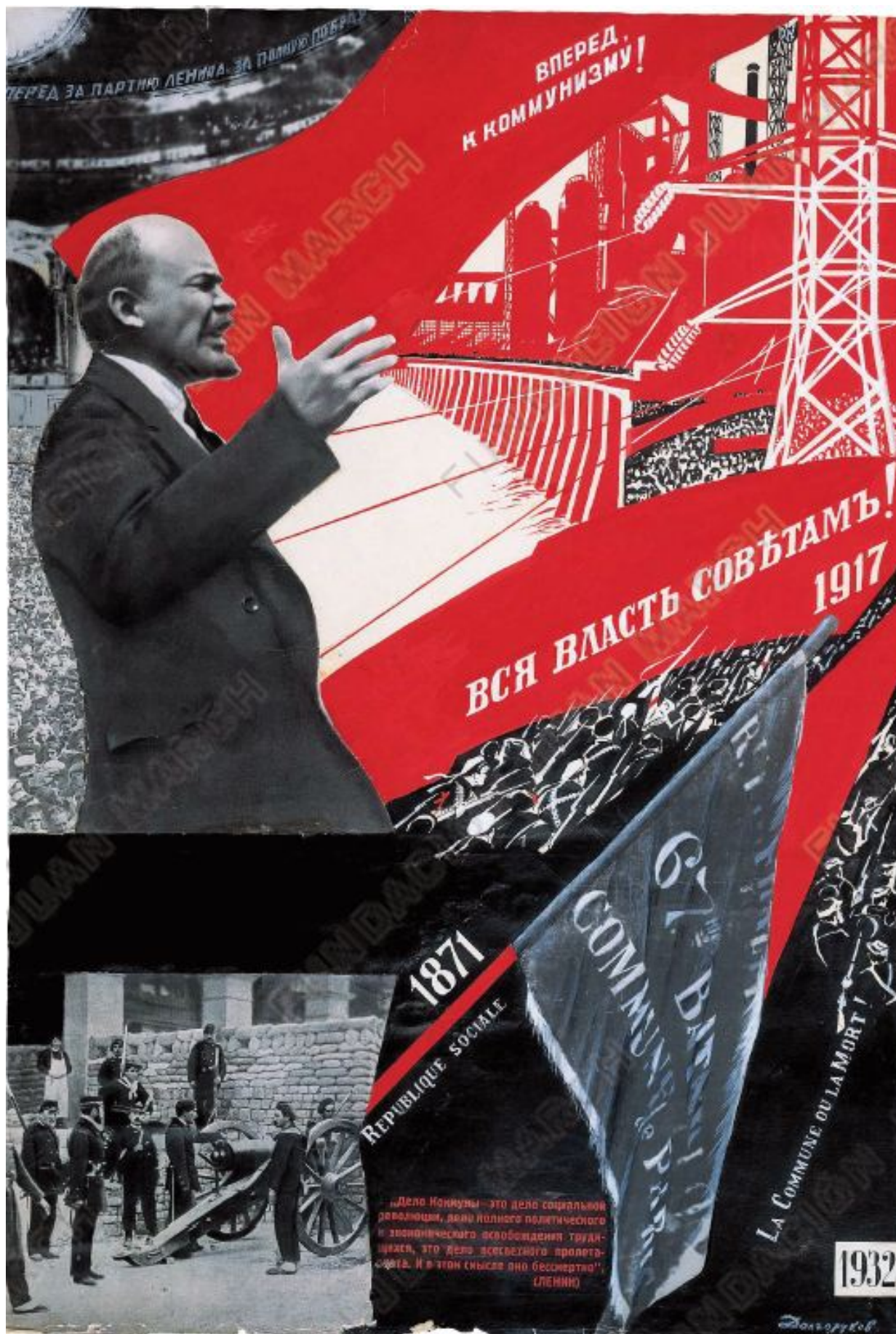
Jean Carlu (Francia, 1900-1997), *Pour le désarmement des nations* [Para el desarme de las naciones]. 1932. Cartel de propaganda política: litografía. 157 x 115,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 21

Nikolái Dolgorukov (Rusia, 1902-1980), Maqueta para cartel de propaganda política, *Vpered k kommunizmu! Vsiá vlast sovetam!** 1917 [¡Adelante, hacia el comunismo! ¡Todo el poder para los soviéticos! 1917]. 1932. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) y gouache. 103,5 x 68,6 cm. Colección Merrill C. Berman

¡Adelante, hacia el comunismo! ¡Todo el poder para los soviets! 1917. 1871 República social. ¡El pueblo o la muerte! "La causa del pueblo es la causa de la revolución social, es la causa de la completa emancipación política y económica de los trabajadores, es la causa del proletariado mundial. Y en este sentido es inmortal". LENIN

* "*Vsiá vlast sovetam!*" está escrito según la antigua ortografía rusa, y reviste un carácter obsoleto. Esto lo data en la época de la Revolución de 1917, después de la reforma lingüística llevada a cabo por los bolcheviques. La cita al fondo es de Vladímir Lenin: «En memoria de la Comuna» (1911). Cf. CAT. 22 [N. del T.]



CAT. 22

Nikolái Dolgorukov, *Pod známenem Lénina k postroyéniyu besklássovogo óbschestva! Vsiá vlast sovetam! 1917* [¡Bajo la bandera de Lenin hacia la construcción de una sociedad sin clases! ¡Todo el poder para los soviets! 1917]. c 1932. Cartel de propaganda política: litografía. 103,5 x 68,9 cm. Colección Merrill C. Berman

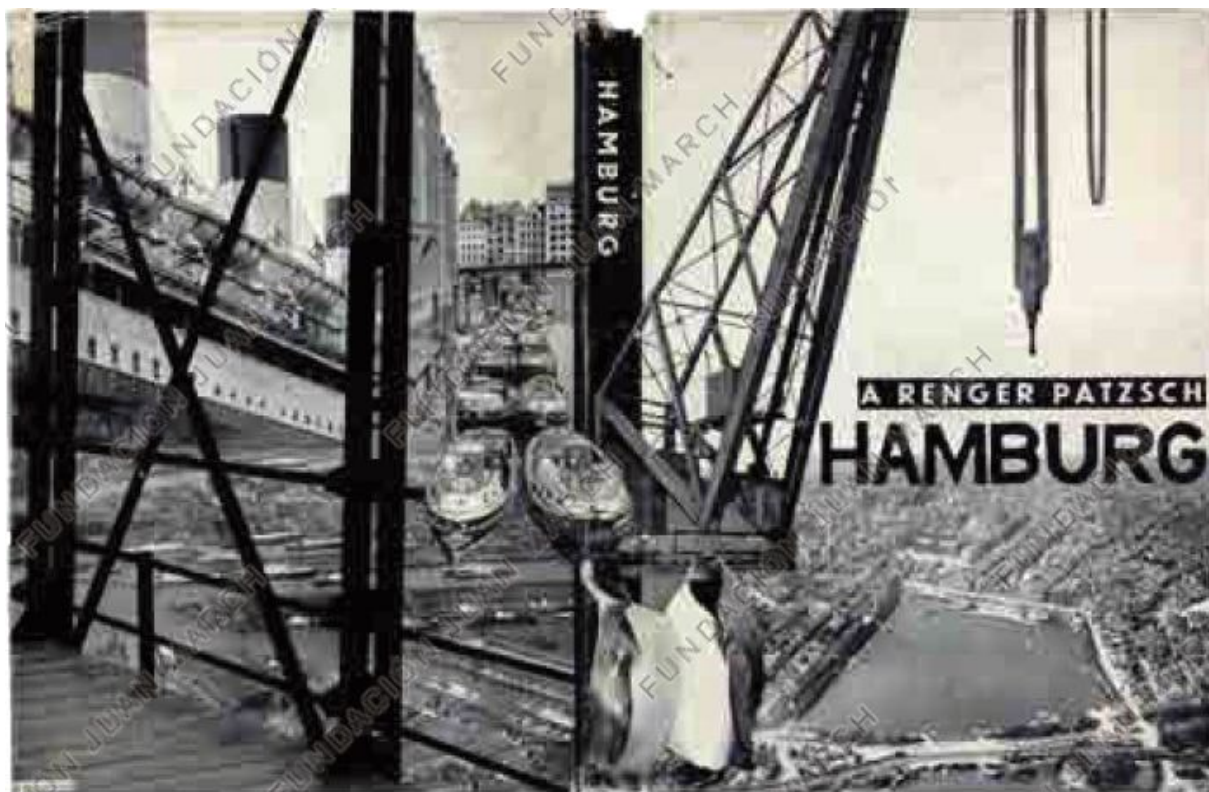
¡Adelante, hacia el comunismo! ¡Todo el poder para los soviets! 1917. 1871 República social. ¡El pueblo o la muerte! "La causa del pueblo es la causa de la revolución social, es la causa de la completa emancipación política y económica de los trabajadores, es la causa del proletariado mundial. Y en este sentido es inmortal". LENIN

"Lenin reveló el poder soviético como una forma de gobierno de la dictadura del proletariado, utilizando para ello la experiencia de la *Commune* de París y la revolución rusa". STALIN



CAT. 23

César Domela-Nieuwenhuis (Países Bajos, 1900-1992), Albert Renger-Patzsch, *Hamburg* [Hamburgo]. 1930. Cubierta de libro: fotgrabado. 26,7 x 40,6 cm. Colección Merrill C. Berman



DES ARMES

POUR

L'ESPAGNE ANTIFASCISTE



CNT
CGTSR

AIT

FAI
FAF

CAT. 25

César Domela-
Nieuwenhuis, *Des armes
pour l'Espagne antifasciste*
[Armas para la España
antifascista]. Década de
1930. Cartel de propaganda
política: litografía. 119,7 x 81
cm. Colección Merrill
C. Berman

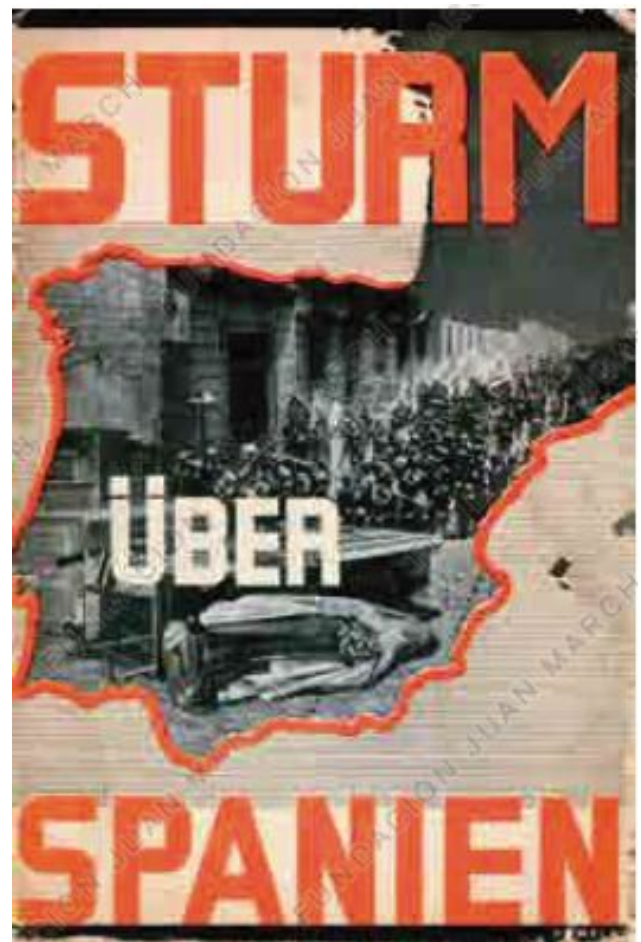


CAT. 24

César Domela-
Nieuwenhuis, *Fotomontage*.
Staatliche Museen Berlin
[Fotomontaje. Museos
Estatales Berlín]. 1931.
Catálogo de exposición:
impresión tipográfica.
20,9 x 14,6 cm. Colección
Merrill C. Berman. [cf. re-
producción y traducción en
este catálogo, pp.125-156]

CAT. 26

César Domela-
Nieuwenhuis, *Sturm über
Spanien* [Tormenta sobre
España]. 1937. Cubierta
de libro: impresión fo-
tomecánica. 22,2 x 14,6
cm. Colección Merrill
C. Berman

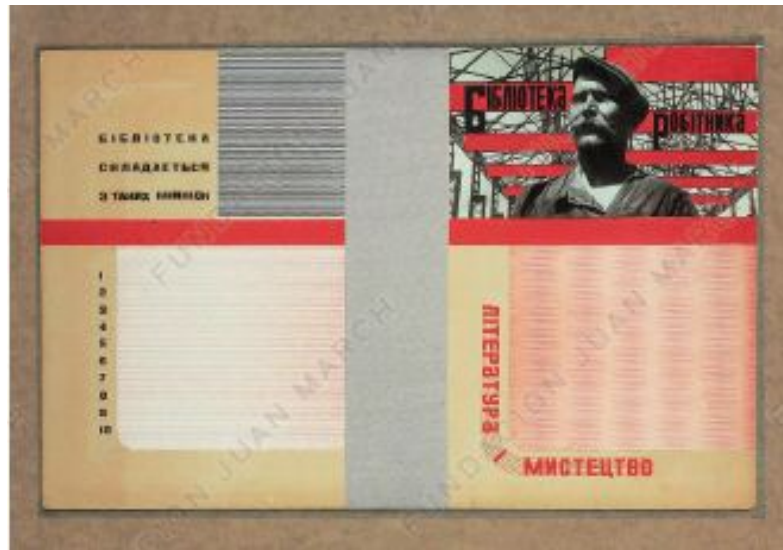




CAT. 27

Hermann Eidenbenz
(Suiza, 1902-1993), *Grafa Internacional. Basel* [Grafa Internacional. Basilea].
1936. Cartel de exposición:
litografía. 127,6 x 89,9
cm. Colección Merrill
C. Berman

Grafa Internacional.
Exposición gráfica especiali-
zada. 13 - 29 de junio de
1936. Basilea, en el edificio
de la Feria de muestras.
Abierto de 10 de la mañana
a 5 de la tarde. Entrada 1.10
francos, pase de día 1.65
francos



CAT. 28

Vasilii Ermilov (o Vasili
Yermilov) (Ucrania, 1894-
1968), Maqueta para fo-
lletto, *Biblioteka robтника*.
Literatura i mystetstvo [La
biblioteca del trabajador.
Literatura y arte]. c 1930
Fotocollage: fotografía
(plata en gelatina), goua-
che y tinta sobre cartón.
26,5 x 41,6 cm. Colección
Merrill C. Berman

Contracubierta:
La Biblioteca se compone
de libros semejantes



CAT. 30

Werner David Feist.
Städtische Sommerbäder
[Piscinas de verano munici-
pales]. 1928. Cartel publici-
tario: litografía. 59,8 x 79,5
cm. Colección Merrill
C. Berman

Piscinas de verano
municipales. En la Ob.
Lechdammstr., en la
Friedbergerstrasse, en la
Schwimmschulstr. Piscinas
municipales de agua calien-
te. En Kriegshaber, en la
Langenmantelstr., delante
de la Jakobertor. Piscina
municipal de Augsburg

CAT. 29

Werner David Feist
(Alemania, 1909-1989),
Saltador. 1928. Fotografía
(plata en gelatina).
8,4 x 11,7 cm. Colección
Merrill C. Berman



CAT. 31

Max Gebhard (Alemania, 1906-1990), *Werktätige Frauen. Kämpft mit uns! Wählt Kommunisten 4 Liste* [Mujeres trabajadoras. ¡Luchad con nosotros! Votad comunistas Lista 4]. c 1930-1932. Cartel de propaganda política: litografía. 70 x 50 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 32

George Grosz (Alemania, 1893-1959), *The Dance of Today* [El baile de hoy]. 1922. Fotocollage (postal): recortes de impresión tipográfica, huecograbado y tinta sobre cartulina. 13,8 x 8,9 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 33

Raoul Hausmann (Austria, 1886-1971), *Der DADA*, n° 2. Berlín: Malik-Verlag, diciembre de 1919. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 29,2 x 23,2 cm. Colección Merrill C. Berman

Dirección: R. Hausmann.
N° 2 El Dada. Precio 2 marcos. ¡Dada vence!. Afiliate al Dada



CAT. 34

Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, *Der DADA*, n° 3. Berlín: Malik-Verlag, abril de 1920. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 23,2 x 15,8 cm. Colección Merrill C. Berman





CAT. 35
John Heartfield (Alemania, 1891-1968), *Jedermann sein eigener Fussball* [Cada uno su propio balón de fútbol]. Berlín: Malik-Verlag, 15 febrero 1919. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 42,9 x 29,7 cm. Colección Merrill C. Berman

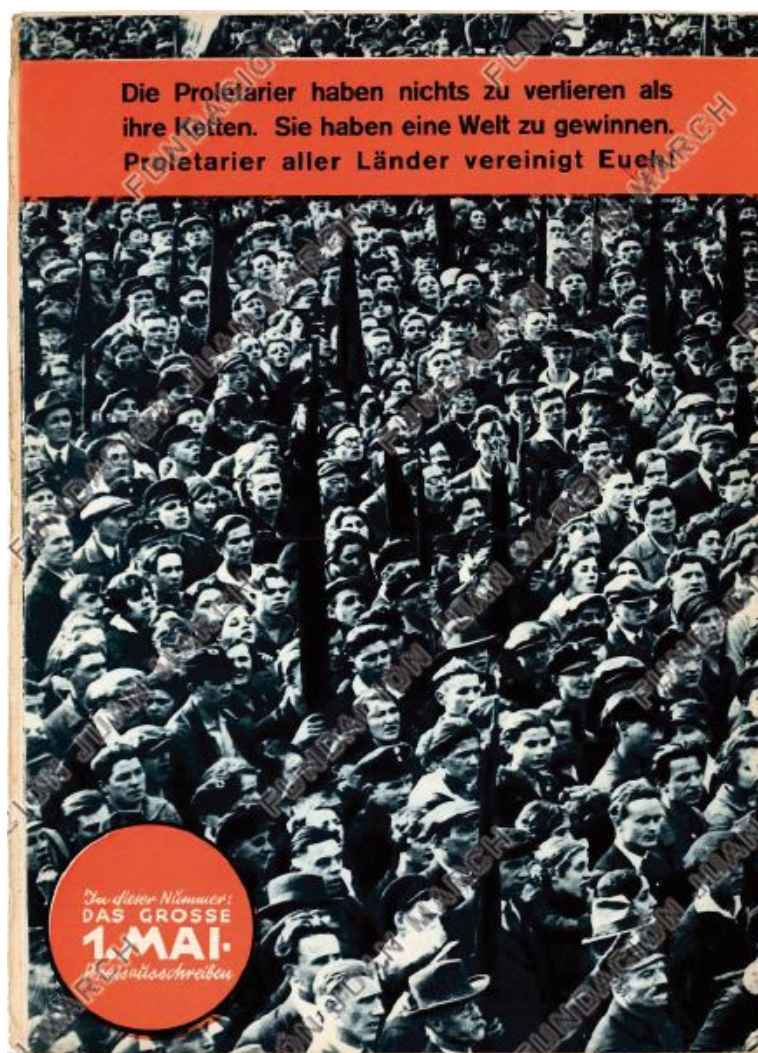
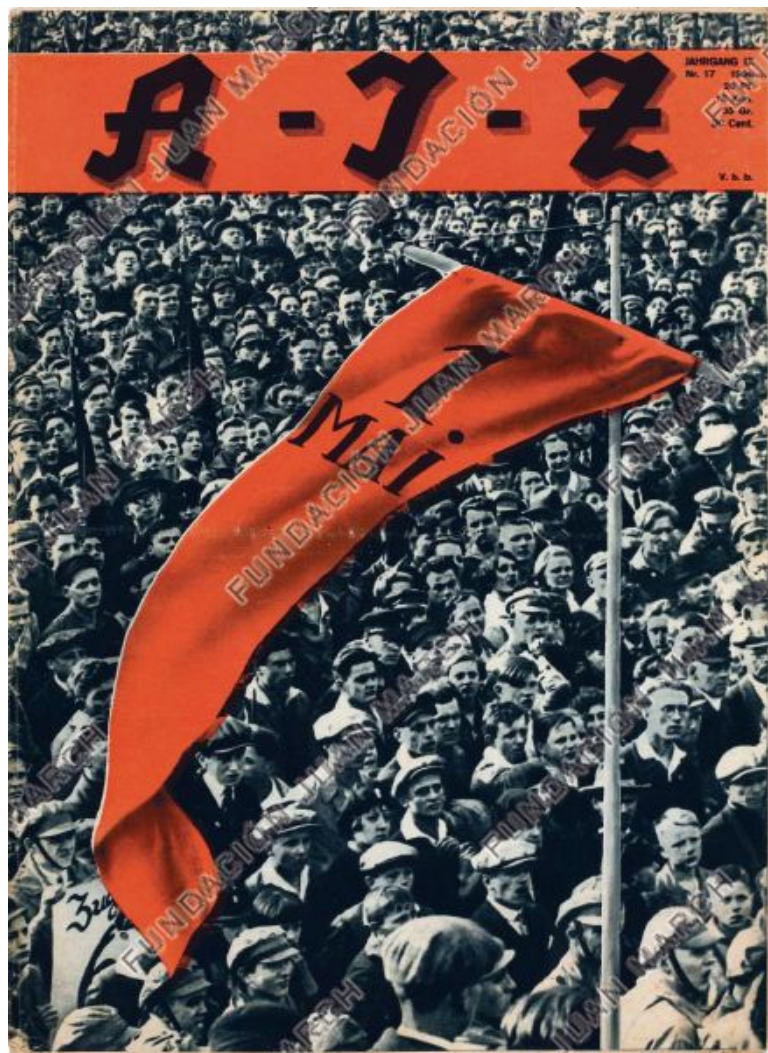
Precio 30 céntimos, a través de librerías y Correos 40 céntimos. "Cada uno su propio balón de fútbol". Revista quincenal ilustrada. Año 1, Editorial Malik, Berlín Leipzig, nº 1, 15 de febrero de 1919. ¡Concurso!. ¿¿Quién es el más guapo?? Belleza masculina alemana 1. La socialización de los fondos del Partido. Una promoción como protección frente al fraude electoral generalizado



CAT. 36
John Heartfield, *Der Knüppel. Sondernummer: Der Klempnerladen* [El garrote. Número especial: la fontanería]. 1927. Cubierta de revista: impresión tipográfica y huecograbado. 32 x 24 cm. Colección Merrill C. Berman

El garrote. Número especial: la fontanería. Revista satírica, año V, nº 4, Berlín, junio de 1927, precio 25 céntimos. ¡Viva el frente!

CAT. 37
John Heartfield. *Hurra! Der Panzerkreuzer ist da!* [¡Hurra! ¡El crucero acorazado está aquí!]. 1927. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), 21 x 15,5 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 38

John Heartfield. *AIZ*, n° 17: 1. *Mai* [*AIZ*, n° 17: 1 de mayo]. Julio 1930. Cubierta y contracubierta de revista: rotograbado. 38,2 x 28,5 cm. Colección Merrill C. Berman

A - I - Z. 1º de mayo. Los proletarios no tienen nada que perder salvo sus cadenas. Tienen un mundo por ganar. ¡Proletarios de todos los países uníos!. En este número: el gran concurso del primero de mayo



CAT. 39

John Heartfield. *AIZ* 11, nº 4: *Der Sinn des Hitlergrusses* [*AIZ* 11, nº 4: El significado del saludo hitleriano]. 16 de octubre de 1932. Cubierta de revista: rotograbado. 47,9 x 31,7 cm. Colección Merrill C. Berman

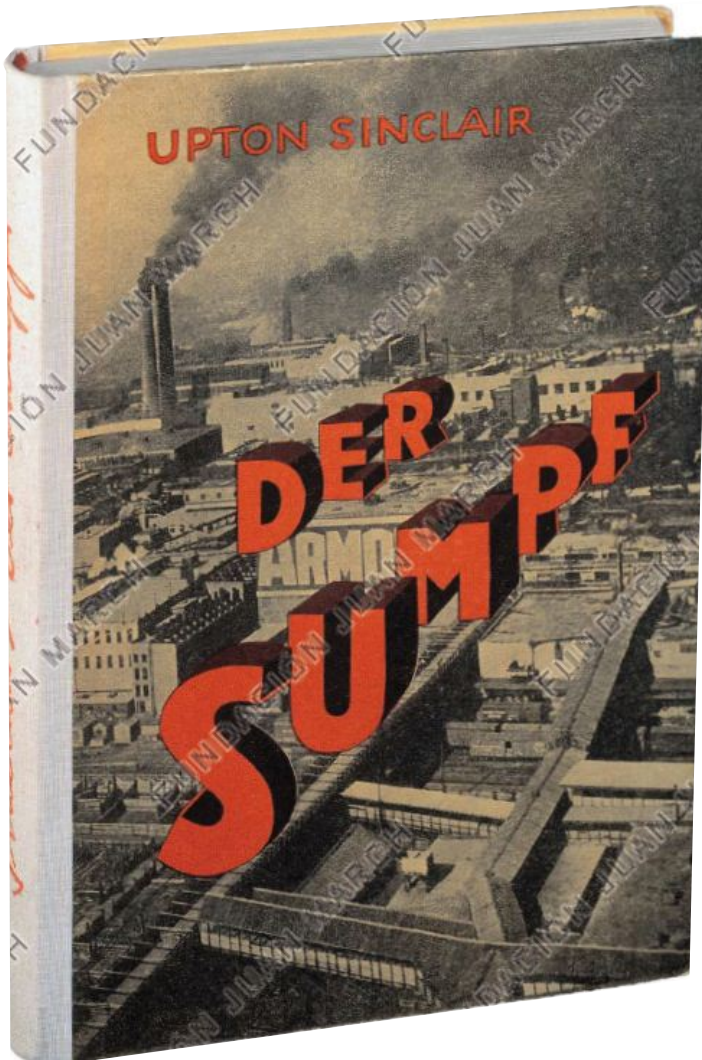
AIZ. El significado del saludo hitleriano: Lema: ¡millones me respaldan!. Hombre pequeño pide grandes donativos. En este número: No hay trabajo - no hay pan: el resultado de 5 meses de gobierno nazi en Anhalt

CAT. 40

John Heartfield. *Treue um Treue. Gruss vom Führer* [Lealtad por lealtad. Un saludo del führer]. 1934. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) y gouache. 23,8 x 18 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 41

John Heartfield. Upton Sinclair, *Petroleum* [Petróleo]. Berlín: Malik-Verlag, 1927. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 18,9 x 46,7 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

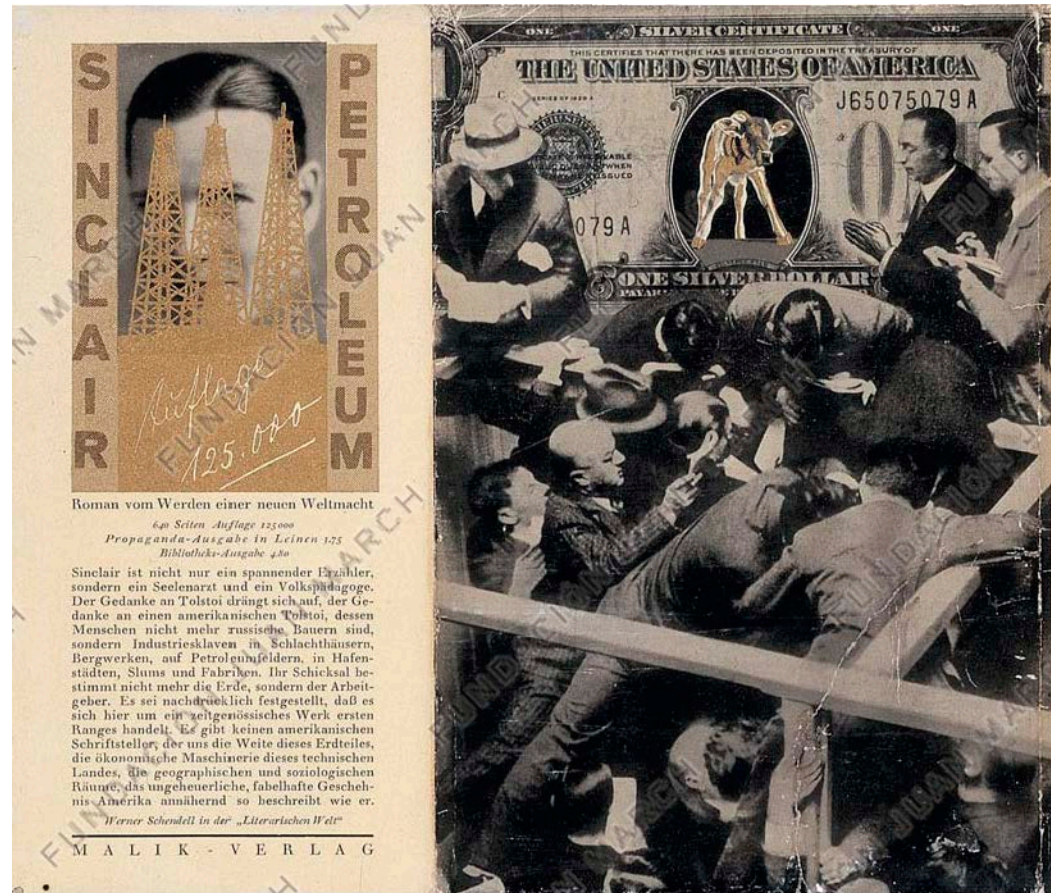


CAT. 42

John Heartfield. Upton Sinclair, *Der Sumpf* [La jungla]. Berlín: Malik-Verlag, 1928. Cubierta de libro: litografía. 19 x 13,6 x 2 cm. Colección Merrill C. Berman

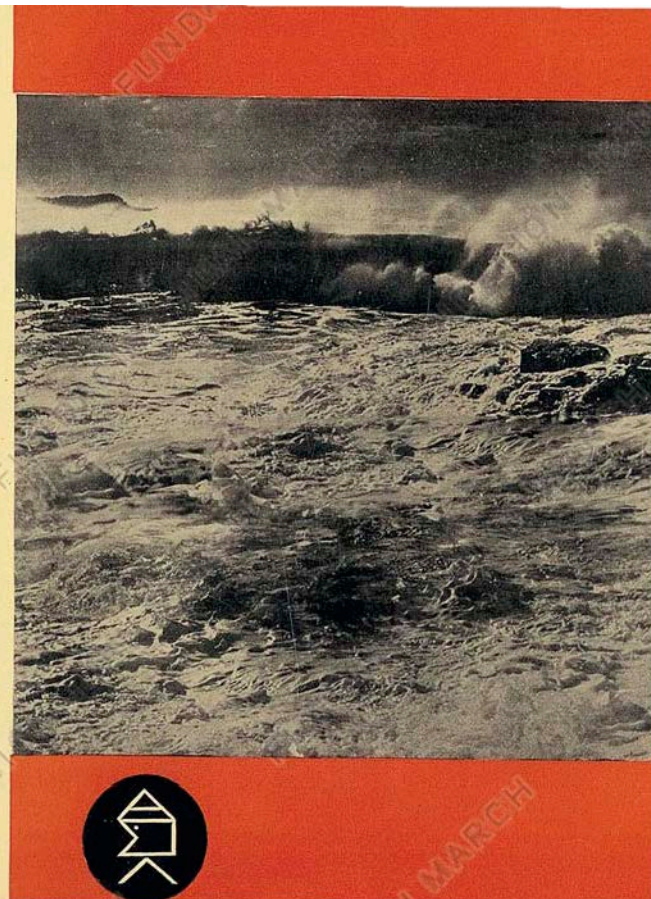
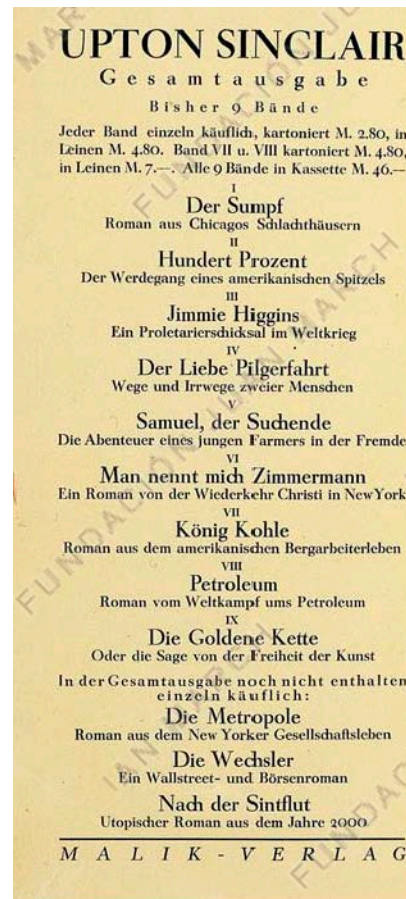
CAT. 43

John Heartfield
Upton Sinclair, *So macht man Dollars* [Así se hacen dólares (trad. alemana de *Mountain City* (Su majestad el rico), 1930]. Berlín: Malik-Verlag, 1931. Cubierta de libro: litografía. 19 x 46,3 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 44

John Heartfield
Upton Sinclair, *Nach der Sintflut* [Después del diluvio (trad. alemana de *The Millenium*, El milenio)]. 1931. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 19 x 46,3 cm. Colección Merrill C. Berman



UPTON SINCLAIR

OLLARS

SINCLAIR

SINCLAIR

MACHT MAN DOLLARS

Eine Studie über die amerikanische Literatur

215 Seiten Auflage 1920
Kartoniert 2.80 In. Leinen 4.80
Band XII der Glóhntausgabe

Ein Gegenstück zur „Göldnen Kette“, behandelt vom sozialkritischen Standpunkt aus die Werke und das Leben amerikanischer Schriftsteller der Gegenwart wie dos Passos, Dreiser, Zane Grey, Hergesheimer, Sinclair Lewis, Mencken und vieler anderer.

In Gottes liebstem Land führt das Kapital besonders sichtbar die Feder. Upton Sinclairs Beitrag zum Thema Kapitalismus und Dichtung redet eine eindringliche, warnende Sprache. Eine Hölle tut sich hinter glatten Wänden auf. Sinclairs Wirklichkeitschilderung wird zur Selbstdarstellung der Wahrheit. Der Dichter wird zum Gewissen der Welt. Upton Sinclair überbrückt den Zwiespalt zwischen dem werktätigen und dem geistigen Menschen

Die Literatur, Berlin

MALIK - VERLAG

Upton Sinclair

Upton Sinclair

PETROLEUM

Roman vom Werden einer neuen Weltmacht

640 Seiten. Kartoniert M. 4.80, Leinen M. 7.—
34—55. Tausend

Die erste deutsche Kritik:

„Sinclair ist nicht nur ein spannender Erzähler, sondern ein Seelenarzt und ein Volkspädagoge. Der Gedanke an Tolstoj drängt sich auf, der Gedanke an einen amerikanischen Tolstoj, dessen Menschen nicht mehr russische Bauern sind, sondern Industrieklaven in Schlachthäusern, Bergwerken, auf Petroleumfeldern, in Hafenstädten, Slums und Fabriken. Ihr Schicksal bestimmt nicht mehr die Erde, sondern der Arbeitgeber. Es sei nachdrücklich festgestellt, daß es sich hier um ein zeitgenössisches Werk ersten Ranges handelt. Freilich um keine artistische Technik, keine virtuose Wortkunst, kein lyrisches Abmalen verspielten Gefühls, sondern um die Darstellung brutaler Wirtschaftstatsachen, atemlosen Kampfes. Es gibt keinen amerikanischen Schriftsteller, der uns die Weite dieses Erdteiles, die ökonomische Maschinerie dieses technischen Landes, die geographischen und soziologischen Räume, das ungeheuerliche, fabelhafte Geschehnis Amerika annähernd so beschreibt wie er. Auch die Plastik seiner Gestalten die Vielfalt der Lebenskreise, die detaillierte Milieuschilderung gibt uns eine Vorstellung des nordamerikanischen Lebens, wie Reisebücher sie niemals vermitteln werden.“

Aus einer langen Besprechung von Werner Schendell in der „Literarischen Welt“ Berlin

MALIK - VERLAG

Nach der Sintflut

CAT. 46

Hannah Höch. *Geselligkeit* [Sociabilidad]. 1925. Collage. 26 x 23 cm. Firmado a tinta negra abajo a la derecha: *H.H.*. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Donación de colección particular

CAT. 45

Hannah Höch (Alemania, 1889-1978), *Stilleben* [Naturaleza muerta]. 1920. Collage. 15,5 x 10,5 cm. Firmado a lápiz abajo a la derecha: *H.H.*. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Donación de colección particular



CAT. 47

Yelizaveta Ignátovich (Rusia, 1903-1983) *Borbá za politejníchesku-yu shkolu yest borbá za piatilétku* [La lucha por la escuela politécnica es la lucha por el plan quinquenal]. 1931. Cartel de propaganda política: litografía. 51,4 x 71,8 cm. Colección Merrill C. Berman

Al fondo:

La lucha por la escuela politécnica es la lucha por el plan quinquenal, por la educación comunista de clases

Arriba, derecha:

El vínculo de la educación con el trabajo productivo es un arma potente en las manos del proletariado para la creación de un hombre nuevo



СВЯЗЬ ОБУЧЕНИЯ С ПРОИЗВОДИТЕЛЬНЫМ ТРУДОМ — МОГУЩЕЕ ОРУДИЕ В РУКАХ ПРОЛЕТАРИАТА ДЛЯ СОЗДАНИЯ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА

MARCH

Борьба за политехническую школу есть борьба за пятилетку, за кадры, за классовое коммунистическое воспитание

Ул. Габалина, № 6-8972, Москва № 2088, 0-38 № 833 Давос № 884, Ташкент 32050, Ленин 80 000, 30 коп.

Отеч.—Искусство, Москва, 1931, Ленинград.

Экспонировано ОГПУ, «Классиф. пролетариат», Москва.

CAT. 49

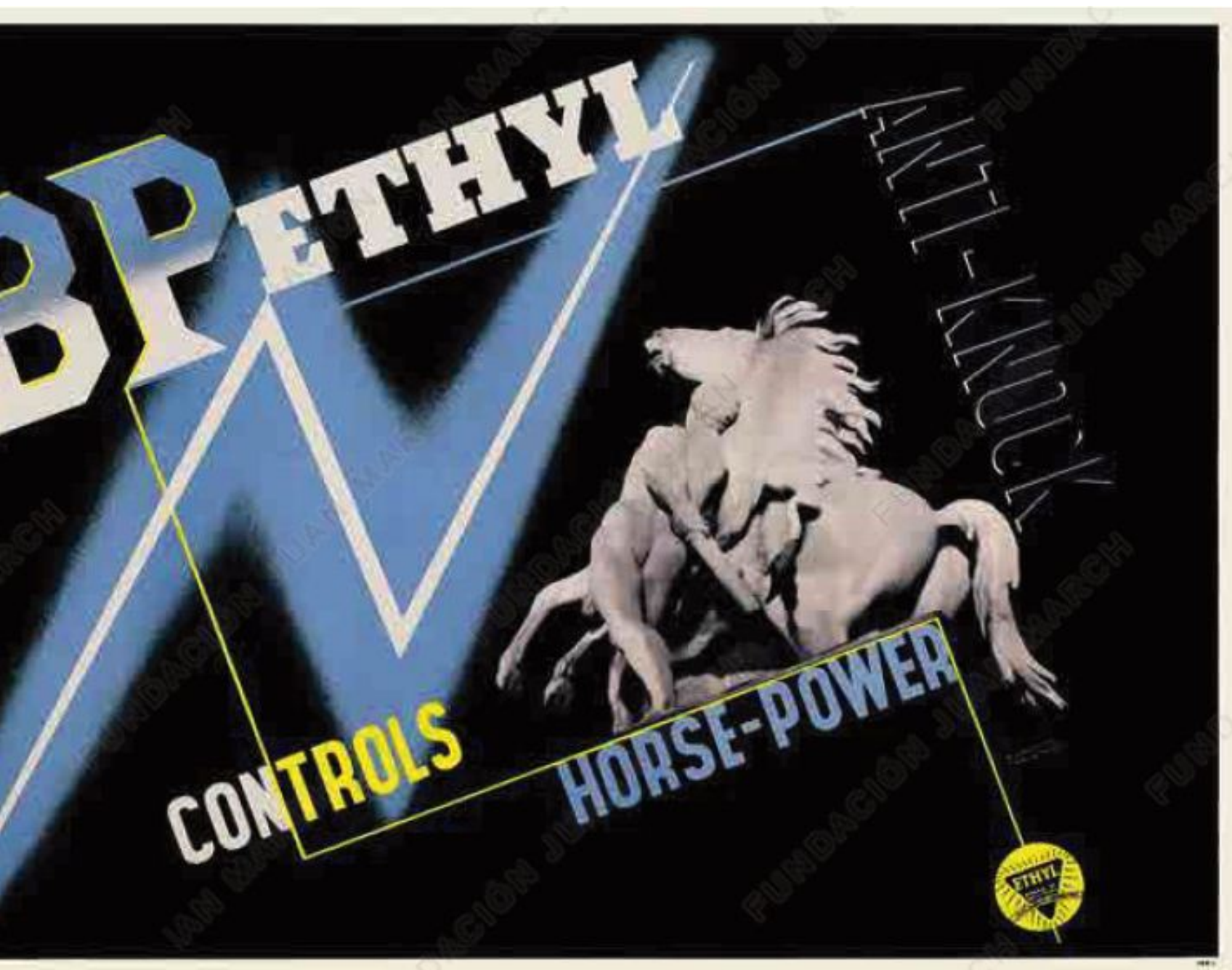
Edward McKnight Kauffer,
Maqueta para el cartel, *BP
Ethyl Anti-Knock Controls
Horse-Power* [Etílico
antidetonante de BP
controla caballos]. 1933.
Fotocollage: fotografía
y gouache sobre cartón.
54,7 x 77,8 cm. Colección
Merrill C. Berman



CAT. 48

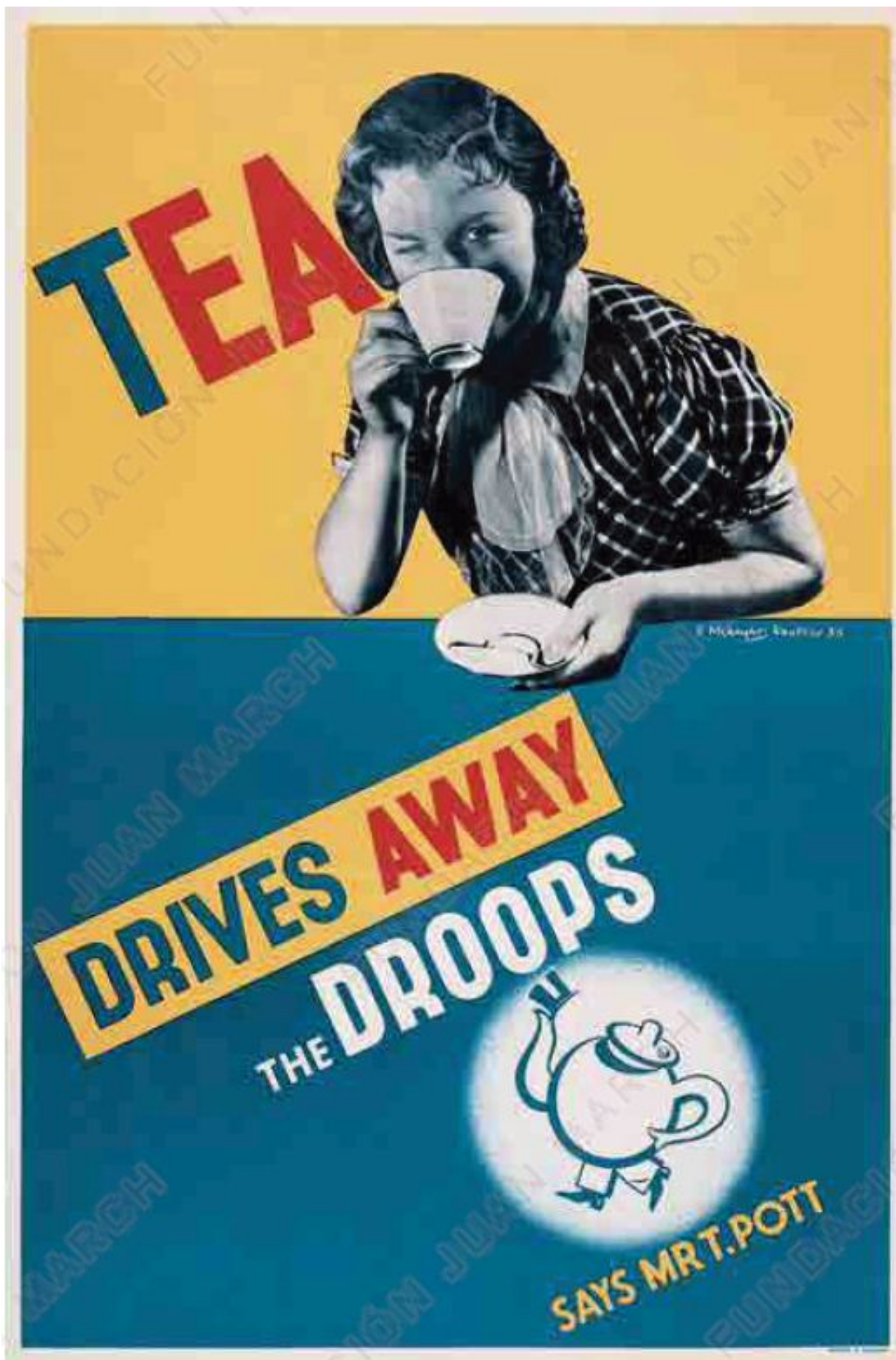
Edward McKnight Kauffer
(EE.UU., 1890-1954),
Fotografía para la ma-
queta del cartel, *BP Ethyl
Anti-Knock Controls
Horse-Power* [Etílico
antidetonante de BP
controla caballos]. c. 1933.
Fotografía (plata en gelati-
na), 15 x 22 cm. Colección
Merrill C. Berman





CAT. 50

Edward McKnight Kauffer,
*BP Ethyl Anti-Knock
Controls Horse-Power*
[Etílico antidetonante de
BP controla caballos]
1933. Cartel publicitario:
litografía. 76,2 x 114,3
cm. Colección Merrill
C. Berman



CAT. 51

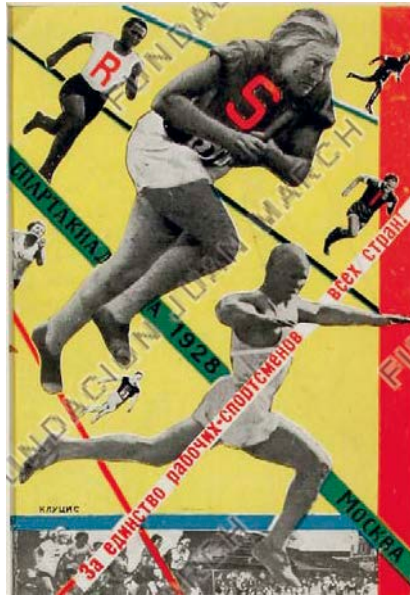
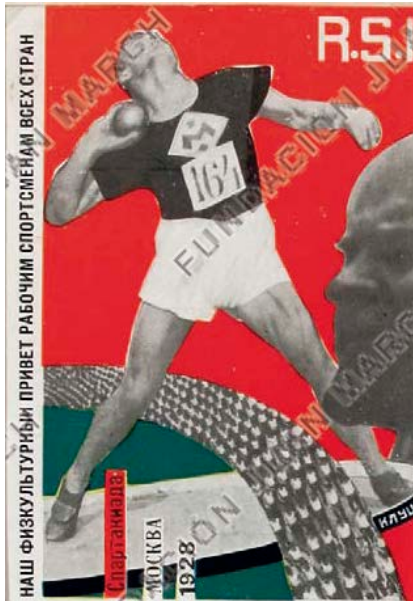
Edward McKnight Kauffer,
*Tea Drives Away the
Droops. Says Mr. T. Pott* [El
té aleja los bajones. Dice
el Sr. T. Tero]. 1936. Cartel
publicitario: litografía.
76,2 x 50,8 cm. Colección
Merrill C. Berman

CAT. 52

Gustavs Klucis (Letonia, 1895-1938)
Fotografía para maqueta para cartel,
Sotsialisticheskaya rekonstrúksiya [Reconstrucción socialista]. 1927. Fotografía vintage (plata en gelatina) del fotomontaje original.
11 x 8,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 53

Gustavs Klucis.
Spartakiada, Moscú. 1928.
6 postales: impresión tipográfica. 14,8 x 10,3 cm c/u. Colección Merrill C. Berman



CAT. 54

Gustavs Klucis, *Razvitiye transporta* [El desarrollo del transporte]. 1929. Cartel de propaganda política: litografía. 73,2 x 51 cm. Colección Merrill C. Berman

Los logros del primer plan quinquenal y las cifras de control para el año 1929-1930. Transporte. El desarrollo del transporte es una de las tareas más importantes del cumplimiento del plan quinquenal. Inversiones básicas: 1,5 mil millones de rub.; 1,9 mil millones de rub. Fondos básicos: 12,7, 14,5. Circulación de mercancías por ferrocarril: 177,7 mil millones de ton.; 215 millones de ton. Reducir en un 8% el precio de coste de la construcción de transporte. Klucis 1929*

* Las tablas estadísticas aportan datos sobre el aumento de inversión, bienes básicos, el tráfico de mercancías, la disminución en el coste de la construcción del transporte. [N. del T.]

ДОСТИЖЕНИЯ ПЕРВОГО ГОДА ПЯТИЛЕТНИ И КОНТРОЛЬНЫЕ ЦИФРЫ НА 1929-30 Г.

РАЗВИТИЕ ТРАНСПОРТА

ОДНА ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЗАДАЧ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПЯТИЛЕТНЕГО ПЛАНА

ТРАНСПОРТ

НАПИТАТЕЛЬНЫЕ ВЛОЖЕНИЯ 1,9 млрд. руб. в 1929/30 г.

1,5 млрд. руб. по пятилетнему плану

ОСНОВНЫЕ ФОНДЫ

12,7 млрд. руб. в 1929/30 г.

14,5 млрд. руб. в 1929/30 г.

Грузооборот жел. дорог

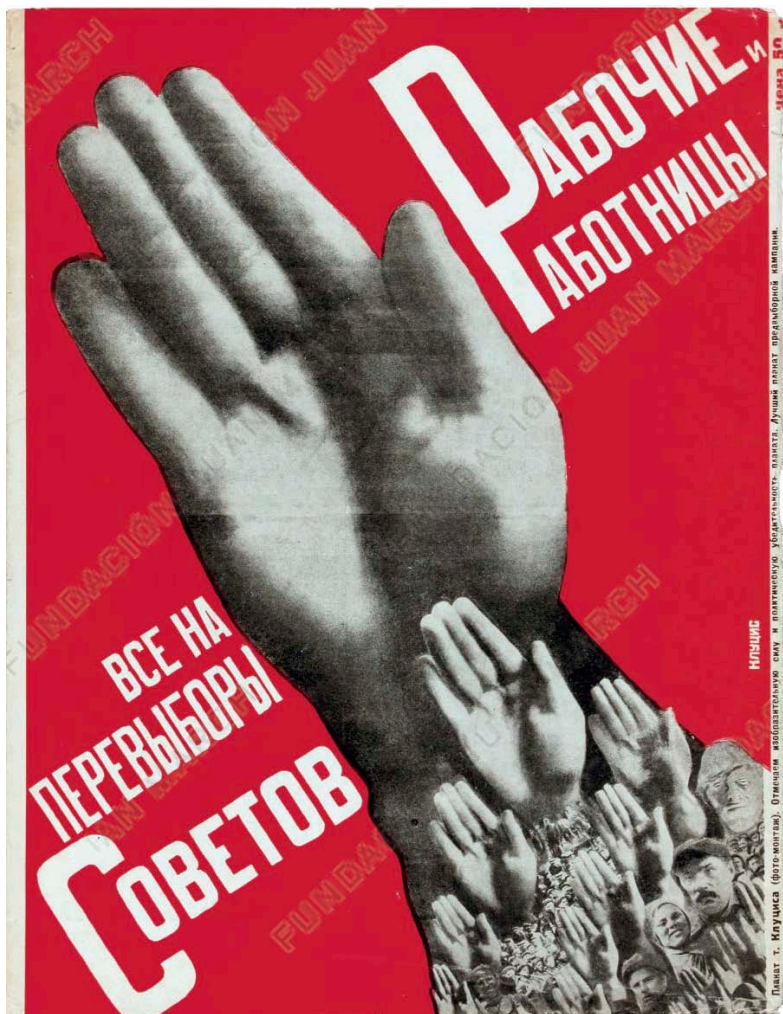
177,7 млрд. тоннами в 1929/30 г.

215 млрд. тоннами в 1929/30 г.

8%

БЕЗСТОИМОСТЬ ТРАНСПОРТНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА СНИЖИТЬ НА

Г. КЛУЦИС. 1929 Г.



CAT. 55

Gustavs Klucis, *Brigada judózhnikov n.1 1931 Izogiz* [Brigada de artistas nº 1 1931 Izogiz]. 1931. Cubierta de revista: fotograbado. 28,6 x 21,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 56

Gustavs Klucis, Maqueta para cartel de propaganda política, *K mirovomu Oktiabriú* [Hacia el octubre mundial]. 1931. Collage: huecograbado, gouache y tinta. 28,3 x 20,6 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 57

Gustavs Klucis, Maqueta para cartel de propaganda política, *Reálnost náshei programmy eto zhiviye liúdi, eto mi s vami* [La realidad de nuestro programa es la gente actual, somos tú y yo]. 1931. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) tinta y lápiz. 25,4 x 35,6 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 58

Gustavs Klucis, Maqueta para cartel de propaganda política, *Reálnost náshei programmy eto zhiviye liúdi, eto mi s vami* [La realidad de nuestro programa es la gente actual, somos tú y yo]. 1931. Fotocollage: recortes de fotografía (plata en gelatina), huecograbado e impresión tipográfica, tinta y gouache. 23,5 x 16,2 cm. Colección Merrill C. Berman

La realidad de nuestro programa es la gente actual, somos tú y yo (Stalin), Seis condiciones de la victoria: 1. Contratar organizadamente al personal. 2. Eliminar nivelación de salarios. 3. Liquidar despersonalización. 4. Crear nuestra propia *intelligentsia* de producción tecnológica. 5. Prestar más atención a los antiguos especialistas. 6. Fortalecer autofinanciación. Klucis*

del Partido en junio de 1931. Estas condiciones representaron un cambio importante en la política económica y de industrialización, con la introducción de sueldos preferentes y el final del acoso a los especialistas técnicos pre-revolucionarios como enemigos de clase [N. del T.]

*Stalin presentó las seis condiciones en un discurso en el 17º Congreso



CAT. 59

Gustavs Klucis, Maqueta para montaje de propaganda política, *Vyshe známia Marksa, Énguelsa, Lénina, Stáлина!* [¡Arriba la bandera de Marx, Engels, Lenin y Stalin! (banderola en edificio del fondo)]. 1933. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), 10,5 x 33,2 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 61

Valentina Kuláguina
Rabótnitsi-udárnitsi,
krepite udárniye brigady,
ovladevayte téjnikoi, uvelí-
chivayte kadry proletárskij
spetsialístov [Obreras de
choque, consolidad las
brigadas de choque, adqui-
rid conocimientos técnicos,
ampliad las filas de los
especialistas proletarios].
1931. Cartel de propaganda
política: huecograbado
y litografía. 100 x 71,9
cm. Colección Merrill
C. Berman



CAT. 60

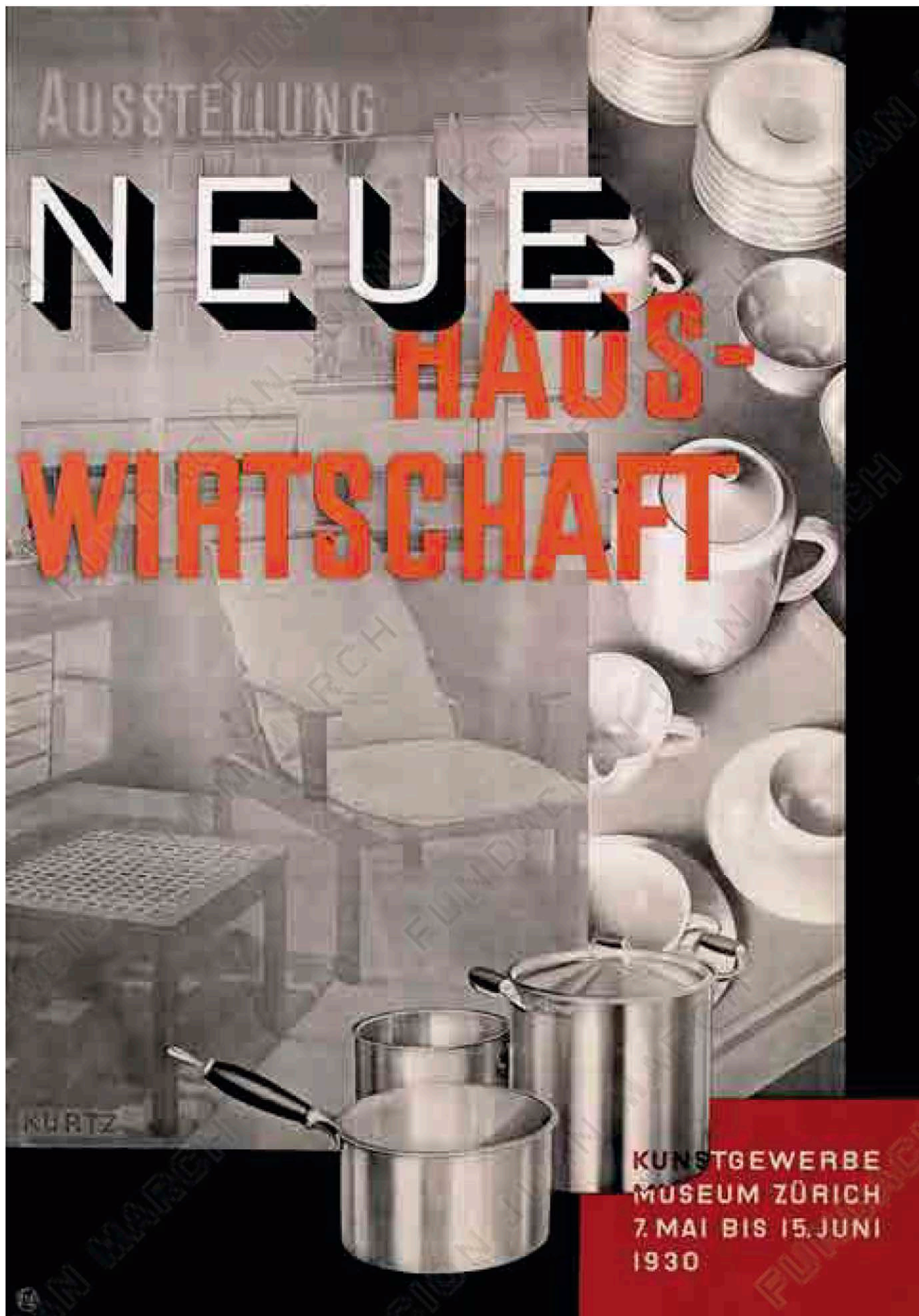
Valentina Kuláguina (Rusia,
1902-1987), *Stróim*
[Construimos]. 1929.
Cubierta de revista: impre-
sión tipográfica. 31 x 23
cm. Colección Merrill
C. Berman

Campo Rojo-
45. Construimos.
"Construimos" de V.
Kuláguina. Editorial de
"Izvéstiya de TSIK de la
URSS y de VSTIK" Moscú.*
año 1929

* Este es el título com-
pleto del diario *Izvéstiya*,
el periódico principal del
gobierno. *Krásnaya niva*
era una publicación sema-
nal del periódico *Izvéstiya*
[N. de T.].



**РАБОТНИЦЫ – УДАРНИЦЫ,
КРЕПИТЕ УДАРНЫЕ БРИГАДЫ,
ОВЛАДЕВАЙТЕ ТЕХНИКОЙ,
УВЕЛИЧИВАЙТЕ КАДРЫ ПРОЛЕТАРСКИХ СПЕЦИАЛИСТОВ**



CAT. 62

Helmuth Kurtz (Alemania, 1903-1959), *Ausstellung Neue Hauswirtschaft*. Kunstgewerbe Museum Zürich. 7. Mai bis 15. Juni 1930 [Exposición Nueva Economía Doméstica. Kunstgewerbe Museum Zürich. 7 de mayo a 15 de junio de 1930]. 1930. Cartel de exposición: litografía. 128,3 x 81,9 cm. Colección Merrill C. Berman



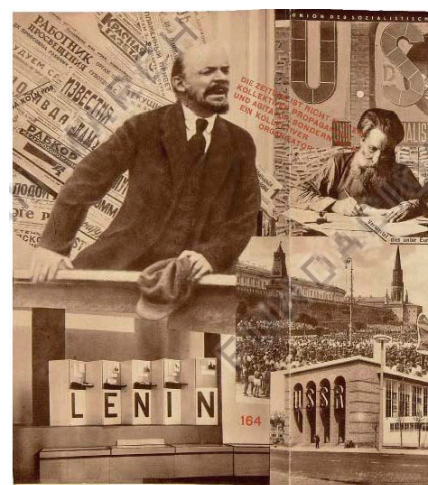
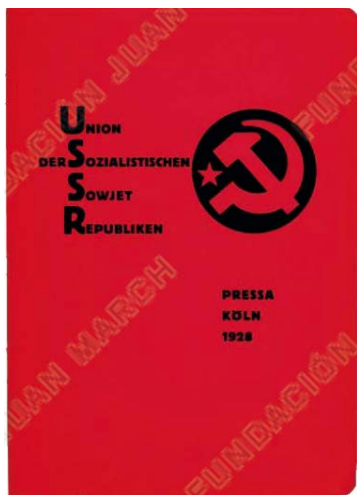
CAT. 63

Antón Lavinski (Rusia, 1893-1968), *Bronenósets Potiómkin 1905* [El acorazado Potemkin 1905]. 1925. Cartel de cine: litografía. 70,2 x 106,4 cm. Colección Merrill C. Berman

El orgullo del cine soviético. Año 1905. Producción de la primera fábrica de Goskino. Director: Eisenstein. Cámara: Tisse. El acorazado Potemkin

CAT. 64

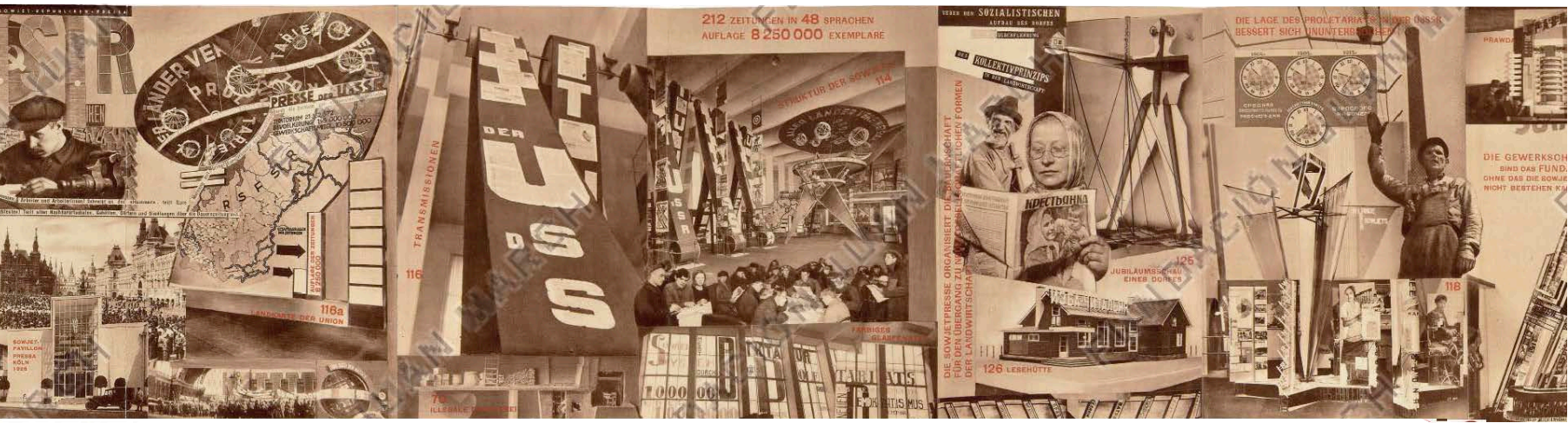
El Lissitzky (Rusia, 1890-1941), *Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken. Pressa Köln 1928. Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung, Köln, 1928* [Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pressa Colonia 1928. Catálogo del pabellón soviético de la Exposición Internacional de la Prensa, Colonia 1928]. 1928. Catálogo de exposición: litografía y fotograbado desplegable. 21,3 x 30,5 cm, plegado; 21,3 x 231,5 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman



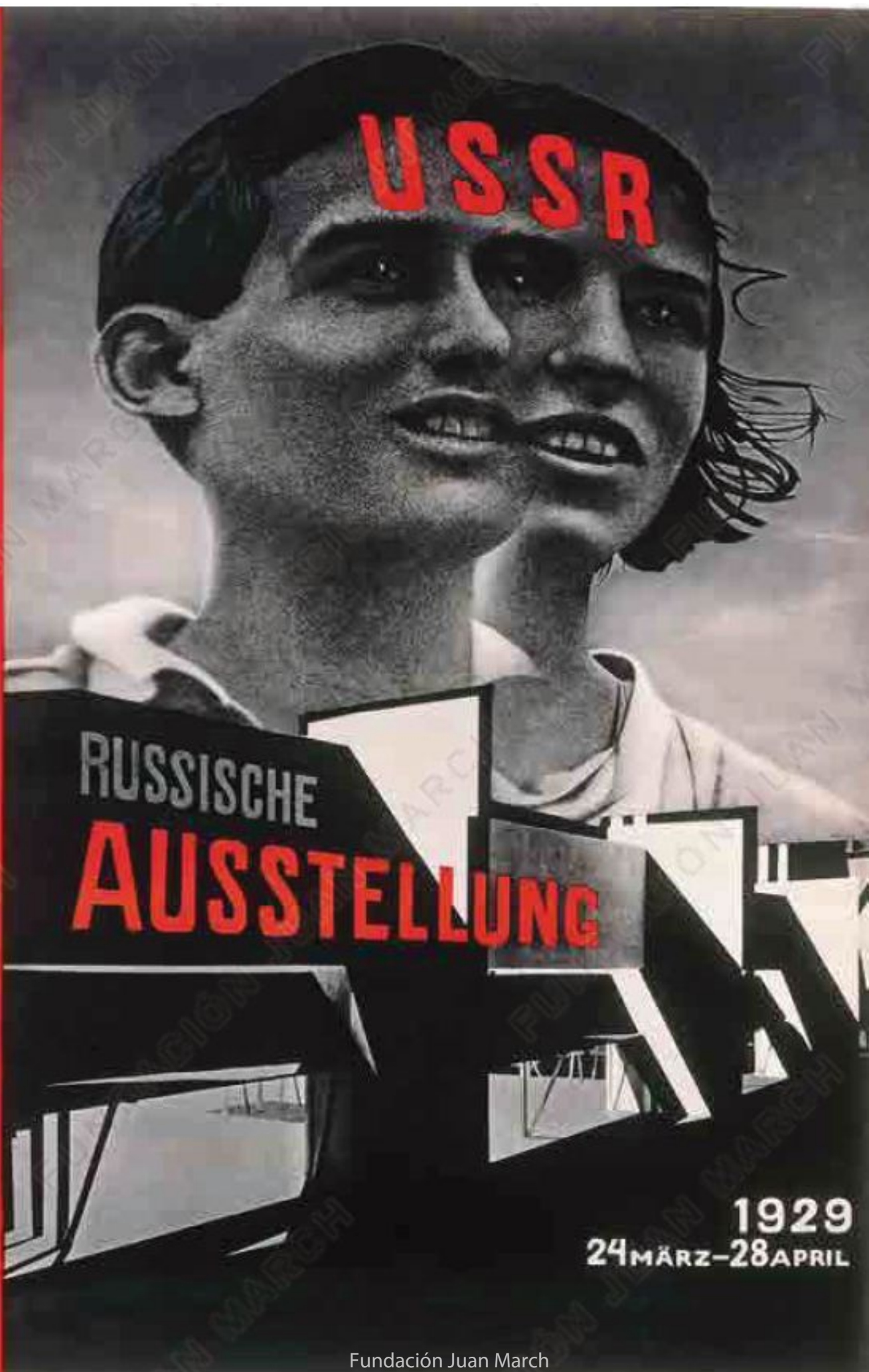
CAT. 65

El Lissitzky, *Yapónskoye kinó* [Cine japonés]. 1929. Cubierta de catálogo de exposición: litografía. 14,8 x 21,9 cm. Colección Merrill C. Berman





KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH



RUSSISCHE
AUSSTELLUNG

1929
24 MÄRZ - 28 APRIL

el



CAT. 66

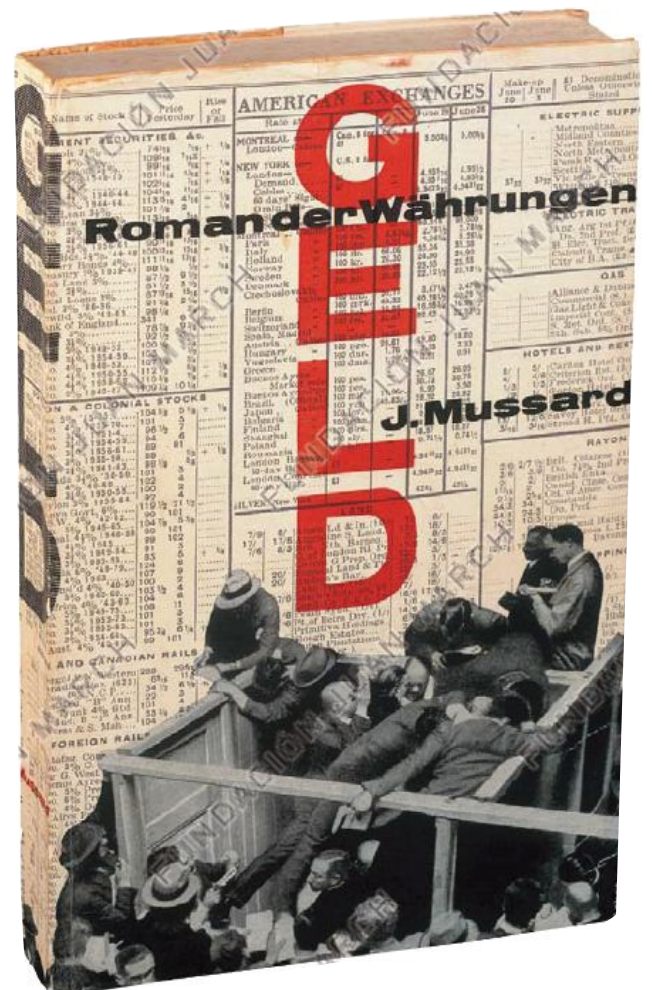
El Lissitzky, *USSR*
Russische Ausstellung.
 1929 24 März – 28 April.
 Kunstgewerbemuseum
 Zürich [URSS Exposición
 rusa. 1929 24 de
 marzo - 28 de abril.
 Kunstgewerbemuseum
 Zürich]. 1929. Cartel
 de exposición: litogra-
 fía. 126,4 x 90,5 cm.
 Reproducción moderna.
 Colección Merrill C. Berman

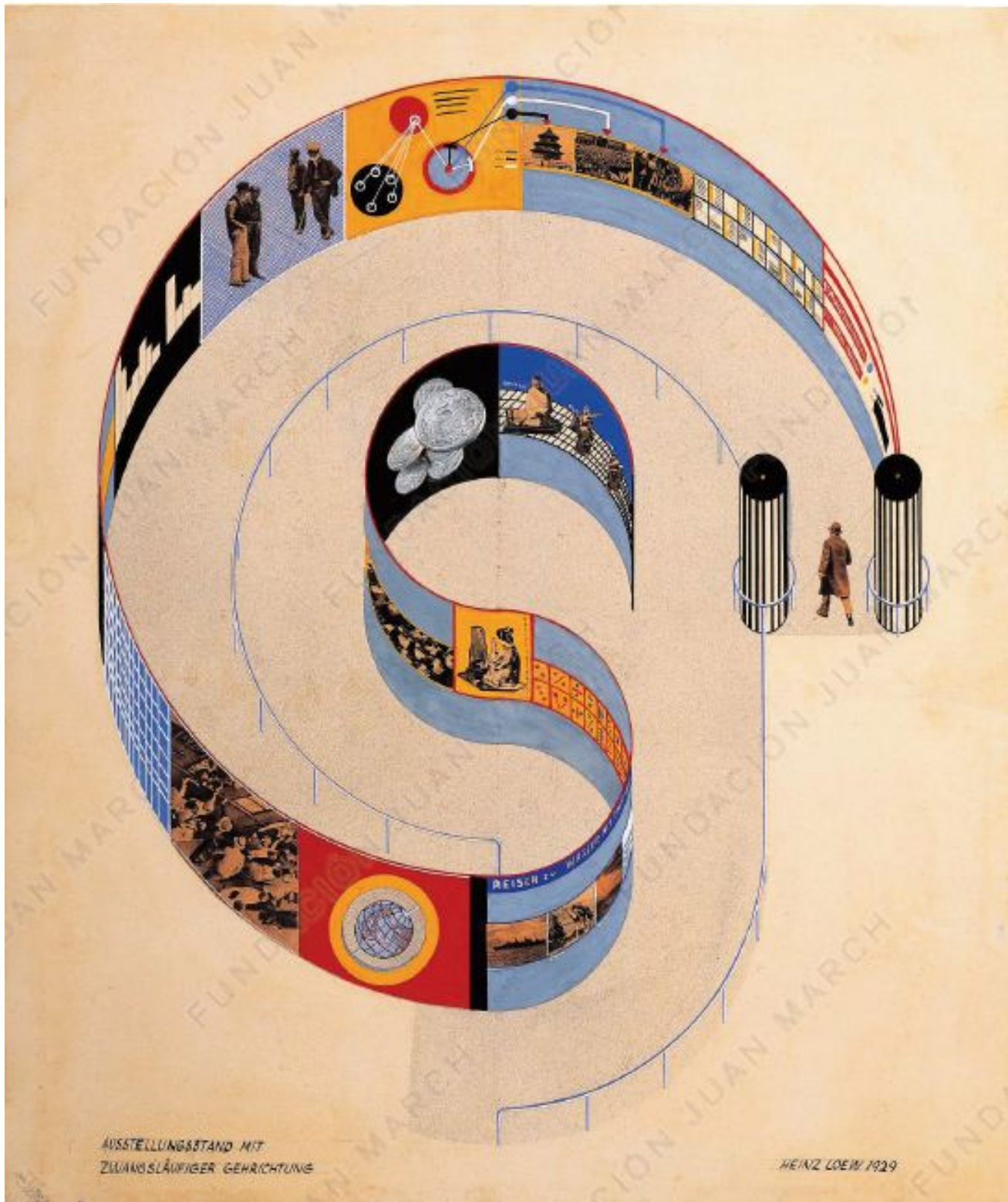
CAT. 67

El Lissitzky, *USSR*
Russische Ausstellung.
 1929 24 März – 28 April.
 Kunstgewerbemuseum
 Zürich [URSS Exposición
 rusa. 1929 24 de
 marzo - 28 de abril.
 Kunstgewerbemuseum
 Zürich]. 1929. Cubierta de
 programa de exposición:
 impresión tipográfica
 y litografía. 21,9 x 17,5
 cm. Colección Merrill
 C. Berman

CAT. 69

Richard Paul Lohse (Suiza,
 1902-1988), *Geld. Roman
 der Währungen.* J. Mussard
 [Dinero. Novela de las mo-
 nedas. J. Mussard]. Zürich,
 Jean Christophe-Verlag,
 1938. Cubierta de libro:
 litografía. 21,7 x 13,9 cm.
 Colección Merrill
 C. Berman





CAT. 68

Heinz Loew
(Alemania, 1903-1981),
*Ausstellungsstand
mit zwangsläufiger
Gehrichtung.* Heinz Loew
1929 [Diseño para stand de
exposición con recorrido
de dirección obligatoria.
Heinz Loew 1929]. 1929.
Collage: recortes de impre-
sión fotomecánica, lápiz
y gouache. 54,6 x 45,7
cm. Colección Merrill
C. Berman

CAT. 70

László Moholy-Nagy (EE.
UU., nacido en Hungría,
1895-1946), *Geld in Massen
auch für Sie durch die
Klassenlotterie!* [¡Dinero
en cantidad también
para usted con la lotería
de clases!]. 1932. Cartel
publicitario: litografía.
89,5 x 66,5 cm. Colección
Merrill C. Berman

¡Dinero en cantidad
también para usted
con la lotería de clases!
Lotería de Clases de
Prusia y Alemania del Sur.
Schottlaender. Estudio
Berlín. [l[ászló] m[oholy]-
n[agy]



CAT. 71

Johannes Molzahn
(Alemania, 1892-1965),
Wohnung und Werkraum.
Werkbundaustellung
Breslau. Juni bis
September. Molzahn
Entwurf. Friedrichdruck
Breslau 1 [Vivienda y taller.
Exposición de la Unión de
trabajadores de Breslau.
De junio a septiembre.
Diseño Molzahn. Imprenta
Friedrich, Breslau 1].
1928. Cartel de exposi-
ción: litografía. 60 x 85,6
cm. Colección Merrill
C. Berman





CAT. 72

Willy Petzold (Alemania, 1885-1978), *Die Technische Stadt. Jahresschau Dresden. 7. Ausstellung. Mai-Okt 1928* [La ciudad técnica. Muestra anual Dresde. 7ª Exposición. Mayo-octubre 1928]. 1928. Cartel de exposición: litografía. 89,8 x 60 cm. Colección Merrill C. Berman



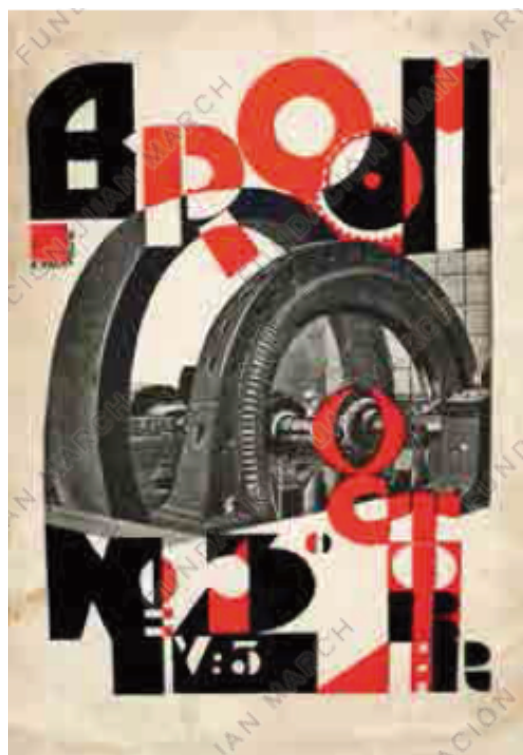
CAT. 73

Willy Petzold, *Die Technische Stadt. Jahresschau Dresden. 7. Ausstellung. Mai-Okt 1928* [La ciudad técnica. Muestra anual Dresde. 7ª Exposición. Mayo-octubre 1928]. 1928. Postal de exposición: litografía sobre cartulina. 10,5 x 14,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 74

Borís Popov (Rusia, 1909-2001) e Irina Vilkovir (Rusia, 1913-1985),
Maqueta para montaje
de propaganda política,
Lúchshiyе udárniki PFP
[Mejores obreros de choque del PFP]. 1931. Collage:
recortes de papel y huecograbado, gouache y lápiz.
23,5 x 85,2 cm. Colección
Merrill C. Berman

Mejores obreros de choque
del PFP. falsos obreros
de choque / producción
defectuosa / inventores.
libros para el obrero de
choque. B. Popov I. Vilkovir.
Escala 1:5



CAT. 75

Enrico Prampolini (Italia,
1894-1956), *Broom*, vol.
3, n° 3. 1922. Cubierta de
revista: huecograbado
e impresión tipográfica.
33,3 x 23,3 cm. Colección
Merrill C. Berman

CAT. 76

Nicolái Prusakov (Rusia, 1900-1952) y Grigóri Borisov (Rusia, 1899-1942), *Ya speshú videt Jaz Push* [Tengo prisa por ver *Jaz Push*], 1927-1928. Cartel de película: litografía. 70,2 x 106 cm. Colección Merrill C. Berman

Tengo prisa por ver *Jaz Push*. Director: Amo Bek Nazárov. Cámara: N. Anóschenko. Borís Prusakov. Armenkinó [Cine armenio]





CAT. 77

Mijaíl Razulevich (Rusia, 1904-1980), Maqueta para cubierta de libro, *Rasskáz o velikom plane* – M. Ilyín – Gosudárstvennoye izdatelstvo [Relato sobre el gran plan de M. Ilyín. Editorial Estatal]. 1930. Collage: recortes de impresión fotomecánica, gouache y papel sobre cartón. 28,2 x 22,6 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 78

Mijaíl Razulevich. *Rasskáz o velikom plane* – M. Ilyín – Gosudárstvennoye izdatelstvo [Relato sobre el gran plan de M. Ilyín. Editorial Estatal]. 1930. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 21 x 16,7 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 79

Mijaíl Razulevich. Maqueta para cubierta del libro S. Bezboródoov, *Shest usloviiy pobed*. OGIZ. Molodáya Gvárdiya 1932 [Seis condiciones de la victoria. OGIZ. Molodáya Gvárdiya 1932]. 1932. Collage: fotograbado, gouache y papel sobre cartón. 37 x 29 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 80

Mijaíl Razulevich. S. Bezboródoov, *Shest usloviiy pobed*. OGIZ. Molodáya Gvárdiya 1932 [Seis condiciones de la victoria. OGIZ. Molodáya Gvárdiya 1932]. 1932. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 23,5 x 18,1 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 81

Mijaíl Razulevich. Maqueta para cubierta del libro Z. Pindrik y S.Tiulpánov, *10 let bez Léniina* [10 años sin Lenin]. 1933. Fotocollage: recortes de huecograbado y fotografía (plata en gelatina), gouache, lápiz y tinta. 22,9 x 49,7 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 82

Mijaíl Razulevich
Z. Pindrik y S.Tiulpánov,
10 let bez Léniina.
Lenpartizdat 1934 [10 años
sin Lenin. Lenpartizdat
1934]. 1933. Cubierta de
libro: impresión tipográfica.
22,3 x 49,3 cm. Colección
Merrill C. Berman



CAT. 83

Aleksandr Ródchenko (Rusia, 1891-1956), Dzhim Dollar [Marietta Shaginián], Mess Mend. Vyp. 1-10. Gosudárstvennoye izdá-telstvo. Moskvá 1924 [Jim Dollar [Marietta Shaginián], Mess Mend. Entregas 1-10. Editorial Estatal. Moscú, 1924]. 1924. Cubiertas de revista: impresión tipográfica. 17,8 x 12,7 cm. Colección Merrill C. Berman



a.
Vyp. 1. Maska mesti
[Entrega 1. La máscara de la venganza]



b.
Vyp. 2. Tayna znaka
[Entrega 2. El enigma de la marca]



c.
Vyp. 3. Výzov bróshen
[Entrega 3. La suerte está echada]



d.
Vyp. 4. Trup v triúme
[Entrega 4. El cadáver en la bodega]



e.
 Vyp. 5. Radio-gorod
 [Entrega 5. La ciudad de la radio]



f.
 Vyp. 6. Za i protiv
 [Entrega 6. Pro y contra]



g.
 Vyp. 7. Chornaya ruka
 [Entrega 7. La mano negra]



h.
 Vyp. 8. Gueni sýska
 [Entrega 8. El genio de las pesquisas]



i.
 Vyp. 9. Yanqui yédut
 [Entrega 9. Que vienen los yanquis]



j.
 Vyp. 10. Vzryv Soveta
 [Entrega 10. La explosión del Consejo]

CAT. 84

Aleksandr Ródchenko,
Shestaya chast mira [Sexta
parte del mundo, película
de Dziga Vértov]. 1926.
Cubierta de programa
de cine: impresión tipo-
gráfica y huecograbado.
23,5 x 26,7 cm. Colección
Merrill C. Berman



CAT. 85

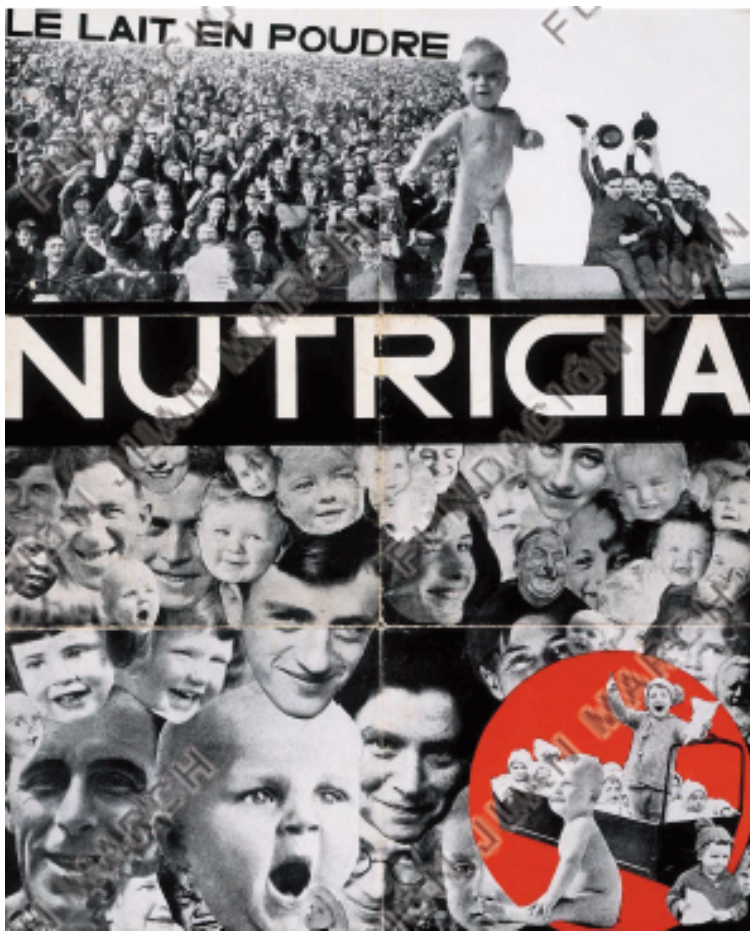
Xanti Schawinsky (EE.
UU., nacido en Suiza,
1904-1979), *SI/1934/XII*
[*SÍ/1934/(año) XII* (de la
era fascista)]. 1934. Cartel
de propaganda política:
impresión tipográfica.
100,3 x 71,1 cm. Colección
Merrill C. Berman

1934XII



ROMA 301.403 • AGRIGENTO 103.162 • ALESSANDRIA 218.269 • ANCONA 78.107 • AOSTA 70.550 • AQUILA 88.695 • AREZZO 77.231 • ASCOLI PICENO 56.566 • AVELLINO 112.556 • BARI 170.078 • BELLUNO 58.719 • BENEVENTO 58.558 • BERGAMO 143.164 • BOLOGNA 190.976 • BOLZANO 47.985 • BRESCIA 175.996 • BRINDISI 59.692 • CAGLIARI 80.903 • CALTANISSETTA 56.495 • CAMPOBASSO 89.205 • CATANIA 138.057 • CATANZARO 132.959 • CHIETI 81.603 • COMO 138.885 • COSENZA 136.098 • CREMONA 99.481 • CUNEO 170.292 • ENNA 58.464 • FROSINONE 78.509 • FERRARA 87.465 • FIRENZE 243.226 • FIUME 24.858 • FOGGIA 97.924 • FORLÌ 105.578 • GENOVA 221.321 • GORIZIA 54.464 • GROSSETO 50.028 • IMPERIA 43.423 • LECCE 113.923 • LIVORNO 57.905 • LITTORIA 13.319 • LUCCA 84.281 • MACERATA 61.396 • MANTOVA 111.289 • MASSA CARRARA 46.140 • MATERA 32.410 • MESSINA 126.394 • MILANO 543.598 • MODENA 120.629 • NAPOLI 471.201 • NOVARA 114.201 • NUORO 48.530 • PADOVA 126.766 • PALERMO 166.091 • PAVIA 137.803 • PERUGIA 115.891 • PESCARA 47.949 • PESARO 78.102 • PIACENZA 79.263 • PISA 93.333 • PISTOIA 58.683 • POLA 76.919 • POTENZA 56.310 • RAGUSA 50.684 • RAVENNA 80.911 • REGGIO CALABRIA 109.327 • REGGIO EMILIA 66.900 • RIETI 34.843 • ROVIGO 72.730 • SALERNO 127.304 • SASSARI 73.583 • SAVONA 54.396 • SIENA 71.858 • SIRACUSA 65.487 • SONDRIO 35.553 • SPEZIA 52.016 • TARANTO 62.749 • TERAMO 60.978 • TERNI 82.490 • TORINO 320.076 • TRAPANI 14.560 • TRENTO 108.212 • TREVISO 140.277 • TRIESTE 75.553 • UDINE 210.426 • VARESE 108.005 • VENEZIA 131.475 • VERCELLI 108.295 • VERONA 134.372 • VICENZA 136.232 • VITERBO 57.601 • ZARA 3526

Elettori iscritti 10.526.504
 Votanti (96,25%) 10.061.978
 Favorevoli (99,84%) 10.045.477
 Contrari (0,15%) 15.201



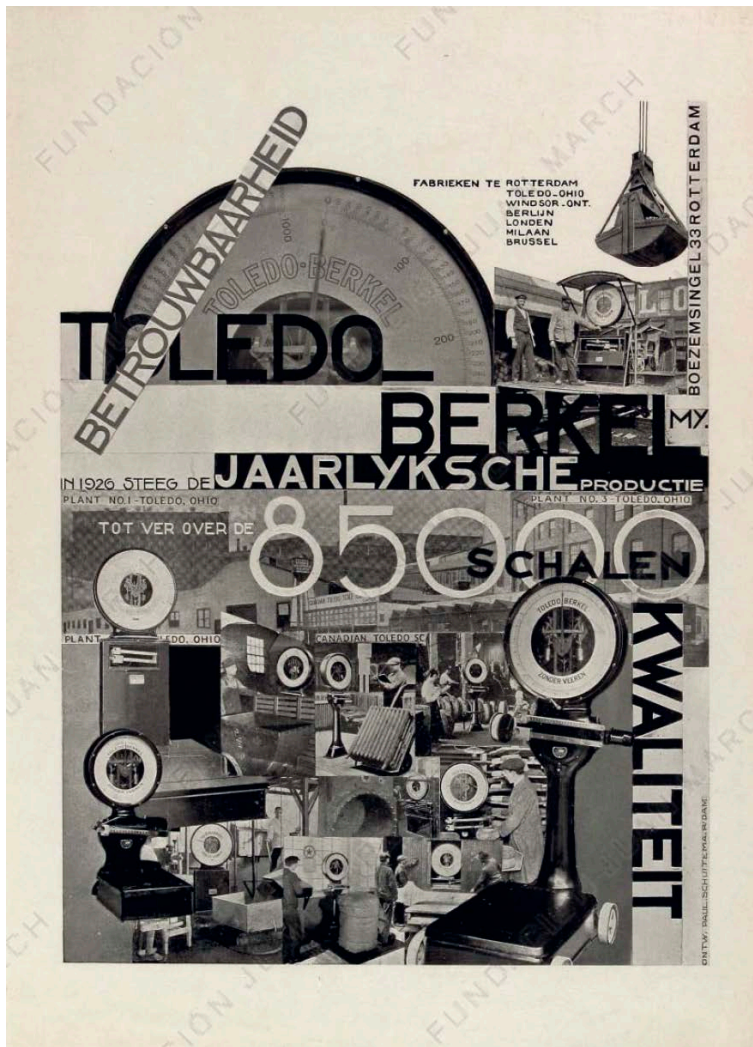
CAT. 86

Paul Schuitema (Países Bajos, 1897-1973), *Nutricia*. *Le lait en poudre* [Nutricia. La leche en polvo]. 1926. Folleto comercial: litografía e impresión tipográfica. 36,8 x 30 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

CAT. 88

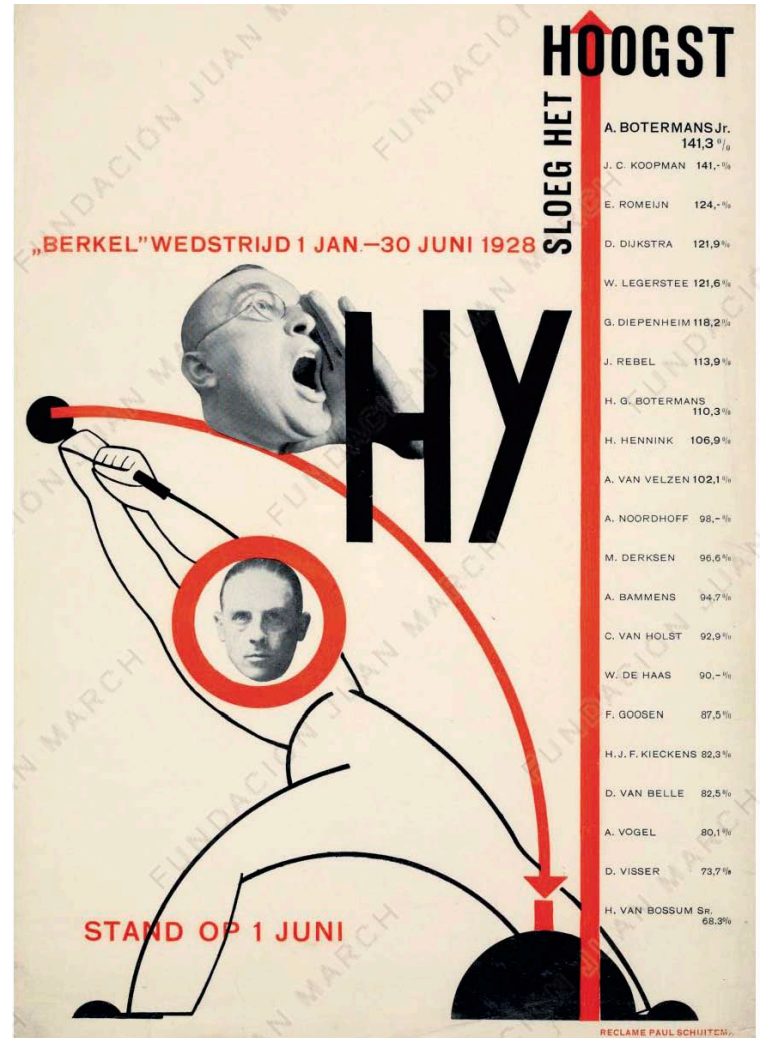
Paul Schuitema, *Giso Spiegel Reflectors – Giso Licht Lukt. GISPEN*. *Rotterdam Amsterdam Brussel Parijs* [Los reflectores de espejo Giso – Giso atrae la luz. GISPEN. Róterdam Ámsterdam Bruselas París]. 1928. Folleto comercial: impresión tipográfica. 21,1 x 29,5 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman





CAT. 87

Paul Schuitema, *Toledo Berkel 85000*. 1926. Folleto comercial: impresión tipográfica y huecograbado. 29,4 x 21 cm. Colección Merrill C. Berman

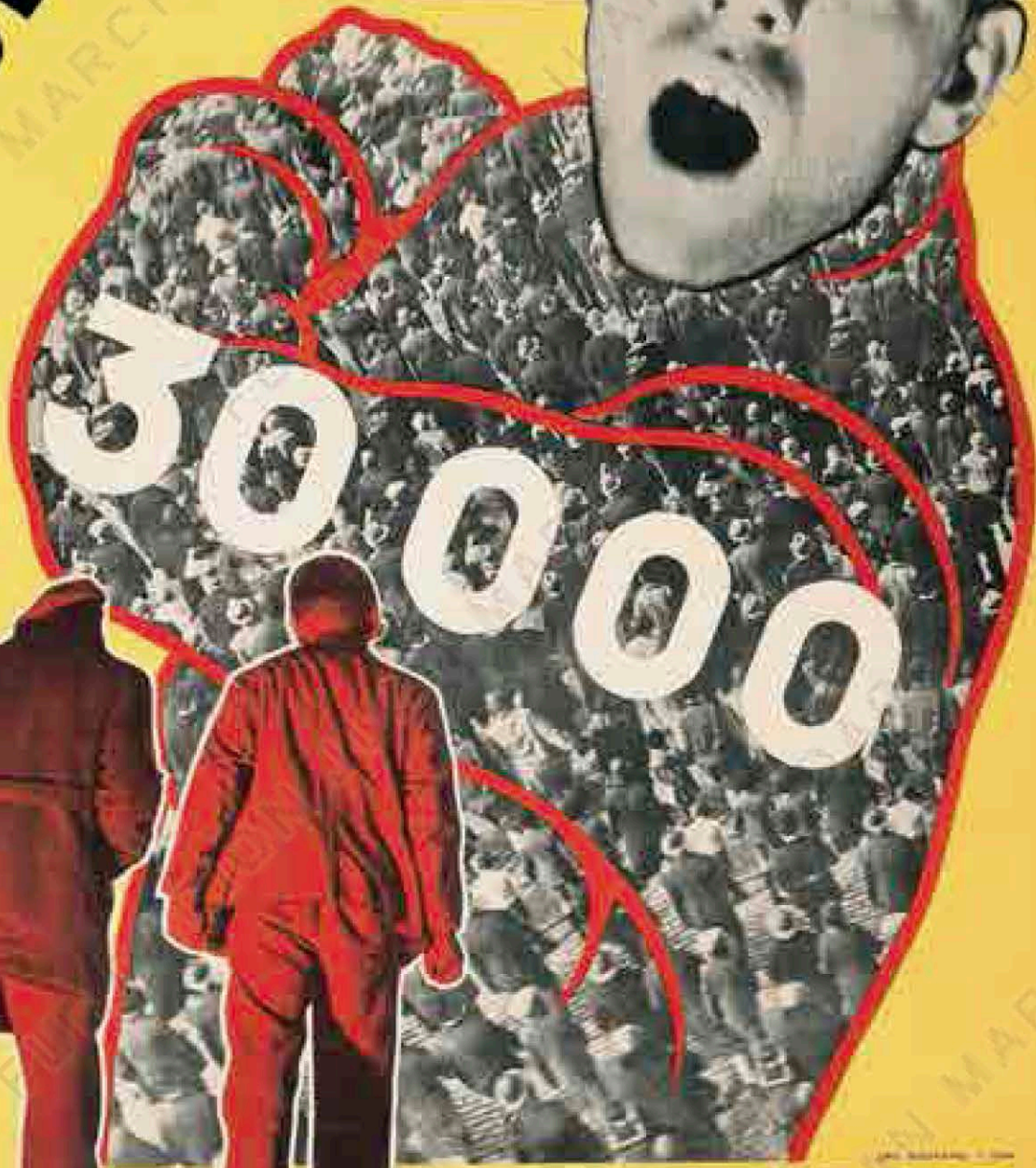
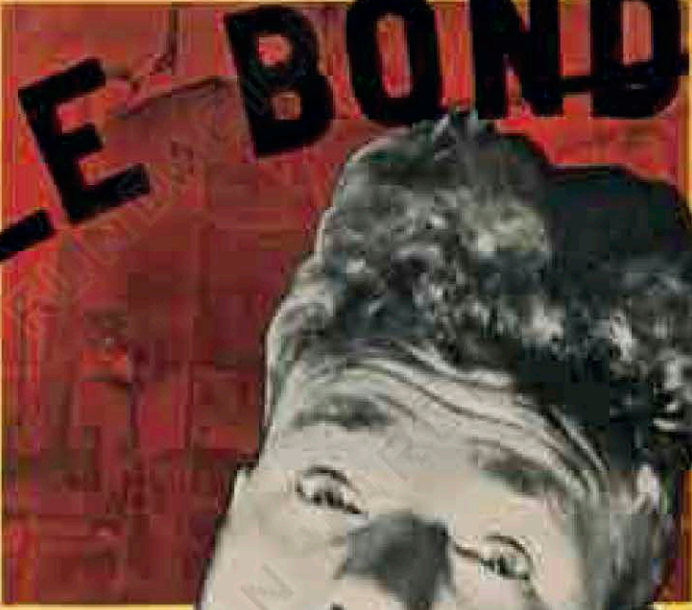


CAT. 89

Paul Schuitema. *HY* "Berkel" Wedstrijd [Concurso HY "Berkel"]. 1928. Folleto comercial: litografía. 29,9 x 21,3 cm. Colección Merrill C. Berman

Concurso HY. "Berkel" 1 de enero - 30 de junio de 1928. Batió el más alto. Posición el 1 junio. Publicidad: Paul Schuitema

CENTRALE BOND



TRANSPORTARBEIDERS

CAT. 90

Paul Schuitema,
Centrale Bond. 30.000
Transportarbeiders [Unión
central. 30.000 transpor-
tistas]. 1930. Cartel publici-
tario: litografía. 115,5 x 72,2
cm. Colección Merrill
C. Berman



CAT. 91

Kurt Schwitters (Alemania,
1887-1948), *Kurt
Schwitters liest Märchen
vor* [Kurt Schwitters lee
cuentos]. c 1925
Collage: papel impre-
so y tinta. 34,3 x 24
cm. Colección Merrill
C. Berman

Monumentos. Pintura de
la Antigüedad. de. Kurt
Schwitters. lee cuentos.
Cuesta 1,50 marcos. El
sábado 21 de noviembre a
las 8 de la tarde. Hannover,
Waldhausenstr. 5/11 líneas
1, 11, 18

РАБОТНИЦА! КРЕСТЬЯНКА!



Н. К. КРУПСКАЯ



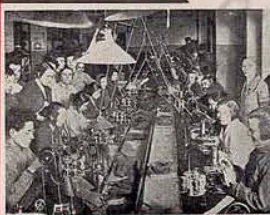
КРЕМЬ МЕЖДУНАРОДНУЮ СВЯЗЬ ТРУДЯЩИХСЯ ЖЕНЩИН



ЖЕНЩИНЫ РАБОТУЮТ
И СОВЕТАХ



ПОВЫШАЯ СВОЮ КВАЛИФИКАЦИЮ



РАЦИОНАЛИЗИРУЯ



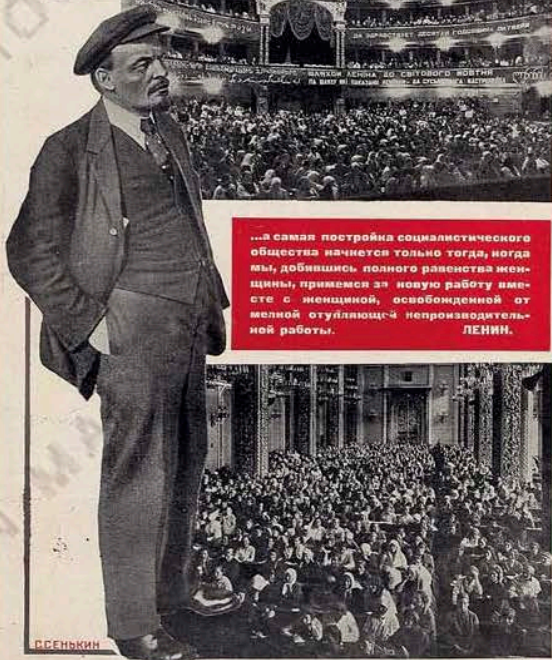
ЛУЧШИЕ РАБОТНИЦЫ В ПАРТИЮ



КОЛЛЕКТИВИЗИРУЯ ХОЗЯЙСТВО, ПОДНИМАЯ



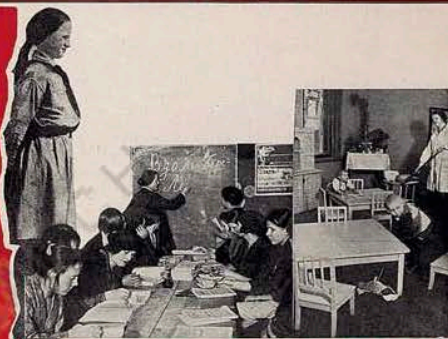
ПРОИЗВОДСТВО



В. И. ЛЕНИН

...а самая постройка социалистического общества начнется только тогда, когда мы, добившись полного равенства женщины, придем к новой работе вместе с женщиной, освобожденной от мелкой отупляющей и непроизводительной работы. ЛЕНИН.

8^Е МАРТА
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
СМОТР ЖЕНСКИХ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ МАСС
ТРУДЯЩИХСЯ



ЛИКВИДИРУЯ НЕГРАМОТНОСТЬ И СТРОИ КУЛЬТУРНЫЙ С-Т



ГОТОВИТСЯ К ОБОРОНЕ СТРАНЫ СОВЕТОВ

CAT. 92

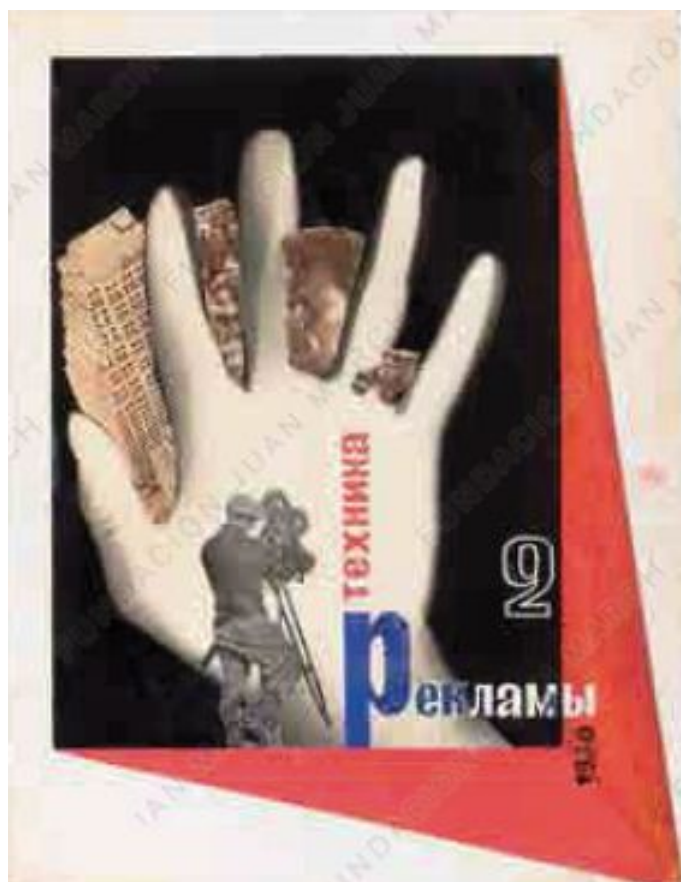
Serguéi Senkin (Rusia, 1894-1963), *Rabótnitsa! Krestíanka!* [¡Obrera! ¡Campesina!]. 1928. Cartel de propaganda política: litografía. 107,6 x 68,7 cm. Colección Merrill C. Berman

Arriba: ¡Obrera! ¡Campesina!
Texto vertical, centro: El 8 de marzo es el certamen internacional de las masas trabajadoras revolucionarias femeninas. Imagen arriba a la derecha: Nadezhda Krúpskaya [mujer de Lenin] Cita al fondo a la izquierda: ... la construcción del socialismo, y la edificación de la sociedad socialista comienza sólo allí donde, después de haber logrado la igualdad completa de la mujer, abordamos las nuevas labores junto a ella, libre de esas faenas mezquinas, embrutecedoras e improductivas. LENIN*

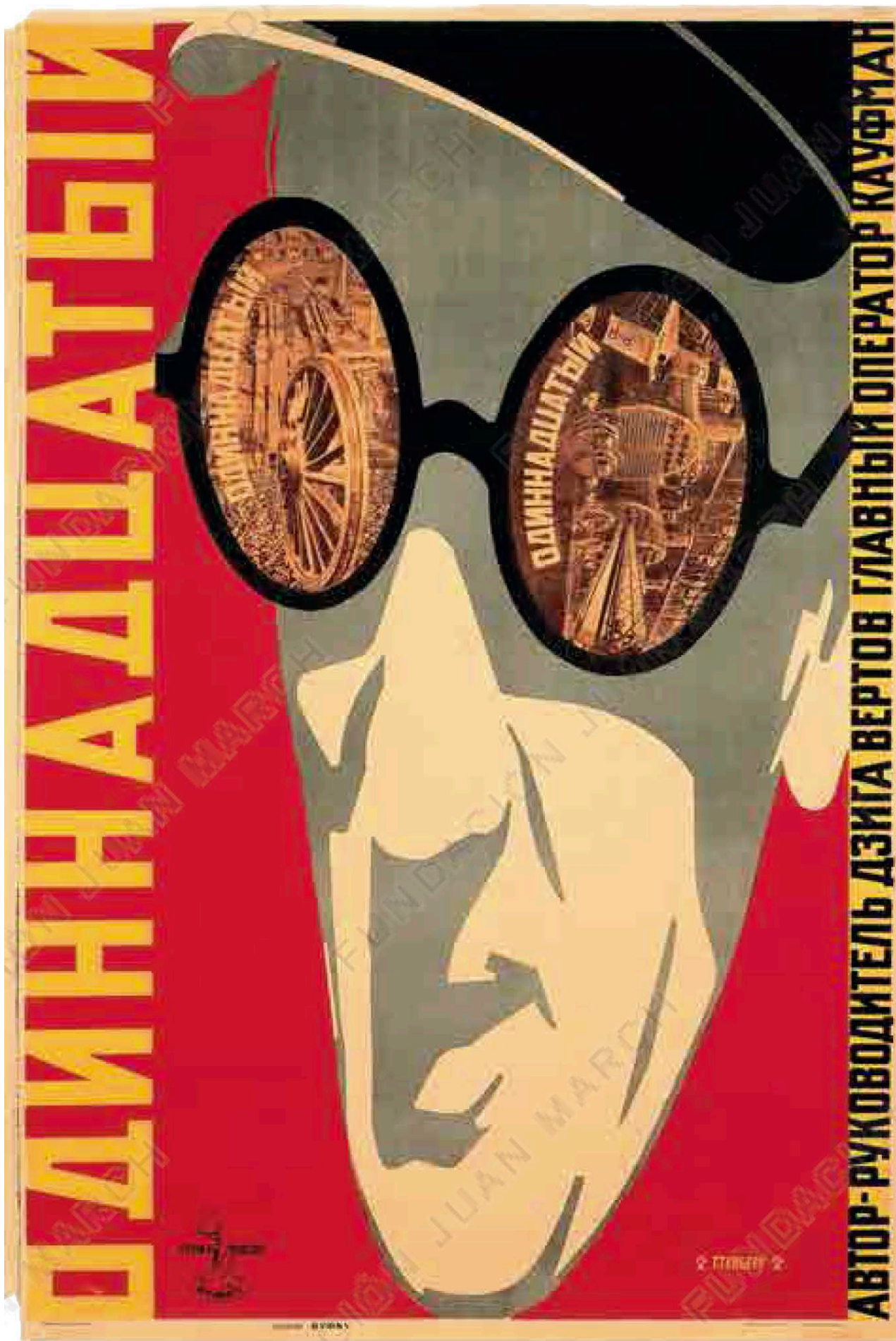
*La cita es del discurso de Lenin: "Las tareas del movimiento obrero femenino en la República Soviética", pronunciado en la IV Conferencia no-partidista de obreras de la ciudad de Moscú [N. del T.]

CAT. 93

Nicolái Sidélnikov (Rusia, 1905-1994), Maqueta para cubierta de revista, *Téjnika reklamy 2 1930* [Tecnología de la publicidad 2 1930]. 1930. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) y gouache. 30,3 x 23 cm. Colección Merrill C. Berman

**CAT. 94**

Nicolái Sidélnikov, Maqueta para cubierta de libro, *Kto vyigryvayet ot voyny. N. S.* [Quién gana con la guerra. N. S.]. 1932. Collage: fotograbado, gouache, tinta y papeles de colores. 30,7 x 28,4 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 95

Vladimir Stenberg (Rusia, 1899-1982) y Gueórgui Stenberg (Rusia, 1900-1933), *Odinnadtsyati* [Undécimo]. 1928. Cartel de cine: litografía. 103,5 x 70,5 cm. Colección Merrill C. Berman

Undécimo. Autor-director Dziga Vértov. Primer Cámara: Kaufman. 2 Stenberg 2

CAT. 96

Vladimir Stenberg y Gueorgui Stenberg, *Simfóniya bolshogo góro-da* [Sinfonía de una gran ciudad]. 1928. Cartel de cine: litografía. 108 x 70,5 cm. Colección Merrill C. Berman

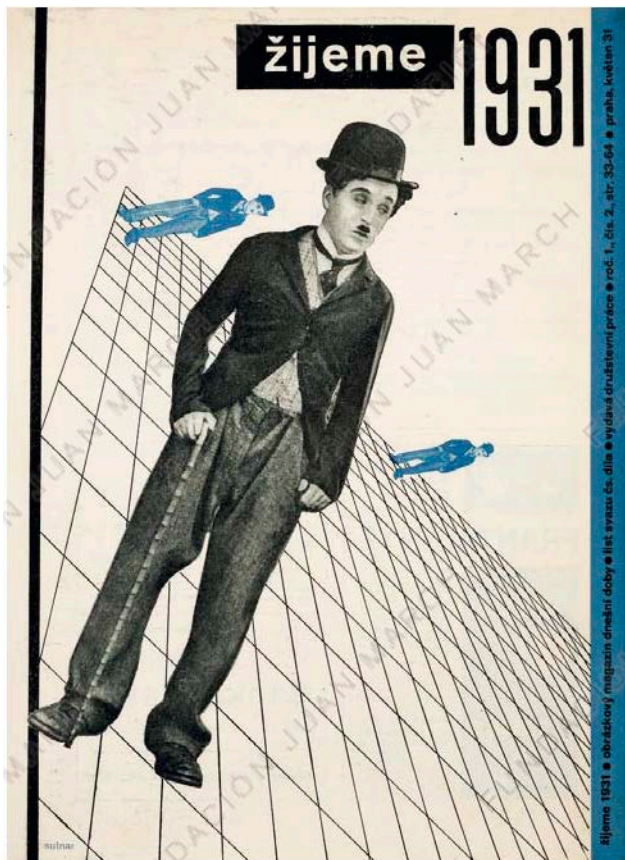
Sinfonía de una gran ciudad. Director: Walter Ruttmann. Cámaras: Reimar Kuntze, Robert Baberske, L[ászló] Schäffer. Guión: Karl Freund. 2 Stenberg 2



CAT. 97

Ladislav Sutnar (EE.UU., nacido en Bohemia [hoy República Checa], 1897-1976), *Výstava moderního obchodu, Brno* [Exposición del comercio moderno, Brno]. 1929. Cartel de exposición: litografía. 46,8 x 62,7 cm. Colección Merrill C. Berman



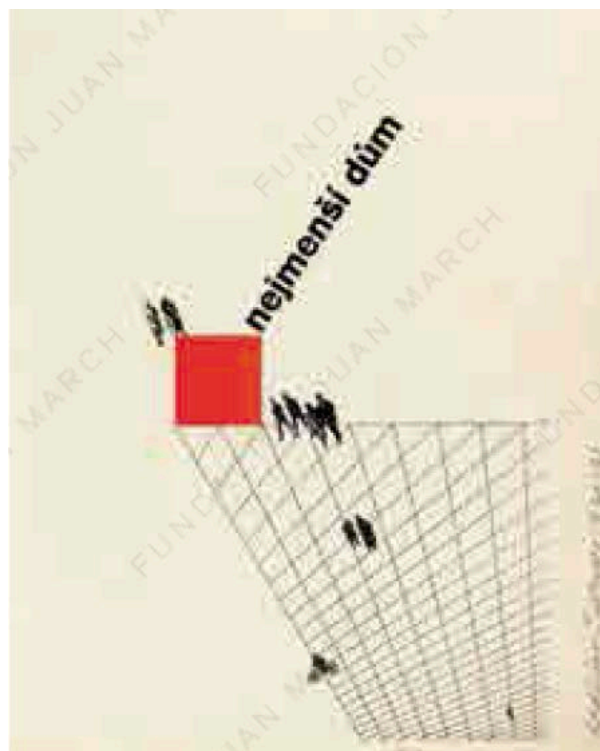


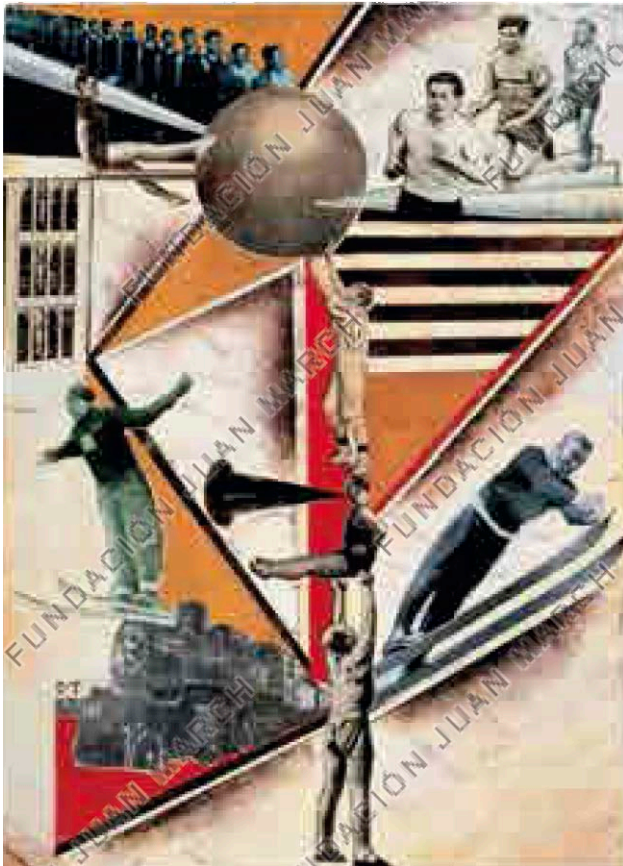
CAT. 98

Ladislav Sutnar, *Žijeme 1931* [Vivimos 1931], 1931. Cubierta de revista: impresión tipográfica adherida a cartulina. 25,1 x 18,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 99

Ladislav Sutnar, *Nejmensi dum* [La casa minimalista], 1931. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 22,5 x 28,4 cm. Colección Merrill C. Berman





CAT. 102

Solomón Telingáter,
*Guíbel eskadry. Tsentralnyi
Teatr Krásnoi Armii. S.T.*
[Hundimiento de la es-
cudra. Teatro Central
El Ejército Rojo. S.T.].
1929. Collage: recortes de
impresión fotomecánica
y gouache. 39,5 x 28,4
cm. Colección Merrill
C. Berman

CAT. 100

Jiří Tauffer (República
Checa, 1911-1986), *III.
Stredoskolské hry Praha
1932* [III Juegos interco-
legiales de Praga 1932].
1932. Postal: litografía
sobre cartulina. 13,8 x 8,7
cm. Colección Merrill
C. Berman

CAT. 101

Solomón Telingáter (Rusia,
1903-1969), *Ejercicio y de-
porte. 1929*. Collage: hue-
cograbado, gouache y pa-
pel. 37 x 27 cm. Colección
Merrill C. Berman



CAT. 103

Georg Trupp (Alemania, 1896-1985), *Internationale Ausstellung. Das Lichtbild*. München 1930. Juni-Sept. Ausstellungspark [Exposición Internacional. La fotografía. Múnich 1930. junio-septiembre. Parque de exposiciones]. 1930. Cartel de exposición: litografía. 59,8 x 81,3 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 104

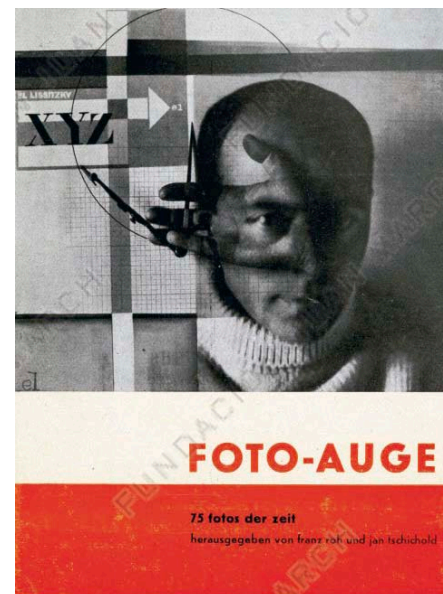
Jan Tschichold (Suiza, nacido en Alemania, 1902-1974), *Der Berufsphotograph* [El fotógrafo profesional]. 1938. Cartel de exposición: impresión tipográfica. 63,8 x 91 cm. Colección Merrill C. Berman

El fotógrafo profesional. sus trabajos – su herramienta. Gewerbemuseum Basilea. Exposición con la colaboración de la Asociación de Fotógrafos Suizos. 8 de mayo – 6 de junio. Días laborables 14–19. Miércoles 14–19/19–21. Domingos 10–12/14–19. Entrada gratuita

CAT. 105

Jan Tschichold (fotografía (autorretrato) de El Lissitzky), *Foto-Auge* [Foto-Ojo]. 1929. Folleto comercial para libro: impresión tipográfica y litografía. 13,7 x 10,2 cm, plegado. 13,7 x 30,2 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

Foto-ojo. 75 fotos de la época. Editado por Franz Roh y Jan Tschichold. El Lissitzky



unter mitarbeit des schweizerischen photographen-verbandes

gewerbemuseum basel ausstellung

der berufsphotograph seine arbeiten — sein werkzeug

8. mai — 6. juni

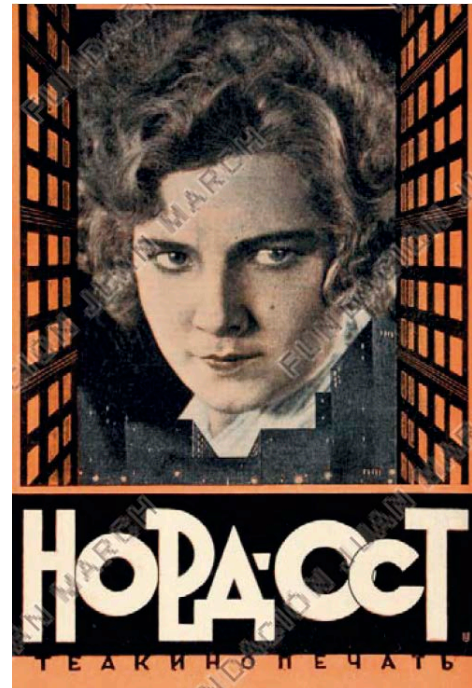
werktags	14-19
mittwochs	14-19 19-21
sonntags	10-12 14-19
eintritt frei	

CAT. 106

Nicolái Ushin (Rusia, 1898-1942), Maqueta para cubierta de programa de cine, *Nord-Ost. Teakinopechát* [Nord-Ost. Teacineimpresión]. Finales de los años 20. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), gouache y tinta. 26,9 x 18,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 107

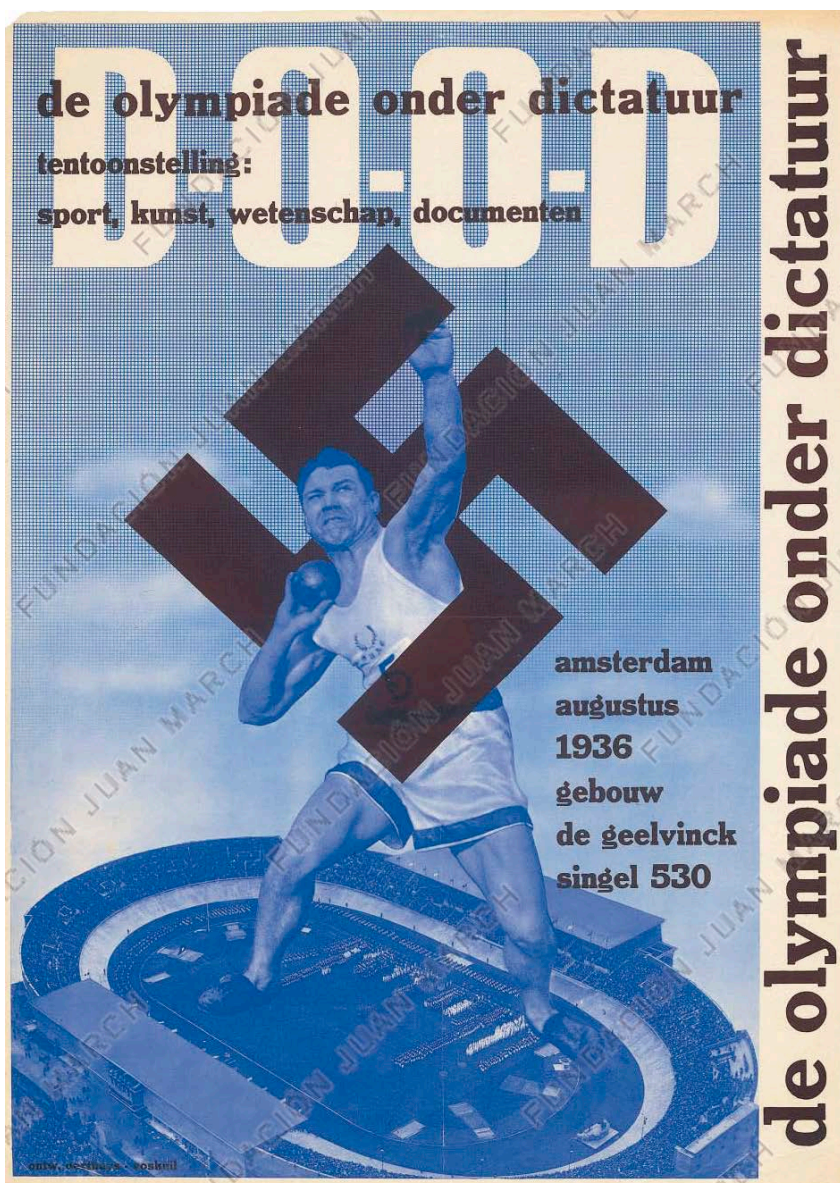
Nicolái Ushin. *Nord-Ost. Teakinopechát* [Nord-Ost. Teacineimpresión]. Finales de los años 20. Programa de cine: litografía. 25,1 x 16,8 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 108

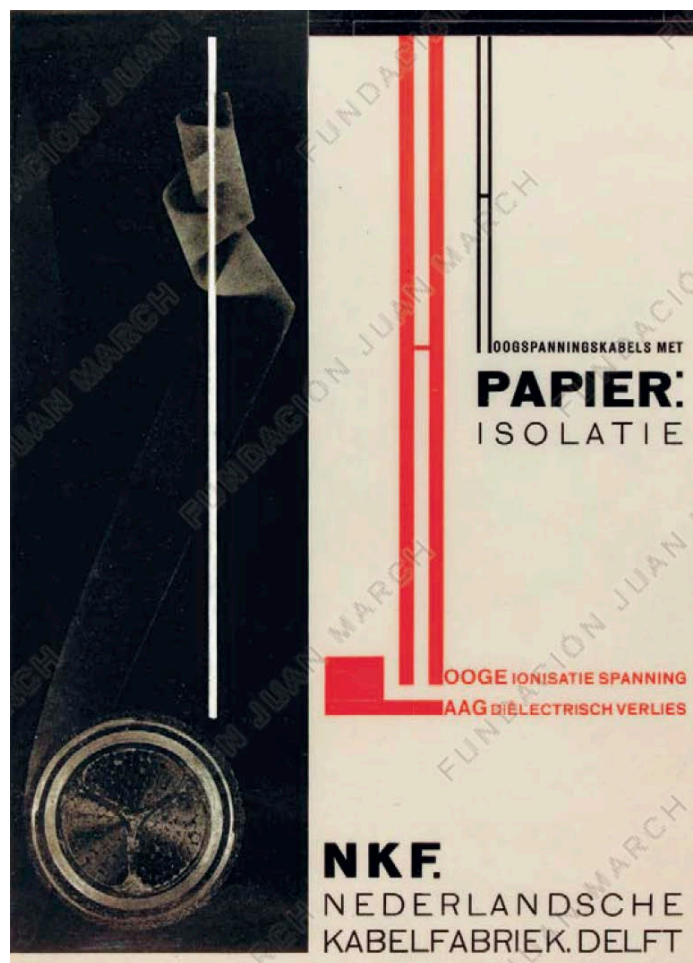
Jo Voskuil (Países Bajos, 1897-1972) (fotografía de Cas Oorthuys (Países Bajos, 1908-1975)), *D-O-O-D. De olympiade onder dictatuur. Amsterdam. Augustus 1936* [Las Olimpiadas bajo la dictadura. Amsterdam. Agosto 1936]. 1936. Cartel de exposición: impresión tipográfica y huecograbado. 57,5 x 41,3 cm. Colección Merrill C. Berman

Las Olimpiadas bajo la dictadura. Exposición: Deporte, Arte, Ciencia, Documentos. Amsterdam, agosto 1936. Edificio Geelvinck, Canal 530

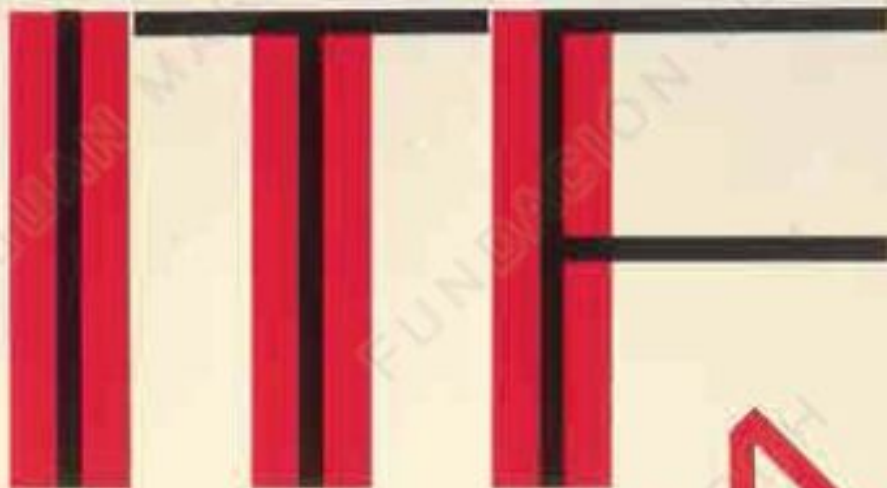


CAT. 109

Piet Zwart (Países Bajos, 1885-1977), *Papier: Isolatie* [Papel: aislamiento]. 1925. Folleto comercial: impresión tipográfica. 29,7 x 21,1 cm. Colección Merrill C. Berman



INTERNATIONALE TENTOONSTELLING OP FILMGEBIED



CAT. 110

Piet Zwart, *ITF*
- *Internationale
Tentoonstelling op
Filmgebied* [ITF -
Exposición internacional
en el campo del cine].
1928. Cartel de exposi-
ción: litografía. 85 x 61
cm. Colección Merrill
C. Berman

14 APRIL
15 MEI

1928

GROOTE KONINKLIJKE
BAZAR ZEESTRAAT 82

DEN HAAG



P. ZWART

CAT. 111

Piet Zwart, *PCH*. 1929.
Folleto comercial: impresión tipográfica. 29,7 x 42,2 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 112

Piet Zwart, *Film, n° 7: Amerikaansche Filmkunst door Dr. J. F. Otten* [Film, n° 7, El arte cinematográfico estadounidense por Dr. J. F. Otten]. 1931. Revista: impresión tipográfica y fotolitografía. 21,9 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman



CAT. 113

Piet Zwart, *Film, n° 10: De Geluidsfilm door Lou Lichtveld* [Film, n° 10: El cine sonoro por Lou Lichtveld]. 1933. Revista: impresión tipográfica y fotolitografía. 21,9 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman





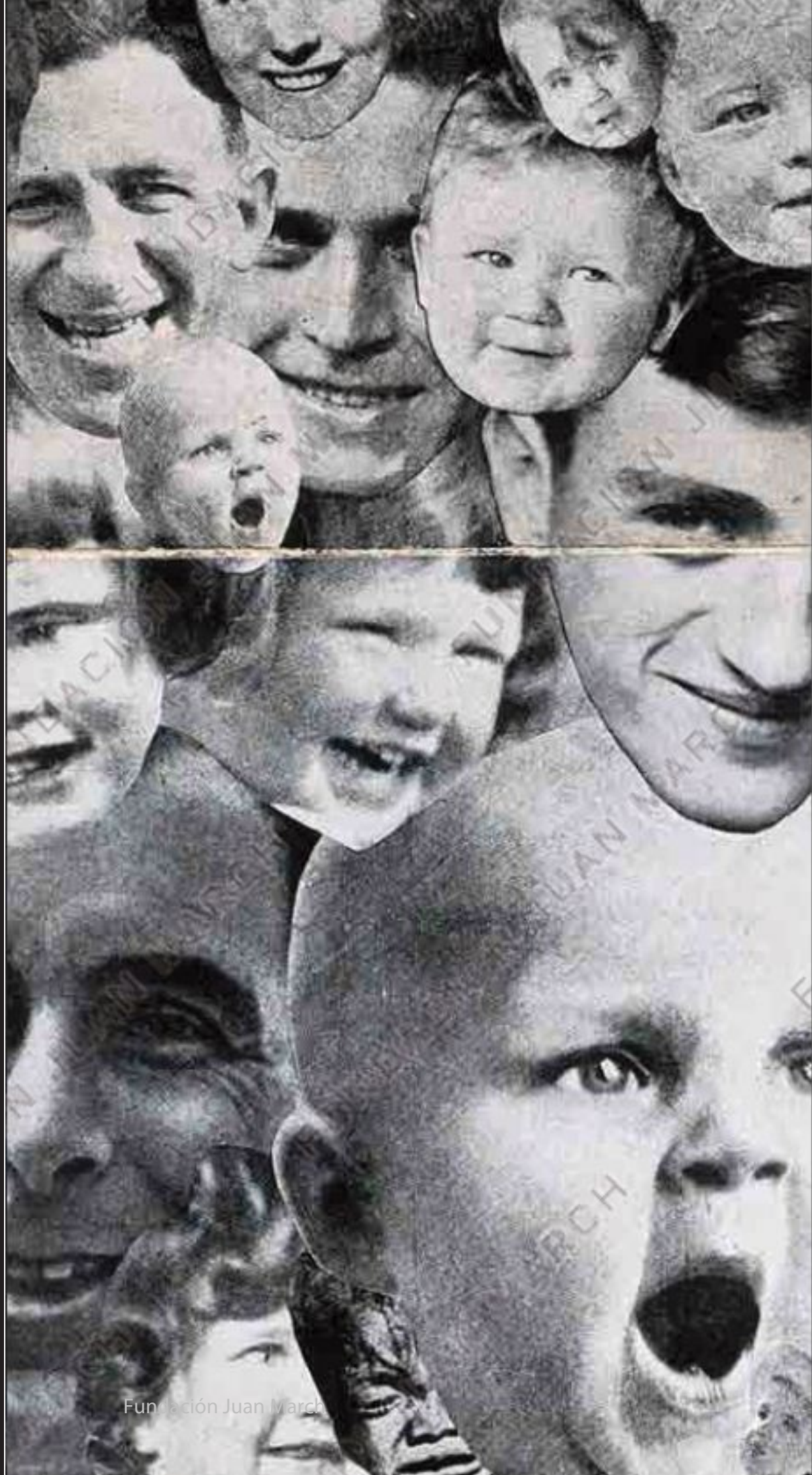
CAT. 114

Piet Zwart. *Geef uw telegrammen telefonisch op* [Envíe sus telegramas por teléfono]. 1932. Tarjetón publicitario: impresión tipográfica sobre cartulina. 24,6 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 115

Piet Zwart. *Ontvang uw telegrammen telefonisch* [Reciba sus telegramas por teléfono]. 1932. Tarjetón publicitario: impresión tipográfica sobre cartulina. 24,5 x 17,2 cm. Colección Merrill C. Berman

**EL
FOTOMONTAJE:
TEXTOS
HISTÓRICOS
(1920-1935)**





WIELAND HERZFELDE

INTRODUCCIÓN A LA PRIMERA FERIA INTERNACIONAL DADA

JUNIO 1920

A

modo de introducción

Algún día la fotografía desbancará y reemplazará a todo el arte pictórico
—Wiertz

Si un artista se sirviera de la fotografía como uno debe servirse de ella se elevaría a unas alturas que nos son completamente desconocidas
—Delacroix

El sol, la luna y las estrellas todavía existen... aunque ya no los adoramos. Si existe un arte inmortal no morirá porque desaparezca el culto al arte
—Wieland Herzfelde

Antaño la pintura tuvo la finalidad expresa de transmitir a la gente la visión de cosas —paisajes, animales, edificios, etc.— que no podían conocer con sus propios ojos. Esa tarea la asumen hoy la fotografía y el cine, y además la resuelven incomparablemente mejor que los pintores de todos los tiempos.

Pero, al perder su finalidad, la pintura no ha muerto, sino que ha buscado finalidades nuevas. Desde entonces se puede decir que todos los esfuerzos artísticos, por muy diferentes que sean, se caracterizan por la tendencia común a emanciparse de la realidad.

El dadaísmo es la reacción a todos esos intentos de negar lo real que han sido la fuerza motriz de impresionistas, expresionistas, cubistas y también de los futuristas (en cuanto que no han querido capitular ante el cine); pero el dadaísta no se propone, por ejemplo, volver a competir con la máquina fotográfica o incluso llegar a insuflarle un alma concediendo prioridad (como los impresionistas) a la peor de las lentes: el ojo humano; o (como los expresionistas) dando la vuelta al aparato y limitándose a presentar constantemente el mundo en el propio regazo.

Los dadaístas dicen: si antes se invertían cantidades ingentes de tiempo, amor y esfuerzo en pintar un cuerpo, una flor, un sombrero, la proyección de una sombra, etc., nosotros sólo tenemos que coger la tijera y recortar lo que necesitamos de entre las pinturas y representaciones fotográficas de todas esas cosas; si se trata de cosas de tamaño más reducido, ni siquiera necesitamos representaciones, sino que tomamos el objeto mismo, por ejemplo una navaja, un cenicero, libros, etc., simples cosas que en los museos del arte antiguo están muy bien pintadas pero sólo eso, pintadas.

Y ahora viene la famosa pregunta: sí, pero ¿y el contenido, lo espiritual?..

Como ocurre en todos los ámbitos, a lo largo de los siglos la distribución desigual de las posibilidades de vida y desarrollo también ha dado como resultado situaciones escandalosas en el ámbito del arte: por un lado tenemos la camarilla de los denominados talentos y expertos que, en parte mediante décadas de entrenamiento, en parte mediante el trato preferente y el aferrarse a sus cargos y en parte debido también a una predisposición especial heredada, se han hecho con el monopolio de todo lo que respecta a cuestiones de valoración artística; y por otro lado tenemos a una multitud de personas cuya necesidad, ingenua y sin pretensiones, de representar, comunicar y elaborar constructivamente lo que imaginan y los procesos que tienen lugar en su entorno es reprimida por aquella camarilla que lleva la voz cantante. Hoy en día el joven que no quiere renunciar a cualquier tipo de formación y ampliación de su talento natural tiene que someterse al sistema, estructurado de forma completamente autoritaria, de la educación artística y del juicio artístico público. Por el contrario, los dadaístas dicen que crear cuadros no es nada importante, pero, si ocurre, al menos nadie debe arrogarse una posición de poder; la arrogancia profesional de un gremio altanero no debe arruinar el gusto por la actividad creadora de las grandes masas. Por este motivo los contenidos de los cuadros y productos dadaístas pueden ser extraordinariamente diversos, y lo mismo ocurre

con los medios empleados. Es de por sí dadaísta todo producto creado sin influencia alguna, sin tener en cuenta las instancias y los conceptos valorativos oficiales, siempre que lo representativo, hostil a la ilusión, trabaje a partir de la necesidad de seguir impulsando hacia la disgregación al mundo presente que parece estar sumido en un proceso de disolución, en una metamorfosis. El pasado sólo sigue siendo importante y decisivo en la medida en que hay que combatir su culto. En este aspecto los dadaístas están de acuerdo, dicen que lo creado por la Antigüedad, por la época clásica, por todos los “grandes espíritus” no se debe valorar (a no ser que se haga desde un punto de vista histórico-científico) en relación a la época en que fue creado sino como si alguien produjese esas cosas hoy en día, y no se pondrá en duda que hoy en día nadie, aunque sea un genio —por decirlo con lenguaje artístico—, puede producir obras cuyas condiciones previas se retrotraen siglos y milenios atrás. Los dadaístas se atribuyen el mérito de ser precursores del diletantismo porque el diletante artístico no es otra cosa que la víctima de una cosmovisión aristocrática, soberbia y llena de prejuicios. Los dadaístas reconocen como único programa la obligación de convertir en contenido de sus cuadros aquello que acontece en el presente, tanto en su dimensión local como temporal; por eso tampoco consideran como fuente de su producción *Las mil y una noches* o *Imágenes de Indochina*, sino los diarios ilustrados y los editoriales de prensa.

Publicación original en alemán: *Introducción a la Erste Internationale Dada-Messe* [cat. expo., Galerie Dr. Otto Burchard, Berlín, 30 junio-25 agosto 1920]. Berlín: Malik-Verlag, Dada Abteilung, 1920.

Traducción de Elena Sánchez Vigil.

FOTOMONTAJE*

1924

P

or fotomontaje se entiende el aprovechamiento de la fotografía como medio visual. La combinación de fotografías aisladas sustituye la composición de representaciones gráficas. El sentido de esta sustitución radica en el hecho de que la fotografía es la retención exacta de los hechos visibles y no su ilustración. Para el observador, esta exactitud y fidelidad documental dan a la fotografía tal fuerza de convicción que ningún otro tipo de representación gráfica podrá superar jamás. Un cartel sobre el hambre compuesto con fotografías del pueblo que sufre hambre causa una impresión más fuerte que un dibujo sobre el tema. Para la propaganda de un objeto, la fotografía resulta considerablemente más eficaz que un dibujo. Fotografías de ciudades, paisajes o rostros impresionan al observador muchísimo más que las pinturas. Hasta ahora la fotografía profesional, es decir artística, trataba de imitar pinturas y dibujos; en consecuencia, la producción fotográfica era poca y no podía expresar sus posibilidades intrínsecas. Los fotógrafos pensaban que una fotografía era tanto más artística cuanto más se parecía a una pintura. La verdad es exactamente lo contrario: cuanto más artística, tanto peor. La fotografía posee sus propias posibilidades de montaje, que no tienen nada que ver con la composición de una pintura. Son estas posibilidades lo que ha de enfatizarse. Aquí en Rusia solamente podemos señalar el carácter de modelo que tienen las obras

de Ródchenko para el fotomontaje: sus cubiertas, carteles, trabajos de propaganda y sus ilustraciones (p. ej., para *Pro eto*, de Mayakovski)!. En Occidente son ejemplares los fotomontajes de George Grosz y de otros dadaístas².

Publicación original en ruso: "Foto-Montazh", LEF, nº 4 (Moscú, 1924), pp. 43-44.

Se reproduce aquí, con permiso y con cambios menores, el texto de *Gustav Klucis: Retrospectiva = Gustav Klucis: Retrospektive* (ed. Hubertus Gassner y Roland Nachtigäller; trad. española Pablo Diener Ojeda y Peter Billaudelle) [cat. expo., Museum Fridericianum, Kassel, 24 marzo-26 mayo; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 junio-29 julio]. Ostfildern: Gerd Hatje; Madrid: MNCARS, 1991, p. 307.

* Autor desconocido. Posiblemente obra de Gustavs Klucis o Osip Brik.

1. El poema de Mayakovski *Pro eto* [Sobre esto] fue publicado en Moscú en 1923, ilustrado con siete fotomontajes de Ródchenko. El tema central del poema era la aventura amorosa de Mayakovski y Lili Brik, la esposa del escritor y crítico Osip Brik.
2. Después de su visita a Berlín a finales de 1922, Mayakovski trajo de vuelta a Moscú ejemplos de los fotomontajes de artistas alemanes, como George Grosz y John Heartfield. Estos fueron vistos por Ródchenko y muy probablemente por otros miembros del grupo LEF, incluido Klucis.

MIECZYSLAW SZCZUKA

FOTOMONTAJE

1924

E

L FOTOMONTAJE = la poesía más condensada en la forma

EL FOTOMONTAJE = POETOPLASTICA

EL FOTOMONTAJE ofrece el fenómeno de la mutua penetración de los más heterogéneos fenómenos que ocurren en el universo

EL FOTOMONTAJE: objetivismo de las formas

EL CINE es una multiplicidad de fenómenos que duran en el tiempo

EL FOTOMONTAJE es una multiplicidad simultánea de fenómenos

EL FOTOMONTAJE es una penetración mutua de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad

EL FOTOMONTAJE amplía la reserva de posibilidades de los medios: permite utilizar fenómenos inaccesibles para el ojo humano —y que la sensible película fotográfica puede captar—

EL FOTOMONTAJE: epopeya moderna

Publicación original en polaco: "Fotomontaż", *Blok*, nº 8-9 (Polonia, 1924), p. [4].

Traducción de Desiderio Navarro.

EL LISSITZKY EL ARTISTA EN LA PRODUCCIÓN 1927

En la gran Exposición Poligráfica de la Unión, donde se muestran tipografía, litografía, cartografía, etc., donde las editoriales presentan toda su producción de la última década y la técnica extranjera ofrece una demostración de sus últimos logros en el sector de la construcción de maquinaria de imprenta, los artistas vinculados a nuestra producción consideraron que era su deber presentarse colectivamente como uno de los componentes cuya suma da como resultado la obra impresa acabada. De acuerdo con este planteamiento no se muestran individualidades ni se proclaman tendencias artísticas concretas, sino que se presentan procesos, los logros formales y técnicos alcanzados en los diez años posteriores a la Revolución y, como resultado de ellos, nuevas formas de expresión que documentan el nuevo mundo que está creciendo a nuestro alrededor.

Por otro lado, la atención que han prestado a esta sección los trabajadores de la organización pertenecientes al ramo de la imprenta atestiguan hasta qué punto hoy es necesaria e inseparable de la práctica cotidiana la cooperación intensiva entre el arte y la técnica —es decir, la cooperación entre artistas, editores, tipógrafos, grabadores, impresores y litógrafos—, a fin de conseguir una cultura de la industria poligráfica soviética de alto nivel.

Este afán del artista actual por integrarse en la producción resulta muy característico. En todas las épocas en las que el arte se ha desligado

de la tarea de servir a las grandes masas se ha desligado también de la “producción en masa”. El arte que servía al pequeño mundo de las “clases altas” se convirtió en un arte artesanal, por raro que pueda sonar, se encerró en el angosto estudio del artista aislado hasta que finalmente artista y arte empezaron a agotarse y a asfixiarse. Entre nosotros, antes de la Revolución de Octubre el arte y los artistas también habían empezado a experimentar este ahogo. La Revolución de Octubre abrió el camino hacia las masas y se hizo necesario trasladar las experiencias del taller individual aislado, las experiencias recopiladas ante el caballete, a las experiencias de la fábrica, de la máquina. Además, como resultado de la discrepancia entre la energía empleada en su creación y el alcance de su ámbito de influencia, el cuadro aislado se convirtió en un objeto de lujo y fue desplazado por el producto impreso, que atraía intensamente al artista.

Si estudiamos atentamente las obras gráficas impresas expuestas vemos que nuestros artistas han repetido todos los estadios que ha atravesado la técnica de la impresión desde los tiempos de Gutenberg. Vemos ejemplos de xilografía, empezando por la modalidad más antigua, “al hilo”, pasando por la xilografía “a la testa”, hasta llegar al grabado en linóleo, el sustituto de la madera. Vemos todas las técnicas del grabado al aguafuerte, del grabado clásico. Vemos la litografía y después todo lo que la fotomecánica ha traído consigo. Ahora bien, si los artistas se hubieran limitado a ofrecer una demostración de sus medios técnicos, la posición que ocupan, por delante de los trabajadores de la producción, habría resultado extremadamente crítica. Naturalmente, el punto fuerte de esta sección está en otro nivel; se trata de la FORMA y del factor que determina la forma y repercute en ella, la utilización del MATERIAL. Los genuinos procesos de reproducción están precedidos por la sección de dibujo libre. En ella nuestros mejores artistas muestran cuántos instrumentos y materiales tiene a su disposición el dibujante de hoy. Pero lo más importante es la diversidad de los medios adquiridos por los artistas actuales para el DESARROLLO DE SU LENGUAJE ARTÍSTICO.

Podemos denominarlo la gramática y la sintaxis de la expresión artística. Vemos aquí el dibujo lineal y el dibujo a color, el dibujo con una marcada textura superficial y el dibujo plano, el dibujo plástico y el tridimensional. No sólo vemos trabajos de un gusto arbitrario y personal sino también trabajos estructurados de acuerdo con sistemas rigurosos que se convierten en disciplinas científicas independientes.

Esta sección es muy amplia por lo que respecta a su temática, aquí están representados los más diversos géneros.

Ahora bien, hay que hacer notar que los motivos revolucionarios, los motivos del trabajo, de la vida rebosante de cultura, destacan con especial claridad allí donde el artista colabora con los productos de nuestra prensa de publicación periódica.

Los trabajos gráficos que también son dibujos pero están destinados a una reproducción diferente en el libro ocupan una posición intermedia entre la sección de dibujo libre y la de obra gráfica impresa. Con ellos nos aproximamos a los problemas más importantes que ha de afrontar el grafista moderno que coopera con la producción, es decir, los problemas del diseño de libros. Cuando Gutenberg inventó la imprenta, el libro manuscrito había alcanzado una altura artística que serviría de modelo al libro producido a partir de ese momento con una técnica enteramente diferente. El nuevo arte de la imprenta debía reproducir el original manuscrito. Y consiguió dominar brillantemente esta tarea; más aún, creó modelos para los siglos siguientes aún “no superados”. Como el fundamento de la antigua técnica de impresión es la impresión en relieve surgió la idea de que el dibujo “gráfico”, “adecuado para el libro”, es aquel basado en la línea. Además, también se pensaba que lo que se hace con el libro es decorarlo (y no estructurarlo) y para ello se creó una rica selección de las más diversas posibilidades de expresión, como las cabeceras, las viñetas finales, etc. Naturalmente, ni que decir tiene que un arte de este tipo servía a la edición de lujo. Sea como fuere, lo cierto es que ha creado su propia cultura. Un grupo de grafistas de Petersburgo, miembros directivos de la asociación Mundo del Arte [Mir iskusstva], han sido sus representantes típicos en Rusia. Estudiaron sobre todo el arte del libro de las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX, se entusiasmaron con ello y crearon una escuela característica cuyos trabajos podemos ver en la exposición. Dibujaban sobre papel, para el ulterior grabado de línea, lo que antes se tallaba o se grababa en madera, metal o piedra. El trabajo del grafista empezaba y terminaba en su mesa de trabajo. Desde el momento en que el original pasaba a la fase de clichage el artista ya no tenía nada que ver con el resto del proceso. Pero como no todo lo que el artista dibujaba quedaba igual de logrado en la plancha de grabado, algunos artistas empezaron a estudiar y a tener en cuenta las peculiaridades específicas del proceso fotomecánico. De este modo se produjo un primer encuentro del artista con la producción. Así, lo que había empezado siendo una imitación del grabado adquirió los rasgos específicos del

cliché. A diferencia de los petersburgueses, los artistas moscovitas prefirieron imitar el grabado con la pluma y crear directamente un tipo de representación gráfica propia de ese material. Vemos en la exposición a una serie de artistas de primera fila que han creado toda una “escuela” moscovita. Al contrario que los grafistas petersburgueses, que fundamentalmente creaban representaciones gráficas “libres”, los artistas del libro moscovitas son ante todo ilustradores. Mientras que los petersburgueses son en el fondo restauradores de lo antiguo, los moscovitas, aunque se basan en la tradición clásica, buscan una síntesis con los últimos logros formales. Han ampliado el marco de la composición clásica, han difundido la representación simultánea tomada del cartel, y con ello la dinámica, se han desligado de los límites del grafismo lineal, han introducido la línea blanca y la superficie; de este modo el diseño gráfico, mantenido siempre dentro de un mismo tono, alcanzó diferenciación y textura superficial. Esto se refiere por igual a los xilógrafos, los litógrafos y los grabadores. Con estas técnicas se han realizado algunos de los libros y maquetas expuestos. Ciertamente, no se trata de libros para las masas sino para bibliófilos y expertos, a excepción de los libros infantiles, en los que la litografía a color es el proceso de reproducción más económico. Vemos aquí trabajos que han sido dibujados directamente sobre la piedra.

La esencia de todos estos trabajos supone una ampliación del fundamento del libro, de la composición. Antes de la Revolución de Octubre nuestros artistas se mostraban indiferentes hacia la tipografía. Su diseño incumbía únicamente a la producción. Pero después de la Revolución de Octubre algunos de nuestros artistas, empeñados en mostrar lo nuevo de cada ámbito sólo con los medios específicos de cada contexto concreto, asumieron a título individual la tarea de configurar el nuevo libro con el material del propio libro, es decir, con ayuda de la tipografía.

Este trabajo se desarrolló siguiendo dos tendencias: una primera que podríamos denominar el libro arquitectónico, es decir, un libro cuyo fundamento es la estructuración de todo el conjunto y de las páginas concretas basándose en las proporciones y en la interacción recíproca de las diferentes partes —entre tipografía y superficie vacía—, en la contraposición de los tamaños de las letras y, sobre todo, en el hecho de que sólo se emplean los elementos de la caja de imprenta y aquellos elementos específicos del genuino proceso de impresión, como la impresión a varios colores, etc.

La segunda tendencia, que cabría denominar montaje gráfico, utiliza el material de composición en cierto modo como si fueran teselas de mosaico

para llevar a cabo el montaje de la cubierta, de cada una de las páginas del libro o de carteles.

Ambos métodos de trabajo están vinculados directamente con la producción. Independientemente del nivel alcanzado por nuestro arte —representado en esta exposición—, en lo relativo al carácter de su ejecución pertenece a una época de la industria poligráfica que está tocando a su fin. Es evidente que la poligrafía se adentra ahora en un estadio que trae consigo unos cambios de la técnica tipográfica tan decisivos como los que experimentó en su época el libro manuscrito a consecuencia del invento de Gutenberg. Las fuerzas impulsoras de esta revolución son la luz y la química física, es decir, aquello a través de lo cual surge la fotomecánica. Al igual que la radio permite prescindir de postes telegráficos, cables, salas inmensas con aparatos de código Morse, etc., del mismo modo la fotomecánica nos libera de cajas de imprenta, clichés, etc.

El fotomontaje surgió en los años de la Revolución y llegó a su apogeo condicionado por las exigencias sociales de nuestra época y por el hecho de que los artistas adoptaran esta nueva técnica. Es cierto que ya había sido utilizado antes en América en el ámbito publicitario, y que los dadaístas lo emplearon en Europa para conmocionar el arte burgués oficial, mientras que sólo en Alemania sirvió a objetivos políticos; ahora bien, será entre nosotros donde alcance una forma artística y social clara. Como todo gran arte, se ha dado a sí mismo sus propias leyes configuradoras. Su fuerza expresiva entusiasmó a los trabajadores y a los círculos del Komsomol dedicados a las artes plásticas y ejerció gran influencia sobre los periódicos murales. En el estadio en que se encuentra actualmente el fotomontaje utiliza tomas fotográficas previas como elementos a partir de los cuales crea un conjunto global.

El siguiente estadio de desarrollo es el fotograma, que, a diferencia de la pintura, se pinta con luz sobre papel fotosensible, empleando, según el trabajo concreto de que se trate, negativos fotográficos o el efecto directo del rayo de luz que en su camino hacia el papel se encuentra con diversos objetos translúcidos y, de este modo, genera un reflejo directo de los objetos.

Todos estos medios están en consonancia directa con las posibilidades de la técnica poligráfica moderna. Es un movimiento que pretende reemplazar la impresión en relieve por la impresión plana y el huecograbado, es decir, reemplazar la línea por el valor tonal, el trazo que abstrae por la representación fotográfica del objeto mismo.

Este es, a grandes rasgos, el estado en que se encuentra el trabajo de aquellos artistas que

dedican su actividad creativa a nuestra cultura poligráfica.

No sólo ofrecen una demostración de los resultados de su trabajo sino que despliegan ante el espectador todo el proceso seguido, empezando por el esbozo de la idea, pasando por los diversos estadios del procedimiento de reproducción y de las pruebas de imprenta, hasta llegar a la hoja terminada. En este sentido los procesos de trabajo característicos del artista siguen desarrollándose hasta convertirse en procesos de producción característicos (composición, litografía mecanizada, impresión ófset, huecograbado). Además, la sección de tipografía y ramo editorial nos permite constatar la profundidad y amplitud con que el trabajo de nuestros artistas, inclusive el trabajo experimental individual, ha invadido nuestra producción y a qué nivel ha elevado la cultura soviética de la imprenta.

Publicación original en ruso: “Judózhnik v proizvodstve”, ensayo introductorio a “Otdeléniya judózhestvennoi gráfi” [Sección de gráficos], en *Vsesoyúznaya Poligrafícheskaya Vystavka. Sbornik Pervy* [Exposición Poligráfica de sindicatos. Guía] [cat. expo., Moscú, agosto-octubre 1927]. Moscú, 1927. Trad. alemana: “Der Künstler in der Produktion” (trad. Lena Schöche, Sophie Lissitzky-Küppers), en Sophie Lissitzky-Küppers y Jen Lissitzky, *El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente*. Dresden: Kunst, 1977, pp. 113-117. Traducción del texto alemán de Elena Sánchez Vigil.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

EXTRACTOS DE “EL FUTURO DEL PROCESO FOTOGRÁFICO” Y “TIPOFOTO”

1927 (2ª ed.)



EL FUTURO DEL PROCESO FOTOGRÁFICO

Los posibles usos de la fotografía son ya innumerables, puesto que permite fijar los efectos más toscos y más sutiles de los valores de luminosidad —y, a medida que siga desarrollándose, también de los valores cromáticos—. Entre otros, destacan los siguientes:

- Registrar situaciones, la realidad
- Ensamblaje y proyección superpuesta y yuxtapuesta; interpenetración, condensación de escenas susceptible de ser organizada: suprarrealidad, utopía y broma (¡aquí tenemos el chiste nuevo!);
- Retratos objetivos pero también expresivos;
- Medios publicitarios; cartel, propaganda política;
- Instrumento creativo de libros de fotos, es decir, fotografías en lugar de texto; Tipofoto;
- Instrumento creativo de proyecciones luminosas absolutas y abstractas, bidimensionales o tridimensionales;
- Cine simultáneo, etc., etc.

A fin de apuntar, a modo de ilustración, uno de los posibles empleos de la fotografía muestro algunas obras **fotoplásticas**. Integradas por diversas fotografías agrupadas, constituyen un método experimental de la representación simultánea; interpenetración comprimida de lo visual y la broma verbal; inquietante combinación

de los medios imitativos más reales, que crece adentrándose en lo imaginario. Pero al mismo tiempo estas obras también pueden ser narrativas, contundentes; más veristas “que la vida misma”. Este trabajo, hoy todavía primitivo y manual, pronto se podrá llevar a cabo de forma mecánica con ayuda de proyecciones y nuevos procedimientos de copia.

Esto ya sucede en parte en la praxis cinematográfica actual: transiluminación; traslado de una escena a otra; copia superpuesta de diversas escenas. El enfoque variable del iris y de otros diafragmas se puede utilizar para vincular entre sí, mediante un ritmo común, partes de un acontecimiento en sí inconexas. Se cierra una sucesión de movimientos con un diafragma de iris y se abre otra nueva con el mismo diafragma. Se puede producir una unidad de impresión perceptiva con tomas divididas en tiras horizontales o verticales o con tomas desplazadas hacia arriba hasta la mitad y muchas cosas más. Naturalmente, al disponer de nuevos medios y métodos habrá muchas más posibilidades.

El recortado, la yuxtaposición y la laboriosa organización de las copias fotográficas que se llevan a cabo actualmente suponen una forma más evolucionada (fotoplástica) que los primeros trabajos de collage fotográfico (fotomontaje) de los dadaístas. Pero sólo mediante el perfeccionamiento mecánico y una amplia prosecución de la dinámica de desarrollo la fotografía y el cine llegarán a desplegar las maravillosas posibilidades de acción que les son inherentes.

TIPOFOTO

No ha sido la curiosidad ni las meras consideraciones económicas, sino un profundo interés humano por los acontecimientos que tienen lugar en el mundo, lo que ha dado lugar a la inmensa difusión de los servicios informativos: la tipografía, el cine y la radio.

El trabajo creador del artista, los experimentos del científico, el cálculo del comerciante, del político actual, todo lo que se mueve, todo lo que configura, está vinculado a la colectividad de acontecimientos que interaccionan. La actividad que el individuo lleva a cabo en este preciso instante siempre tiene un efecto a largo plazo. El técnico tiene la máquina en sus manos: satisfacción de necesidades momentáneas. Pero en el fondo se trata de mucho más: es un iniciador de la nueva estratificación social, es quien allana el camino hacia el futuro. También tiene un efecto semejante a largo plazo, p. ej., el trabajo del impresor, merecedor de más consideración que la que recibe hoy en día, puesto que consiste en el

entendimiento internacional con todo lo que eso conlleva.

El trabajo del impresor es parte del fundamento sobre el que se erigirá el mundo nuevo.

El trabajo concentrado de organización es coherencia plenamente espiritual que lleva a la síntesis de todos los elementos de la creación humana: instinto lúdico, empatía, invenciones, necesidades económicas. Uno inventa la impresión con tipos móviles, otro la fotografía, un tercero la impresión reticular y el cliché, otro la galvanoplastia, la fototipia, el cliché de celuloide endurecido con luz. Los seres humanos todavía se matan entre sí, todavía no han comprendido cómo viven, por qué viven: los políticos no se dan cuenta de que la tierra es una unidad, pero se inventa el Telehor¹, la televisión, el día de mañana se podrá escudriñar el corazón del prójimo, estar en todas partes y, sin embargo, estar completamente solo; se imprimen periódicos, revistas y libros ilustrados por millones. La evidencia de lo real, de lo verdadero en la situación cotidiana, está ahí perceptible para todas las clases. **La higiene de lo óptico, lo saludable de lo visto se va difundiendo poco a poco.**

¿Qué es la tipofoto?

- La tipografía es comunicación configurada como material impreso.
- La fotografía es la representación visual de lo que se puede captar ópticamente.
- **La tipofoto es la comunicación representada con la máxima exactitud visual.**

Cada época tiene su propio enfoque óptico. Nuestra época tiene el del cine, el de los anuncios luminosos, el de la simultaneidad de acontecimientos perceptibles sensorialmente. Y ha producido para nosotros una nueva base creativa que sigue desarrollándose incesantemente también en el ámbito de la tipografía. La tipografía de Gutenberg, que llega prácticamente hasta nuestros días, se mueve exclusivamente en una **dimensión lineal**. Con la intervención del procedimiento fotográfico se amplía hacia una nueva dimensionalidad, hoy considerada total. Los trabajos iniciales en esta dirección fueron obra de periódicos ilustrados, carteles, remendería.

Hasta hace poco uno se aferraba obstinadamente a un material y a una técnica de composición que, si bien garantizaban la pureza de lo lineal, no tenían en consideración las nuevas dimensiones de la vida. Sólo en los últimos tiempos ha dado comienzo un trabajo tipográfico que trata de establecer una correspondencia con la vida actual mediante un empleo rico en contrastes del material tipográfico (letras, signos, valores positivos y negativos del plano). Ahora

bien, estos esfuerzos apenas han conseguido relajar algo la rigidez que ha caracterizado hasta ahora la práctica tipográfica. Sólo se puede lograr una relajación efectiva mediante un empleo amplio y lo más difundido posible de las técnicas fotográficas—“zincográficas”—galvanoplásticas, etc. La flexibilidad, la movilidad de estas técnicas establece una nueva correlación entre economía y belleza. Con el desarrollo de la **phototelegrafía**, que permite obtener reproducciones e ilustraciones exactas al momento, probablemente incluso las obras filosóficas trabajarán con los mismos medios —aunque a un nivel superior— que utilizan las revistas americanas actuales. Naturalmente, en lo que atañe a su forma, estas nuevas obras tipográficas serán, en un sentido tipográfico-óptico-sinóptico, enteramente diferentes de las obras tipográfico-lineales actuales.

La tipografía lineal, comunicadora de ideas, es sólo un eslabón auxiliar mediador entre el contenido de la comunicación y la persona receptora:

COMUNICACIÓN ← TIPOGRAFÍA → PERSONA

Hoy se intenta incluir la tipografía en el trabajo como elemento configurador con las posibilidades de acción que son propias de su existencia subjetiva, en lugar de emplearla —como hasta ahora— únicamente como instrumento objetivo.

Los propios materiales tipográficos encierran una marcada dimensión visual y de este modo también son capaces de representar el contenido de la comunicación directamente, de forma visual —y no sólo indirectamente, de forma intelectual—. La fotografía empleada como material tipográfico logra la máxima efectividad. Puede aparecer como ilustración junto a las palabras y en correspondencia con ellas, o como **“fototexto”** en lugar de las palabras, como forma de representación precisa cuya objetividad no permite una interpretación individual. A partir de las relaciones ópticas y asociativas se construye la configuración, la representación: tendente a una continuidad visual-asociativa-conceptual-sintética: a la tipofoto como representación inequívoca en una forma ópticamente válida.

La tipofoto regula el nuevo ritmo de la nueva literatura visual.

El día de mañana cada imprenta tendrá su propio taller de clichés y se puede decir sin temor a equivocarse que el futuro del procedimiento tipográfico pertenece a los métodos fotomecánicos. La invención de la componedora fotográfica, la posibilidad de imprimir tiradas enteras con radioscopía, las nuevas técnicas baratas de producción de clichés, etc. señalan el

rumbo que han de adoptar lo antes posible todos los tipógrafos o tipofotógrafos de hoy.

Este tipo de comunicación sinóptica acorde con los tiempos puede seguir desarrollándose ampliamente a otro nivel mediante el procedimiento cinético, mediante el cine.

Publicación original en alemán: László Moholy-Nagy, “Die Zukunft des Fotografischen verfahrens” y “Typofoto”, en *Malerei Fotografie Film*. Múnich: Albert Langen Verlag, 1927² (1ª ed. 1925) (Bauhausbücher, 8), pp. 31-35, 36-38, respectivamente.

Traducción de Elena Sánchez Vigil.

1. Uno de los primeros sistemas de aparato de televisión (del griego *tele* ‘a distancia’ y *ora* ‘ver’). Telehor es también el nombre de una revista multilingüe con un único número doble dedicado a Moholy-Nagy, editada y diseñada por el arquitecto checo Frantisek Kalivoda, cf. Bibliografía [N. del Ed.].

JAN TSCHICHOLD

FOTOGRAFÍA Y TIPOGRAFÍA

1928



El valor artístico de la fotografía ha sido criticado desde su invención. Primero fueron los pintores, hasta que se dieron cuenta de que no les suponía ninguna competencia. Hoy en día, los historiadores del arte discuten sobre algunos de los problemas que la fotografía ha traído consigo. Los artistas gráficos todavía niegan a la fotografía el derecho a formar parte de un “bonito libro”. Basan su objeción en la presunta dicotomía estética entre la forma puramente gráfica y material de los tipos, y el diseño en apariencia más “tridimensional” y material, aunque más débil, de las ilustraciones en media tinta. Confieren la máxima importancia a la apariencia externa en ambas formas de impresión; y ven en los clichés el mayor fallo, con su aspecto “plástico” poco apto para los libros. Su objeción no es muy sólida, ya que la autotipia está formada por pequeños puntos en relieve, característica totalmente relacionada con los tipos.

Sin embargo, y en especial tras la guerra, todas estas teorías no han sido capaces de detener el exitoso progreso sin igual de la fotografía en la impresión de libros. Su ventaja más notable y puramente práctica es que por medio de un método mecánico simple —de hecho más sencillo que cualquier método manual— se puede conseguir una reproducción real de un objeto. La fotografía se ha convertido en una característica tan significativa de nuestra época que es imposible hoy imaginar que nunca existió. El hambre de imágenes del hombre moderno es saciada en la actualidad sobre

todo por periódicos y revistas ilustrados con fotos; por anuncios publicitarios, de manera especial en Estados Unidos, sin dejar a un lado los carteles que cada vez más hacen uso de la fotografía. El incremento en la demanda de buena fotografía ha permitido en gran medida el desarrollo de la tecnología y del arte fotográfico: en Francia y en Estados Unidos hay fotógrafos publicitarios y de moda que superan en calidad a los pintores (en París, Paul Outerbridge, O'Neill, Hoyningen-Huene, Scaioni, Luigi Diaz; en Estados Unidos, Sheeler, Baron de Meyer, Ralph Steiner y Ellis, entre otros¹). El trabajo de la mayoría de los reporteros fotográficos anónimos es de una calidad suprema: sus imágenes, también en un sentido puramente fotográfico, con frecuencia satisfacen más que las impresiones supuestamente artísticas de los retratos de fotógrafos profesionales y aficionados.

En la actualidad sería imposible satisfacer la enorme demanda de ilustraciones impresas con dibujos o pinturas. No habría ni suficientes artistas de calidad para producirlos ni tiempo para su creación y reproducción. Sin la fotografía no sabríamos apenas nada sobre lo que está ocurriendo en el mundo actual. Un consumo de tal magnitud no podría satisfacerse si no fuera por medios técnicos. Las condiciones sociales han cambiado considerablemente desde mediados del siglo XIX; el número de consumidores ha crecido mucho; la divulgación de la cultura urbana europea ha aumentado más de lo imaginable; todos los medios de comunicación han evolucionado; en fin, estos cambios requieren de procesos actuales. La xilografía, venerada como un ideal por los artistas del libro, es hoy una práctica arcaica e irracional por el tiempo que conlleva, no se adecúa a un proceso de reproducción puramente técnico y no puede satisfacer nuestras exigencias de claridad y precisión.

El encanto especial de la fotografía radica precisamente en su gran nitidez, a veces incluso milagrosa, y en su incorruptibilidad. La fotografía se está convirtiendo en el medio de representación visual de nuestro tiempo, gracias a la pureza de sus imágenes y a su proceso mecánico de producción. La idea de que la fotografía por sí sola, incluso la fotografía casual, sea un arte, puede ser discutible. Pero, ¿es arte en todos los casos en que se usa la fotografía? La fotografía simple, incluso la nada artística, satisface la mayoría de las veces lo que esperamos de los reporteros o fotógrafos de objetos, ya que lo que se desea es información visual y no arte. Si se dan exigencias mayores, siempre habrá una evolución natural que satisfará dichas necesidades. Por poco que en estos momentos podamos considerar que la fotografía sea un arte, lo que debemos ver es que en ella se encuentra la semilla de un arte que por necesidad ha de ser diferente de las otras artes.

En la frontera del arte está la fotografía “de pose”. Gracias a la iluminación, a la disposición y a los detalles se consiguen efectos que tienen un asombroso parecido con las obras artísticas. [...]². No sólo resulta impresionante por motivos puramente fotográficos, sino que también como anuncio resulta muy interesante, ya que no se utiliza ningún texto, excepto el que poseen los objetos fotografiados, con un resultado y efectividad extraordinarios.

Hay dos maneras de que la fotografía pueda llegar a ser arte: el fotomontaje y el fotograma. Entendemos por fotomontaje la superposición de fotos independientes o el uso de una foto como un elemento en combinación con otros elementos plásticos (foto-dibujo o foto-escultura). Las fronteras entre estas dos modalidades son permeables. Por otro lado, en el fotomontaje se crea una nueva unidad pictórica con la ayuda de las fotografías disponibles o seleccionadas y, dado que se trata de una creación no casual sino consciente, sus pretensiones artísticas están plenamente justificadas. Naturalmente, no todos los fotomontajes, como tampoco todas las pinturas al óleo, son arte. Desde luego, los trabajos en este campo de Heartfield (inventor del fotomontaje) [cf. CAT. 35-45], Baumeister, Burchartz [cf. CAT. 17-19], Max Ernst, El Lissitzky [cf. CAT. 65-68, 105], Moholy-Nagy [cf. CAT. 70] o de Vordemberge-Gildewart³ merecen sin duda esta consideración. Estas obras no son montajes al azar, sino creaciones configuradas con lógica y armonía. La forma en principio accidental de una fotografía (tonos grises, efecto estructural, movimiento de sus líneas) alcanza su sentido artístico mediante la composición del conjunto. El fotomontaje se diferencia del arte anterior por la ausencia del objeto. No se trata de un dictamen acerca de un hecho, sino de la realización de una fantasía, es decir, una creación humana libre, independiente de la naturaleza. La “lógica” de tal creación es la irracionalidad del trabajo artístico. El fotomontaje consigue un efecto realmente sobrenatural gracias al deliberado contraste de las fotografías tridimensionales con espacios muertos en blanco o en color o, en ocasiones, de un dibujo apenas esbozado. Este efecto insólito no se puede conseguir con ningún dibujo o pintura. Las posibilidades de medidas o formas en fuerte contraste —el acercamiento o distanciamiento de los objetos representados, las formas planas o tridimensionales— permiten infinitas variaciones en esta clase de arte.

Esto hace que resulte muy útil para la publicidad con fines prácticos. Sólo raramente, mediante el perfecto equilibrio de cada una de las partes en relación con el todo, emerge una “obra de arte”; porque las restricciones que impone la

necesaria relación lógica del todo —el orden de tamaños, de tipos, etc.— pueden ser muy coercitivas. En todo caso, la finalidad de los artistas publicitarios no es crear una obra de arte, sino un buen anuncio publicitario. Ambas cosas pueden, pero no tienen que coincidir. En el ámbito del fotomontaje publicitario, encontramos entre los mejores ejemplos los de John Heartfield, con sus encuadernaciones para Malik, y las creaciones publicitarias de Max Burchartz para la industria [...].

Los fotogramas son fotografías creadas por medio de papel sensible a la luz, sin la ayuda de una cámara. Este sencillo método no es nuevo. Existen fotogramas desde hace tiempo, por ejemplo de flores, creados mediante la simple colocación del “objeto” sobre el papel fotográfico.

El inventor del fotograma como forma de arte es el americano afincado en París Man Ray. Publicó sus primeros trabajos de este tipo hacia 1922 en la revista americana *Broom*⁴. En ellos se revela un mundo irreal y sobrenatural creado exclusivamente por la fotografía. Estas creaciones poéticas no tienen nada en común con los trabajos de los fotógrafos o reporteros al uso, y guardan con ellos la misma relación que la poesía con el habla cotidiana. Sería ingenuo considerar estos fotogramas como producto del azar o meras composiciones hábiles: cualquier experto detectaría la diferencia. En estas creaciones, por primera vez se han intensificado las posibilidades de la fotografía autónoma (sin cámara) de una forma pura: gracias al uso de materiales modernos, los fotogramas se han convertido en la moderna poesía de la forma.

Los fotogramas también pueden utilizarse en publicidad. El Lissitzky fue el primero en emplear, en 1924, fotogramas en anuncios publicitarios. Un ejemplo notable de su trabajo es el fotograma para la “tinta Pelikan”, en la que incluso la inscripción ha sido reproducida fotomecánicamente.

Los métodos de reproducción técnica del fotograma son muy sencillos, pero demasiado diversos para describirlos en pocas palabras. Cualquier persona que se dedique a esta labor encontrará a partir de sus propios experimentos la manera de conseguir el efecto deseado. Todo lo que se necesita es papel fotosensible y una habitación oscura; por eso cualquiera puede llevar a cabo este tipo de práctica. En este sentido, cabe recomendar el libro *Malerei Photographie Film* de L. Moholy-Nagy, que trata este tema con detalle y resulta muy instructivo.

En cuanto al tipógrafo, al incorporar los clichés fotográficos a la frase encomendada, tiene que cuestionarse el tipo de escritura que debe elegir en cada caso. Los artistas de preguerra, que rechazaban el uso de la fotografía, como ya se ha explicado más arriba, intentaron solucionar

este problema, pero no lo consiguieron, ya que consideraban desde un principio que todas las combinaciones de tipos y de fotografía suponían un compromiso.

En la actualidad, hemos aceptado que la fotografía es una herramienta tipográfica esencial. Consideramos que su incorporación a los anteriores medios de expresión tipográfica es enriquecedora, y vemos en ella el factor que distingue nuestra tipografía de las creaciones tipográficas del pasado. La tipografía homogénea pertenece al pasado. La incorporación de los clichés nos ha permitido adueñarnos del espacio y de su dinamismo. Es precisamente el contraste entre las imágenes aparentemente tridimensionales de las fotos y las formas planas de la escritura lo que provee de fuerza a nuestra tipografía.

La cuestión básica de qué tipo emplear con la fotografía se ha intentado solucionar en el pasado de diversas maneras, sobre todo mediante el uso de tipos de apariencia gris o a veces incluso con tipos realmente grises; o utilizando tipos muy finos y marcadamente individualizados, y de otras formas. Como ocurre en todos los ámbitos, se recurrió a una mera asimilación superficial de las distintas partes. De esta manera, todo adoptó un gris uniforme que a duras penas disimulaba el compromiso.

La desinhibida nueva tipografía contemporánea dio, de repente, con la solución. Dado que su objetivo era la creación de una unidad artística a partir de formas elementales contemporáneas, nunca se le presentó el problema del tipo (necesariamente se tenía que utilizar el palo seco), y al considerar el cliché como una herramienta fundamental de expresión, obtuvo la síntesis: fotografía + palo seco [Grotesk].

A primera vista tenemos la impresión de que la dureza de las netas y rotundas formas negras de este tipo no podría armonizar con las tonalidades grises a menudo muy pálidas de las fotografías. Tipo y fotografía juntos no consiguen por sí solos un gris homogéneo, pero la armonía de la combinación reside precisamente en el contraste de forma y tono. Ambos tienen dos cosas en común: su objetividad y su forma impersonal, que los hacen apropiados para nuestros tiempos. Esta armonía no es algo puramente formal, como de manera errónea se había intentado antes; tampoco es arbitraria: hay una sola forma tipográfica objetiva —la palo seco— y sólo una representación objetiva de nuestro entorno, la fotografía.

Por ella, la forma colectiva del arte gráfico —tipofoto— se enfrenta a la forma individualista —escritura manual-dibujo⁵—.

Por “tipofoto” se entiende la síntesis entre la tipografía y la fotografía. En la actualidad podemos expresarnos mejor y más rápidamente con la ayuda

de la fotografía que por medio de la escritura o del habla. El cliché fotográfico se asocia así a las letras y filetes de las cajas de composición como un elemento constructivo tipográfico actual, aunque más diferenciado. En un sentido puramente material también son básicamente parecidos, por lo menos en el caso de la impresión tipográfica, donde esto se consigue mediante la descomposición de la superficie en puntos (hasta cierto punto tipográficos) reticulados en relieve, y mediante la altura común de los tipos. En los procesos de impresión modernos de huecograbado y offset no sucede así: en este caso, una forma material completamente opuesta no contribuye en absoluto a la noción de desigualdad⁶.

La incorporación de los clichés a las composiciones tipográficas es condición para conseguir una buena tipografía y un diseño armónico. Pues nosotros, los contemporáneos, no compartimos el rechazo de los antiguos diseñadores hacia la fotografía en la producción del libro, y además el concepto de lujo de “libro bonito” pertenece al pasado, de modo que el diseñador moderno considera los clichés fotográficos como un ingrediente de igual valor que los tipos en el diseño de libros bonitos. Hay un ejemplo extraordinario de tipofoto publicitaria diseñada por Piet Zwart [...]. Se trata de un fotograma empleado para publicidad (de cables de alta tensión con papel aislante). La palabra “High” (alto) comienza por una gran H, la palabra “Low” (bajo) por una L más pequeña. Se han armonizado de forma magnífica los tipos y las formas negras y rojas, y el resultado total de la composición es de una belleza insuperable. Las dos líneas rojas muestran cómo la efectividad de una foto se puede incrementar mediante el uso del color. Del mismo modo, el área roja uniforme de la L en negrita contrasta estupendamente con las formas plásticas delicadas del fotograma. Las formas tipográficas corresponden perfectamente a las de las fotos. La línea central de NKF coincide con el punto central del corte transversal del cable, la línea base del texto rojo con su extremo superior, etc.

Se puede afirmar que la tipofoto es uno de los medios más importantes de expresión gráfica en el ámbito de la tipografía y la publicidad modernas. No pasará mucho tiempo antes de que las formas populares de la tipofoto, todavía marcadas por las opiniones “tradicionales”, se liberen de dicha influencia, sobre todo en los periódicos y en algunos anuncios, y consigan el nivel cultural actual por medio de un diseño contemporáneo consciente y lógico.

Las enormes posibilidades de la fotografía apenas se han reconocido hasta el momento excepto por parte de pequeños grupos de unos pocos especialistas, y no se han aprovechado

como debieran. No cabe duda de que la cultura gráfica del futuro hará un uso de la fotografía mucho mayor del que se da en la actualidad. Será un signo tan característico de nuestra época como lo es la xilografía respecto al gótico. Por esta razón, es imperativo para todo profesional de las artes gráficas desarrollar desde ahora, de modo creativo, todas las técnicas de la fotografía y de la reproducción, de la manera más extensa posible, y prepararse para las demandas que se le plantearán con seguridad en un futuro muy próximo.

Publicación original en alemán: “Fotografie und Typografie”, *Die Form*, nº 7 (Berlín, 1928), pp. 221-227. Reproducido, con algunos cambios, en *Die neue Typographie*. Berlín: Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928, pp. 89-98. Se reproduce aquí, con permiso y con cambios menores, el texto de Jan Tschichold, *La nueva tipografía. Manual para diseñadores modernos* (trad. María Teresa Albero y Estela Marqués). Valencia: Campgràfic, 2003, pp. 89-98. Las notas han sido traducidas de “Photography and Typography” (trad. Joel Agee), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 121-127.

- 1 Paul Outerbridge (1896-1959), George Hoyningen-Huene (1900-1968), Egidio Scaioni (1894-1966) y Luigi Diaz fueron fotógrafos activos en París a finales de 1920. Fotografías de moda y publicidad de Charles Sheeler (1883-1965), Adolph de Meyer (1868-1949), Ralph Steiner (1899-1986) y William Ellis aparecieron con frecuencia en las revistas estadounidenses de finales de 1920.
- 2 El texto que se transcribe iba acompañado de ilustraciones que no resulta posible reproducir aquí [N. del Ed.].
- 3 Max Burchartz (1887-1961) y Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) fueron, como todas las demás personas citadas en el texto, practicantes del fotomontaje en la década de 1920.
- 4 Las rayografías de Man Ray aparecieron en *Broom*, una revista editada a principios de 1922 por los estadounidenses Harold Loeb y Matthew Josephson.
- 5 Moholy-Nagy dedicó un capítulo de su libro *Malerei Photographie Film* a un discurso sobre la “tipofoto” o la combinación de la fotografía moderna y la tipografía en el diseño gráfico [En el presente volumen se reproduce un extracto de este texto, pp. 110-111].
- 6 El huecograbado y el offset, ambos incluidos, prescinden de la estructura de pequeños puntos que caracteriza la reproducción de medios tonos. El texto de Tschichold es particularmente complejo en este pasaje.
- 7 El texto original incluía una reproducción de un anuncio diseñado por Zwart para los cables de alta tensión aislados con papel, fabricados por NKF (Nederlandse Kabel-Fabrik) de Delft. [Para otras obras del artista, cf. CAT. 109-115, N. del Ed.].

E

n el momento actual nadie puede dudar de que la fotografía y la publicidad ocupan un lugar muy importante, si no el primero. En la publicidad hay dos modos de utilizar la foto. En primer lugar, se puede combinar la foto, tal como está, con tipografía. Todo el que se interesa por la publicidad conoce esa posibilidad, que tiene la ventaja de que hoy un buen tipógrafo por lo general domina esa técnica, de modo que uno se ahorra los costos del artista. Una desventaja es que este método a la larga aburre, ya que es muy esquemático. La segunda posibilidad, el fotomontaje, quiero tratarla aquí más detalladamente. Sobre los pros y los contras del fotomontaje se habla mucho en la actualidad y eso se basa principalmente en que todavía no se ha aprendido a distinguir unas fotos pegadas juntas sin sentido de un fotomontaje bien logrado por su contenido y forma. Que se vean más los primeros que los buenos todavía no dice nada contra el fotomontaje. La fotografía ha desplazado casi por completo al artista ilustrador. Por el desarrollo de los periódicos, que tienen fotos de mucha actualidad, la fotografía es cada vez más aceptada y extendida. A eso se añade que la elaboración de clichés fue perfeccionada progresivamente. Así la fotografía devino cada vez más un medio de comunicación internacional, ya que la imagen resulta mucho más fácilmente comprensible que el texto (las fronteras lingüísticas) en todas partes. La tendencia de

los periódicos a traer más imágenes y a acortar el texto hasta convertirlo en un lema se debe también, en mi opinión, a que el hombre moderno, al echar un vistazo a un periódico, quiere captar el contenido lo antes posible. También en el cine silente se trataba de poner el menor texto posible, la foto debía hablar por sí sola. También ahí se debía comprender visualmente. Un ejemplo muy bien logrado de omisión completa del texto puede verse en el film ruso *El hombre de la cámara* de Kaufman [Dziga Vértov].

Los cubistas en París —tomo como ejemplo a Picasso— y los futuristas en Milán bajo la dirección de Marinetti (Manifiestos futuristas) fueron los primeros que conscientemente trataron de utilizar la tipografía como elemento formal plástico. También se podría buscar el origen del fotomontaje en los *quodlibets* del siglo XVIII (que fueron una mera imitación fiel, en óleo o acuarela, de papeles impresos puestos unos sobre otros, sobre los que yace un lápiz u otro objeto, etc.), pero en todo caso corresponde a los dadaístas el mérito de haber reunido por vez primera fotografía y tipografía en una composición. Poco a poco se desarrolló en el artista la familiaridad con el nuevo material, de modo que empezó a lograr resultados cada vez mejores por el contenido y la forma. Todavía debo enfatizar aquí que es el artista y no el fotógrafo el que ha realizado esa posibilidad de la fotografía. Tras esta breve exposición sobre el origen quiero volver sobre el fotomontaje propiamente dicho y tratar de dar una definición del mismo.

El fotomontaje —preferiría decir la fotocomposición— es una composición que consiste en una unidad armónica de varias fotografías, total o parcialmente recortadas. En esa composición también puede incorporarse color o texto, con tal de que ello no rompa la unidad. Esa deliberada composición armónicamente construida entra por principio en la categoría de arte. Cito aquí un excelente libro de Jan Tschichold, *La moderna tipografía*:

La forma casual de cada foto por separado (diferentes matices de gris, la estructura, el movimiento de las líneas) adquiere sentido por la composición de todas las fotos juntas. La "lógica" de tal composición es lo irracional de la obra de arte. También en el fotomontaje se hallan grandes posibilidades por el contraste de las fotos plásticas con los planos blancos o de color sin vida. Ni en el dibujo ni en la pintura se puede lograr esa impresión especial. También se puede hacer variar mucho esa forma de arte a través de los contrastes grande-pequeño, cercano-lejano, plano-plástico, de las tomas fotográficas.

El punto medular del fotomontaje es que expresa un concepto.

El fotomontaje se puede dividir en dos clases, a saber, el fotomontaje libre y el aplicado. Con fotomontaje libre quiero decir una composición

armónica de fotografías que expresa una idea sin tipografía. Este fotomontaje es algo intermedio entre foto y film. Tomo por ejemplo el concepto de guerra; una foto de una parte del frente no es suficiente, eso no expresa todavía el concepto de guerra. Tomo entonces un número de fotos de la guerra: la guerra en tierra, en y bajo el agua, en el aire, etc., etc., las combino, y si la combinación está bien lograda, entonces surge en el espectador el concepto de guerra. Desde luego, el film puede hacer eso aún mejor, pero no se puede sujetar la imagen móvil al plano; para eso se necesita el fotomontaje. Con fotomontaje aplicado quiero decir una composición de partes de fotos en combinación con tipografía. Es muy apropiado para fines publicitarios. Desde luego, sólo de vez en cuando es posible, en este terreno, hacer una obra de arte, ya que el elemento compositivo queda relegado por las conexiones y coherencia lógicas y por el texto dado. Sin embargo, no es tarea del diseñador de publicidad hacer arte, sino publicidad que funcione bien. Pueden, pero no necesitan ir juntos.

El que ahora muchas personas crean que también ellos pueden hacer fotomontajes sin tener la menor noción de esta materia, daña mucho al fotomontaje. Por lo general, se pega por pegar, y al producto lo llaman fotomontaje. En muchas revistas ilustradas se ven esos productos de legos que desacreditan al fotomontaje y suplantán el realmente bueno, que cuesta mucho más tiempo, trabajo y dinero. Sería muy de desear que esos fotomontadores ejercieran más la autocrítica. Incluso los fotógrafos diseñan, salvo algunas excepciones, malos fotomontajes, aunque a menudo tienen buen material. También llaman fotomontaje a la impresión de unos negativos sobre otros. Eso es, en mi opinión, un error, porque el resultado casi siempre es casual y no una composición deliberadamente reflexionada. Por último, únicamente se puede imprimir, unos sobre otros, un número muy limitado de negativos. Sin embargo en el film eso se puede hacer muy bien; los films rusos lo demuestran.

Sobre la inserción de letras en el fotomontaje quiero, resumiendo, decir todavía unas cuantas cosas, aunque eso es en realidad un asunto personal del artista. El gran atractivo del fotomontaje estriba en contrastes como grande-pequeño, negro-blanco, etc.; por eso yo escogería como contraste con la composición más o menos subjetiva un tipo de letra lo más sobria posible (impersonal). Así que me limito principalmente al tipo de letra grotesco, como el amplio y delgado Grotesco Akzidenz, con la lucina como tipo de letra negativo. La ventaja de esos tipos es que son muy nítidos. Me parece mejor colocar los tipos de izquierda a derecha y no de arriba a

abajo. A menudo se ve también texto manuscrito en fotomontajes. Estoy en contra de eso. ¿Se ha trabajado años en la mejora de los tipos de letra para regresar ahora al texto manuscrito? Tampoco uso los llamados tipos “de artes decorativas”. Muchos artistas diseñan una letra propia, pero no se dan cuenta de que eso es muy difícil y un oficio por sí solo. Lo mejor es que de los muchos tipos existentes se escoja uno bueno. Esos tipos “de artes decorativas” se usan más que frecuentemente para ocultar momentos débiles en la composición.

Espero haber dicho en esta breve exposición algo sobre la esencia e importancia del fotomontaje y aplaudiría mucho si también en Holanda esta manera de utilizar las fotos en el terreno de la ilustración y la publicidad encontrara más aceptación.

Publicación original en holandés: “Fotomontage,” *De Reclame. Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame*, año 10, n° 5 (Ámsterdam, mayo 1931), pp. 211-215. Reproducido en *Domela: schilderijen, reliefs, beelden, grafiek, typografie, foto's* [cat. expo., Gemeentemuseum Den Haag, La Haya, 6 septiembre-26 octubre]. La Haya: Gemeentemuseum, 1980, pp. 28-29. Traducción de Desiderio Navarro.

RAOUL HAUSMANN

FOTOMONTAJE

MAYO 1931



A pesar de la disparidad de opiniones casi todos coinciden en afirmar que sólo existen dos formas posibles de fotomontaje: el político y el publicitario. Sus primeros especialistas, los dadaístas, partían del hecho, indiscutible para ellos, de que la pintura de la guerra, del expresionismo posfuturista, agonizaba víctima de su falta de convicción y su rechazo de lo figurativo, y agregaban que no sólo la pintura sino todos los géneros y técnicas artísticas precisaban una transformación radical si no querían perder lo poco que aún les vinculaba a la vida de la época. La formulación de reglas estéticas nuevas que rigieran la creación artística no era, por supuesto, competencia de los miembros del Club Dada¹, todos situados políticamente más o menos a la izquierda; antes al contrario, cabe afirmar que su interés primordial se centraba no ya en el arte sino en una nueva forma que fuera expresión material de nuevos contenidos. El dadaísmo fue un modo de crítica cultural que no retrocedió ante nada y es un hecho probado que gran parte de los primeros fotomontajes hacían mofa despiadada de los acontecimientos políticos de entonces. Pero si revolucionarios eran el contenido y el enfoque del fotomontaje, no menos subversiva resultaba la forma, la utilización simultánea de fotografía y texto en una especie de film estático. Los dadaístas habían sido los “inventores” del poema estático, simultáneo y puramente fonético², y no es de extrañar que aplicaran los mismos

principios a la representación plástica. Su empleo del material fotográfico consistía —y en esto fueron los primeros— en la consecución, a partir de elementos contrapuestos en el espacio, de una nueva unidad capaz de arrancar al caos de la guerra y la revolución una nueva imagen visual e ideológica. Tampoco ignoraban que su método albergaba una notable fuerza propagandística, aunque a la postre le faltara empuje para impulsar y remodelar la vida contemporánea. Mucho han cambiado las cosas desde entonces. La exposición de la Staatliche Kunstbibliothek³ revela la importancia que el fotomontaje ha adquirido en Rusia como medio de propaganda. Las carteleras de cine, ya se trate de Chaplin, *Melodía del mundo*, Buster Keaton, *El viaje a la felicidad de madre Krause* o *África*⁴, son la prueba evidente de que este efecto propagandístico tiene también un valor comercial cada vez más reconocido. Las perspectivas de éxito de estas películas no serían las mismas sin el fotomontaje. Hoy sin embargo se objeta con frecuencia que para una época de nueva objetividad (por no decir de neo-empalago)⁵ el fotomontaje se ha quedado desfasado y sin posibilidad alguna de evolución. A eso habría que contestar que la fotografía es aún más antigua y a pesar de ello son cada día más y más los que, provistos de su objetivo, desentrañan desde múltiples ángulos el mundo que nos rodea. El número de fotógrafos modernos es ya grande y seguirá creciendo, pero a nadie se le ocurrirá tachar de anticuada la fotografía realista de Renger-Patzsch sólo porque la de August Sander⁶ es muy precisa, o especular ociosamente sobre la mayor o menor modernidad de Bernatzik y Lerski⁷. Tanto los ámbitos de la fotografía y el cine mudo como el del fotomontaje albergan en su seno tantas posibilidades como cambios puedan producirse en el ambiente circundante, en su estructura social y en las condiciones psicológicas de ella resultantes; y dado que el entorno se transforma a diario, puede asegurarse que las posibilidades de desarrollo del fotomontaje, como las del cine mudo, no están ni mucho menos “agotadas”, pues tanto en uno como en otro se trata de disciplinar los medios creativos y de adecuar y tamizar la forma expresiva.

Si en sus estudios iniciales el fotomontaje fue una explosión de puntos y planos vertiginosamente arremolinados entre sí, y estaba tan abismado en su complejidad como la pintura futurista, con el tiempo adquirió una dimensión que podemos calificar de constructivista. Por todas partes se ha propagado la certeza de que el elemento óptico de la imagen constituye un medio tan rico que en el caso concreto del fotomontaje, con sus contrastes de estructuras y dimensiones (brillo y mate, tomas aéreas y primeros planos,

perspectiva frente a superficies, etc.), permite la mayor diversidad técnica imaginable o las soluciones dialéctico-formales más conseguidas. La técnica del fotomontaje ha tendido, en lo esencial, a simplificarse, a causa del reducido ámbito de aplicación que él mismo se ha fijado. Dicho ámbito es, como se dijo con anterioridad, el de la propaganda política y comercial. La concisión y claridad necesarias en las consignas políticas y comerciales han alejado cada vez más al fotomontaje del carácter de divertimento individualista que tuvo en un principio. La capacidad para conciliar tendencias radicalmente contrapuestas o para mantener el equilibrio de las ya conciliadas —en una palabra, la genuina dialéctica formal que exhibe el fotomontaje— le augura aún una vida larga y plena de posibilidades. La exactitud del material, la claridad extrema de lo presentado como real y la clarificación de los conceptos plásticos desempeñarán un papel fundamental en el fotomontaje del futuro. Valga mencionar como ejemplo de una nueva forma la utilización del fotomontaje en censos y estadísticas, algo en lo que nadie había pensado antes. Puede afirmarse sin miedo que el fotomontaje, como la fotografía y el cine mudo, puede contribuir mucho más de lo que se imagina al adiestramiento de nuestra visión y al conocimiento integrado de estructuras ópticas, psicológicas y sociales; y ello es posible gracias a la claridad de sus medios, en los que forma y contenido, sentido y configuración son todo uno.

Publicación original en alemán: "Fotomontage," *A bis Z*, 2, nº 16 (Colonia, mayo 1931), pp. 61-62. Se reproduce aquí, con permiso y con cambios menores, el texto de *Raoul Hausmann* (trad. Anacleto Ferrer y Santiago Sanz) [cat. expo. Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 10 febrero-24 abril 1994; Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, 15 mayo-15 julio 1994; Berlinische Galerie, Berlín, 4 agosto-2 octubre 1994; Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart, 15 noviembre-30 diciembre 1994]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1994. Las notas han sido traducidas de "Photomontage," en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 178-181.

- 1 'Club Dada' era el nombre del grupo informal dadaísta que Hausmann, Richard Huelsenback y otros formaron en Berlín en el verano de 1918.
- 2 Presentado por el grupo Dada de Zúrich en el Cabaret Voltaire en 1915-1916. El poema estático consiste en la yuxtaposición silenciosa de dos o más objetos no relacionados en el escenario antes de la audición. El poema simultáneo incluía una recitación

simultánea por un grupo de actores reunidos en el escenario. El poema fonético prescindía del lenguaje convencional y se basaba en el patrón rítmico de los sonidos para obtener su efecto.

- 3 La exposición *Fotomontage*, organizada por César Domela-Nieuwenhuis, tuvo lugar en los Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlín, entre el 25 de abril y el 31 de mayo de 1931 (cf. reproducción del catálogo en el presente volumen, pp. 124-156).
- 4 Las películas varían desde el entretenimiento musical (*Melodie der Welt*) al documental (*Afrika spricht*) o a un drama doméstico de la clase obrera (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*).
- 5 En el texto alemán existe una semejanza fonética o juego aliterativo entre *neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) y *neue Süßlichkeit* (nueva dulzura) [N. del T.].
- 6 Fotógrafos alemanes. Albert Renger-Patzsch (1897-1966), vinculado al movimiento nueva objetividad; August Sander (1876-1964) practicó sobre todo el retrato y la fotografía documental. [N. del Ed.].
- 7 Helmer Lerski (1871-1956) fue un fotógrafo alemán conocido por sus extremos primeros planos del rostro humano. [Hugo Adolf Bernatzik (1897-1953) fotógrafo y antropólogo austriaco, dejó constancia fotográfica de sus numerosos viajes de estudio científico, N. del Ed.].

GUSTAVS KLUCIS EL FOTOMONTAJE COMO NUEVO GÉNERO DE ARTE DE AGITACIÓN 1931

E

l fotomontaje como método más reciente de las artes plásticas está estrechamente relacionado con el desarrollo de la cultural industrial y de las formas de arte de divulgación masiva. El fotomontaje es un arte de agitación y propaganda ["agitprop"]. Por lo tanto, es natural que se utilice primordialmente en el ámbito de la cultura en la Unión Soviética. En la evolución del fotomontaje han de distinguirse dos líneas. Una ha surgido de la publicidad americana. Es el llamado fotomontaje publicitario con carácter formalista; lo han empleado sobre todo los dadaístas y expresionistas occidentales. La segunda línea ha evolucionado de forma autónoma en la Unión Soviética. Este fotomontaje político destinado a la agitación ha elaborado métodos y principios propios. Tiene sus propias leyes de evolución. Por derecho propio representa un nuevo arte de las masas, pues se trata del arte de la construcción socialista. Este aspecto del fotomontaje ha tenido una influencia decisiva en la prensa comunista en Alemania (Heartfield y Tschichold) y en otros países donde este método se ha aplicado para ilustrar la literatura de masas.

En la URSS, el fotomontaje surgió en el "frente de izquierdas" en el momento en que se dejó atrás la abstracción. Para el arte propagandístico se precisaba una representación realista, junto con una técnica altamente desarrollada, provista de precisión gráfica y de un efecto impactante.

Los antiguos géneros de las artes plásticas (dibujo, pintura, obra gráfica), con sus técnicas y

métodos de trabajo obsoletos, resultaban insuficientes a la hora de satisfacer las exigencias de la Revolución frente al trabajo de agitación y propaganda de alcance masivo.

Lo esencial del fotomontaje es el aprovechamiento de las fuerzas físico-mecánicas del aparato fotográfico (de la óptica) y de la química para las metas de la agitación y propaganda. Sustituyendo el dibujo a mano por la fotografía, el artista se expresa con más veracidad, más vivacidad y más inteligibilidad de cara a las masas que en cualquier otro contexto. El sentido de esta sustitución radica en el hecho de que la fotografía es una retención exacta de los hechos visibles y no su ilustración. Para el observador, esta exactitud y fidelidad documental dan a la fotografía tal fuerza de convicción que ningún otro tipo de representación gráfica podrá superar jamás. El cartel de agitación, la cubierta, la ilustración, las consignas leninistas, el periódico mural y las Células Rojas requerían de nuevos métodos de ilustración, impactantes y vivos. El arte precisaba urgentemente de la técnica, del equipamiento con aparatos y de la química. **El arte debe estar a la altura de la industria socialista.** Ha quedado de manifiesto que el fotomontaje es un arte que tiene esas características. Más, sería erróneo asumir que el montaje de las fotografías, en sí mismo, crea una composición de alto valor expresivo. Pues no; el fotomontaje debe incluir siempre una consigna política, elementos de color y elementos puramente gráficos. Una adecuada organización ideológica y artística de estos elementos sólo puede ser alcanzada por un tipo de artistas totalmente nuevo, por una persona con compromiso social y especializado en el campo del trabajo político y cultural con las masas; por un constructor que domine la fotografía y que en sus composiciones tenga en cuenta aquellas leyes completamente nuevas, que hasta ahora no han sido aplicadas en el arte. Los nuevos procedimientos en la composición de los cuadros surgen debido a nuevos elementos de representación y a nuevas actitudes sociales.

La revolución proletaria ha impuesto a las artes espaciales una serie de quehaceres totalmente nuevos y complejos como, por ejemplo, la configuración de ciudades socialistas y de casas de comunas, de ciudades verdes, colonias rurales y clubs de trabajadores, así como la organización de la vida proletaria, del recreo, de los espectáculos de masas y de la vivienda del trabajador. Los nuevos quehaceres exigen nuevos procedimientos y nuevas formas del trabajo artístico. El fotomontaje forma parte de ellos.

El método del fotomontaje es, por su naturaleza, ajeno a toda clase de falsedad; descubre a los chapuceros oportunistas entre los epígonos impresionistas y naturalistas para expresar el panorama artístico de la Revolución. El fotomontaje dispone

de riquísimos medios de expresión. Los procedimientos de la sobreimpresión múltiple, del fotograma, de la pintura fotoquímica, todos ellos son variantes del fotomontaje que se presentan bajo el aspecto formal, como en el laboratorio. El objetivo fotográfico, la emulsión fotosensible, la luz, los productos químicos y los colores en combinación con la técnica de las artes gráficas ofrecen posibilidades enormes, que hasta el momento no han sido suficientemente investigadas ni aprovechadas. Por vía de la distribución y del énfasis en fotografías de gran tamaño, y poniendo de relieve su carácter concreto y la interacción de colores, se puede expresar cualquier tema requerido. Así pueden aprovecharse la fotografía, la consigna y la luz para las tareas de la lucha de clases; así se obliga a que la fotografía narre y participe en la agitación y la propaganda. El fotomontaje organiza [el material] siguiendo los principios del máximo contraste, de una combinación que sorprende y de los contrastes de escala. La fotografía fija el **momento** estático, mientras que el fotomontaje muestra el dinamismo de la vida, desarrollando una temática.

Mediante la organización simultánea de varios elementos formales, como la fotografía y la luz, la consigna, la línea y la superficie, el fotomontaje persigue una sola meta: alcanzar un máximo de expresividad. Las fotografías son tratadas como los elementos del arte y se utilizan conjuntamente con ellos como los componentes de un organismo funcional. El fotomontaje no puede ser comparado con ningún arte con excepción del cine, que une el conjunto de los cuadros de una película en una obra singular. El fotomontaje como arte nuevo surgió en la URSS entre 1919 y 1921 tras largas investigaciones de laboratorio y de producción en busca de nuevos métodos de expresión artística. Resultado de estos ensayos fue el primer fotomontaje en la URSS, creado por el artista G. Klucis y titulado *Ciudad dinámica*, donde por vez primera se utiliza la fotografía como elemento de factura y de representación, montada según el principio de la diversidad de las dimensiones. Esta obra rompió con las reglas seculares de representación, perspectiva y proporción. A continuación, el método fue utilizado para carteles de Lenin (en la revista *Molodáya Gvárdiya* [Guardia joven], 1924). La consigna política, la fotografía y el color completan el método del fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico. Los artistas G. Klucis y S. Senkin fueron los primeros que trabajaron con este método. Además de estos dos camaradas, el fotomontaje fue utilizado por los artistas Lissitzky, Ródchenko y Lavinski. A menudo, sus trabajos fueron ejecutados de forma similar a los carteles publicitarios con carácter formalista y su influencia no fue importante en la creación del fotomontaje político.

En los años siguientes se organizó un grupo de artistas jóvenes que aplicaron este método de manera polifacética a las artes gráficas — los camaradas Yólkin, Kuláguina, Spírov, Gutnov, Tagirov, Pinus y miles de artistas-obreros anónimos y agricultores de koljós—, ilustrando temas políticos candentes con los métodos del fotomontaje.

A partir de entonces, ni un solo periódico mural fue publicado sin fotomontaje.

El método del fotomontaje se convirtió en un arte de masas en la URSS. Para hacer el balance de las innovaciones que el fotomontaje ha traído consigo, resulta útil saber lo siguiente sobre su evolución:

1. El fotomontaje ha provocado una reconstrucción técnica en las artes.

2. El fotomontaje ha provocado una revolución en lo referente a los métodos de composición del cuadro.

3. El fotomontaje ha enriquecido el arte propagandístico con métodos de trabajo nuevos y exactos mediante la introducción de la precisión documental y la flexibilidad de composición. A la hora de fijar procesos complejos y su desarrollo, el fotomontaje permite una exactitud de hasta una milésima de segundo, mientras que el dibujo proporciona solamente una impresión individual aproximada y un cuadro estático del suceso.

4. El fotomontaje como método para influir sobre las masas ha conquistado a los clubs de trabajadores, a los soldados del Ejército Rojo, a los miembros del Komsomol [Unión de Jóvenes Comunistas], a los pioneros, y ha ido ganando gran influencia en los periódicos murales, en las esquinas de Lenin, en las campañas políticas del momento; se ha convertido en un instrumento de articulación en las manos de millones de trabajadores, miembros de Komsomol y pioneros.

5. El fotomontaje ha creado un nuevo tipo de cartel político, mientras que los demás carteles hasta hoy no han superado las características amañadas de la publicidad burguesa (los hermanos Stenberg, Prusakov). Asimismo, el fotomontaje ha desarrollado un nuevo tipo revolucionario de tarjeta postal.

6. El fotomontaje ha producido un nuevo tipo de ilustración de libros para el uso masivo. Hoy sirve de modelo para todas las editoriales, ante todo para la OGIZ [Unión de las Editoriales Estatales]. La primera exposición de "Oktaibr" (en junio de 1930) ha dado ejemplo con una serie de libros de este tipo.

7. El método de la composición de fotomontajes ha influido también en otras artes. Así por ejemplo, hay una serie de pintores que utilizan este método en la composición del cuadro (Vialov, Labás, Pímenov, etc.).

8. El fotomontaje ha movilizado una gran variedad de métodos: escorzos, tomas fotográficas desde arriba y desde abajo, sobreimpresiones de toda clase; todo esto es posible gracias al fotomontaje. De acuerdo con su propio principio de estructura, exige la utilización de toda la gama de sus posibilidades. El fotomontaje ha planteado una serie de tareas nuevas a la fotografía. Los principios del fotomontaje han sido aprovechados plenamente por Ignátovich y Ródchenko.

9. El método del fotomontaje ha sido empleado de forma productiva como principal elemento didáctico por IZORAM [Círculo Artístico de la Juventud Trabajadora] en Leningrado.

10. Las revistas y los periódicos de la URSS hacen amplio uso del método del fotomontaje, aunque éste ha sido parcialmente vulgarizado debido a la falta de especialistas en este campo.

11. Todos los museos y exposiciones utilizan este método para la organización de sus piezas (exposiciones en el extranjero y en la URSS, museos de la Revolución) etc.

12. Hace ya tiempo que el método del fotomontaje ha traspasado los límites de las artes gráficas. Ahora es menester aplicar el fotomontaje con más frecuencia en la arquitectura. En un futuro muy próximo veremos murales y frescos de fotomontaje de dimensiones colosales. Asimismo, el procedimiento del fotomontaje se aplica en la industria textil y en la cerámica.

13. El fotomontaje es un género típico del arte revolucionario de la Unión Soviética; sin embargo, hace ya tiempo que el fotomontaje ha traspasado los límites de la URSS — el Partido Comunista de Alemania (Heartfield y Tschichold) lo usa con frecuencia en sus publicaciones.

Toda actividad nueva en este campo es digna de celebración y apoyo mediante el desarrollo ulterior de esta importante causa; para ello es indispensable, también, su evaluación por parte de nuestros críticos marxistas y del público.

Es imprescindible combatir a los numerosos epígonos y charlatanes que vulgarizan el método, aprovechándolo para actualizar su técnica ya obsoleta con metas chapuceras. La cultura industrial proletaria emplea precisamente el fotomontaje como medio de combate agudo y eficaz.

Publicación original en ruso: "Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva", en *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedinéniya Oktiabr* [Frente artístico: la lucha de clase frente a las artes tridimensionales. Editado por el grupo Oktyabr]. Moscú; Leningrado: Izofront, 1931, pp. 119-132.

Se reproduce aquí, con permiso y con cambios menores, el texto de *Gustav Klucis. Retrospectiva =*

Gustav Klucis: Retrospektive (ed. Hubertus Gassner y Roland Nachtigäller; trad. española Pablo Diener Ojeda y Peter Billaudelle) [cat. expo., Museum Fridericianum, Kassel, 24 marzo-26 mayo; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 junio-29 julio]. Ostfildern: Gerd Hatje; Madrid: MN-CARS, 1991, pp. 308-310.

HANNAH HÖCH LOS PRIMEROS FOTOMONTAJES 1934



LOS PRIMEROS FOTOMONTAJES

El fotomontaje se ha desarrollado a partir de la fotografía y basándose en ella. La fotografía existe desde hace aproximadamente cien años. El fotomontaje no es ni mucho menos tan antiguo, pero tampoco es un producto de la posguerra (Primera Guerra Mundial), como se suele dar por sentado. A veces encontramos los primeros comienzos de esta actividad remodeladora, es decir, del recortar y volver a combinar fotografías o fragmentos de fotografías, en los cofres de nuestras abuelas. Se trata de curiosas fotografías descoloridas de pequeño tamaño que muestran a algún tío abuelo vestido con uniforme de soldado con la cabeza pegada a posteriori. Por aquel entonces se limitaban a colocar la cabeza del personaje en cuestión sobre la efigie de un mosquetero impresa previamente. En otra imagen vemos un paisaje predilecto, por ejemplo, un pintoresco lago con una barca a la luz de la luna, en el que se ha insertado a posteriori todo un grupo familiar recurriendo al simple pegado. Las imágenes de broma, para tarjetas postales, etc., también se empezaron a confeccionar muy pronto recortando y pegando fragmentos de fotografías. Así, una lámina del año 1880 (colección del profesor Stenger, Berlín) muestra a unos estudiantes serrando a un condiscípulo.

EL FOTOMONTAJE EN TORNO A 1919

En 1919 los dadaístas hicieron uso de esta posibilidad de formar composiciones y creaciones

nuevas con ayuda de fotografías y empezaron a confeccionar sus fotomontajes, en ocasiones agresivos. Ahora bien, resulta significativo que esto ocurriera simultáneamente en países tan diferentes como Francia, Alemania, Rusia y Suiza. Estos países, y por tanto también sus respectivos grupos de artistas, al menos en su mayor parte, no tenían todavía ningún tipo de contacto entre sí. La guerra acababa de terminar y la comunicación se limitaba a los primeros pasos diplomáticos. Por eso digo que “resulta significativo”, porque no se trataba de la idea nueva de un individuo concreto o de la idea de un grupo de personas, sino que era la propia fotografía la que acababa de alumbrar nuevamente esta variante; en primer lugar, gracias al grado de perfección conseguido; en segundo lugar, a través del cine; y en tercer lugar, mediante la fotografía de reportaje, que había alcanzado una extraordinaria difusión. Hacía décadas que era práctica habitual en los reportajes gráficos recortar fotografías y añadir fragmentos de ellas siempre que se consideraba necesario, y aunque se hacía a escala restringida, los objetivos estaban muy claros. Por ejemplo, cuando un potentado era recibido, pongamos que en Tröchtelborn, y la foto de prensa hecha allí no resultaba lo suficientemente pomposa, se encolaban grupos de personas tomados de otras fotografías, se fotografiaba de nuevo el conjunto y ya tenemos una inmensa muchedumbre cuando los únicos presentes en la recepción habían sido los integrantes del orfeón masculino.

ACERCA DEL FOTOMONTAJE ACTUAL

Con el tiempo, el fotomontaje ha demostrado con éxito su eficacia en diversas modalidades, pero sobre todo ha conquistado por completo el ámbito de la publicidad. Carteles, anuncios y folletos publicitarios de todo tipo muestran la versatilidad de su uso. Se constató que el efecto gráfico de un artículo —por ejemplo, un cuello de camisa de caballero— se podía realzar mucho más si se fotografiaba una vez, se recortaba y se agrupaban hábilmente diez de esos cuellos recortados en lugar de colocar diez cuellos de camisa sobre la mesa y hacer una foto de todos ellos. Hasta entonces los intensos efectos decorativos que se podían extraer del fotomontaje sólo habían estado al alcance de los dibujantes. Pero la vía fotográfica tenía la ventaja de que el detalle se manifestaba de la manera más sencilla con la evidencia y el verismo natural que siempre se habían buscado. Además, el fotomontaje siguió siendo el mejor instrumento auxiliar del reportaje gráfico. Finalmente abordaré lo que podríamos denominar “fotomontaje libre”, por oposición al montaje “aplicado” del que he hablado hasta ahora. Con ese término nos estamos refiriendo a una forma artística que se

ha desarrollado sobre la base de la fotografía. La peculiaridad de la fotografía y sus posibilidades de tratamiento abrieron a los espíritus creativos un ámbito nuevo de fantasía desbordante. Una maravillosa tierra virgen que impone como primera condición para ser descubierta la completa libertad. Pero no la indisciplina. Porque dentro de las posibilidades recién descubiertas también están vigentes leyes del color y de la forma que configuran una superficie gráfica independizada. Ahora bien, siempre que nos propongamos extraer creaciones nuevas de esa “materia fotográfica” tendremos que disponernos a emprender viajes de exploración, tendremos que ponernos en marcha sin condiciones y, sobre todo, mantenernos receptivos ante los estímulos de lo casual que, aquí más que en ningún otro contexto, están dispuestos a obsequiar constantemente, con absoluto derroche, nuestra fantasía.

Nota manuscrita de Hannah Höch: “Este texto fue publicado en checo en 1934 en *Stredisko*, número 1 / 4. ročník, *Brno*. / Motivo: mi exposición de fotomontajes. Se presentaron 42 trabajos. Con catálogo”.

Texto original en alemán: “Die ersten Fotomontagen”. Publicado primero en checo como “Několik poznámek o fotomontáži” *Středisko: literární měsíčník* 4, n° 1 (1934). Höch publicó una edición revisada de este texto con el título “Die Fotomontage” en el catálogo de la exposición que organizó: “*Fotomontage: Von Dada bis Heute*” [cat. expo., Galerie Gerd Rosen, diciembre 1946]. Reproducido en su versión original alemana en *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Berlín: Berlinische Galerie; Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996, vol. 2 (1921-1945), pp. 504-506. Traducción de Elena Sánchez Vigil.

LOUIS ARAGON JOHN HEARTFIELD Y LA BELLEZA REVOLUCIONARIA¹ ABRIL 1935

P

intar. En 1935, en las calles de París, en carteles que se parecen a los de propaganda electoral, hay miles de cuadros: gatitos, macetas de flores, paisajes, ante los cuales nadie se detiene, después, de pronto, una agrupación: mujeres desnudas, que no por nada me recuerdan a las de los refugiados en las trincheras..., y, al lado, en una silla plegable, el pintor. Ciertamente no es aquí donde sigue la historia de la pintura; no es aquí, entre estos lienzos destinados a confusos y problemáticos pisos de soltero, a comedores y trastiendas con falta de arte, donde se juega la partida del espíritu humano cuyos participantes se han llamado Vinci, Poussin, Ingres, Seurat, Cézanne. Sin embargo, después de todo, en los problemas que se plantean estos tristes mendigos de la acera y en los que resuelven el mayor número de pintores que tienen derecho a la crítica, al estrado y a la gloria, ¿hay algo más que una diferencia cuantitativa?

Ya no les martiriza, a los pintores de hoy, esa angustia común a todos los artistas, que Mallarmé llamaba “el blanco desvelo² de nuestro lienzo”.

Y son poco numerosos aquellos que podrían incluso oír lo que Picasso me decía un día, hace algunos años: “El gran problema es el espacio entre el cuadro y el marco”. No, la mayoría de ellos no sienten esa ausencia del pensamiento allí donde el cuadro se termina, lo indigno del relleno, el desconcierto del pintor al margen de su tema. Pero en cuanto al “drama del marco”, que

algunos han sentido, ¿cuántos han comprendido su verdadero significado? El cuadro, que se le ha escapado a su autor, se integra en un marco por el cual no es habitual que el pintor se preocupe, y sin embargo... Sin embargo, no es indiferente para un artista ver su obra en una plaza pública o en un tocador, en un sótano o a la luz, en un museo o en el rastro. Y, quiérase o no, un cuadro, por ejemplo, tiene márgenes de tela y márgenes sociales, y tus pequeñas chicas modelo, Marie Laurencin, han nacido en un mundo en que el cañón bombardea, tus ninfas sorprendidas en la linde, Paul Chabas, tiemblan en pleno paro, tus frutereros, Georges Braque, ilustran el baile ante el aparador, y así podría dirigirme a todos, de Van Dongen, pintor del Lido, a Dalí, pintor de Guillelmos Tell edípicos; de Lucien Simon, con sus pequeñas bretonas, a Marc Chagall y sus rabinos con bucles³.

A través de generaciones, la angustia pictórica, como la angustia poética, ha tomado formas cambiantes, se ha traducido de mil maneras, desde las preocupaciones religiosas de los prerrafaelitas hasta la obsesión del inconsciente en los surrealistas, desde el misterio de lo real en los pintores holandeses hasta la inquietud del objeto pegado en los cubistas. El problema de la expresión no ha sido el mismo para el joven David o el joven Monet, y sin embargo lo extraordinario es que nunca se haya examinado seriamente, más allá del medio de expresión, el deseo de expresión y la cosa que se expresa.

Este desdén, extraño como una defensa, este rechazo a abordar el fondo del debate, ha alcanzado, a principios del siglo XX —por una especie de lógica que se va acusando al agravarse las condiciones sociales—, por así decirlo, su punto culminante en el mismo momento en que la guerra de 1914 inaugura una era nueva de la humanidad. Digo su punto culminante porque desde entonces, incluso en las manifestaciones extremas de la pintura —Dada, el surrealismo— aparecen signos violentos de una reacción contra esa punta extrema del arte por donde avanza el cubismo. Negación de Dada, intento de síntesis de la negación dadaísta y de la herencia poética de la humanidad en el surrealismo, el arte bajo el tratado de Versalles no tiene más que las apariencias desordenadas de la locura, es el producto alocado de una sociedad en la que se enfrentan fuerzas enemigas e inconciliables.

Por eso hoy lo máspreciado quizá sea la enseñanza de un hombre a quien los acontecimientos han colocado en uno de los puntos conflictivos de las fuerzas rivales donde se deja al artista, al individuo, el juego mínimo. Me refiero a John Heartfield, para quien la revolución alemana, después de la guerra, ha puesto en entredicho todo el destino del arte y cuya obra

ha sido destruida enteramente por el fascismo en 1933.

John Heartfield es uno de esos hombres que han dudado muy gravemente de la pintura, de los medios técnicos de la pintura. Uno de esos hombres que han tomado conciencia, a comienzos del siglo XX, del carácter efímero en la historia misma de la pintura, de esa pintura al óleo que sólo tiene unos siglos de existencia, y que nos parece “toda” la pintura, y que puede, de un momento a otro, abdicar ante una técnica nueva y más conforme a la vida nueva, a la humanidad de hoy. Es sabido que el cubismo, sobre todo, fue una reacción de los pintores ante la invención de la fotografía. La foto, el cine, volvían para ellos pueril rivalizar en “parecido”. Sacaban de las nuevas adquisiciones mecánicas una idea del arte que para unos iba en contra del naturalismo y para otros conducía a una definición de la realidad. Se ha visto cómo lleva esto a la decoración en Léger, a la abstracción en Mondrian, a la organización de veladas mundanas en la Riviera para Picabia.

Pero hacia el final de la guerra en Alemania, muchos hombres (Grosz, Heartfield, Ernst), con una intención muy diferente de la de los cubistas pegando un periódico o una caja de cerillas en el centro del cuadro, por volver a pisar la realidad, se veían inducidos, en su crítica a la pintura, a emplear esa misma fotografía que lanzaba un desafío a la pintura con fines poéticos nuevos, apartando la fotografía de su sentido de imitación para un uso de expresión. Así nacieron los *collages*, diferentes de los “papeles pegados” del cubismo, en los que el elemento pegado se mezclaba a veces con el elemento pintado o dibujado, en los que el elemento pegado podía ser tanto una fotografía como un dibujo, un objeto de catálogo, un *cliché plástico* cualquiera.

Así, frente a la descomposición de las apariencias en el arte moderno, renacía, bajo el aspecto de un simple juego, un gusto nuevo, vivo, por la realidad. Lo que confería fuerza y atractivo a los nuevos collages era esa especie de verosimilitud que tomaba de la figuración de objetos reales, hasta de su fotografía. El artista jugaba con el fuego de la realidad. Volvía a ser dueño de esas apariencias en que la técnica del óleo poco a poco le había hecho perderse y ahogarse. Creaba monstruos modernos, los hacía desfilas a su gusto en un dormitorio, en las montañas suizas, en el fondo del mar. El vértigo del que hablaba Rimbaud se apoderaba de él, “el salón en el fondo de un lago” de *La Temporada en el infierno* se volvía clima habitual del cuadro⁴.

Más allá de ese punto de expresión, de esa libertad del pintor con el mundo real, ¿qué hay? “Eso ha pasado”, dice Rimbaud, “hoy sé saludar la Belleza”⁵. ¿Qué quería decir con ello? Podemos

hablar durante largo tiempo aún. Los hombres de los que hablamos han tenido destinos diversos. Max Ernst pone su honra todavía hoy en no haber salido de ese decorado lacustre en que, con toda la imaginación que se quiera, combina hasta el infinito los elementos de una poesía que tiene su fin en sí misma. Es sabido lo que ha ocurrido con George Grosz. Hoy enfocaremos más concretamente el destino de John Heartfield, de quien la AEAR⁶ presenta en la Casa de la Cultura una exposición que induce a soñar y a cerrar los puños.

John Heartfield “sabe hoy saludar la belleza”. Cuando jugaba con el fuego de las apariencias, en la realidad se prendió fuego alrededor de él. En nuestro país de ignorantes, casi no se sabe que hubo soviets en Alemania. Se conoce muy poco la magnífica, la espléndida conmoción de la realidad que fueron esos días de noviembre de 1918 en que el pueblo alemán, y no el ejército francés, puso fin a la guerra en Hamburgo, en Dresde, en Múnich, en Berlín. ¡Ah, se estaba entonces ante el débil milagro que es un salón al fondo de un lago, cuando sobre las ametralladoras los grandes marineros rubios del mar del Norte y del Báltico recorrían las calles con banderas rojas! Después los hombres-de-traje de París y de Potsdam se entendieron, Clemenceau entregó al socialdemócrata Noske las ametralladoras que equiparon a los grupos de los futuros hitlerianos. Karl y Rosa cayeron⁷. Los generales se volvieron a encerrar el bigote. La paz social florece, negra, roja y oro, sobre los cadáveres abiertos de la clase obrera.

John Heartfield ya no jugaba. Los trozos de fotografía que se agenciaba antes por el placer del estupor, en sus manos se habían puesto a *significar*. Muy rápidamente, a la *prohibición* poética había sucedido la *prohibición* social, o, más exactamente, bajo la presión de los acontecimientos, en la lucha en que el artista se encontraba atrapado, las dos prohibiciones se habían superpuesto: *no había más poesía que la Revolución*. Años ardientes en que la Revolución derrotada aquí, allí triunfante, surge del mismo modo en la punta última del arte, en Rusia, Mayakovski, en Alemania, Heartfield⁸. Y estos dos ejemplos, bajo la dictadura del capital, partido además incomprensible para la poesía, la forma última del arte para algunos, desembocan en la muestra contemporánea más brillante de lo que puede ser el arte para las masas, esa cosa magnífica e incomprensiblemente criticada.

Como Mayakovski declamando por el megáfono sus poemas para diez mil personas, como Mayakovski, cuya voz rueda desde el océano Pacífico hasta el mar Negro, desde los bosques de Carelia hasta los desiertos de Asia central, el pensamiento y el arte de John Heartfield han conocido la gloria y la grandeza de ser el cuchillo que entra en todos los corazones. Se sabe que

fue a partir de un cóctel que Heartfield hizo para el Partido Comunista Alemán por lo que el proletariado de Alemania adoptó el gesto de “Frente rojo”⁹ con el que los *dockers* de Noruega saludaron el paso del Cheliúskin¹⁰, con el que París acompañó a los muertos del 9 de febrero y con el que ayer en México en el cine veía yo que la muchedumbre rodeaba la imagen gamada de Hitler. Una de las preocupaciones constantes de John Heartfield es exponer, junto a los originales de sus fotomontajes, las páginas de la *AIZ*, el diario ilustrado alemán donde están reproducidos, porque, dice, hay que enseñar cómo esos fotomontajes penetran en las masas.

Por eso mismo, todo el tiempo de la “democracia” alemana, bajo la Constitución de Weimar, la burguesía alemana ha demandado ante los tribunales a John Heartfield. Y no sólo una vez. Por un cartel, una cubierta de libro, por falta de respeto a la cruz de hierro o a Emil Ludwig...¹¹. Cuando ha liquidado la “democracia”, su fascismo ha hecho algo más que demandar: los nazis han destruido veinte años de trabajo de John Heartfield.

Durante su exilio en Praga, también lo han perseguido. A petición de la Embajada alemana, la policía checoslovaca ha hecho clausurar la misma exposición que hoy está en las paredes de la Casa de la Cultura de París, que es todo lo que el artista ha hecho tras la subida al poder de Hitler, y donde ya se reconocen imágenes clásicas, como el admirable seguimiento del proceso de Leipzig, del que no podrán prescindir los manuales de historia del futuro cuando cuenten le epopeya de Dimitrov¹². Hablando con los escritores soviéticos, Dimitrov se asombraba recientemente de que la literatura no hubiese ni estudiado ni utilizado “ese formidable capital de pensamiento y práctica revolucionaria” que es el proceso de Leipzig. Entre los pintores, al menos a Heartfield, modelo y prototipo del artista antifascista, ese reproche no le afecta. Desde *Los Castigos* y *Napoleón el Pequeño*¹³, ningún poeta había tocado las alturas en que está Heartfield frente a Hitler. Porque tanto en la pintura como en el dibujo faltan precedentes, a pesar de Goya, Wirtz y Daumier.

John Heartfield “sabe hoy saludar la belleza”. Sabe crear imágenes que son la belleza misma de nuestro tiempo, porque son el grito mismo de las masas, la traducción de la lucha de las masas contra el verdugo marrón con la tráquea de monedas de dos reales. Sabe crear imágenes reales de nuestra vida y de nuestra lucha, desgarradoras y sobrecogedoras para millones de hombres, y que son una parte de esa vida y de esa lucha. Su arte es un arte de acuerdo con Lenin, porque es un arma en la lucha revolucionaria del proletariado. John Heartfield “sabe hoy saludar la belleza”. Porque

habla para la inmensa multitud de los oprimidos del mundo entero, y ello sin rebajar ni un instante su magnífico tono de voz, sin humillar a la poesía majestuosa de su imaginación colosal. *Sin disminuir la calidad de su trabajo*. Maestro de una técnica que ha inventado plenamente, nunca comedido en la expresión de su pensamiento, con todos los aspectos del mundo real en la paleta, mezclando a su gusto las apariencias, no tiene otra guía que la dialéctica materialista, la realidad del movimiento histórico, que traduce en blanco y negro con la rabia del combate.

John Heartfield “sabe hoy saludar la belleza”. Y si el visitante que recorre hoy la exposición de la Casa de la Cultura encuentra en los fotomontajes de los últimos años, en ese von Schacht¹⁴ con un falso cuello gigantesco, en esa vaca que se corta a sí misma con un cuchillo, en el diálogo antisemita de dos aves zancudas, la sombra antigua de Dada, si se detiene ante la paloma empalada en una bayoneta delante del palacio de la SND [Société des Nations], ante el árbol de Navidad nazi cuyas ramas se retuercen en cruz gamada, la herencia Dada no es la única que encontrará, sino la de la pintura de todos los siglos. Hay bodegones en Heartfield, como ese en que una balanza se inclina bajo el peso de un revólver, o la cartera de von Papen¹⁵, como ese andamiaje de cartas hitlerianas, que me recuerdan indefectiblemente a Chardin. Con ellos, simplemente, mediante las tijeras y el bote de pegamento, el artista ha sobrepasado en éxito lo mejor de lo que había intentado el arte moderno con los cubistas, en el camino perdido del misterio en lo cotidiano. Simples objetos, como antaño con Cézanne las manzanas, y con Picasso la guitarra. Pero aquí hay, además, *sentido*, y el sentido no ha desfigurado la realidad.

John Heartfield “sabe hoy saludar la belleza”.

Publicación original en francés: Louis Aragon, “John Heartfield et la beauté révolutionnaire,” *Commune*, nº 20 (abril 1935), pp. 985-991. Se reproduce aquí, con permiso y con cambios menores, el texto “John Heartfield y la belleza revolucionaria”, en Louis Aragon, *Los collages* (trad. Pilar Andrade). Madrid: Editorial Síntesis, 2001, pp. 61-69. Las notas se han tomado (traducidas) de “John Heartfield and Revolutionary Beauty”, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 60-67.

- 1 Conferencia pronunciada el 2 de mayo en la Maison de la Culture de París.
- 2 *Souci* es tanto “desvelo” como “caléndula” [N del T.].
- 3 Marie Laurencin (1883-1956) pintó retratos líricos y decorativos. Paul Chabas (1869-1937) fue un pintor académico de retratos y desnudos. Lucien

- Simon (1861-1945) fue un pintor e ilustrador francés conocido por sus retratos y escenas de género.
- 4 En la década de 1870 el poeta Rimbaud abogó por la alucinación y la alteración sistemática de los sentidos como métodos para lograr la renovación de las imágenes poéticas. [“Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais [...] un salon au fond d'un lac” (Me acostumbre a la simple alucinación. Veía un salón en el fondo de un lago). Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Délires II, Alchimie du Verbe, N. del Ed.].
- 5 Hace referencia a una frase de Rimbaud en *Une saison en enfer* (1873). [“Cela c'est passé. Je sais aujourd' hui saluer la beauté”, *ibíd.*, N. del Ed.].
- 6 Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, filial francesa de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. Fundada en París en 1932 [N. del Ed.].
- 7 Gustav Noske (1868-1946) fue el ministro del Interior alemán responsable de la sangrienta represión de la insurrección espartaquista en Berlín en 1919. Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, los líderes del grupo espartaquista revolucionario, fueron detenidos y ejecutados tras un juicio sumario. [Georges Clemenceau (1841-1929) era el primer ministro francés entre 1917 y 1920, N. del Ed.].
- 8 Vladímir Mayakovski (1893-1930) fue un poeta ruso y una figura prominente de la vanguardia soviética.
- 9 El 6 de febrero de 1934, los grupos de derecha se manifestaron en el centro de París, y el 9 y 12 de febrero los partidos de la izquierda organizaron grandes contra-manifestaciones. Estos acontecimientos movilizaron y unificaron a la izquierda, llevando finalmente a la formación del Frente Popular.
- 10 Este barco soviético quedaría atrapado entre el hielo en el Mar del Norte, hasta acabar hundiéndose el 13 de febrero de 1934 [N. del Ed.].
- 11 Emil Ludwig (1881-1948) fue un prolífico escritor alemán, autor de biografías populares de grandes hombres como Napoleón, Bismarck o el Káiser Guillermo II.
- 12 Georgi Dimitrov (1882-1949), comunista búlgaro, estuvo entre los acusados de responsabilidad por el incendio del Reichstag de Berlín en 1933. Fue llevado a juicio en Leipzig, en el otoño de ese año. Su enérgica defensa de sí mismo y de sus compañeros acusados de los cargos presentados por dirigentes nazis como Goebbels y Göring atrajo la atención internacional.
- 13 En diciembre de 1851, tras el golpe de estado de Luis Napoleón, el poeta francés Víctor Hugo comenzó su exilio político en Bruselas. En 1852 publicó *Napoléon le Petit*, un folleto que despellejaba al aspirante a emperador. En 1853 sacó una colección de poemas mordaz y sarcástica, *Les Châtiments* [Los castigos], como respuesta a la proclamación del Segundo Imperio por Luis Napoleón.
- 14 Hjalmar Schacht (1877-1970), financiero alemán, fue presidente del Reichsbank bajo Hitler, 1933-1939.
- 15 Franz von Papen (1879-1969), diplomático alemán y político conservador, fue canciller de Alemania en el año previo al nombramiento de Hitler a ese puesto en 1933.

USSR

RUSSISCHE

AUSSTELLUNG

“El fotomontaje –composición de carácter pictórico a partir de elementos fotográficos enraizada tanto en las condiciones del arte pictórico como en las del arte fotográfico– se hizo posible [...] en el momento en que la pintura dio un nuevo significado a la ley de la superficie y la fotografía se hizo consciente de su derecho a una existencia autónoma. [...] Este nuevo campo apenas pone límites al juego de la imaginación.”

—Curt Glaser, 1931

FOTOMONTAGE

Catálogo de la exposición en el Kunstgewerbemuseum
de Berlín (25 abril-31 mayo 1931)

Textos de Curt Glaser, César Domela-Nieuwenhuis
y Gustavs Klucis

Edición facsímil y traducida

FOTOMONTAJE

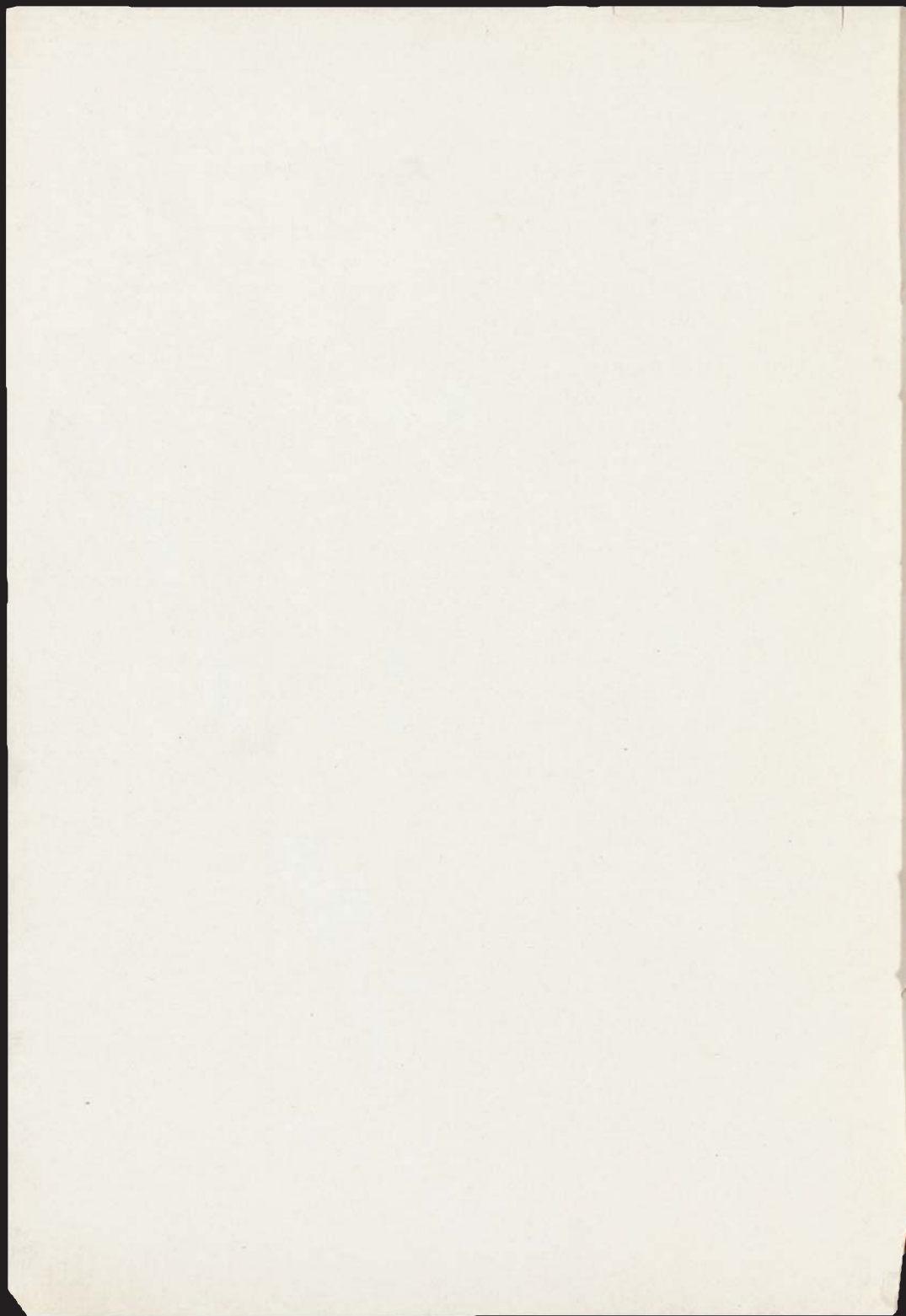
AUSSTELLUNG IM LICHTHOF
DES EHEMALIGEN KUNST-
GEWERBEMUSEUMS
PRINZ ALBRECHTSTR. 7

25. APRIL BIS 31. MAI 1931

STAATLICHE MUSEEN
STAATLICHE KUNSTBIBLIOTHEK

FOTOMONTAJE

Exposición en el patio de luces del
antiguo Kunstgewerbemuseum
Prinz Albrechtstrasse 7
Del 25 de abril al 31 de mayo de 1931
Staatliche Museen
Staatliche Kunstbibliothek



vorwort

die fotomontage — bildmäßige komposition an fotografischen elementen und in den voraussetzungen der bildkunst wie der fotografie wurzelnd — wurde möglich in einer bestimmten situation, da die malerei dem gesetz der fläche eine neue bedeutung gab, und die fotografie sich ihres selbständigen daseinsrechtes bewußt wurde. im verfolg der vielfältigen bildexperimente, die unter dem namen „kubismus“ zusammengefaßt werden, ist zuerst der versuch gemacht worden, flächenkompositionen durch einkleben von stücken verschiedenartigen papiers zu bereichern oder gänzlich durch solche zu gestalten. schon in diesem zusammenhang wurden gelegentlich auch fotografien oder teile von solchen verwendet. der weg war nicht weit zu den gänzlich aus fotografien zusammengesetzten klebebildern, die man „fotomontagen“ nannte, um ihren maschinellen charakter zu betonen. der handwerker weicht dem montör. es ist ein spiel mit worten, da es sich auch hier letzten endes um eine gattung künstlerischer betätigung handelt, denn eine ausgesprochene phantasiebegabung und ein gefühl für die werte bildhafter komposition ist die voraussetzung für die erzeugung guter fotomontagen.

dem spiele der fantasie sind auf diesem neuen felde kaum noch grenzen gesetzt. denn wenn es eine grenze darin zu geben scheint, daß immer nur teile von abbildern realer dinge und wesen in neuen zusammenhang gebracht werden können, so ist gerade in diesem widerspiel des realen und

Prefacio

El fotomontaje — composición de carácter pictórico a partir de elementos fotográficos enraizada tanto en las condiciones del arte pictórico como en las del arte fotográfico — se hizo posible en una situación concreta, en el momento en que la pintura dio un nuevo significado a la ley de la superficie y la fotografía se hizo consciente de su derecho a una existencia autónoma. Durante el desarrollo de los variados experimentos pictóricos que pueden agruparse bajo el nombre de “cubismo”, se intentó primero enriquecer o configurar totalmente la composición de las superficies, pegando trozos de diversos tipos de papel. Ocasionalmente se empleaban también fotografías o fragmentos de fotografías. Se estaba muy cerca de la creación de collages compuestos íntegramente por fotografías, que recibirán el nombre de “fotomontajes” para subrayar su carácter mecánico. El artesano da paso al montador. Aunque esto no es más que un juego de palabras, porque, en definitiva, estamos hablando de un género de actividad artística, ya que para crear buenos fotomontajes se requiere una gran imaginación y sentido de los valores de la composición pictórica.

Este nuevo campo apenas pone límites al juego de la imaginación. Aunque el que sólo puedan establecerse nuevas conexiones entre fragmentos de reproducciones de objetos y seres reales parezca una limitación, es precisamente esa interacción entre lo real y lo irreal la que abre la posibilidad de un universo fantástico nunca visto antes. Nuestra exposición muestra ejemplos de este tipo de configuración libre

cuyo elemento básico son las tomas fotográficas, ejemplos a partir de los que es posible hacerse una idea de todo el abanico de posibilidades. Ahora bien, este libre juego desembocó rápidamente en la aplicación práctica: en la era moderna, el fotomontaje se convirtió en una modalidad del trabajo gráfico utilitario y en un importante instrumento auxiliar de la publicidad.

Desde la cubierta de un libro hasta un cartel, desde un anuncio hasta un folleto publicitario, el fotomontaje conquista grandes sectores de la actividad publicitaria que antes dominaba el dibujante, y el carácter documental del material fotográfico empleado consigue que este nuevo instrumento publicitario produzca la misma impresión de credibilidad que los reportajes gráficos. Pero no sólo la propaganda comercial, sino también la propaganda política, se apoderan de este nuevo instrumento publicitario que ha sido utilizado ampliamente sobre todo por los partidos de la izquierda radical. No es necesario decir que este tipo de material propagandístico está presente en la exposición únicamente por su configuración formal, y que con ello no se hace propaganda de ningún partido, del mismo modo que con los anuncios comerciales exhibidos tampoco se aboga por ninguna empresa ni por ningún sector de la producción.

Lo que ha ocurrido con la izquierda radical entre nuestros partidos, se ha dado también a nivel de los diferentes países: ha sido sobre todo y casi exclusivamente la nueva Rusia la que ha hecho uso del fotomontaje como instrumento propagandístico. Por contraste, resulta interesante constatar que en Francia este

des irrealen die möglichkeit einer niemals zuvor erschauten fantastik gegeben. unsere ausstellung zeigt beispiele solcher art freier gestaltung mit den gegebenen elementen fotografischer aufnahmen, die den umkreis der möglichkeiten erkennen lassen. von diesem freien spiel aber führte der weg sehr bald zu praktischer verwendung, fotomontage wurde ein teilgebiet gebrauchsgrafischer arbeit und ein wichtiges hilfsmittel neuzeitlicher werbung.

vom buchumschlag bis zum plakat, vom inserat bis zur werbebroschüre erobert die fotomontage große gebiete der reklame, die früher der zeichner beherrschte, und der dokumentarische charakter des verwendeten fotografienmaterials gibt diesem neuen mittel der werbung den anschein der zuverlässigkeit bildmäßiger reportage. neben der geschäftlichen hat sich die politische propaganda des neuen werbemittels bemächtigt, von dem vor allem die parteien der äußersten linken ausgiebigen gebrauch machen. es ist unnötig, zu sagen, daß solches propagandamaterial in dieser ausstellung lediglich wegen seiner formalen gestaltung erscheint, und daß damit ebensowenig für eine partei geworben wird wie mit geschäftsanzeigen für eine firma oder einen fabrikationszweig eingetreten werden soll.

wie unter den parteien bei uns die äußerste linke, so hat unter den ländern vor allem und fast ausschließlich das neue rußland von dem propagandamittel der fotomontage gebrauch gemacht. es ist interessant, festzustellen, daß im

gegensatz in frankreich der begriff beinahe unbekannt und fotomontage auch in der geschäftsreklame nur ausnahmsweise verwendet wird. der versuch, die ergebnisse fremder länder in die ausstellung einzubeziehen, fand natürliche grenzen in der verschiedenheit des ausbreitungsgebietes der fotomontage selbst.

von der eigentlichen fotomontage läßt sich die nur mit mitteln der typografie zur werbegrafik gestaltete fotografie nicht abtrennen. auch sie war in die ausstellung einzubeziehen. wird endlich versucht, das aneinanderkleben von ausschnitten durch übereinanderkopieren verschiedener negative und einkopieren von buchstabenzeichen nach art der fotogramme zu ersetzen, so gehört auch diese jüngste und wohl auch zukunftsreichste form fotografischer werbegestaltung in den weiteren bezirk dessen, was unter fotomontage verstanden werden muß.

glaser.

fotomontage von cesar domela-nieuwenhuis

„je l'ai déjà fait“ — „ça a déjà été fait“, phrases stupides; leit motiv du monde artiste depuis 1912.
cocteau, opium.

• bemerkung

die fotomontage ist nicht, wie so oft behauptet wird, erfunden, sondern entstanden aus einem bedürfnis der zeit, die neue ausdrucksmöglichkeiten und materialzusammenstellungen brauch-

término es prácticamente desconocido y que el fotomontaje se utiliza en los anuncios comerciales solamente de forma excepcional. El intento de incluir en la exposición productos de países extranjeros ha tropezado con las limitaciones lógicas derivadas de esta difusión desigual del fotomontaje.

Es imposible separar el fotomontaje genuino de la fotografía configurada para el diseño publicitario empleando únicamente instrumentos tipográficos. También había que incluirla en esta exposición. Al final, se intenta reemplazar el pegado de fragmentos yuxtapuestos por el procedimiento de copiar diversos negativos superpuestos e insertar signos de escritura al estilo de los fotogramas. Esta forma novísima de diseño fotográfico publicitario, que probablemente sea la que más futuro tenga, ha de ser incluida también en el ámbito más amplio de lo que debemos entender como fotomontaje.

[Curt] Glaser

Fotomontaje por

César Domela-Nieuwenhuis

„je l'ai déjà fait“ — „ça a déjà été fait“, phrases stupides; leit motiv du monde artiste depuis 1912.

Cocteau, *Opium*¹

• Observación

El fotomontaje no ha sido inventado, como se afirma frecuentemente, sino que ha surgido a partir de una necesidad de la época,

¹ „«Lo he hecho ya»—«Eso ya se ha hecho»: frases estúpidas; leit-motiv del mundo artístico desde 1912”.

Jean Cocteau, *Opium: journal d'une désintoxication* (*Opio: diario de una desintoxicación*), 1930 [N. del Ed.].

que demandaba posibilidades de expresión y combinaciones de materiales nuevas. Por ese motivo nadie puede atribuirse el título exclusivo de inventor del fotomontaje. El litigio en torno a esta cuestión es irrelevante, lo que sí es importante es que haya buenos artistas que creen fotomontajes. Cubistas y dadaístas han hecho un valioso trabajo preparatorio en este sentido. La publicidad americana también ha aportado estímulos, a pesar de que apenas emplea o no emplea en absoluto el fotomontaje en su forma actual. Es un gran error concebir el fotomontaje como una moda; los trabajos que surgen de este planteamiento no consiguen otra cosa que corroborarlo. Cabe hablar de montajes conscientes a partir de la aparición del dadaísmo. Posteriormente, el fotomontaje no sólo se ha consolidado sino que ha pasado a ser patrimonio común. Esta exposición se esfuerza por mostrar trabajos cualitativamente buenos a nivel internacional. Y en mi opinión, el resultado permite constatar que el fotomontaje no ha quedado desfasado, como se dice a menudo, sino que se encuentra más bien en su primer estadio de desarrollo, después de haber tenido un efecto destructivo. Hoy en día se pueden detectar dos influencias predominantes: la de los constructivistas y la de los surrealistas.

- Definición

El fotomontaje es la elaboración artística de una o varias fotografías en una única superficie gráfica (con tipografía o pintura) a fin de obtener una composición unitaria. Para ello hace falta tener aptitudes específicas y conocimiento de la naturaleza estructural de la fotografía (la escala

te. aus diesem grunde kann keiner das monopol für sich beanspruchen, der erfinder der fotomontage gewesen zu sein. der streit darum ist unwesentlich, aber wichtig ist es, das gute künstler fotomontagen entwerfen. kubisten und dadaisten leisteten dafür wertvolle vorarbeit. auch die amerikanische reklame gab anregungen, trotzdem sie die fotomontage in ihrer jetzigen form kaum oder garnicht verwendet. grundsätzlich falsch ist es, sie als moderichtung aufzufassen; die arbeiten, die dieser einstellung entspringen, sind dementsprechend. seit dada kann man von bewußten montagen sprechen. danach behauptete die fotomontage sich nicht nur, sondern wurde allgemeingut. die ausstellung bemüht sich international, die qualitativ guten leistungen zu zeigen. das ergebnis scheint mir, daß die fotomontage nicht, wie oft gesagt wird, überholt ist, sondern eher im ersten stadium des aufbaus, nachdem sie vorher destruktiv gewirkt hat. heute lassen sich am stärksten zwei einflüsse feststellen: die der konstruktivisten und die der surrealisten.

- definition

fotomontage ist die künstlerische verarbeitung von einer oder mehreren fotografien in einer bildfläche (mit typografie oder farbe) zur einheitlichen komposition. es gehört ein bestimmtes können dazu, ein wissen um die struktur der fotografie (graustrukturen), um die einteilung der fläche, um den aufbau der komposition*. wir

* eine gute fotomontage erfordert nicht unbedingt eigene oder besonders künstlerische aufnahmen.

leben in einer zeit von größter präzision und maximalen kontrasten und finden in der fotomontage einen ausdruck dafür. sie zeigt eine idee, die fotografie einen gegenstand. es bestehen gewisse analogien zwischen fotomontage und film mit dem unterschied, daß der film in laufender reihenfolge zeigt, was die fotomontage flächenhaft zusammenfaßt. sie findet ihre wichtigste verwendungsmöglichkeit in der reklame, sowohl in der privaten wie in der politischen.

aus einem aufsatz von g. klucis

fotomontage in der ussr.

— fotomontage ist die logische verallgemeinerte zusammenfassung einer analytischen kunstperiode. die analytische, sogenannte „gegenstandslose“ periode, hat den zeitgenössischen künstler aufgerüttelt, hat ihn scharf und hartnäckig über die technik des schaffens nachdenken, formalismus überwinden lassen und hat ihn von der schablone der vergangenheit befreit. die analytische periode in der ussr. hat den künstler revolutioniert und ist zum hebel der rücksichtslosen zerstörung der alten Formen geworden.

es existieren in der welt zwei hauptrichtungen der entwicklung der fotomontage: die eine rührt von der amerikanischen reklame her, wurde von den dadaisten und expressionisten ausgenutzt, das ist die sogenannte formalistische fotomontage; die zweite richtung, die der agitierenden

de grises) así como de la distribución de la superficie y la estructura de la composición². Vivimos en una época de máxima precisión y de contrastes extremos, que encuentran un medio de expresión en el fotomontaje.

Este muestra una idea, la fotografía un objeto. Existen ciertas analogías entre el fotomontaje y el cine, con la salvedad de que el cine muestra en una sucesión ininterrumpida lo que el fotomontaje reúne en una única superficie. Su modalidad de utilización más importante está en la publicidad, tanto en la privada como en la política.

Texto extraído de un ensayo de G. Klucis³

Fotomontaje en la URSS

—el fotomontaje constituye el resumen lógico y general de un período artístico analítico. El período analítico, denominado “abstracto”, ha despertado de su letargo al artista contemporáneo, le ha hecho reflexionar con agudeza y tenacidad sobre la técnica creativa, le ha llevado a superar el formalismo y lo ha liberado de los clichés del pasado. En la URSS el período analítico ha revolucionado al artista y se ha convertido en la palanca de destrucción de las antiguas formas sin contemplación alguna.

Existen en el mundo dos tendencias fundamentales del desarrollo del fotomontaje: una tiene su origen en la publicidad americana y ha sido explotada por dadaístas

² Un buen fotomontaje no requiere necesariamente del empleo de fotografías propias o especialmente artísticas [Nota del texto original].

³ “Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva”, en *Izofront...*, Leningrad, 1931.

y expresionistas, se trata del denominado fotomontaje formalista; la segunda tendencia, la del fotomontaje político de agitación, ha surgido a partir de la vida político-social del país soviético.

El fotomontaje apareció en la URSS en el "Frente Artístico de Izquierdas" (LEF) una vez superada la abstracción. El verdadero arte de agitación requería representación realista, un máximo de precisión técnica y un riguroso enfoque socialista. El arte representativo ya no es un fin en sí mismo, como ocurría con los artistas antiguos y los formalistas, sino tan sólo un instrumento para conseguir un fin.

Los métodos de trabajo de las formas antiguas del arte representativo ya no eran capaces de satisfacer las exigencias de la lucha revolucionaria.—

—el eslogan político, el testimonio fotográfico del desarrollo socialista más una rica gama cromática requerían un tipo de artista enteramente nuevo, un trabajador social que fuera capaz de configurar estos factores de forma que pudiesen ser comprendidos por masas de millones de trabajadores y campesinos. Tenía que ser un artista que dominase la fotografía, que creara sus composiciones siguiendo leyes enteramente nuevas nunca aplicadas al arte hasta entonces. Los nuevos métodos de estructuración surgen a partir de nuevos elementos y de una nueva actitud social.—

—la esencia del fotomontaje consiste en configurar un cierto número de elementos —un eslogan o inscripción, fotos, colores— como un todo complejo de carácter unitario. A

und politischen fotomontage, ist auf dem boden des sozial-politischen lebens des sowjetlandes entstanden.

die fotomontage ist in der ussr. auf der „linken kunstfront“ (lef) aufgetreten, als die gegenstandslosigkeit überwunden worden war. die echte agitationskunst erforderte realistische darstellung, präzise, maximale technik, scharfe sozialistische einstellung. hier ist die darstellende kunst nicht selbstzweck, wie bei den alten künstlern und formalisten, sondern nur mittel zum zweck.

die alten formen der darstellenden kunst konnten ihren arbeitsmethoden nach nicht mehr die forderungen der revolution in ihrem kampf befriedigen. —

— die politische parole, das fotografieren des sozialistischen aufbaus plus reiche farbenskala erforderten einen ganz neuen künstlertypus, einen sozialen arbeiter, der diese momente so zu gestalten vermochte, daß man sie den millionenmassen arbeiter und bauern verständlich machen konnte. es mußte ein künstler sein, der die fotografie beherrscht, der seine kompositionen nach ganz neuen gesetzen aufbaut, die bisher in der kunst nicht angewandt worden sind. die neuen methoden der struktur sind durch neue elemente und neue soziale einstellung hervorgerufen. —

— das wesen der fotomontage ist, eine anzahl von elementen — eine losung oder aufschrift, foto, farbe — als einheitlichen komplex zu gestalten.

durch verteilung, hervorhebung von verschiedenen fotogrößen und details vermittelt kontrastes von farbenverbindungen kann ein beliebiges thema ausgedrückt werden, kann man foto und farbe den aufgaben des klassenkampfes des proletariats dienstbar machen, kann man das foto erzählen, agitieren, erklären lassen. die fotomontage organisiert das material nach dem prinzip des maximalen kontrastes, der unerwarteten anordnung, der größenverschiedenheit, wobei sie ein maximum an schöpferischer energie hergibt. —

— die fotomontage ist die organisation der gestaltung einer idee nach bestimmten, darunter auch formellen gesetzen der elemente: foto, farbe, losung, grafische elemente, linie, fläche. sie alle haben eine zielrichtung — eine möglichst große ausdruckskraft zu erreichen. fotoaufnahmen werden als darstellende mittel und zugleich auch als bestandteil des neu entstandenen organismus ausgenutzt. —

— die fotomontage in der ussr. datiert als neueste kunstmethode seit den jahren 1919—21. die laboratorische und herstellungsarbeit auf der suche nach neuen gestaltungsmethoden hat als ergebnis, als verallgemeinerten versuch die erste fotomontage-arbeit in der ussr. gezeitigt, die sogen. „dynamische stadt“, wo das foto zum erstenmal, als element der faktur, der darstellung, und nach dem prinzip der größenverschiedenheit montiert, den gesamten weiteren weg der fotomontage vorausbestimmte.

través de la distribución, al realizar los diversos tamaños fotográficos y otros detalles mediante el contraste de combinaciones cromáticas, se puede expresar cualquier tema, se pueden poner la fotografía y el color al servicio de las tareas de la lucha de clases del proletariado, se puede hacer que la fotografía narre, agite, explique. El fotomontaje organiza el material conforme al principio del máximo contraste, de la disposición inesperada, de la diversidad de tamaños, generando un máximo de energía creativa.—

—el fotomontaje es la organización de la presentación de una idea siguiendo determinadas leyes, también formales, de los elementos: fotografía, color, eslogan, elementos gráficos, línea, superficie. Todos ellos tienden hacia un mismo objetivo: alcanzar la máxima fuerza expresiva posible. Las tomas fotográficas se utilizan como medios de representación y al mismo tiempo como componentes integrantes del organismo recién surgido.—

—el origen del fotomontaje en la URSS como novísimo método artístico data de los años 1919-1921. El trabajo de laboratorio y de producción en busca de nuevos métodos de configuración dio como resultado, como ensayo de carácter general, el primer trabajo de fotomontaje de la URSS, la denominada “ciudad dinámica”, donde la fotografía, en cuanto elemento de la factura y de la representación, y montada conforme al principio de la diversidad de tamaños, por vez primera predetermina en su totalidad el camino ulterior del fotomontaje.

Ese principio, que más tarde se utilizará en los carteles de Lenin (1924) y cuyos elementos fundamentales eran el eslogan político, la fotografía y el color, se transformó en el método del fotomontaje como nueva forma de arte de agitación.—

- La sugerencia de montar esta exposición ha partido del Sr. César Domela-Nieuwenhuis que también ha tenido la amabilidad de prestarse a colaborar en la organización y disposición del material.

- El Profesor Stenger nos ha permitido seleccionar ejemplares singulares de su valiosa colección fotográfica que pueden ser considerados como precursores del fotomontaje. Estamos profundamente agradecidos al Profesor Sauerlandt por la amable cesión de algunos *quodlibets* del Museo de Artes y Oficios de Hamburgo. El material pedagógico procede de la Walter Rathenau-Schule, en Berlín-Neukölln, y de la Sowjetschule de Berlín (profesor Gustav Regler).

- La edición del catálogo ha sido posible gracias a la respuesta solícita del Grafische Kunstanstalt Richard Labisch & Co. a la hora de confeccionar los clichés y efectuar la impresión, por lo que queremos aprovechar la ocasión para expresar nuestro más sincero agradecimiento a esta empresa.

- El fotomontaje "Potsdamer Platz" de A. Vennemann ha sido facilitado amablemente por I. G. Farbenindustrie Agfa.

dieses prinzip, das später in den lenin-plakaten (1924) angewandt wird, deren hauptmoment politische parole, foto und farbe war, verwandelte sich in die methode der fotomontage, als einer neuen form von agitationskunst. —

- die anregung zu dieser ausstellung ging von herrn cesar domela-nieuwenhuis aus, der sich auch für die organisation und anordnung des materials in dankenswerter weise zur verfügung stellte.
- herr prof. stenger ließ uns aus seiner wertvollen fotografiensammlung kuriositäten auswählen, die als vorläufer der fotomontage angesehen werden können. herrn prof. sauerlandt sind wir für die freundliche überlassung einiger quodlibets aus dem museum für kunst und gewerbe in hamburg zu größtem dank verpflichtet. das pädagogische material stammt aus der walter. rathenau-schule, berlin-neukölln, und aus der sowjetschule, berlin (lehrer gustav regler).
- die herstellung des kataloges wurde uns dadurch ermöglicht, daß die grafische kunstanstalt richard labisch & co. bei der klischeeherstellung und drucklegung in weitem maße entgegenkommen zeigte, wofür wir der firma auch an dieser stelle unseren verbindlichsten dank aussprechen.
- die fotomontage „potsdamer platz“ von a.vennemann stellte die i. g. farbenindustrie agfa freundlichst zur verfügung.

verzeichnis der aussteller

herbert bayer, studio dorland, berlin w15, kurfürstendamm 211
joh. canis, bochum, franziskusstraße 21
cesardomela-nieuwenhuis, berlin-wilmersdf., pommersche str. 12a
errell, berlin-charlottenburg, reichstraße 96
raoul haußmann, berlin-charlottenburg, kaiser-friedrich-straße 52
john heartfield, berlin-charlottenburg, bleibtreustraße 7
walter heisig, berlin-wittenau, treutelstraße 11
günter hirschel-protsch, breslau, kaiser-wilhelm-straße 186
hanna höch, berlin-friedenau, büsingstraße 16
sidney hunt, london w 1, 27 eastcastle street
l. moholy-nagy, berlin-charlottenburg, fredericiastraße 27
r. nilgreen, berlin-charlottenburg, dernburgstraße 25
atelier nolte, berlin, unter den linden 11
paul schuitema, rotterdam, mauritsweg 42b
kurt schwitters, hannover, waldhausenstraße 5
sebök, berlin w, potsdamer straße 121 a
karel teige, prag, černá 12a
georg trump, münchen, prankhstraße 2
jan tschichold, münchen, voitstraße 8
paul urban, berlin-schmargendorf, ruhlaer straße 10
albert vennemann, berlin, potsdamer straße 23a
vordemberge-gildewart, hannover, listerstraße 24
piet zwart, wassenaar, rijksstraatweg 290

• bund revolutionärer bildender künstler deutschlands (a.r.b.k.d.)

berlin, silbersmidtweg 9

alex	keilson	pewas
eggert	lex	roth
gossow	moser	verch
gü		

• künstler der sowjetabteilung

das material dieser abteilung wurde von der gesellschaft für kulturelle verbindung der sowjetunion mit dem auslande, moskau, malaja, nikitskaja 6, zusammengestellt.

fomitcheva	l. lissitzki	n. sedelnikow
kriwdin	n. prinus	s. senjkin
g. kluzis	poschtschuk	skuba
v. kulagina	a. rodschenko	stenberg
lan	ruklewski	

Índice de artistas expositores

Herbert Bayer, Studio Dorland, Berlín W 15, Kurfürstendamm 211; Joh. Canis, Bochum, Franziskusstrasse 21; César Domela-Nieuwenhuis, Berlín-Wilmersdf., Pommersche str. 12a; Errell, Berlín-Charlottenburg, Reichstrasse 96; Raoul Haussmann [sic], Berlín-Charlottenburg, Kaiser-Friedrichstrasse 52; John Heartfield, Berlín-Charlottenburg, Bleibtreustraße 7; Walter Heisig, Berlín-Wittenau, Treutelstrasse 11; Günter Hirschel-Protsch, Breslau, Kaiser-Wilhelm-strasse 186; Hanna [sic] Höch, Berlín-Friedenau, Büsingstrasse 16; Sydney Hunt, Londres W 1, 27 Eastcastle Street
L. Moholy-Nagy, Berlín-Charlottenburg, Fredericiastrasse 27; R. Nilgreen, Berlín-Charlottenburg, Dernburgstrasse 25; Atelier Nolte, Berlín, Unter den Linden 11; Paul Schuitema, Róterdam, Mauritsweg 42 b; Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstrasse 5; Sebök, Berlín W, Potsdamer strasse 121 a; Karel Teige, Praga, Černá 12 a; Georg Trump, Múnich, Prankhstrasse 2; Jan Tschichold, Múnich, Voitstrasse 8; Paul Urban, Berlín-Schmargendorf, Ruhlaer strasse 10; Albert Vennemann, Berlín, Potsdamer strasse 23 a; Vordemberge-Gildewart, Hannover, Listerstrasse 24; Piet Zwart, Wassenaar, Rijksstraatweg 290

• Bund Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD) [Unión de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania], Berlín, Silbersmidtweg 9

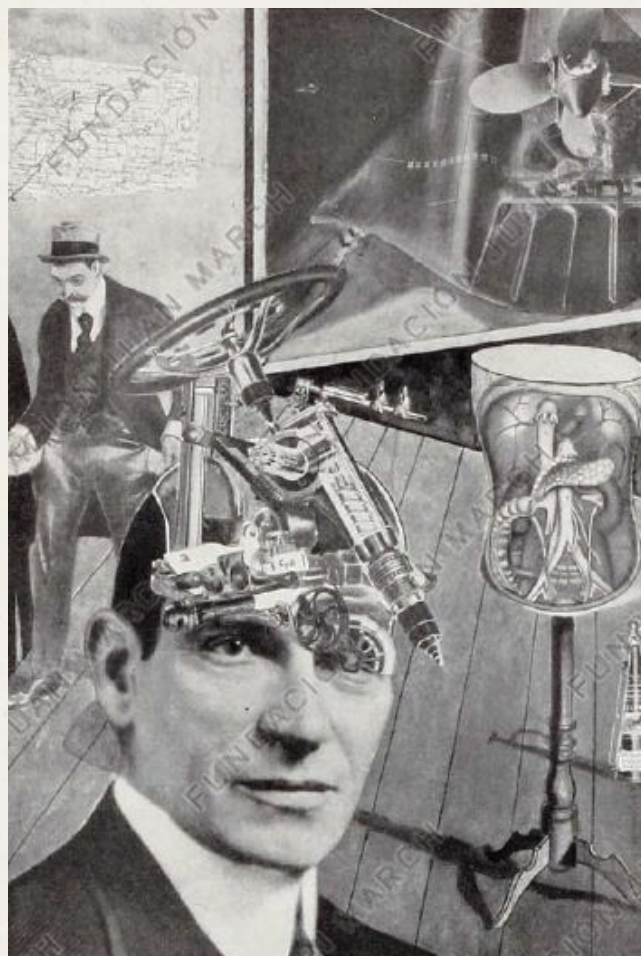
Alex	Keilson	Pewas
Eggert	Lex	Roth
Gossow	Moser	Verch
Gü		

• Artistas de la sección soviética

El material de esta sección ha sido reunido por la Sociedad para el contacto cultural de la Unión Soviética con el extranjero, Moscú, Malaya, Nikitskaya 6.

Fomitcheva	L. Lissitzky	N. Sidélnikov
Krivdin	N. Prinus	N. Senkin
G. Klucis	Poschtschuk	Skuba
V. Kuláguina	A. Ródchenko	Stenberg
Lan	Ruklevski	

Raoul Hausmann [sic],
Fotomontaje, 1920



raoul haußmann, fotomontage 1920



hannah höch, „liebe im busch“



g. hirschel-prottsch, apotheose des giftgaskrieges

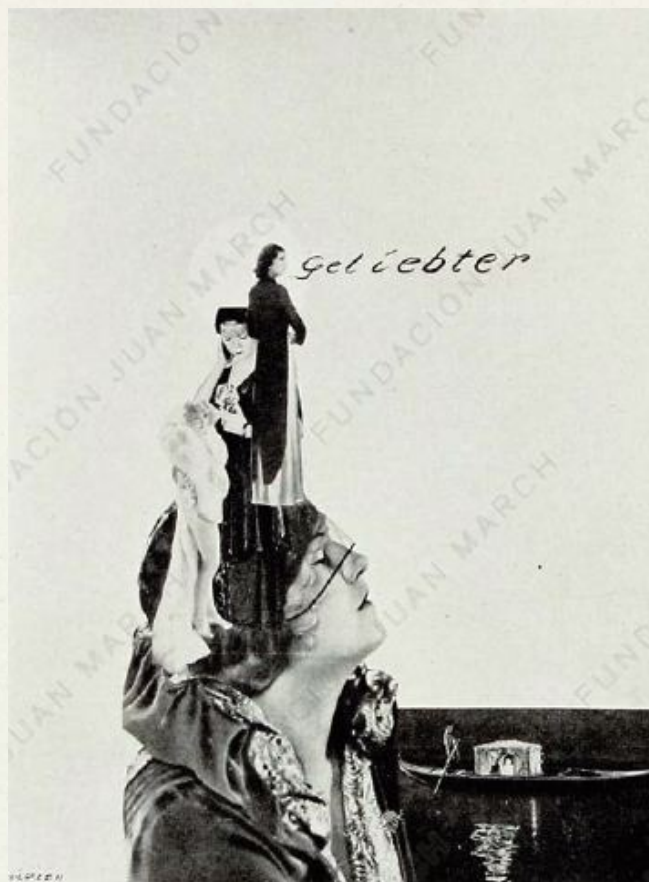
Vordemberge-Gildewart,
Fotomontaje libre



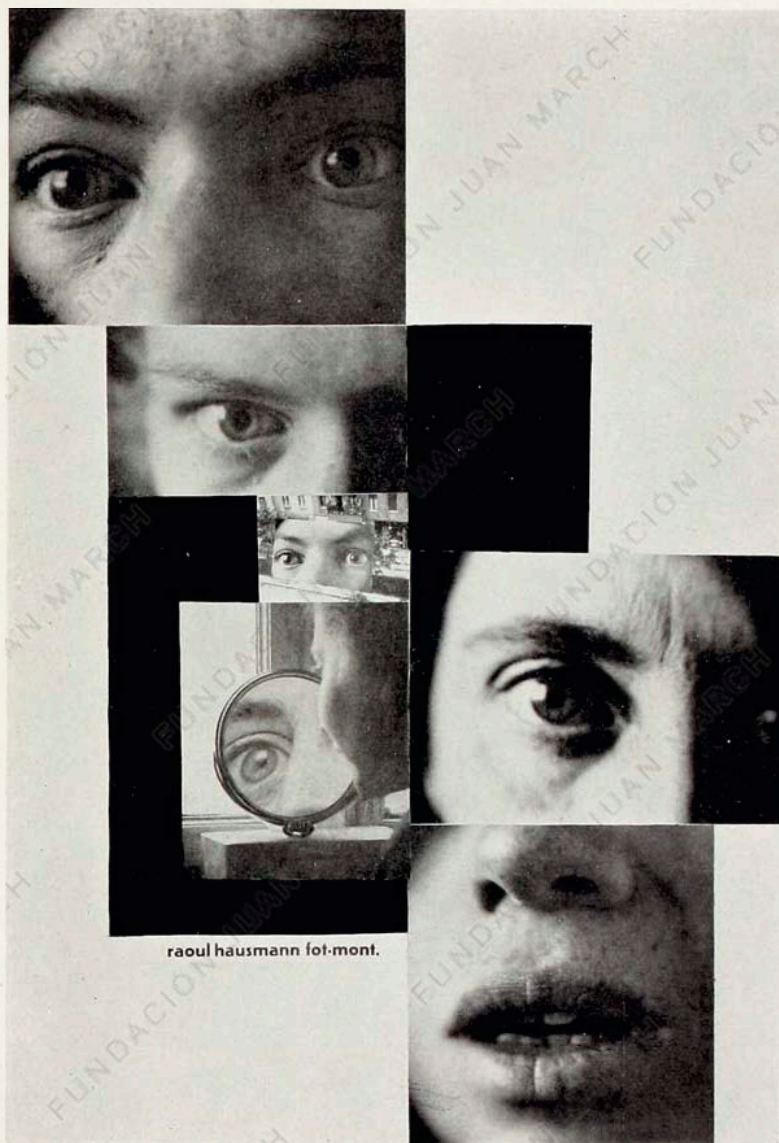
vordemberge-gildewart, freie fotomontage

R. Nilgreen, "Amante" (dedicado a la película alemana)

[texto de imagen]
Amante



r. nilgreen, „geliebter“ (dem deutschen film gewidmet)



raoul haussmann fot-mont.

raoul haußmann, fotomontage



piet zwart, katalogseite



paul schuitema, katalogseite



errell, inserat



herbert bayer, inserat

L. Moholy-Nagy, sobrecubierta de libro

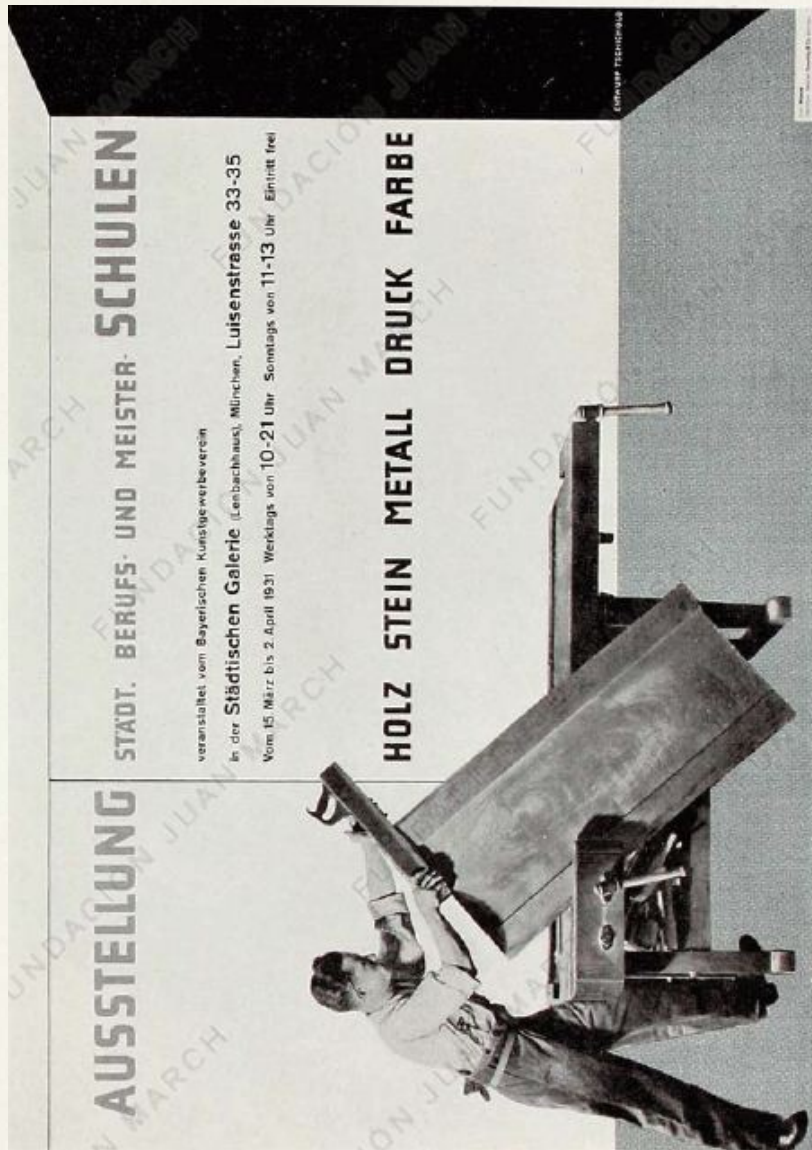
[texto de imagen]

Análisis laboral

Sociedad editora de la ADGB



I. moholy-nagy, buchumschlag



jan tschichold, plakat

Jan Tschichold, cartel

[texto de imagen]

Exposición
Escuelas Municipales de Maestría y
Formación Profesional
organizada por la Asociación de Artes
y Oficios de Baviera
en la *Städtische Galerie*
(Lenbachhaus), Múnich,
Luisenstrasse 33-35
del 15 de marzo al 2 de abril de 1931,
laborables de 10 a 21 h., domingos de
11 a 13 h. entrada libre
MADERA PIEDRA METAL
IMPRESIÓN COLOR

César Domela-Nieuwenhuis,
fotomontaje publicitario

[texto de imagen]
Hamburgo, puerta de Alemania al
mundo



cesar domela-nieuwenhuis, werbefotomontage



lex (a. r. b. k. d.)

Lex (A. R. B. K. D.) [Unión de Artistas
Plásticos Revolucionarios de
Alemania]

[texto de imagen]
trabajar trabajar trabajar

Keilson (A. R. B. K. D.) [Unión de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania]

[texto de imagen]

El timo de la bajada progresiva de precios



keilson (a. r. b. k. d.)



gü (a. r. b. k. d.), buchumschlag

Gü (A. R. B. K. D.) [Unión de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania], sobrecubierta de libro

[texto de imagen]
Shapovalov Memorias



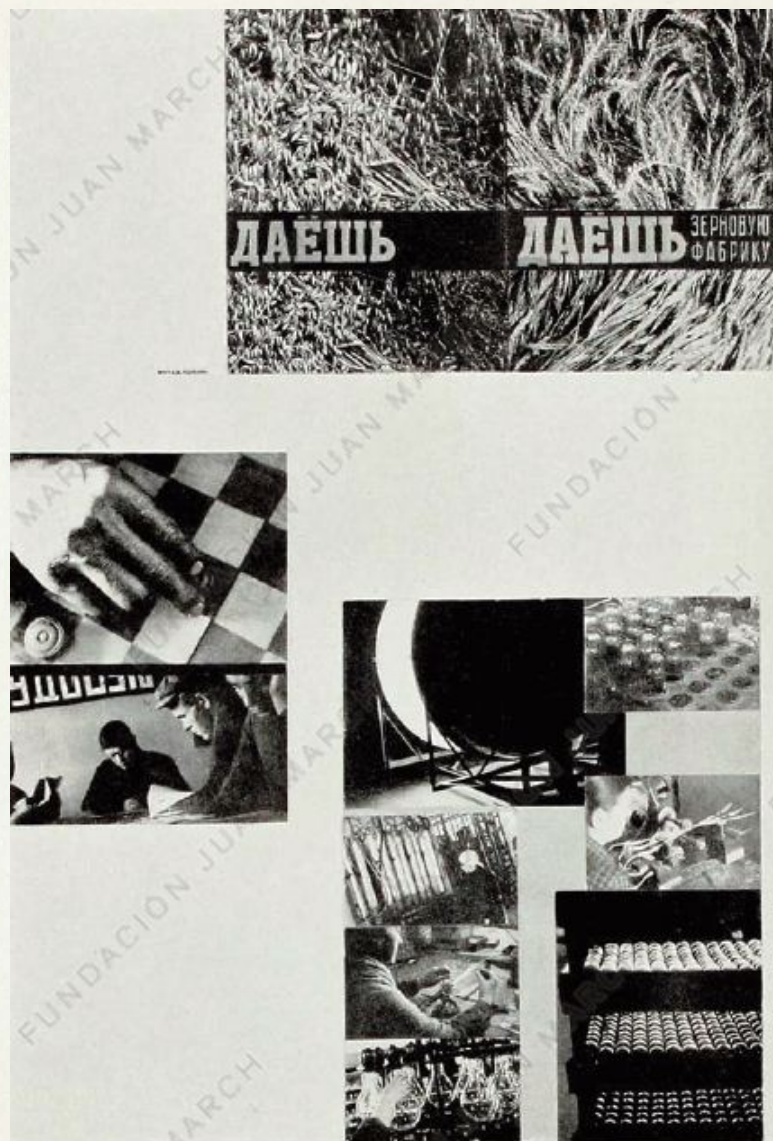
g. kluzis, buchumschlag



s. senjkin, plakat „straßenbau“

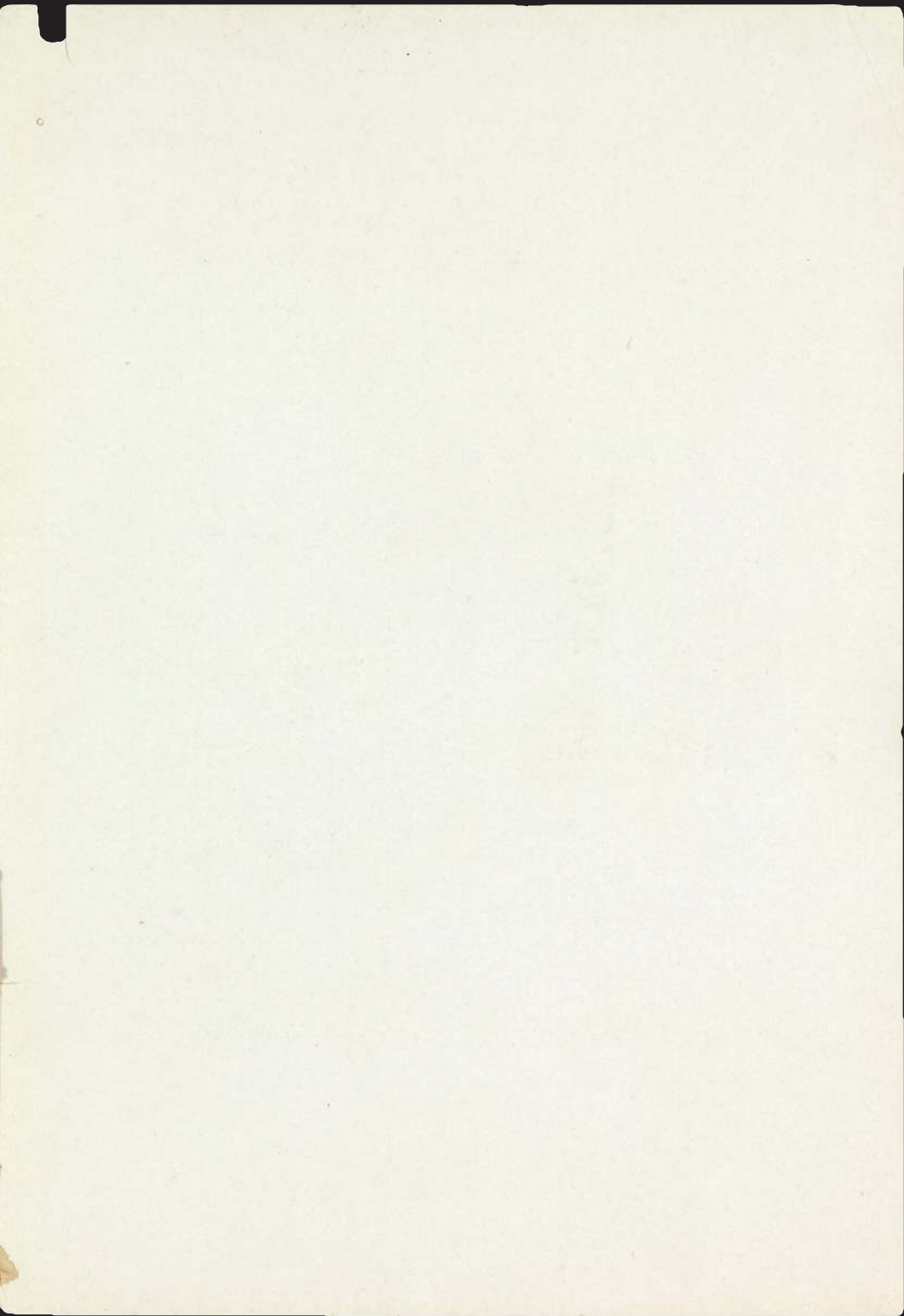
S. Senkin, cartel "Construcción de carreteras"

A. Ródchenko, cubiertas de la revista
Däsch



a. rodschenko, umschläge der zeitschrift „däsch“

Traducción del alemán original de
Elena Sandy Vigil





DIE FOTOBÜCHER DES VERLAGES HERMANN RECKENDORF VEREINIGEN DAS REIFE WERK DER MEISTERFOTOGRAFEN UNSRER ZEIT MIT DEN PROGRAMMATISCHEN ARBEITEN DER VORKÄMPFER FÜR EINE NEUE ENTWICKLUNG. IN DIESEN PUBLIKATIONEN BESITZEN SIE DIE BLEIBENDEN

DOKUMENTE DES NEUEN SEHENS

VERLANGEN SIE UNSREN VERLAGSPROSPEKT
 VERLAG HERMANN RECKENDORF G. M. B. H. · BERLIN SW 68

**UNA CRONOLOGÍA DEL
FOTOMONTAJE EN LA EUROPA DE
ENTREGUERRAS (1918-1939)**

**DEBORAH L. ROLDÁN
ADRIAN SUDHALTER**

Esta cronología ha sido recopilada a partir de diversas fuentes primarias y secundarias, muchas de las cuales figuran en la bibliografía incluida en este volumen junto con un listado más exhaustivo de publicaciones históricas sobre el fotomontaje (pp. 172-174).

1918

22 de enero: Richard Huelsenbeck (1892-1974), cofundador de Dada-Zúrich en febrero de 1916, pronuncia el primer discurso dadaísta en Alemania en la Galerie Kurfürstendamm de Berlín, dando lugar a la constitución del grupo Dada-Berlín.

8 de noviembre: Abdicación del káiser alemán Guillermo II.

11 de noviembre: Firma del armisticio que puso fin a la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

Diciembre: En el tercer número del periódico *Dada* se publica el “Manifiesto dadaísta de 1918”, de Tristan Tzara (1896-1963).

Tras la Revolución Rusa de 1917 se inicia un periodo de guerra civil (1918-1921).

Se constituye la República Checa.

1918-1919

Los primeros experimentos con fotocollage son llevados a cabo por miembros de Dada-Berlín, entre los cuales cabe destacar a Johannes Baader (1875-1955), George Grosz (1893-1959), Raoul Hausmann (1886-1971), John Heartfield (1891-1968) y Hannah Höch (1889-1978). El término

“fotomontaje”, que evoca una propuesta mecánica o automática que difiere de los procesos artísticos tradicionales, se acuña posteriormente para describir la técnica de incorporar fotografías en los collages.

En Moscú, los constructivistas Gustavs Klucis (1895-1938), Aleksandr Ródchenko (1891-1956) y El Lissitzky (1890-1941) también experimentan combinando fotografías. Es notable la influencia del cubismo, el futurismo, la abstracción y el cine.

En Alemania, la Revolución de Noviembre provoca la caída de la monarquía y el establecimiento de la República de Weimar.

1919

15 de febrero: La portada de Heartfield para *Jedermann sein eigener Fussball* [Cada uno su propio balón de fútbol] [CAT. 35] es quizás el primer fotomontaje fechado. Publicada por la editorial Malik, esta revista de un único número fue cofundada en 1917 por Heartfield y su hermano Wieland Herzfelde (1896-1988). Heartfield empleará el fotomontaje en las portadas de numerosas publicaciones de Malik a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 [cf., por ejemplo, CAT. 33-35, 41-44].

Abril: Walter Gropius (1883-1969) funda la Bauhaus (1919-1933) en Weimar. La escuela se trasladará posteriormente a Dessau (1925) y a Berlín (1932).

28 de junio: Firma del Tratado de Versalles, que formaliza las condiciones de paz tras la Primera Guerra Mundial.

Junio: Raoul Hausmann funda el periódico *Der Dada* en Berlín. Su tono revolucionario pone de manifiesto la agenda política de los dadaístas. Ahí publica sus primeros fotomontajes. Posteriormente, en diciembre de 1919 y abril de 1920, aparecen dos números más [CAT. 33-34].

Diciembre: El nº 2 de *Der Dada* [CAT. 33] publica fotomontajes de Johannes Baader y Raoul Hausmann.

En Moscú, Gustavs Klucis crea los primeros fotomontajes rusos, entre los que cabe destacar *La ciudad dinámica* (1919-1920) —que reivindica como el primer fotomontaje en la URSS— y *Electrificación de todo el país*, de 1920.

1920

Abril: El nº 3 de *Der Dada* se publica con la portada de un montaje de John Heartfield y George Grosz [CAT. 34].

30 de junio – 25 de agosto: Tiene lugar la *Erste Internationale Dada Messe* [Primera Feria Internacional Dada] en la galería berlinesa del Dr. Otto Burchard. Se exponen y se ponen a la venta unas doscientas obras de diferentes artistas, entre ellos Hans (Jean) Arp (1886-1966), Max Ernst (1891-1976) y Francis Picabia (1879-1953). Los dadaístas berlineses Hausmann, Heartfield y Hannah Höch exponen fotomontajes. Es la primera

vez que se muestran fotomontajes al público en *masse*¹.

Se fundan en Moscú los VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica: “La Bauhaus rusa”). Aleksandr Ródchenko se convertirá en uno de sus profesores más influyentes.

En Praga se consolida el movimiento vanguardista checoslovaco *Devětsil* [Nueve fuerzas]. Dirigido por Karel Teige (1900-1951), más tarde un importante profesional del fotomontaje, trata de combinar aspectos del constructivismo y del “poetismo” en las artes.

1921

3 de mayo – 3 de junio: Primera exposición de Max Ernst en París, organizada por André Breton en la galería y librería Au Sans Pareil. Incluye varios collages que incorporaban imágenes reproducidas fotomecánicamente.

Diciembre: El Lissitzky llega a Berlín. Permanecerá en Occidente hasta 1925.

Tras el periodo revolucionario, la Nueva Política Económica, NEP (1921-27) de la URSS se centra en la reconstrucción de la economía; el constructivismo es aceptado oficialmente.

La exposición de *UNOVIS* (Instauradores del Nuevo Arte) en Moscú incluye fotomontajes de Klucis.

1922

Enero: Se publica en Leiden el primer número del periódico neodadaísta *Mécano*. Editada por el artista del movimiento De Stijl, Theo van Doesburg (1883-1931) y su ficticio alter ego dadaísta, I. K. Bonset, esta publicación, de la que aparecerán cuatro números entre 1922 y 1924, presenta fotomontajes dadaístas de Max Ernst y Raoul Hausmann.

Julio: George Grosz incluye fotocollages en su libro de 1922 *Mit Pinsel und Schere: 7 Materialisationen* [Con pincel y tijeras: 7 materializaciones] [Fig. 2]. En 1922 Grosz pasa cinco meses en Rusia, donde, de acuerdo con sus memorias posteriores, conoce al artista constructivista Vladímir Tatlin (1885-1953), así como a Lenin y a Trotski. Se dice que Lenin admiraba las caricaturas anticapitalistas del artista; sin embargo Grosz apunta: “Los días de la caricatura como instrumento de progreso pertenecen al pasado. Si alguien quiere provocar, una foto con un pie de foto adecuado sería más útil para el caso”.

15 de octubre – 31 de diciembre: Tiene lugar la *Erste Russische Kunstausstellung* [Primera exposición de arte rusa] en la Galerie van Diemen de Berlín, con un catálogo diseñado por El Lissitzky y una notable representación de la vanguardia rusa en el extranjero, en particular de constructivistas. Debido al elevado número de visitantes (aproximadamente quince mil), la exposición se traslada al Museo Stedelijk de Ámsterdam, donde se exhibe del 29 de abril al 28 de mayo de 1923.

Vladímir Mayakovski (1893-1930) visita Berlín a finales de año y regresa a Moscú con fotomontajes de George Grosz y John Heartfield, que ejercerán una influencia determinante en Ródchenko y Klucis, así como en otros artistas constructivistas.

El “montaje literario” consciente se manifiesta en el *Ulises* de James Joyce y en *La tierra baldía* de T. S. Eliot, ambos publicados ese año. *Die Letzte Tage der Menschheit* [Los últimos días de la humanidad] (1915-19) de Karl Kraus y *Mann ist Mann* [Un hombre es un hombre] (1926) de Bertolt Brecht son destacadas obras de teatro alemanas que emplean esta técnica.

Benito Mussolini es nombrado Primer Ministro de Italia por el rey Víctor Emmanuel III tras la “Marcha sobre Roma” fascista a finales de octubre.

1923

Enero: Kurt Schwitters (1887-1948), que utiliza el collage como técnica principal, incorporando en ocasiones fragmentos fotográficos, inicia la publicación esporádica del periódico *Merz*. Cada número está dedicado a un tema central. Entre 1923 y 1932 se publican veinticuatro números, con la colaboración de Hans Arp, El Lissitzky, Käthe Steinitz (1889-1975), Theo van Doesburg y Jan Tschichold (1902-1974), entre otros.

Walter Gropius invita a László Moholy-Nagy (1895-1946) a impartir clases en la Bauhaus en sustitución de Johannes Itten (1888-1967). Hasta 1928 permanece allí, donde diserta sobre su idea de la “tipo-fotografía”, o la síntesis de la tipografía y la fotografía; de 1925 a 1930 coedita, junto con Walter Gropius, la serie de catorce *Bauhausbücher* [Libros de la Bauhaus].

Influido por el periódico constructivista *Veshch/Gegenstand/Objet* (1922), Hans Richter (1888-1976) publica el periódico *G-Gestaltung*, dedicado al cine, la fotografía y el montaje; se publican seis números entre 1923 y 1926. En uno de ellos se reproduce el innovador fotomontaje de Mies van der Rohe (1886-1969), en el que su rascacielos utópico para la Friedrichstrasse de Berlín se introduce en el escenario urbano existente.

Louis Aragon (1897-1982) publica su ensayo “Max Ernst, peintre des illusions” sobre los collages y fotomontajes del artista.

Mayakovski funda LEF (Levyi front iskusstv: Frente Artístico de Izquierdas), un destacado grupo ruso constructivista. Su revista interna, *LEF*, se publica entre 1923 y 1925, con Mayakovski como jefe de redacción y Ródchenko como diseñador e ilustrador de portadas. En este periódico aparecen este año los primeros escritos teóricos de Serguéi Eisenstein (1898-1948) sobre el montaje cinematográfico, así como los primeros textos sobre el fotomontaje gráfico (en 1923 y 1924)².

Ródchenko ilustra el poema publicado de Mayakovski, *Pro Eto* [Sobre esto] al realizar el diseño de la portada y ocho fotomontajes: es la

primera vez que se refieren por escrito a unas ilustraciones de este tipo como *foto-montazh* [fotomontajes].

1924

21 de enero: Muerte de Vladímir Lenin. Los fotomontajes de Gustavs Klucis sobre Lenin, que aparecen en la revista *Molodáya Gvárdiya* [Guardia joven], ayudan a establecer y preservar la mitología que rodea al líder [CAT. 59, 59].

Ródchenko colabora con “Jim Dollar” (seudónimo de Marietta Shaginián, 1888-1982) en una serie de historias detectivescas rusas, diseñando con fotomontajes las portadas de cada publicación [CAT. 83].

El artículo anónimo “Foto-Montazh” aparece en *LEF*, nº 4 (Moscú)³. Probablemente escrito por Osip Brik (1888-1945) o Gustavs Klucis, se trata del primer caso en el que se teoriza por escrito sobre el término “fotomontaje”, empleado para describir una imagen estática. Va acompañado de dos ilustraciones: *Metropolis* (1923), de Paul Citroën, y el diseño de la escenografía de Liubóv Popova para *La tierra en confusión* (1923), de Vsévolod Meyerhold.

1925

Tiene lugar en la Kunsthalle Mannheim la exposición de *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad).

La Bauhaus se traslada a Dessau (1925-1932). Herbert Bayer (1900-1985) se convierte en director de impresión y de publicidad; utiliza el fotomontaje para la portada del número del 15 de febrero de 1928 de la revista interna de la escuela, *Bauhaus* (1926-1931), dedicada al diseño gráfico.

El Lissitzky y Hans Arp publican *Die Kunstismen* [Los ismos del arte], que presenta fotomontajes en tres secciones: Dada, Proun y Cine abstracto [Figs. 5-7].

Lissitzky, que se recuperaba de una enfermedad en Suiza, regresa a Moscú; dedica los cinco años siguientes a enseñar diseño de interiores, el trabajo del metal y arquitectura en los VJUTEMAS de Moscú.

Malerei Fotografie Film, de Moholy-Nagy, el nº 8 de la serie de libros de la Bauhaus, emplea el término “fotomontaje” probablemente por primera vez en una publicación alemana. A modo de ejemplo, se reproducen *Metropolis* de Paul Citroën y *El multimillonario* de Hannah Höch [Fig. 8]. En 1927 se publica la segunda edición revisada, *Malerie Fotografie Film*⁴.

En su libro *Iskusstvo dnia* [El arte del día], Nikolái Tarabukin presenta una sección sobre *foto-montazh* en la que observa que “el fotomontaje surgió en el frente de izquierdas del arte sólo una vez que la abstracción concluyó su recorrido”, haciendo alusión al reciente cambio en la política soviética oficial a favor de esta técnica “realista” y “agitadora”.

Se estrenan *La huelga* y *El acorazado Potemkin* [cf. CAT. 63], los dos primeros largometrajes de Serguéi Eisenstein que ejemplificaban su innovadora técnica de montaje cinematográfico; posteriormente, en 1927, se estrenará *Octubre*, película basada en la obra de John Reed *Diez días que estremecieron al mundo* (1919).

1927

10 de enero: Estreno de *Metrópolis*, la película de Fritz Lang (1890-1976), en Berlín.

Agosto – octubre: La Exposición Poligráfica Pansoviética tiene lugar en Moscú, con una instalación de “fotografía y fotomecánica” de Lissitzky, que dirigió el equipo de diseño. En el catálogo que la acompañaba, Lissitzky cita el fotomontaje como una forma (de arte) estética⁵.

23 de septiembre: Estreno de la cinta documental *Berlín: Die Sinfonie der Großstadt* [Berlín: Sinfonía de una metrópolis], dirigida por Walter Ruttmann (1887-1941) en el Taubentzen Palast de Berlín. Se trata de una *tour de force* de montaje cinematográfico en el que se favorece el contraste de las imágenes sobre la estructura narrativa.

En Hannover, Kurt Schwitters crea el Ring neuer Werbegestalter [Círculo de Nuevos Diseñadores de Publicidad], una asociación de artistas de vanguardia que trabajaban en anuncios publicitarios, entre los que se incluyen los alemanes Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Robert Michel, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Georg Trump y Jan Tschichold; los holandeses César Domela, Paul Schuitema y Piet Zwart; y los checos Ladislav Sutnar y Karel Teige.

Siendo jefe de redacción Arthur Müller Lehning, Moholy-Nagy se convierte en redactor de arte y fotografía del periódico *110 Internationale Revue*; se marcha en 1929.

1928

14 de febrero: Alfred H. Barr, que pronto se convertiría en director del Museum of Modern Art de Nueva York, y Jere Abbott —ambos habían estado viajando por Rusia (del 24 de diciembre de 1927 al 24 de febrero de 1928)— conocen a Konstantín Umánski, quien les comenta que está surgiendo un “estilo proletario” que deriva del “periódico mural y su combinación de texto, cartel y fotomontaje”.

Mayo-octubre: “*Pressa*: Exposición Internacional de la Prensa” se inaugura en Colonia en pabellones situados en la orilla derecha del Rin. El catálogo que acompaña a la exposición contiene un innovador desplegable en acordeón que reproduce un fotomontaje continuo (231,5 cm completamente extendido) diseñado por El Lissitzky [CAT. 65], quien asimismo crea un friso compuesto de un fotomontaje a gran escala, *La tarea de la prensa es la educación de las masas*, para la sección soviética de la exposición [Fig. 11].

Se constituye el primer plan quinquenal soviético (1928-1932); en las artes gráficas se pone especial énfasis en la mecanización, tecnificación y colectivización.

Moholy-Nagy y Walter Gropius dejan la Bauhaus.

Se publica *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende* [La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos], de Jan Tschichold, un libro que dejará profunda huella. Su afirmación de que Heartfield es el creador del fotomontaje indigna a Hausmann, y provoca un debate permanente entre los dadaístas sobre la autoría de dicha innovación.

1929

Enero: *Chelovek s kino-apparatom* [El hombre de la cámara], del cineasta ruso Dziga Vértov (1896-1954), se estrena en los cines. Compartiendo muchos elementos con la *Sinfonía de una metrópolis* de Walter Ruttmann, la película de Vértov también es notable por resaltar el montaje como un tema importante, y muestra a la editora de cine trabajando en su mesa de edición con tijeras y fragmentos de película.

24 de marzo – 28 de abril: Se lleva a cabo la rompedora *Russische Ausstellung* [Exposición rusa] en Zúrich, que recibe ocho mil visitantes. El catálogo y el cartel que acompañaban la exposición, diseñados por El Lissitzky, incorporan el fotomontaje [CAT. 68, 67].

18 de mayo – 7 de julio: Tiene lugar en Stuttgart la *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto* (Fifo) [Exposición Internacional de la Unión alemana de trabajadores Cine y Fotografía], la primera exposición importante de fotografía moderna, que posteriormente viaja a Zúrich (28 agosto-22 septiembre) y Berlín (19 octubre-17 noviembre), así como a Danzig, Viena, Zagreb, Essen, Dresde, Düsseldorf, Dessau, Breslau, Tokio y Osaka (se prolonga hasta 1931). La exposición presenta unas mil doscientas obras, entre las que hay más de cincuenta objetos compuestos, descritos en el catálogo como “*Fotomontage*”, “*Fototypografien*”, “*Typenfoto*” y “*Fotozeichnung*” [Fotomontajes, Fototipografías, Tipofoto y Fotodibujo]. Una sala dedicada a la obra de Heartfield incluye más de cien obras enmarcadas en la pared y cuatro vitrinas. Con *Film und Foto* coincide la publicación de *Foto-Auge* [Foto-Ojo] [cf. CAT. 105], editado por Jan Tschichold y Franz Roh (1890-1965), que incluye veintitrés fotomontajes en sus setenta y seis láminas, y se convierte en uno de los libros de fotografía más determinantes de la época.

Septiembre: Heartfield se presenta a los lectores de *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (AIZ) [Periódico ilustrado de los trabajadores; 1924-33, Berlín; 1933-38, Praga] con un autorretrato, tijeras en mano [Fig. 13]. Sus destacados fotomontajes antifascistas [CAT. 40, 41] se publicarán en este

periódico de gran tirada hasta su desaparición en 1938.

24 de octubre: Desplome bursátil norteamericano, que afectará a las economías de todo el mundo, y hará tambalear la fe en el modelo económico capitalista.

1930

20 de marzo – 27 de abril: Los miembros del círculo Neuer Werbegestalter muestran sus obras en la exposición *Neue Werbegrafik* [Nuevo diseño publicitario] en el Gewerbemuseum de Basilea. El catálogo, de Kurt Schwitters, diseñado por Jan Tschichold, se publica un año después.

28 de marzo – 12 de abril: Se lleva a cabo la *Exposition des collages* en la Galerie Goemans de París. En el prefacio del catálogo que la acompaña, “*La peinture au défilé*”, Louis Aragon atribuye a Max Ernst el descubrimiento de dos formas de collage: “*le collage photographique*” [el collage fotográfico] y “*le collage d’illustrations*” [el collage de ilustraciones]. Hausmann discrepa nuevamente (como ya había sucedido cuando Tschichold lo atribuyó a Heartfield), y en su correspondencia posterior critica a Aragon por publicar esta declaración errónea sobre el origen del fotomontaje que, en su opinión, refleja la predilección del autor por lo francés, y especialmente por lo parisino.

La revista de propaganda ilustrada *USSR na Stroike* [URSS en Construcción], publicada en cuatro idiomas entre 1930 y 1941, presenta unos asombrosos fotomontajes de Ródchenko y de otros artistas.

Estaba previsto que el cuarto volumen de la nueva serie *Fototek: Bücher der Neuen Fotografie* [Fototeca: libros de la nueva fotografía], fuera *Fotomontage*, de Jan Tschichold. El proyecto no llegó a realizarse.

1931

25 de abril – 31 de mayo: *Fotomontage*, la primera exposición dedicada a esta técnica, tiene lugar en la Staatliche Kunstbibliothek (Staatliche Museen), en Berlín, con más de cien obras de más de cincuenta artistas alemanes, holandeses y checos, seleccionados por César Domela-Nieuwenhuis. El catálogo incluye textos de Curt Glaser (“Vorwort”), Domela-Nieuwenhuis (“Fotomontage”) y Gustavs Klucis (“Photomontage in der USSR”), extraídos de un ensayo no publicado redactado en mayo de 1930, y posteriormente pronunciado como una conferencia en Moscú el 7 de junio de 1931, y publicado en ruso como “Fotomontazh kak novyi vid agitatsionnogo iskusstva” [El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación] (Leningrado, 1931)⁶.

Raoul Hausmann pronuncia una conferencia en la inauguración de la exposición *Fotomontage*,

publicada como “Fotomontaje” en el número de mayo de *a bis* z⁷.

Junio de 1931: John Heartfield llega a Rusia, donde ha sido invitado a participar en debates sobre el fotomontaje y el empleo más efectivo del diseño gráfico para llegar a las masas. Se lleva a cabo una exposición de sus fotomontajes en Moscú (20 noviembre-20 diciembre 1931). El artista permanece en Rusia hasta enero de 1932.

Tiene lugar la exposición *Die neue Fotografie* [La nueva fotografía] en el Gewerbemuseum de Basilea, para la que se publica un importante catálogo.

1932

La Bauhaus se traslada a Berlín (1932-1933).

Hannah Höch envía quince fotomontajes y treinta y una acuarelas a la Bauhaus de Dessau para una exposición (*Hannah Höch, Berlín: Fotomontagen, Aquarelle*) programada para llevarse a cabo entre el 29 de mayo y el 1 de junio de 1932. La exposición se cancela debido a la retirada de fondos estatales y las obras se devuelven a la artista sin ser mostradas al público.

28 de octubre – 28 de octubre, 1934: en el Palazzo delle Esposizioni en Roma se celebra la exposición *Mostra della Rivoluzione Fascista*; Los futuristas participan en la exposición, que conmemora el décimo aniversario del reinado de Benito Mussolini.

1933

30 de enero: El jefe del Partido Nacionalsocialista (Nazi), Adolf Hitler, es nombrado canciller alemán por el presidente Hindenburg en medio de una tormenta política.

10 de agosto: Mies van der Rohe anuncia el cierre de la Bauhaus en Berlín.

Con el segundo plan quinquenal soviético (1933-37), las representaciones gráficas del trabajo se centran en el trabajador como individuo. Posteriormente, el realismo socialista se convierte en el medio gráfico oficial de este periodo.

1934

23 de febrero – 2 de marzo: Se inaugura una exposición de cuarenta y dos fotomontajes de Hannah Höch (*Výstava fotomontáží Hannah Höch*), organizada por František Kalivoda, en la Residencia de Estudiantes Masaryk, en Brno, Checoslovaquia. Para la ocasión se publica un ensayo de Höch, “Několik poznámek o fotomontáží” [Unas palabras sobre el fotomontaje], en la revista literaria mensual *Středisko*⁸. Una versión revisada de este texto aparecerá como “Die Fotomontage” en el catálogo de la exposición *Fotomontage: Von Dada bis Heute* [Fotomontaje: de Dada a hoy], que la artista organizará en la berlinesa Galerie Gerd Rosen en diciembre de 1946.

27 de abril: Se programa una conferencia de Walter Benjamin (1892-1940), “Der Autor als Produzent” [El autor como productor], en el Institut zum Studium des Fascismus en París, pero finalmente es cancelada. Informado del concepto del “escritor operativo” por Serguéi Tretyakov, Benjamin prohija el potencial revolucionario del fotomontaje y la técnica de Heartfield en particular, que transforma la sobrecubierta del libro “en un instrumento político”. La conferencia no logra publicarse en vida de Benjamin.

1935

28 de marzo: Se estrena en Berlín la obra maestra de propaganda cinematográfica *Triumph des Willens* [Triunfo de la voluntad], dirigida por Leni Riefenstahl (1902-2003), que aprovecha las innovaciones sobre montaje de Eisenstein.

2 de mayo: Louis Aragon pronuncia la conferencia *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*⁹ en la inauguración de la exposición de fotomontajes antifascistas de Heartfield que tiene lugar en la Maison de la Culture de París.

1936

Se publica el ensayo seminal de Benjamin “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [La obra de arte en la época de la reproducción mecánica] en *Zeitschrift für Sozialforschung* [Revista de investigación social].

Se publica en Moscú la monografía *John Heartfield* de Serguéi Tretyakov y Solomón Telingáter.

Comienza la Guerra Civil Española (1936-1939). El fotomontaje desempeña un papel destacado en los carteles propagandísticos de ambas facciones [CAT. 4-5].

1937

Se presenta en Múnich la infame exposición *Entartete Kunst* [Arte degenerado], que difama el arte contemporáneo.

Publicación de *Fotomontage*, de Otto Croy, un manual de instrucciones sobre esta técnica que incluye precedentes no vanguardistas.

1938

Herbert Bayer, antiguo director de impresión y publicidad en la Bauhaus, emigra a los Estados Unidos, donde se convierte en una autoridad del diseño gráfico.

En el número de junio de 1938 del periódico moscovita en alemán *Das Wort* [La palabra], un foro para escritores antifascistas en el exilio, Georg Lukács (1885-1971) expresa su desilusión con el fotomontaje, que, escribe, “es capaz de efectos asombrosos, y llegado el caso, puede incluso convertirse en una poderosa arma política”, pero en última instancia es “una técnica de una sola dimensión”, que provoca el “mismo efecto que un buen chiste”.

1939

Estalla la Segunda Guerra Mundial (1939-45)

- 1 Cf. introducción al catálogo, traducida y reproducida aquí, p. 106.
- 2 Cf. el artículo anónimo, traducido y reproducido aquí, p. 107.
- 3 Traducido y reproducido aquí, p. 107.
- 4 Extractos traducidos y reproducidos aquí, pp. 110-111.
- 5 Traducido y reproducido aquí, pp. 108-109.
- 6 Cf. Figs. 1 y 18, y el facsímil reproducido aquí, pp. 124-156.
- 7 Traducido y reproducido aquí, pp. 115-116.
- 8 Traducido y reproducido aquí, pp. 118-119.
- 9 Traducido y reproducido aquí, pp. 119-121.

CATÁLOGO DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

CAT. 1

Anónimo (Alemania), *Millionenwerte* [Valor de millones]. 1925. Cartel publicitario: litografía. 101,9 x 63,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 2

Anónimo (Alemania), *Ufaton Bomben* [Bombas Ufaton]. 1932. Cubierta de revista: rotograbado. 34,6 x 27,1 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 3

Anónimo (España), *L'Opinió* [La Opinión]. 1932. Anuncio: rotograbado. 47,9 x 34,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 4

Anónimo (España), *What are you doing to prevent this? Madrid* [Madrid ¿Qué haces para evitar esto?]. 1936. Cartel de propaganda política: litografía. 80 x 56,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 5

Anónimo (España), *Madrid. The "Military" Practice of the Rebels* [Madrid. El ensayo "militar" de los rebeldes]. c 1936. Cartel de propaganda política: fotograbado. 66 x 49,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 6

Michel Adam [Joan Colom i Agustí] (España, 1879-1964), *Treball. Diari dels treballadors de la ciutat i del camp. L'Legiu!* [Trabajo. Diario de los trabajadores de la ciudad y del campo. ¡Leed!]. 1936. Cartel publicitario: litografía. 99,5 x 69,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 7

Herbert Bayer (EE. UU., nacido en Austria, 1900-1985), *Einladung zum Bart Nasen Herzens Fest der Bauhauskapelle, Berlin* [Invitación a la fiesta de barba nariz y corazón de la banda de la Bauhaus, Berlín]. 1928. Folleto (invitación): impresión tipográfica. 14,8 x 42,2 cm, desplegado. 14,8 x 10,9 cm, plegado. Colección Merrill C. Berman

CAT. 8

Herbert Bayer. *Section allemande* [Sección alemana]. 1930. Catálogo de exposición: impresión tipográfica, cubierta de acetato. 14,9 x 21,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 9

Herbert Bayer. *Section allemande* [Sección alemana]. 1930. Cartel de exposición: fotolitografía. 158,1 x 117,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 10

Francis Bernard (Francia, 1900-1979), Maqueta para folleto comercial, *La Soudure électrique* [La soldadura eléctrica]. c 1930. Fotocollage: fotografía vintage (plata en gelatina) y papel cortado sobre cartulina. 26,9 x 41,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 11

Francis Bernard. Maqueta para folleto comercial, *La Soudure électrique* [La soldadura eléctrica]. c 1930. Fotocollage: fotografía vintage (plata en gelatina), gouache y papel cortado sobre cartulina. 31,7 x 24,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 12

Francis Bernard. *La Soudure électrique* [La soldadura eléctrica]. c 1930. Folleto comercial: litografía. 27,4 x 21 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 13

Francis Bernard, *Arts Ménagers. Grand Palais, Paris. 10^{ème} Salon. 26 janvier 12 février 1933*. [Artes domésticas. Grand Palais, París. 10º Salón. 26 enero 12 febrero 1933]. 1933. Cartel de exposición: litografía. 98,7 x 60,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 14

Max Bill (Suiza, 1908-1994), *Wohnbedarf* [Artículos para el hogar]. 1932. Cartel publicitario: litografía. 128 x 90,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 15

Marianne Brandt (Alemania, 1893-1983), *Nos soeurs d'Amérique. Féminin illustré* [Nuestras hermanas de [Norte] américa. Femenino ilustrado]. 1928. Collage: recortes de huecograbado e impresión tipográfica. 49,7 x 32,1 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 16

Max Burchartz (Alemania, 1887-1961), *Rotes Quadrat* [Cuadrado rojo]. c 1928. Collage: recortes de huecograbado, impresión tipográfica y gouache. 49,5 x 34,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 17

Max Burchartz, *Kunst der Werbung. Internationale*

Ausstellung. Essen 1931. 30. Mai - 5. Juli Ausstellungshallen [Arte de la publicidad. Exposición internacional. Essen 1931. 30 de mayo-5 de julio pabellones de exposición]. 1931. Cartel de exposición: litografía. 58,2 x 82,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 18

Max Burchartz y Johannes Canis (Alemania, 1895-1977), *BVG Bochumer Verein für Bergbau und Gusstahlfabrikation* [BVG Asociación para la minería y la fabricación de acero colado de Bochum]. 1929. Catálogo de equipos de minería: litografía. 30,1 x 21,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 19

Jean Carlu (Francia, 1900-1997), *Pour le désarmement des nations* [Para el desarme de las naciones]. 1932. Cartel de propaganda política: litografía. 157 x 115,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 20

Cassandre [Adolphe Jean-Marie Mouron] (Francia, 1900-1968), *Restaurez-vous au Wagon-Bar* [Repóngase en el vagón-bar]. 1932. Cartel publicitario: litografía. 103,2 x 64,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 21

Nikolái Dolgorukov (Rusia, 1902-1980), Maqueta para cartel de propaganda política, *Vperiod k kommunizmu! Vsiá vlast sovetam!** 1917 [¡Adelante, hacia el comunismo! ¡Todo el poder para los soviéticos! 1917]. 1932. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) y gouache. 103,5 x 68,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 22

Nikolái Dolgorukov, *Pod známenem Lénina k postroyéniyu besklásovogo óbschestva! Vsiá vlast sovetam!* 1917 [¡Bajo la bandera de Lenin hacia la construcción de una sociedad sin clases! ¡Todo el poder para los soviets! 1917]. c 1932. Cartel de propaganda política: litografía. 103,5 x 68,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 23

César Domela-Nieuwenhuis (Países Bajos, 1900-1992), Albert Renger-Patzsch, *Hamburg* [Hamburgo]. 1930. Cubierta de libro: fotograbado. 26,7 x 40,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 24

César Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage. Staatliche Museen Berlin* [Fotomontaje. Museos

Estatales Berlín]. 1931. Catálogo de exposición: impresión tipográfica. 20,9 x 14,6 cm. Colección Merrill C. Berman. [cf. reproducción y traducción en este catálogo, pp. 125-156]

CAT. 25

César Domela-Nieuwenhuis, *Des armes pour l'Espagne antifasciste* [Armas para la España antifascista]. Década de 1930. Cartel de propaganda política: litografía. 119,7 x 81 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 26

César Domela-Nieuwenhuis, *Sturm über Spanien* [Tormenta sobre España]. 1937. Cubierta de libro: impresión fotomecánica. 22,2 x 14,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 27

Hermann Eidenbenz (Suiza, 1902-1993), *Grafa International. Basel* [Grafa Internacional. Basilea]. 1936. Cartel de exposición: litografía. 127,6 x 89,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 28

Vasilii Ermilov (o Vasíli Yermílov) (Ucrania, 1894-1968), Maqueta para folleto, *Biblioteka robítnika. Literatura i mystetstvo* [La biblioteca del trabajador. Literatura y arte]. c 1930. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), gouache y tinta sobre cartón. 26,5 x 41,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 29

Werner David Feist (Alemania, 1909-1989), *Saltador*. 1928. Fotografía (plata en gelatina). 8,4 x 11,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 30

Werner David Feist. *Städtische Sommerbäder* [Piscinas de verano municipales]. 1928. Cartel publicitario: litografía. 59,8 x 79,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 31

Max Gebhard (Alemania, 1901-1990), *Werktätige Frauen. Kampft mit uns! Wählt Kommunisten 4 Liste* [Mujeres trabajadoras. ¡Luchad con nosotros! Votad comunistas Lista 4]. c 1930-1932. Cartel de propaganda política: litografía. 70 x 50 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 32

George Grosz (Alemania, 1893-1959), *The Dance of Today* [El baile de hoy]. 1922. Fotocollage (postal): recortes de impresión

tipográfica, huecograbado y tinta sobre cartulina. 13,8 x 8,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 33

Raoul Hausmann (Austria, 1886-1971), *Der DADA, n° 2*. Berlín: Malik-Verlag, diciembre de 1919. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 29,2 x 23,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 34

Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, *Der DADA, n° 3*. Berlín: Malik-Verlag, abril de 1920. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 23,2 x 15,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 35

John Heartfield (Alemania, 1891-1968), *Jedermann sein eigner Fussball* [Cada uno su propio balón de fútbol]. Berlín: Malik-Verlag, 15 febrero 1919. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 42,9 x 29,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 36

John Heartfield, *Der Knüppel. Sondernummer: Der Klempernladen* [El garrote. Número especial: la fontanería]. 1927. Cubierta de revista: impresión tipográfica y huecograbado. 32 x 24 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 37

John Heartfield. *Hurra! Der Panzerkreuzer ist da!* [¡Hurra! ¡El crucero acorazado está aquí!]. 1927. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), 21 x 15,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 38

John Heartfield, *AIZ, n° 17: 1. Mai* [AIZ, n° 17: 1 de mayo]. Julio 1930. Cubierta y contracubierta de revista: rotograbado. 38,2 x 28,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 39

John Heartfield, *AIZ 11, n° 4: Der Sinn des Hitlergrusses* [AIZ 11, n° 4: El significado del saludo hitleriano]. 16 de octubre de 1932. Cubierta de revista: rotograbado. 47,9 x 31,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 40

John Heartfield, *Treue um Treue. Gruss vom Führer* [Lealtad por lealtad. Un saludo del führer]. 1934. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) y gouache. 23,8 x 18 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 41

John Heartfield, Upton Sinclair, *Petroleum* [Petróleo]. Berlín: Malik-Verlag, 1927. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 18,9 x 46,7 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

CAT. 42

John Heartfield, Upton Sinclair, *Der Sumpf* [La jungla]. Berlín: Malik-Verlag, 1928. Cubierta de libro: litografía. 19 x 13,6 x 2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 43

John Heartfield, Upton Sinclair, *So macht man Dollars* [Así se hacen dólares (trad. alemana de *Mountain City*, La ciudad de la montaña)]. Berlín: Malik-Verlag, 1931. Cubierta de libro: litografía. 19 x 46,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 44

John Heartfield, Upton Sinclair, *Nach der Sintflut* [Después del diluvio (trad. alemana de *The Millenium*, El milenio)]. 1931. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 19 x 46,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 45

Hannah Höch (Alemania, 1889-1978), *Stilleben* [Naturaleza muerta]. 1920. Collage. 15,5 x 10,5 cm. Firmado a lápiz abajo a la derecha: *H.H.*. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Donación de colección particular

CAT. 46

Hannah Höch. *Geselligkeit* [Sociabilidad]. 1925. Collage. 26 x 23 cm. Firmado a tinta negra abajo a la derecha: *H.H.*. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Donación de colección particular

CAT. 47

Yelizaveta Ignátovich (Rusia, 1903-1983), *Borbá za politejnícheskuyu shkolu yest borbá za piatilétku* [La lucha por la escuela politécnica es la lucha por el plan quinquenal]. 1931. Cartel de propaganda política: litografía. 51,4 x 71,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 48

Edward McKnight Kauffer (EE.UU., 1890-1954), Fotografía para la maqueta del cartel, *BP Ethyl Anti-Knock Controls Horse-Power* [Etilico antidetonante de BP controla caballos]. c. 1933. Fotografía (plata en gelatina), 15 x 22 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 49

Edward McKnight Kauffer, Maqueta para el cartel, *BP Ethyl Anti-Knock Controls Horse-Power* [Etilico antidetonante de BP controla caballos]. 1933. Fotocollage: fotografía y gouache sobre cartón. 54,7 x 77,8. Colección Merrill C. Berman

CAT. 50

Edward McKnight Kauffer, *BP Ethyl Anti-Knock Controls Horse-Power* [Etilico antidetonante de BP controla caballos] 1933. Cartel publicitario: litografía. 76,2 x 114,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 51

Edward McKnight Kauffer, *Tea Drives Away the Droops. Says Mr. T. Pott* [El té aleja los bajones. Dice el Sr. T. Tero]. 1936. Cartel publicitario: litografía. 76,2 x 50,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 52

Gustavs Klucis (Letonia, 1895-1938), Fotografía para maqueta para cartel, *Sotsialístičeskaya rekonstrúktsiya* [Reconstrucción socialista]. 1927. Fotografía vintage (plata en gelatina) del fotomontaje original. 11 x 8,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 53

Gustavs Klucis. *Spartakiada, Moscú*. 1928. 6 postales: impresión tipográfica. 14,8 x 10,3 cm c/u. Colección Merrill C. Berman

CAT. 54

Gustavs Klucis, *Razvitiye tránsporta* [El desarrollo del transporte]. 1929. Cartel de propaganda política: litografía. 73,2 x 51 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 55

Gustavs Klucis, *Brigada judózhnikov n.1 1931 Izogiz* [Brigada de artistas nº 1 1931 Izogiz]. 1931. Cubierta de revista: fotogrado. 28,6 x 21,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 56

Gustavs Klucis, Maqueta para cartel de propaganda política, *K mirovomu Oktjabriú* [Hacia el octubre mundial]. 1931. Collage: huecogrado, gouache y tinta. 28,3 x 20,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 57

Gustavs Klucis, Maqueta para cartel de propaganda política, *Reálnost náshei programmy eto zhivíye liúdi, eto mi s vami* [La realidad de nuestro programa

es la gente actual, somos tú y yo]. 1931. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) tinta y lápiz. 25,4 x 35,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 58

Gustavs Klucis, Maqueta para cartel de propaganda política, *Reálnost náshei programmy eto zhivíye liúdi, eto mi s vami* [La realidad de nuestro programa es la gente actual, somos tú y yo]. 1931. Fotocollage: recortes de fotografía (plata en gelatina), huecogrado e impresión tipográfica, tinta y gouache. 23,5 x 16,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 59

Gustavs Klucis, Maqueta para montaje de propaganda política, *Vyshe známia Marksa, Énguelsa, Lénina, Stáline!* [¡Arriba la bandera de Marx, Engels, Lenin y Stalin! (banderola en edificio del fondo)]. 1933. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), 10,5 x 33,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 60

Valentina Kuláguina (Rusia, 1902-1987), *Stróim** [Construimos]. 1929. Cubierta de revista: impresión tipográfica. 31 x 23 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 61

Valentina Kuláguina *Rabótnitsi-udárnitsi, krepíte udárníye brigady, ovladevayte téjnikoi, uvelíchivayte kadry proletárskij spetsialístov* [Obreras de choque, consolidad las brigadas de choque, adquirid conocimientos técnicos, ampliad las filas de los especialistas proletarios]. 1931. Cartel de propaganda política: huecogrado y litografía. 100 x 71,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 62

Helmuth Kurtz (Alemania, 1903-1959), *Ausstellung Neue Hauswirtschaft. Kunstgewerbe Museum Zürich. 7. Mai bis 15. Juni 1930* [Exposición Nueva Economía Doméstica. Kunstgewerbe Museum Zürich. 7 de mayo a 15 de junio de 1930]. 1930. Cartel de exposición: litografía. 128,3 x 81,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 63

Antón Lavinski (Rusia, 1893-1968), *Bronenósets Potiómkin 1905* [El acorazado Potemkin 1905]. 1925. Cartel de cine: litografía. 70,2 x 106,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 64

El Lissitzky (Rusia, 1890-1941), *Union der Sozialistischen Sowjet-Republikén. Pressa Köln 1928. Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung, Köln, 1928* [Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pressa Colonia 1928. Catálogo del pabellón soviético de la Exposición Internacional de la Prensa, Colonia 1928]. 1928. Catálogo de exposición: litografía y fotogrado desplegable. 21,3 x 30,5 cm, plegado; 21,3 x 231,5 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

CAT. 65

El Lissitzky, *Yapónskoye kinó* [Cine japonés]. 1929. Cubierta del catálogo de exposición: litografía. 14,8 x 21,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 66

El Lissitzky, *USSR Russische Ausstellung. 1929 24 März – 28 April. Kunstgewerbemuseum Zürich* [URSS Exposición rusa. 1929 24 de marzo - 28 de abril. Kunstgewerbemuseum Zürich]. 1929. Cartel de exposición: litografía. 126,4 x 90,5 cm. Reproducción moderna. Colección Merrill C. Berman

CAT. 67

El Lissitzky, *USSR Russische Ausstellung. 1929 24 März – 28 April. Kunstgewerbemuseum Zürich* [URSS Exposición rusa. 1929 24 de marzo - 28 de abril. Kunstgewerbemuseum Zürich]. 1929. Cubierta de programa de exposición: impresión tipográfica y litografía. 21,9 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 68

Heinz Loew (Alemania, 1903-1981), *Ausstellungsstand mit zwangsläufiger Gehríchtung. Heinz Loew 1929* [Diseño para stand de exposición con recorrido de dirección obligatoria. Heinz Loew 1929]. 1929. Collage: recortes de impresión fotomecánica, lápiz y gouache. 54,6 x 45,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 69

Richard Paul Lohse, *Geld. Roman der Wáhrungen. J. Mussard* [Dinero. Novela de las monedas. J. Mussard]. 1938. Cubierta de libro: litografía. 21,7 x 13,9 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 70

László Moholy-Nagy (EE.UU., nacido en Hungría, 1895-1946), *Geld in Massen auch für Sie durch*

die Klassenlotterie! [¡Dinero en cantidad también para usted con la lotería de clases!]. 1932. Cartel publicitario: litografía. 89,5 x 66,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 71

Johannes Molzahn (Alemania, 1892-1965), *Wohnung und Werkraum. Werkbundaustellung Breslau. Juni bis September. Molzahn Entwurf. Friedrichdruck Breslau 1* [Vivienda y taller. Exposición de la Unión de trabajadores de Breslau. De junio a septiembre. Diseño Molzahn. Imprenta Friedrich, Breslau 1]. 1928. Cartel de exposición: litografía. 60 x 85,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 72

Willy Petzold (Alemania, 1885-1978), *Die Technische Stadt. Jahresschau Dresden. 7. Ausstellung. Mai-Okt 1928* [La ciudad técnica. Muestra anual Dresde. 7ª Exposición. Mayo-octubre 1928]. 1928. Cartel de exposición: litografía. 89,8 x 60 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 73

Willy Petzold, *Die Technische Stadt. Jahresschau Dresden. 7. Ausstellung. Mai-Okt 1928* [La ciudad técnica. Muestra anual Dresde. 7ª Exposición. Mayo-octubre 1928]. 1928. Postal de exposición: litografía sobre cartulina. 10,5 x 14,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 74

Boris Popov e Irina Vilkovir (Rusia), Maqueta para montaje de propaganda política, *Lúchshíye udárniki PFP* [Mejores obreros de choque del PFP]. 1931. Collage: recortes de papel y huecogrado, gouache y lápiz. 23,5 x 85,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 75

Enrico Prampolini (Italia, 1894-1956), *Broom, vol. 3, nº 3*. 1922. Cubierta de revista: huecogrado e impresión tipográfica. 33,3 x 23,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 76

Nicolái Prusakov (Rusia, 1900-1952) y Grigóri Borisov (Rusia, 1899-1942), *Ya speshú videt Jaz Push* [Tengo prisa por ver *Jaz Push*]. 1927-1928. Cartel de película: litografía. 70,2 x 106 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 77

Mijaíl Razulevich (Rusia, 1904-1980), Maqueta para cubierta de libro, *Rasskáz o velikom plane*

– M. Ilyin – Gosudárstvennoye izdátselstvo [Relato sobre el gran plan de M. Ilyin. Editorial Estatal]. 1930. Collage: recortes de impresión fotomecánica, gouache y papel sobre cartón. 28,2 x 22,6 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 78

Mijaíl Razulevich. *Rasskáz o velikom plane – M. Ilyin – Gosudárstvennoye izdátselstvo* [Relato sobre el gran plan de M. Ilyin. Editorial Estatal]. 1930. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 21 x 16,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 79

Mijaíl Razulevich, Maqueta para cubierta del libro S. Bezboródov, *Shest uslóviy pobed*. OGUIZ. Molodáya Gvárdiya 1932 [Seis condiciones de la victoria. OGIZ. Molodáya Gvárdiya 1932]. 1932. Collage: fotograbado, gouache y papel sobre cartón. 37 x 29 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 80

Mijaíl Razulevich S. Bezboródov, *Shest uslóviy pobed*. OGUIZ. Molodáya Gvárdiya 1932 [Seis condiciones de la victoria. OGIZ. Molodáya Gvárdiya 1932] 1932. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 23,5 x 18,1 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 81

Mijaíl Razulevich. Maqueta para cubierta del libro Z. Pindrik y S.Tiulpánov, *10 let bez Lénina* [10 años sin Lenin]. 1933. Fotocollage: recortes de huecograbado y fotografía (plata en gelatina), gouache, lápiz y tinta. 22,9 x 49,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 82

Mijaíl Razulevich Z. Pindrik y S.Tiulpánov, *10 let bez Lénina*. Lenpartizdat 1934 [10 años sin Lenin. Lenpartizdat 1934]. 1933. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 22,3 x 49,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 83

Aleksandr Ródchenko (Rusia, 1891-1956), Dzhim Dollar [Marietta Shaginián], *Mess Mend. Vyp. 1-10. Gosudárstvennoye izdátselstvo. Moskvá 1924* [Jim Dollar [Marietta Shaginián], Mess Mend. Entregas 1-10. Editorial Estatal. Moscú, 1924]. 1924. Cubiertas de revista: impresión tipográfica. 17,8 x 12,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 84

Aleksandr Ródchenko, *Shestaya chast mira* [Sexta parte del mundo, película de Dziga Vértov]. 1926. Cubierta de programa de cine: impresión tipográfica y huecograbado. 23,5 x 26,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 85

Xanti Schawinsky (EE.UU., nacido en Suiza, 1904-1979), SI/1934/XII [SI/1934/(año) XII (de la era fascista)]. 1934. Cartel de propaganda política: impresión tipográfica. 100,3 x 71,1 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 86

Paul Schuitema (Países Bajos, 1897-1973), *Nutricia. Le lait en poudre* [Nutricia. La leche en polvo]. 1926. Folleto comercial: litografía e impresión tipográfica. 36,8 x 30 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

CAT. 87

Paul Schuitema, *Toledo Berkel 85000*. 1926. Folleto comercial: impresión tipográfica y huecograbado. 29,4 x 21 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 88

Paul Schuitema, *Giso Spiegel Reflectors – Giso Licht Lokt. GISPEN. Rotterdam Amsterdam Brussel Parijs* [Los reflectores de espejo Giso – Giso atrae la luz. GISPEN. Róterdam Amsterdam Bruselas París]. 1928. Folleto comercial: impresión tipográfica. 21,1 x 29,5 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman

CAT. 89

Paul Schuitema. *HY "Berkel" Wedstrijd* [Concurso HY "Berkel"]. 1928. Folleto comercial: litografía. 29,9 x 21,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 90

Paul Schuitema, *Centrale Bond. 30.000 Transportarbeiders* [Unión central. 30.000 transportistas]. 1930. Cartel publicitario: litografía. 115,5 x 72,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 91

Kurt Schwitters (Alemania, 1887-1948), *Kurt Schwitters liest Märchen vor* [Kurt Schwitters lee cuentos]. c 1925 Collage: papel impreso y tinta. 34,3 x 24 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 92

Serguéi Senkin (Rusia, 1894-1963), *Rabótnitsa! Krestíanka!*

[¡Obrera! ¡Campesina!]. 1928. Cartel de propaganda política: litografía. 107,6 x 68,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 93

Nicolái Sidélnikov (Rusia, 1905-1994), Maqueta para cubierta de revista, *Téjnika reklamy 2 1930* [Tecnología de la publicidad 2 1930]. 1930. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina) y gouache. 30,3 x 23 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 94

Nicolái Sidélnikov, Maqueta para cubierta de libro, *Kto vyigrývayet ot voiny. N. S.* [Quién gana con la guerra. N. S.]. 1932. Collage: fotograbado, gouache, tinta y papeles de colores. 30,7 x 28,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 95

Gueórgui (Rusia, 1900-1933) y Vladímir Stenberg (Rusia, 1899-1982), *Odínnadsátyi* [Undécimo]. 1928. Cartel de cine: litografía. 103,5 x 70,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 96

Gueórgui & Vladímir Stenberg, *Simfóniya bolshogo góroda* [Sinfonía de una gran ciudad]. 1928. Cartel de cine: litografía. 108 x 70,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 97

Ladislav Sutnar (EE.UU., nacido en Bohemia [hoy República Checa], 1897-1976), *Výstava moderního obchodu, Brno* [Exposición del comercio moderno, Brno]. 1929. Cartel de exposición: litografía. 46,8 x 62,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 98

Ladislav Sutnar, *Zijeme 1931* [Vivimos 1931], 1931. Cubierta de revista: impresión tipográfica adherida a cartulina. 25,1 x 18,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 99

Ladislav Sutnar, *Nejmensi dum* [La casa minimalista]. 1931. Cubierta de libro: impresión tipográfica. 22,5 x 28,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 100

Jiří Tauffer (República Checa, 1911-1986), *Ill. Stredoskolské hry Praha 1932* [III Juegos intercolegiales de Praga 1932]. 1932. Postal: litografía sobre cartulina. 13,8 x 8,7 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 101

Solomón Telingáter (Rusia, 1903-1969), *Ejercicio y deporte*. 1929. Collage: huecograbado, gouache y papel. 37 x 27 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 102

Solomón Telingáter, *Guíbel eskadry. Tsentralnyi Teatr Krásnoi Ármii. S.T.* [Hundimiento de la escuadra. Teatro Central El Ejército Rojo. S.T.]. 1929. Collage: recortes de impresión fotomecánica y gouache. 39,5 x 28,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 103

Georg Trump (Alemania, 1896-1985), *Internationale Ausstellung. Das Lichtbild. München 1930. Juni-Sept. Ausstellungspark* [Exposición Internacional. La fotografía. Múnich 1930. junio-septiembre. Parque de exposiciones]. 1930. Cartel de exposición: litografía. 59,8 x 81,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 104

Jan Tschichold (Suiza, nacido en Alemania, 1902-1974), *Der Berufsphotograph* [El fotógrafo profesional]. 1938. Cartel de exposición: impresión tipográfica. 63,8 x 91 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 105

Jan Tschichold (fotografía (autorretrato) de El Lissitzky), *Foto-Auge* [Foto-Ojo]. 1929. Folleto comercial para revista: impresión tipográfica y litografía. 13,7 x 10,2 cm, plegado. 13,7 x 30,2 cm, desplegado. Colección Merrill C. Berman Foto-ojo. 75 fotos de la época. Editado por Franz Roh y Jan Tschichold. El Lissitzky

CAT. 106

Nicolái Ushin (Rusia, 1898-1942), Maqueta para cubierta de programa de cine, *Nord-Ost. Teakinopechát* [Nord-Ost. Teacineimpresión]. Finales de los años 20. Fotocollage: fotografía (plata en gelatina), gouache y tinta. 26,9 x 18,4 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 107

Nicolái Ushin. *Nord-Ost. Teakinopechát* [Nord-Ost. Teacineimpresión]. Finales de los años 20. Programa de cine: litografía. 25,1 x 16,8 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 108

Jo Voskuil (Países Bajos, 1897-1972) (Fotografía de Cas

Oorthuys (Países Bajos, 1908-1975)), *D-O-O-D. De olympiade onder dictatuur. Amsterdam. Augustus 1936* [Las Olimpiadas bajo la dictadura. Amsterdam. Agosto 1936]. 1936. Cartel de exposición: impresión tipográfica y huecograbado. 57,5 x 41,3 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 109

Piet Zwart (Países Bajos, 1885-1977), *Papier: Isolatie* [Papel: aislamiento]. 1925. Folleto comercial: impresión tipográfica. 29,7 x 21,1 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 110

Piet Zwart, ITF - Internationale Tentoonstelling op Filmgebied [ITF - Exposición internacional en el campo del cine]. 1928. Cartel de exposición: litografía. 85 x 61 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 111

Piet Zwart, *PCH*. 1929. Folleto comercial: impresión tipográfica. 29,7 x 42,2 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 112

Piet Zwart, *Film, n° 7: Amerikaansche Filmkunst door Dr. J. F. Otten* [Film, n° 7, El arte cinematográfico estadounidense por Dr. J. F. Otten]. 1931. Revista: impresión tipográfica y fotolitografía. 21,9 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 113

Piet Zwart. *Film, n° 10: De Geluidsfilm door Lou Lichtveld* [Film, n° 10: El cine sonoro por Lou Lichtveld]. 1933. Revista: impresión tipográfica y fotolitografía. 21,9 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 114

Piet Zwart. *Geef uw telegrammen telefonisch op* [Envíe sus telegramas por teléfono]. 1932. Tarjetón publicitario: impresión tipográfica sobre cartulina. 24,6 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman

CAT. 115

Piet Zwart. *Ontvang uw telegrammen telefonisch* [Reciba sus telegramas por teléfono]. 1932. Tarjetón publicitario: impresión tipográfica sobre cartulina. 24,5 x 17,2 cm. Colección Merrill C. Berman

LISTADO DE ARTISTAS POR PAÍSES

ALEMANIA

Anónimo	CAT. 1, 2
Brandt, Marianne (1893-1983)	CAT. 15
Burchartz, Max (1887-1961)	CAT. 16, 17, 18
Canis, Johannes (1895-1977)	CAT. 18
Feist, Werner David (1909-1989)	CAT. 29, 30
Gebhard, Max (1906-1990)	CAT. 31
Grosz, George (1893-1959)	CAT. 32, 34
Heartfield, John (1891-1968)	CAT. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44
Höch, Hannah (1889-1978)	CAT. 45, 46
Kurtz, Helmuth (1903-1959)	CAT. 62
Loew, Heinz (1903-1981)	CAT. 68
Molzahn, Johannes (1892-1965)	CAT. 71
Petzold, Willy (1885-1978)	CAT. 72, 73
Schwitters, Kurt (1887-1948)	CAT. 91
Trump, Georg (1896-1985)	CAT. 103
Tschichold, Jan	véase "Suiza"

AUSTRIA

Bayer, Herbert (1900-1985)	CAT. 7, 8, 9
Hausmann, Raoul (1886-1971)	CAT. 33, 34

ESPAÑA

Anónimo	CAT. 3, 4, 5
Adam, Michel [Joan Colom i Agustí] (1879-1964)	CAT. 6

EE. UU.

Bayer, Herbert	véase "Austria"
Kauffer, Edward McKnight (1890-1954)	CAT. 48, 49, 50, 51
Moholy-Nagy, László	véase " Hungría "
Schawinsky, Xanti	véase "Suiza"
Sutnar, Ladislav	véase "República Checa"

FRANCIA

Bernard, Francis (1900-1979)	CAT. 10, 11, 12, 13
Carlu, Jean (1900-1997)	CAT. 19
Cassandre [Adolphe Jean-Marie Mouron] (1900-1968)	CAT. 20

HUNGRÍA

Moholy-Nagy, László (1895-1946)	CAT. 70
---------------------------------	---------

ITALIA

Prampolini, Enrico (1894-1956)	CAT. 75
--------------------------------	---------

LETONIA

Klucis, Gustavs (1895-1938)	CAT. 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59
-----------------------------	-------------------------------------

PAÍSES BAJOS

Domela-Nieuwenhuis, César (1900-1992)	CAT. 23, 24, 25, 26
Oorthuys, Cas (1908-1975)	CAT. 108
Schuitema, Paul (1897-1973)	CAT. 86, 87, 88, 89, 90
Voskuil, Jo (1897-1972)	CAT. 108
Zwart, Piet (1885-1977)	CAT. 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

REPÚBLICA CHECA

Sutnar, Ladislav (1897-1976)	CAT. 97, 98, 99
Tauffer, Jiří (1911-1986)	CAT. 100

RUSIA

Borisov, Grigóri (1899-1942)	CAT. 76
Dolgorukov, Nikolái (1902-1980)	CAT. 21, 22
Ignátovich, Yelizaveta (1903-1983)	CAT. 47
Kuláguina, Valentina (1902-1987)	CAT. 60, 61
Lavinski, Antón (1893-1968)	CAT. 63
Lissitzky, El (1890-1941)	CAT. 64, 65, 66, 67, 105
Popov, Borís (1909-2001)	CAT. 74
Prusakov, Nikolái (1900-1952)	CAT. 76
Razulevich, Mijaíl (1904-1980)	CAT. 77, 78, 79, 80, 81, 82
Ródchenko, Aleksandr (1891-1956)	CAT. 83, 84
Senkin, Serguéi (1894-1963)	CAT. 92
Sidélnikov, Nikolái (1905-1994)	CAT. 93, 94
Stenberg, Gueórgui (1900-1933)	CAT. 95, 96
Stenberg, Vladímir (1899-1982)	CAT. 95, 96
Telingáter, Solomón (1903-1969)	CAT. 101, 102
Vilkovir, Irina (1913-1985)	CAT. 74
Ushin, Nikolái (1898-1942)	CAT. 106, 107

SUIZA

Bill, Max (1908-1994)	CAT. 14
Eidenbenz, Hermann (1902-1993)	CAT. 27
Lohse, Richard Paul (1902-1988)	CAT. 69
Schawinsky, Xanti (1904-1979)	CAT. 85
Tschichold, Jan (1902-1974)	CAT. 104, 105

UCRANIA

Ermilov, Vasílii [también, Vasíli Yermílov] (1894-1968)	CAT. 28
---	---------

OBRAS EN EXPOSICIÓN POR TEMAS

CATS.

COLLAGES Y FOTOCOLLAGES

10, 11, 15, 16, 21, 28, 32, 37, 40, 45, 46, 49, 56, 57, 58, 59, 68, 74, 77, 79, 81, 91, 94, 101, 102, 106

CINE

2, 63, 65, 76, 84, 95, 96, 106, 107, 110, 112, 113

EXPOSICIONES

7, 8, 9, 13, 17, 18, 24, 27, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 93, 97, 103, 104, 108, 110

PUBLICACIONES

2, 8, 18, 23, 24, 26, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 55, 60, 64, 65, 67, 69, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 98, 99, 105, 106, 107, 112, 113

AGITACIÓN POLÍTICA Y PROPAGANDA

4, 5, 19, 21, 22, 25, 26, 28, 31, 37, 38, 39, 40, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 92, 108

PUBLICIDAD COMERCIAL

1, 3, 6, 10, 11, 12, 14, 18, 20, 28, 29, 30, 48, 49, 50, 51, 70, 86, 87, 88, 89, 90, 100, 109, 111, 114, 115

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

I. TEXTOS HISTÓRICOS

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

II.1. Libros

II.2. Artículos y ensayos

III. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

I. TEXTOS HISTÓRICOS

Las entradas que aparecen en negrita se reproducen en traducción en el presente catálogo.

Anónimo, [¿Gustavs Klucis; Osip Brik?], "Foto-Montazh", LEF, nº 4 (Moscú, 1924), pp. 43-44. Reproducido en LEF: zhurnal levogo fronta iskusstv. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 1970 (ed. facs.). Trad. al inglés: "Photomontage" (trad. John E. Bowlt), en Christopher Phillips (ed.), Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 211-212. Traducción al español en el presente catálogo, p. 107.

Anónimo, "Für John Heartfield. Der BRBKD zur Fotomontage-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Berlin, 1931", *Die Welt am Abend*, Berlín (19 mayo 1931). Reed. en *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, p. 235.

Aragon, Louis, "Max Ernst, peintre des illusions" (1923), en *Id.*, *Les collages*. París: Hermann, 1965, pp. 25-33.

Aragon, Louis, "La peinture au défi" (1930), en *Collages. La peinture au défi* (con collages de Miró, Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy) [cat. expo., Galerie Goemans, París, 28 marzo-12 abril 1930]. París: Galerie Goemans, 1930. Reproducido como Louis Aragon (ed.). *La peinture au défi*. París: Librairie José Corti, 1930; *Les collages*. París: Hermann, 1965, pp. 34-71. Trad. al inglés: "The Challenge to Painting" (trad. Michael Palmer y Norma Cole), en Pontus Hultén (ed.). *The Surrealists Look at Art*. Venice, CA: The Lapis Press, 1990, pp. 47-74. Trad. al español: "El desafío a la pintura", en Louis Aragon, *Los collages* (trad. Pilar Andrade). Madrid: Síntesis, 2001, pp. 33-60.

Aragon, Louis, "John Heartfield et la beauté révolutionnaire", Commune, nº 20 (abril 1935),

pp. 985-991. Reproducido en *Id.*, Les collages. París: Hermann, 1965, pp. 72-83. Trad. al inglés: "John Heartfield and Revolutionary Beauty", Praxis, nº 4 (Berkeley, 1978), pp. 3-7. Trad. al español: "John Heartfield y la belleza revolucionaria", en *Los collages* (trad. Pilar Andrade). Madrid: Síntesis, 2001, pp. 61-69, incluida en el presente catálogo, pp. 119-121.

Benjamin, Walter, "Kleine Geschichte der Photographie", *Die literarische Welt* 7, nº 38 (18 septiembre 1931), pp. 3 ss.; nº 39 (25 septiembre 1931), pp. 3 ss.; nº 40 (2 octubre 1931), pp. 7 ss. Trad. al inglés: "A Short History of Photography" (trad. P. Patton), en Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, pp. 199-216.

Benjamin, Walter, texto manuscrito "Der Autor als Produzent" para una conferencia en el Institut zum Studium des Fascismus, París (27 abril 1934), finalmente cancelada. Trad. al inglés: "The Author as Producer" (trad. Edmund Jephcott), en Peter Demenz, *Walter Benjamin Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Nueva York: Schocken Books, 1978, pp. 220-238.

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*. Roma: Natala Editore, 1913. Trad. al inglés (extractos de las secciones 18-26, 28-31): "Futurist Photodynamism" (trad. Caroline Tisdall), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 287-295.

Breton, André, "Max Ernst", *Exposition Dada Max Ernst* [cat. expo.]. París: Au sans Pareil, 1921. Trad. al inglés de Ralph Mannheim en Werner Spies (ed.), *Max Ernst: Life and Work, An Autobiographical Collage*. Londres: Thames & Hudson en colaboración con DuMont, 2006, pp. 76-78.

Croy, Otto. *Fotomontage*. Halle: W. Knapp, 1937

Domela Nieuwenhuis, César, "Fotomontage", De Reclame – Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame, 10, nº 5 (Ámsterdam, mayo 1931), pp. 211-215. Reproducido en Domela: schilderijen, reliëfs, beelden, grafiek, typografie, foto's [cat. expo., Gemeentemuseum Den Haag, La Haya, 6 septiembre-26 octubre 1980]. La Haya: Gemeentemuseum, 1980, pp. 28-29. Trad. al inglés: "Photomontage" (trad. Michael Amy), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and*

Critical Writings, 1913-1940. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 305-308. Traducción al español en el presente catálogo, pp. 114-115.

Dur.[us, Alfred Kemény], "Fotomontage Ausstellung", *Der Arbeiter-Fotograf*, 5, nº 6 (junio 1931), p. 136. Reed. en *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, pp. 235-236.

Durus, [Alfred Kemény], "Fotogramm, Fotomontage", *Der Arbeiter Fotograf*, 5, nº 7 (1931), pp. 166-168. Trad. al inglés: "Photomontage, Photogram" (trad. Joel Agee), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 182-185.

Durus, [Alfred Kemény], "Fotomontage als Waffe im Klassenkampf", *Der Arbeiter Fotograf*, 6, nº 3 (Colonia, 1932), pp. 55-57. Reproducido en Joachim Büthe et al., *Der Arbeiter Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie, 1926-1932*. Colonia: Prometh, 1978 (ed. facs.). Trad. al inglés: "Photomontage as a Weapon in Class Struggle" (trad. Joel Agee), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 204-206.

Durus, [Alfred Kemény], "Die Direktion der Staatlichen Kunstbibliothek zensiert Revolutionäre Photomontagen: Photomontageausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums", *Die Rote Fahne* (28 abril 1931). Reed. en *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, pp. 234-235.

Fiódorov-Davýdov, Alekséi, Presentación en László Moholy-Nagy, *Zivopis' ili fotografía* (edición rusa de Malerei Photographie Film [1925, 1928]). Moscú, 1929. Trad. al inglés: "A. Fyodorov-Davidov: Foreword to the Russian edition of «Painting, Photography, Film»" (trad. Judy Szöllösy), en Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*. Nueva York; Londres: Thames and Hudson, 1985, pp. 418-422; "Introduction to Moholy-Nagy's *Painting Photography Film*" (trad. Judith Szöllösy), en

Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 280-282

Film und Foto. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds (textos de Hans Richter, Gustaf Stotz y Edward Weston) [cat. expo., exposición fotográfica, Ausstellungshallen, Interimtheaterplatz, Berlín, 18 mayo-7 julio 1929; emisiones especiales de películas durante en el Königsbaulichtspielen, 13-26 junio 1929]. Stuttgart: Deutscher Werkbund, 1929; reimpr. Stuttgart, 1979; Nueva York: Arno Press, 1979 (ed. facs.).

Fotomontage (textos de Curt Glaser, César Domela-Nieuwenhuis, Gustavs Klutis) [cat. expo. Kunstgewerbemuseum, Berlín, 25 abril-31 mayo 1931]. Berlín: Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, [1931]. Esta obra figura en la presente exposición, véanse Cat. 25. Reproducción facsímil y traducción al español en el presente catálogo, pp. 124-156.

Glaser, Curt, "Film und Foto in der Ausstellung im ehemaligen Kunstgewerbemuseum", *Berliner Börsen-Courier*, n° 491 (20 octubre 1929). Reed. en *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, pp. 193-195.

Graeff, Werner, *Es Kommt der neue Fotograf!*. Berlín: Hermann Reckendorf, 1929.

Grosz, George, *Mit Pinsel und Schere: 7 Materialisationen*. Berlín: Malik-Verlag, 1922.

Hausmann, Raoul, "Fotomontage", A bis Z, 2, n° 16 (Colonia, mayo 1931), pp. 61-62. Trad. al inglés: "Photomontage" (trad. John Cullars), *Design Issues*, 14, n° 3 (otoño 1998), pp. 67-68; "Photomontage" (trad. Joel Agee), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 178-181. Trad. al español: "Fotomontaje" (trad. Anacleto Ferrer y Santiago Sanz), en *Raoul Hausmann, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 10 febrero-24 abril 1994; Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, 15 mayo-15 julio 1994; Berlinische Galerie, Berlín, 4 agosto-2 octubre 1994; Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart, 15 noviembre-30 diciembre 1994. Valencia: Generalitat Valenciana,*

1994. Traducción al español en el presente catálogo, pp. 115-116.

Hausmann, Raoul, "Peinture nouvelle et photomontage", *Courrier Dada* (París, 1958). Trad. al inglés: "New Painting and Photomontage" (trad. Mimi Wheeler), en Lucy R. Lippard (ed.), *Dadas on Art*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1971, pp. 58-66.

Herzfelde, Wieland, introducción a *Erste Internationale Dada-Messe* [cat. expo., Galerie Dr. Otto Burchard, Berlín, 30 junio-25 agosto 1920. Berlín: Malik Verlag, Dada Abteilung, 1920. Trad. al inglés: "Introduction, *First International Dada Fair 1920*" (trad. Nancy Roth), en Rose-Carol Washton Long (ed.), *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 272-274; trad. Brigid Doherty en *October*, n° 105 (Cambridge, MA, verano 2003), pp. 100-104. Traducción al español en el presente catálogo, p. 106.

Höch, Hannah, "Die ersten Fotomontagen" (1933). Publicado primero en checo como "Několik poznámek o fotomontáži" *Středisko: literární měsíčník* 4, n° 1 (1934). Höch publicó una edición revisada de este texto con el título "Die Fotomontage" en el catálogo de la exposición que organizó: "Fotomontage: Von Dada bis Heute" [cat. expo., Galerie Gerd Rosen, diciembre 1946]. Reproducido en su versión original alemana en *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Berlín: Berlinische Galerie; Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996, vol. 2 (1921-1945), pp. 504-506. Trad. alemán-checo de František Kalivoda; trad. checo-inglés: "A Few Words on Photomontage" (trad. Jitka Salaguarda), en Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife*. New Haven: Yale University Press, 1993, pp. 219-220. Traducción al español en el presente catálogo, pp. 118-119.

Höllering, Franz, "Photomontage", *Der Arbeiter-Fotograf*, n° 10 (Berlín 1928). Trad. al inglés: "Photomontage" (trad. Joel Agee), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 128-131.

Kassák, Lajos y László Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*. Viena: Buch- und Steindruckerei Elbemühl IX, 1922.

Klucis, Gustavs, "Fotomontázh kak novyi vid agitatsionnogo iskusstva", en *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedinéniya Oktjabr*. Moscú; Leningrado: Izofront, 1931, pp. 119-132. Trad. al inglés: "Photomontage as a New Kind of Agitation Art", en *Russian and Soviet Collages: 1920s-1990s* (ed. Yevguéniya Petrova) [cat. expo., Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 2005. San Petersburgo: Russki muzéi; Palace Editions, [2005], pp. 34-38; y en Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism* (trad. Cathy Young). Göttingen: Steidl Verlag, 2004. Trad. al español: "El fotomontaje como nuevo género de arte propagandístico", en *Gustav Klucis. Retrospectiva = Gustav Klucis: Retrospektive* (ed. Hubertus Gassner y Roland Nachtigäller; trad. al español Pablo Diener Ojeda y Peter Billaudelle) [cat. expo., Museum Fridericianum, Kassel, 24 marzo-26 mayo; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 junio-29 julio]. Ostfildern: Gerd Hatje; Madrid: MNCARS, 1991, pp. 308-310, incluida en el presente catálogo, pp. 116-118.

Klucis, Gustavs, "Mirovoye dostizhéniye", *Proletárskoye Foto*, n° 6 (1932), pp. 14-15. Trad. al inglés: "A Worldwide Achievement" (trad. Cynthia Martin), en Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism* [cat. expo., International Center of Photography, Nueva York, 12 marzo-30 mayo 2004]. Göttingen: Steidl Verlag, 2004; Yevguéniya Petrova (ed.), *Russian and Soviet Collages: 1920s-1990s* [cat. expo., Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 2005]. San Petersburgo: Russki muzéi; Palace Editions, [2005], pp. 39-43. Trad. al español: "Logro a nivel mundial", en *Gustav Klucis. Retrospectiva = Gustav Klucis: Retrospektive* (ed. Hubertus Gassner y Roland Nachtigäller; trad. al español Pablo Diener Ojeda y Peter Billaudelle) [cat. expo., Museum Fridericianum, Kassel, 24 marzo-26 mayo; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 11 junio-29 julio]. Ostfildern: Gerd Hatje; Madrid: MNCARS, 1991, pp. 330-336.

Korth, Fred G., "Making Photomontages in the Enlarger", *American Photography* (enero 1927), pp. 22-26.

Lissitzky, El, "Judózhnik v proizvodstve", ensayo introductorio a la "Otdeléniya judózhestvennoi gráfiki", en *Vsesoyúznaya Poligrafícheskaya*

Výstavka. Sbornik Pervy [cat. expo., Moscú, agosto-octubre 1927]. Moscú, 1927. Trad. al alemán: “Der Künstler in der Produktion” (trad. Lena Schöche, Sophie Lissitzky-Küppers), en **Sophie Lissitzky-Küppers y Jen Lissitzky, El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente. Dresden: Kunst, 1977, pp. 113-117. Traducción al español en el presente catálogo, pp. 108-109.**

Lissitzky, El y Hans Arp. *Die Kunstismen / Les Ismes de l'Art / The Isms of Art*. Erlenbach-Zúrich; Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925.

Mayakovski, Vladímír, *Pro eto* (fotomontajes de A. Ródchenko). Moscú: Lef, 1923.

Mayakovski, Vladímír y El Lissitzky. *Dlia golosa*. Berlín: RSFSR. Gosudárstvennoye izdatelstvo, 1923. Una de 3.000 copias diseñadas por Lissitzky e impresas en rojo y negro por Lutz & Vogt, Berlín. Ilustraciones de El Lissitzky.

Moholy-Nagy, László, “Die Zukunft des Fotografischen verfahrens”, “Typofoto,” en Malerei Photographie Film. Múnich: Albert Langen Verlag, 1925 (1ª ed.) (Bauhausbücher, 8); 1927 (2ª ed.); 1967 (ed. facs.). Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1986, pp. 31-35, 36-38, respectivamente (ed. 1986). Trad. al ruso: Zivopis’ ili fotografía. Moscú, 1929 (Sovetskoye foto). Trad. al inglés a partir de la 2ª ed. (1927): *Painting Photography Film* (trad. Janet Seligman; comentario Hans M. Wingler; epílogo Otto Stelzer). Londres: Lund Humphries, 1969; Cambridge, MA: MIT Press, 1973, pp. 33-37, 38-40. Traducción al español en el presente catálogo, pp. 110-111.

Moholy-Nagy, László, “Fotoplastische Reklame / Fotogramm / Das Fotogramm in der Werbegestaltung”, *Offset-, Buch und Werbekunst*, nº 7 (1926).

Moholy-Nagy, László, “Die Photographie in der Reklame”, *Photographische Korrespondenz*, nº 63 (Viena, septiembre 1927).

Moholy-Nagy, László, “Photomontage – Photoplastics” (1928). Extracto de “Fotografie ist Lichtgestaltung”, *Bauhaus*, vol. 2, nº 1 (1928). Trad. al inglés de Lutz Becker en Lutz Becker, *Cut & Paste: European Photomontage 1920-1945* [cat. expo., Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres, 24 septiembre-21 diciembre 2008. Roma: Gangemi Editore, 2008.

Morgan, Barbara, “Photomontage”, en Willard D. Morgan y Henry M. Lester (eds.), *Miniature Camera Work, Emphasizing the Entire Field of Photography with Modern Miniature Cameras*. Nueva York: Morgan and Lester, 1938, pp. 145-166.

Morgan, Barbara, “Photomontage”, *The Encyclopedia of Photography: the Complete Photographer*, vol. 8 (1943), pp. 2853-2866.

Osborne, Max, “Fotomontage: Ausstellung im Kunstgewerbemuseum”, *Vossische Zeitung* (25 abril 1931), edición vespertina, s. I. Reed. en *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Berlín: Berlinische Galerie; Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996, vol. 2 (1921-1945), pp. 429-30.

P. F., “Photomontage”, *Berliner Börsen Zeitung* (13 mayo 1931), edición matinal.

Paladini, Vinicio, “Fotomontage”, *La Fiera letteraria*, 5, nº 45 (Roma, 10 noviembre 1929). Trad. al inglés: “Photomontage” (trad. Robert Erich Wolf), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 296-298.

Pressa: Katalog des Sowjet Pavillons auf der Internationale Presse-Ausstellung [cat. expo., mayo- octubre, 1928]. Colonia: DuMont Verlag, 1928. Exposición y catálogo diseñando por László Moholy-Nagy. Pabellones en la margen derecha del Rhin [CAT. 64].

Renner, Paul, *Mechanisierte Grafik: Schrift Typo Foto Film Farbe*. Berlín: Hermann Reckendorf, 1930.

Richter, Hans, *Filmgegner von heute — Filmfreunde von Morgen*. Berlín: Hermann Reckendorf, 1929.

[Ródchenko, Aleksandr?], “Konstruktivist”, *LEF*, vol. 1 (marzo 1923), p. 252.

Roh, Franz. *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

Roh, Franz, L. Moholy-Nagy: *60 Fotos / 60 photos / 60 photographies*. Berlín: Klinkhardt & Biermann, 1930 (*Fototek: Bücher der Neuen Fotografie*, 1).

Roh, Franz y Jan Tschichold, *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit / Oeil et photo: 76 photographies de notre temps / Photo-eye: 76 Photos of the period*. Stuttgart: Akademischer Verlag F. Wedekind, 1929.

Social Kunst, nº 9 (Copenhague 1928) [Número especial dedicado al fotomontaje con obras de Lissitzky, Moholy-Nagy, Ródchenko].

Stepanova, Várvara, “Foto-montazh. Aleksandr M. Ródchenko” (1928), *Fotografie*, nº 3 (Praga 1973), pp. 18-19. Trad. al inglés: “Photomontage” (trad. John E. Bowlt), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 234-237.

Strobel, Heinrich, “Eine Neue Kunst: Photomontage”, *Berliner Börsen-Courier* nº 193 (26 abril 1931), edición matinal. Parcialmente reeditado en *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, p. 231.

Szczuka, Mieczysław, “Fotomontaz”, Blok, nº 8-9 (1924), p. [4]. Trad. al inglés: “Photomontage” (trad. Wanda Kemp-Welch), en *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930* (ed. Timothy O. Benson y Éva Forgács) [cat. expo., Los Angeles County Museum of Art, 10 marzo-2 junio 2002]. Los Angeles: LACMA; Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 503. Traducción al español en el presente catálogo, p. 107.

Tarabukin, Nikolái, “Foto-montazh”, *Iskusstvo dnia* (Moscú 1925). Trad. al inglés: “The Art of the Day” (trad. Rosamund Bartlett), *October*, nº 93 (Cambridge, MA, verano 2000), pp. 57-77 (prólogo y capítulo final).

Teige, Karel, “O fotomontáži”, *Žijeme*, nº 2 (1932), pp. 107-112, 173-178.

Teige, Karel, “Fototypografie: Užití fotografie v moderní typografii”, *Typografie*, nº 40 (Praga, 1933), pp. 176-184.

Teige, Karel [bajo el seudónimo Karel Weiss], “Soumrak fotomontáže?”, *Typografie*, nº 41 (1934), pp. 92-94.

Tretyakov, Serguéi y Solomón Telingáter, *John Heartfield*. Moscú: Ogiz, 1936.

Tschichold, Jan, “Fotografie und Typografie”, Die Form, nº 7 (Berlín, 1928), pp. 221-227. Reproducido en Die neue Typographie. Berlín: Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928, pp. 89-98. Trad. al inglés: “Photography and Typography” (trad. Joel Agee), en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, pp. 121-127. Trad. al español: *La nueva tipografía. Manual para diseñadores modernos* (trad. María Teresa Albero y Estela Marqués). Valencia: Campgràfic, 2003, pp. 89-98, incluida en el presente catálogo, pp. 111-113.

X. “Fotomontage: Ausstellung in der Staatlichen Kunstbibliothek” (abril 1931), *Berliner Lokal-Anzeiger* (26 abril 1931). Reeditado en *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre* (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005, pp. 231-232.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

II.1. LIBROS

Ades, Dawn, *Photomontage*. Nueva York: Pantheon Books, 1976; Londres: Thames and Hudson, 1986. Trad. al español: *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, [2002].

Adriani, Götz, *Hannah Höch: Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*. Colonia: Dumont, 1980.

Bañuelos Capistrán, Jacob, *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008.

Benson, Timothy O. y Éva Forgács (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*. Los Angeles: LACMA; Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Bergius, Hanne (ed.), “Dada Triumphs!” *Dada Berlin, 1917-1923: Artistry of Polarities: Montages, Mechanics, Manifestoes* (trad. del alemán Brigitte Pichon). Nueva York: G. K. Hall, 2003. (Crisis and the Arts: The History of Dada, 5).

Birgus, Vladímír (ed.), *Czech Photographic Avant-Garde, 1918-1948*. Londres; Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

- Bonnell, Victoria E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley, LA: University of California Press, 1997.
- Burmeister, Ralf y Eckhard Fülus (eds.), *Hannah Höch. Eine Lebenscollage (1921-1945)*. Berlín: Berlinische Galerie; Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996. 2 vols: 1, Textos; 2, Documentos [2ª parte de la edición del archivo de Hannah Höch de la Berlinische Galerie. Para la 1ª parte (1889-1920), cf. Thater-Schulz, Cornelia].
- Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt. Table ronde internationale du Centre National de la Recherche Scientifique*. Lausana: L'Age d'Homme, 1978.
- Constantine, Mildred y Alan Fern, *Revolutionary Soviet Film Posters*. Londres; Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1974.
- Croy, Otto, *Fotomontage: der Weg zu den Grenzen der Fotografie*. Halle: W. Knapp, [1950].
- Croy, Otto, *Fotomontage und Verfremdung: Zweck und Technik*. Düsseldorf: W. Knapp, [1974].
- Czekalski, Stanisław, *Awangarda i mit racjonalizacji: fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* [La vanguardia y el mito de la racionalización, fotomontaje polaco, 1918-1939]. Poznań: Wydawn. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.
- Deribere, Maurice, *Los fotomontajes*. Barcelona: Omega, [1964].
- Doherty, Brigid, *Berlin Dada: Montage and the Embodiment of Modernity, 1916-1920*. Berkeley: University of California Berkeley, 1996. (Tesis doctoral).
- Evans, David y Anna Lundgren (eds.), *John Heartfield, AIZ: Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38*. Nueva York: Kent, [1992].
- Evans, David y Sylvia Gohl, *Photomontage: A Political Weapon*. Londres: Gordon Fraser, 1986.
- Evans, Harold, *Pictures on a Page: Photo-Journalism, Graphics and Picture Editing*. Londres: Heinemann, 1978.
- Fotomontaje en la colección del IVAM*. [Madrid]: Aldeasa; [Valencia]: IVAM Centre Julio González, [2000].
- Fotomontaje y experimentación*. [Valencia]: IVAM, [2008].
- Gander, Robert y Maria Markt (eds.), *Bild. Strategien: Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch*. Innsbruck: Studien Verlag, [2009].
- Giroud, Michel (ed.), *Raoul Hausmann: "Je ne suis pas un photographe"*. París: Editions du Chêne, 1975.
- Hight, Eleanor M., *Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Hoffman, Katherine (ed.), *Collage. Critical Views*. Londres; Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989.
- Jaguer, Édouard, *Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. París: Flammarion, [1982].
- Jameson, Frederic, *Aesthetics and Politics* (trad. Ronald Taylor). Londres: NLB, 1977.
- John Heartfield: Krieg im Frieden*. Fráncfort: Fischer, 1982. Trad. al español: *John Heartfield: Guerra en la paz: fotomontajes sobre el período 1930-1938* (trad. Michael Faber-Kaiser). Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- John Heartfield: Photomontages of the Nazi period* (ensayo de Wieland Herzfelde; trad. Eva Bergoffen; todas las demás trad. del alemán, Nancy Reynolds). Nueva York: Universe Books, 1977.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts: ein Essay*. Lahn-Giessen: Anabas-Verlag, 1978.
- Kahn, Douglas, *John Heartfield: Art and Mass Media*. Nueva York: Tanam Press, 1985.
- Karel Teige*. Praga: Torst; Nueva York: Distributed Art Publishers, 2001.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
- Kriebel, Sabine, *Revolutionary Beauty: John Heartfield, Political Photomontage, and the Crisis of the European Left, 1929-1938*. Berkeley: University of California, 2003. (Tesis doctoral).
- Lavin, Maud, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven, CT: Yale University Press, 1993.
- Leclanche-Boulé, Claude, *Typographies et photomontages constructivistes en U.R.S.S.* París: Papyrus, 1984.
- Leclanche-Boulé, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgràfic Editors, 2003.
- Lissitzky-Küppers, Sophie, *El Lissitzky: Maler Architekt Typograf Fotograf*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967. Trad. al inglés: *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (trad. Helene Aldwinckle, Mary Whittall). Londres: Thames and Hudson, 1968; 1980.
- Lissitzky-Küppers, Sophie y Jen Lissitzky, *Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente*. Dresde: Verlag der Kunst, 1977.
- Lusk, Irene-Charlotte, *Montagen ins Blaue: László Moholy-Nagy, Fotomontagen und -collagen, 1922-1943*. Giessen: Anabas Verlag, 1980.
- Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- März, Roland, *Heartfield montiert, 1930-1938*. Leipzig: Edition Leipzig, [1993].
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. Múnich: W. Fink, [2000].
- Ortiz Monasterio, Pablo (ed.), *Josep Renau, fotomontador* (prólogo Joan Fontcuberta). México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Otto, Elizabeth (ed.), *Tempo, tempo!: The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*. Berlín: Jovis; Maidstone: Amalgamated Book Services, 2005.
- Pachnicke, Peter y Klaus Honnef (eds.), *John Heartfield*. Colonia: DuMont Buchverlag, 1991; Nueva York: Harry N. Abrams, 1991; 1992; 1993; 1994.
- Phillips, Christopher (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1914-1940*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989.
- Photomontages: photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres* (intr. Michel Frizot). París: Centre National de la Photographie; Ministère de la Culture et de la Communication, [1987].
- Primus, Zdeněk and Jindřich Toman (eds.), *Foto / montáž tiskem = Photo / Montage in Print*. Praga: Kant, 2009.
- Schwartz, Frederic J., *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.
- Siepmann, Eckhard, *Montage: John Heartfield: vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*. Berlín: Elefant Press, 1977.
- Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason* (trad. Michael Eldred). Mineápolis, MN: University of Minnesota Press, 1987.
- Spies, Werner (ed.), *Max Ernst: Life and Work, An Autobiographical Collage*. Londres: Thames & Hudson; Colonia: DuMont, 2006.
- Srp, Karel, *Karel Teige*. Praga: Torst; New York: Distributed Art Publishers, 2001.
- Stiegler, Bernd, *Montagen des Realen: Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. Múnich: W. Fink, [2009].
- Strobl, Andreas, *Curt Glaser: Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Sammler: eine deutsch-jüdische Biographie*. Colonia: Böhlau, 2006.
- Thater-Schulz, Cornelia (ed.), *Hannah Höch: Eine Lebenscollage (1889-1920)*, vol. I, 1ª y 2ª partes. Berlín: Berlinische Galerie; Arlon Verlag, 1989.
- Toman, Jindřich, *Foto / Montage in Print: The Modern Czech Book*. Praga: Kant, 2009.
- Trachtenberg, Alan, *Classic Essays on Photography* (trad. P. Patton). New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.
- Wescher, Herta, *Collage* (trad. Robert E. Wolf). Nueva York: Abrams, 1971.
- Eva Züchner (ed.), *Scharfrichter der bürgerlichen Seele: Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933, Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*. Berlín: Berlinische Galerie; Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1998.

II.2. ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Anysley, Jeremy, "Pressa, Cologne, 1928:

Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period", *Design Issues*, vol. 10, nº 3 (Cleveland, OH, otoño 1994), pp. 52-76.

Benson, Timothy O., "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada", *Art Journal* vol. 46, nº 1 (Nueva York, primavera 1987), pp. 46-55.

Berger, John, "The Political Uses of Photomontage", en *Id.*, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Harmondsworth: Penguin, 1972.

Buchloh, Benjamin H. D., "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, vol. XXI, nº 1 (Nueva York, septiembre 1982), pp. 43-56.

Buchloh, Benjamin H. D., "From Faktura to Factography", *October*, nº 30 (Cambridge, MA, otoño, 1984), pp. 82-119.

Buchloh, Benjamin H. D., "Warburg's Model: The End of Collage in European Post-War Art". [Conferencia inédita en el Institute of Fine Arts, 9 abril 1996].

Buchloh, Benjamin H. D., "Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe", en *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (ed. Ingrid Schaffner y Matthias Winzen) [cat. expo.]. Múnich; Nueva York: Prestel, 1998, pp. 50-60.

Diederich, Reiner y Richard Grubling, "Sozialismus als Reklame: Zur faschistischen Fotomontage", en *Die Dekoration der Gewalt* (ed. Berthold Hinz et al.). Giessen: Anabas-Verlag, 1979, pp. 123-136.

Doherty, Brigid, "«See: We Are All Neurasthenics!» or, the Trauma of Dada Montage", *Critical Inquiry*, vol. 24, nº 1 (Chicago, otoño 1997), pp. 82-132.

Drucker, Johanna, "Dada Collage and Photomontage", *Art Journal*, 52, nº 4 (Nueva York, invierno 1993), pp. 82-84, 87.

Galvez, Paul, "Self-Portrait as Monkey Hand", *October*, nº 93 (Cambridge, MA, verano 2000), pp. 109-137.

Gassner, Hubertus, "La construction de l'utopie: Photomontages en Union Soviétique, 1919-1942", en *Utopies et Réalités en URSS, 1917-1934: Agit-Prop, Design, Architecture* [cat. expo., Centre Georges Pompidou, París, 29 julio-31 agosto 1981]. París: Centre de Création Industrielle, [1980].

Gassner, Hubertus, "Heartfield's Moscow Apprenticeship, 1931-1932", en Peter Pachnicke y Klaus Honnef (eds.), *John Heartfield*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1992, pp. 256-289.

Gough, Maria, "Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda", *New German Critique*, nº 107 (Durham, NC, verano 2009), pp. 133-183.

Graeve, Inka, "Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto", en *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in*

Deutschland [cat. expo., Martin-Gropius-Bau, Berlín, 25 septiembre 1988-8 enero 1989]. Berlín: Berlinische Galerie; Nicolai, 1988, pp. 237-243.

Hays, K. Michael, "Photomontage and its Audiences, Berlin, Circa 1922", *Harvard Architecture Review*, nº 6 (1987), pp. 19-31.

Krauss, Rosalind, "The Photographic Conditions of Surrealism", *October*, nº 19 (Cambridge, MA, invierno 1981), pp. 3-34.

Kriebel, Sabine, "Photomontage in the Year 1932: John Heartfield and the National Socialists", *Oxford Art Journal*, 31, nº 1 (2008), pp. 97-127.

Kriebel, Sabine, "Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium", *New German Critique*, nº 107 (Durham, NC, verano 2009), pp. 53-88.

Lavin, Maud, "Photomontage, Mass Culture and Modernity, Utopianism in the Circle of New Advertising Designers", en *Montage and Modern Life 1919-1942*. Boston, MA: ICA; Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Lavin, Maud, "Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch", *New German Critique*, nº 51 (Durham, NC, otoño 1990), pp. 62-86 [Número especial "Weimar Mass Culture"].

Lista, Giovanni, "Futurist Photography", *Art Journal*, vol. 41, nº 4 (Nueva York, invierno 1981), pp. 358-364 [Número especial dedicado al futurismo].

Makholm, Kristin, "Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage", *MoMA*, nº 24 (Nueva York, invierno-primavera 1997), pp. 19-23.

Makholm 2004: Kristin Makholm, "Ultraprimitivo y ultramoderno: De un museo etnográfico, de Hannah Höch" en *Hannah Höch* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 20 enero-11 abril 2004. Madrid: MNCARS; Aldeasa, 2004, pp. 75-87. Trad. al inglés: "Ultraprimitivo / ultramoderno: Hannah Höch's *From an Ethnographic Museum*", *ibid.*, pp. 331-338.

Newhall, Beaumont, "Photo Eye of the Twenties: The Deutsche Werkbund Exhibition of 1929", *New Mexico Studies in the Fine Arts*, nº 2 (1977). Reproducido en David Mellor (ed.), *Germany: The New Photography, 1927-1933*. Londres: Arts Council of Great Britain, 1978, pp. 77-86.

Otto, Elizabeth, "A «Schooling of the Senses»: Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt", *New German Critique*, nº 107 (Durham, NC, verano 2009), pp. 89-131.

Patzwall, Elisabeth, "Zur Rekonstruktion des Heartfield-Raumes der Werkbundaussstellung von 1929", en Peter Pachnicke y Klaus Honnef (eds.), *John Heartfield*. Colonia: DuMont Buchverlag, 1991, pp. 294-299.

Renau, Josep, "Función del fotomontaje. Homenaje a John Heartfield", en *Id.*, *Arte contra las élites*. Madrid: Debate, 2002, pp. 60-61.

Roters, Eberhard, "Collage und Montage", en *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977* [cat. expo., Neue Nationalgalerie der Akademie der Künste; Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlín, 14 agosto-16 octubre 1977. Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1977, pp. 30-41.

Sobieszek, Robert, "Composite Imagery and the Origins of Photomontage. 1: "The Naturalistic Strain", *Artforum* vol. XVII, nº 1 (Nueva York, septiembre 1978), pp. 58-65; 2: "The Formalist Strain", *Artforum* XVII, nº 2 (Nueva York, octubre 1978), pp. 40-45.

Stein, Sally, "The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology", *Art Journal*, 41, nº 1 (Nueva York, primavera 1981), pp. 39-45.

Sudhalter, Adrian, "Bauhaus Books", en *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity* (ed. Barry Bergdoll y Leah Dickerman) [cat. expo., Nueva York, The Museum of Modern Art]. Nueva York: MoMA, 2009, pp. 196-199.

Sudhalter, Adrian, "14 Years Bauhaus: A Chronicle", en *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity* (ed. Barry Bergdoll y Leah Dickerman) [cat. expo., Nueva York, The Museum of Modern Art]. Nueva York: MoMA, 2009, pp. 322-337.

Tupitsyn, Margarita, "Lenin's Death and the Birth of Political Photomontage", en *The Soviet Photograph, 1924-1937*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.

Verlon, André, "Montage-Painting", *Leonardo*, 1, nº 4 (Oxford, octubre 1968), pp. 383-392.

III. CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

(en orden cronológico)

John Heartfield und die Kunst der Fotomontage (ed. Gerhard Pommeranz-Liedtke) [cat. expo., Deutsche Akademie der Künste, Berlín, 30 agosto-25 septiembre 1957]. Berlín: Deutsche Akademie der Künste, 1957.

Die Fotomontage: Geschichte und Wesen einer Kunstform (ed. Karl Manfred Fischer) [cat. expo., Ausstellungsräume Stadttheater Ingolstadt, 11 enero-5 febrero 1969]. Ingolstadt: Kunstverein Ingolstadt, 1969.

Fotomontaze, 1924-1934 [cat. expo., Galeria Wspolczesna, Varsovia]. Varsovia, 1970.

Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung "Film und Foto" 1929 (ed. Ute Eskildsen y Jan-Christopher Horak) [cat. expo., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 17 mayo-8 julio 1979]. Stuttgart: G. Hatje, [1979].

Dada Photomontagen: Dada Photographie und Photocollage (ed. Carl-Albrecht Haenlein) [cat. expo., Kestner-Gesellschaft, Hannover, 6 junio-5 agosto 1979]. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1979.

Moholy-Nagy. Fotoplastiks: The Bauhaus Years [cat. expo., Bronx Museum of the Arts, Nueva York, 30 julio-25 septiembre 1983]. Nueva York: Bronx Museum of the Arts, [1983].

Art for the Masses: Russian Revolutionary Art from the Merrill C. Berman Collection (Darra Goldstein y Gail H. Roman) [cat. expo., Williams College Museum of Art, WCMA, Williamstown, MA, 27 enero-17 marzo; Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, CT, 28 agosto-18 octubre]. Williamstown, MA: Williams College, 1985.

Domela, 65 ans d'abstraction [cat. expo., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 4 marzo-10 mayo 1987; Musée de Grenoble, 4 junio-2 septiembre 1987]. París: Paris-Musées, 1987.

"Benütze Foto als Waffe!": John Heartfield, Fotomontagen. Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main aus Anlass des Jubiläums "150 Jahre Photographie" [cat. expo., Stadt- und Universitätsbibliothek, Fráncfort, 21 septiembre-28 octubre 1989]. Fráncfort: Stadt- und Universitätsbibliothek, [1989].

El Lissitzky 1890-1941: architect, peintre, photographe, typographe = El Lissitzky 1890-1941: arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo [cat. expo., Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 16 diciembre 1990-3 marzo 1991; Fundación La Caixa, Madrid, 1 abril-26 mayo 1991; ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 18 junio-3 septiembre 1991]. Eindhoven: Van Abbemuseum; Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990.

John Heartfield (eds. Peter Patchnicke y Klaus Honnef) [cat. expo., Akademie der Künste, Altes Museum, Berlín, 16 mayo-11 julio; Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 5 septiembre-3 noviembre; Kunsthalle Tübingen, 11 enero-1 marzo 1992; Sprengel Museum, Hannover, 15 marzo-24 mayo 1992]. Colonia: DuMont Buchverlag, 1991; Nueva York: Harry N. Abrams, 1992.

Dreams, Lies, and Exaggerations: Photomontage in America (Cynthia Wayne) [cat. expo., Art Gallery, University of Maryland at College Park, MD, 21 octubre 21-20 diciembre]. College Park, MD: University of Maryland, 1991.

Montage and Modern Life 1919-1942 (ed. Matthew Teitelbaum) [cat. expo., Boston Institute of Contemporary Art, 8 abril-7 junio; Vancouver Art Gallery, 19 agosto-18 octubre; Palais de Beaux-Arts, Bruselas, 3 noviembre 1992-3 enero 1993]. Boston, MA: ICA; Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Building the Collective: Soviet Graphic Design 1917-1937 (ed. Leah Dickerman) [cat. expo., Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, Nueva York, 6 febrero-30 marzo 1996]. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.

The Photomontages of Hannah Höch (Peter Boswell, Maria Makela y Carolyn Lanchner) [cat. expo., Walker Art Center, Mineápolis, 20 octubre 1996-2 febrero 1997; The Museum of Modern Art, Nueva York, 26 febrero-20 mayo 1997; Los Angeles

County Museum of Art, 26 junio-14 septiembre 1997]. Mineápolis, MN: Walker Art Center, 1996.

Graphic Design in the Mechanical Age: Selections from the Merrill C. Berman Collection (Deborah Rothschild, Ellen Lupton y Darra Goldstein) [cat. expo., Williams College Museum of Art, Williamstown, MA, 25 abril-1 noviembre 1998]; Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York, 9 febrero-23 mayo 1999]. New Haven, CT; Londres: Yale University Press, 1998.

Collagetik fotomuntaketara (1963-1987) / Del collage al fotomontaje (1963-1987) (Carlos Sanz) [cat. expo., Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 9-31 octubre 1998]. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1998.

Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939 [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 27 abril-29 junio 1999]. Madrid: MNCARS; Aldeasa, 1999.

Futurism and Photography (Giovanni Lista) [cat. expo., Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres, 24 enero-22 abril; Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento, 11 mayo-29 julio]. Londres: Merrell Publishers; Estorick Collection, 2001.

Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930 = !AVANT! GARDEN in Mitteleuropa, 1910-1930 (ed. Timothy O. Benson) [cat. expo., Los Angeles County Museum of Art, 3 marzo-2 junio 2002; Haus der Kunst, Múnich, 7 julio-6 octubre 2002; Martin-Gropius-Bau, Berlín, noviembre 2002-9 febrero 2003]. Cambridge, MA: MIT Press, 2002; Leipzig: Seemann-Henschel, 2003.

Fotomontaż polski w XX-leciu międzywojennym / Polish Photomontage between the World Wars [cat. expo., Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Varsovia, 3 marzo-4 abril 2003]. Varsovia: Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, 2003.

Aleksandr Mikhaïlovich Rodchenko: Abangoardiako argazkigintzea, fotomontaketea eta zinemagintzea / Fotografía de vanguardia, fotomontaje y cine (ed. Steve Yates) [cat. expo., Aula de Cultura BBK, Bilbao, 24 noviembre 2003-4 enero 2004]. [Bilbao]: Fundación BBK, [2003].

Avant-Gardes: Selections from the Merrill C. Berman Collection [cat. expo., Ubu Gallery, Nueva York, 5 febrero-24 abril 2004]. Nueva York: Ubu Gallery; The Studley Press, 2004.

Gustav Klutis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism (Margarita Tupitsyn) [cat. expo., International Center of Photography, Nueva York, 12 marzo-30 mayo]. Göttingen: Steidl Verlag, 2004.

Avant-Garde Graphics: 1918-1934. From the Merrill C. Berman Collection = Graphische Arbeiten der Avantgarde 1918-1934. Aus der Sammlung Merrill C. Berman (ed. Lutz Becker y Richard Hollis) [cat. expo., Hunterian Art Gallery, Glasgow, 1 octubre-27 noviembre 2004; Glynn Vivian Art Gallery, Swansea, 4 diciembre 2004-13 febrero 2005;

Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres, 23 marzo-5 junio 2005; Kettle's Yard, Cambridge, 30 julio-25 septiembre 2005; Langen Foundation, Neuss, 12 febrero-14 mayo 2006. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2004; Neuss: Langen Foundation, 2006.

Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre (Christine Kühn) [cat. expo., Kunstbibliothek, Berlín, 16 septiembre-20 noviembre 2005]. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, 2005.

Russian and Soviet Collages: 1920s-1990s (ed. Yevguéniya Petrova) [cat. expo., Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 2005]. San Petersburgo: Russki múzée; Palace Editions, [2005].

Une arme visuelle: le photomontage soviétique, 1917-1953 / Vizual'noe oruzhie: sovetskii fotomontazh, 1917-1953 (Olga Sviblova) [cat. expo., Passage de Retz, París, 25 octubre 2006-14 enero 2007]. Moscú: Multimedíyniy koópleks aktuálniy iskusstv (Moskovski Dom Fotografii), 2006.

César Domela: typographie, photomontages & reliefs [cat. expo., Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo, 16 febrero-27 mayo 2007]. Estrasburgo: Editions des Musées de Strasbourg, 2007.

Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945 (Matthew S. Witkovsky) [cat. expo., National Gallery of Art, Washington, 10 junio-3 septiembre 2007; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 5 octubre 2007-2 enero 2008; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 2 febrero-27 abril 2008; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 7 junio-31 agosto 2008]. Nueva York; Londres: Thames & Hudson, 2007.

Cut & Paste: European Photomontage 1920-1945 (Lutz Becker) [cat. expo., Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres, 24 septiembre-21 diciembre 2008]. Roma: Gangemi Editore, 2008.

Un arma visual: fotomontajes soviéticos, 1917-1953 [cat. expo. Tenerife Espacio de las Artes, TEA, 31 octubre 2008-8 enero 2009]. Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo Insular de Tenerife, [2008].

John Heartfield: Zeitausschnitte: Fotomontagen 1918-1938 aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin (ed. Freya Mülhaupt) [cat. expo., Berlinische Galerie; Akademie der Künste, Berlín, 29 mayo-31 agosto 2009]. Ostfildern: Hatje Cantz, [2009].

Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity (ed. Barry Bergdoll y Leah Dickerman) [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York, 8 noviembre 2009-25 enero 2010]. Nueva York: MoMA, 2009.

Avant-Garde Art in Everyday Life: Early Twentieth-Century European Modernism (ed. Matthew S. Witkovsky) [cat. expo., Art Institute of Chicago, 11 junio-9 octubre]. Chicago: Art Institute of Chicago, 2011.

CRÉDITOS

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939)

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, del 2 de marzo al 27 de mayo de 2012

Museo Fundación Juan March, Palma, del 13 de junio al 8 de septiembre de 2012

Carleton University Art Gallery, Ottawa, Canadá, del 15 de octubre al 16 de diciembre de 2012

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Merrill C. Berman

Manuel Fontán del Junco, Director de exposiciones

Deborah L. Roldán, Coordinadora de exposiciones

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Antonio Garrote, Celina Quintas, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2012

© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2012

TEXTOS

© Fundación Juan March / Carleton University Art Gallery (Presentación)

© Adrian Sudhalter

© Deborah L. Roldán

© De los textos históricos: sus autores, sus legítimos herederos o sus representantes legales*

© Louis Aragon

© César Domela-Nieuwenhuis

© Curt Glaser

© Raoul Hausmann

© Wieland Herzfelde

© Hannah Höch

© Gustavs Klucis

© El Lissitzky

© László Moholy-Nagy

© Mieczysław Szczuka

© Jan Tschichold

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Deborah L. Roldán y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

TRADUCCIONES

Alemán/español

María Teresa Albero y Estela Marqués (texto Tschichold)

Anacleto Ferrer y Santiago Sanz (texto Hausmann)

Elena Sánchez Vigil (textos Domela/Glaser/Klucis de *Fotomontage*, Herzfelde, Höch, Lissitzky, Moholy-Nagy; textos de obras)

Francés/español

Pilar Andrade (texto Aragon)

Holandés/español

Desiderio Navarro (texto Domela)

Inglés/español

Paloma Farré (texto Sudhalter)

Polaco/español

Desiderio Navarro (texto Szczuka)

Ruso/español

Pablo Diener Ojeda y Peter Billaudelle (textos Klucis)

Yana Zabiaka (textos de obras)

DE LAS REPRODUCCIONES AUTORIZADAS:

- © AdK (Akademie der Künste, Berlín, Kunstsammlung) (Fig. 13)
- © Álex Casero (Figs. 2, 8-11; CAT. 64)
- © Collection Merrill C. Berman. Fotos: Jim Frank y Joelle Jensen (CAT. 1-44, 47-115, Figs. 1, 4-7)
- © Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Foto: Sebastian Tolle (CAT. 45, 46)
- © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin (Figs. 14, 15, 17)
- © Musée de Grenoble (Fig. 3)
- © Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo (Fig. 16)
- © Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya (Fig. 18)

- © De las obras de Herbert Bayer, Max Bill, Marianne Brandt, Max Burchartz, Jean Carlu, Nikolái A. Dolgorukov, César Domela, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Anton Mikhajlovich Lavinskij, El Lissitzky, Richard Paul Lohse, László Moholy-Nagy, Aleksandr Ródchenko, Kurt Schwitters, Vladímír Stenberg, Solomon Telingáter, Piet Zwart: VEGAP, Madrid, 2012
- © The Heartfield Community of Heirs/VEGAP, Madrid, 2012
- © Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jürgen Wilde/VEGAP, Madrid, 2012
- © The Estate of Valentina Kulagina/VEGAP, Madrid, 2012
- © The Estate of Gustavs Klucis/VEGAP, Madrid, 2012

- © De las obras de Michel Adam, Hans (Jean) Arp, Francis Bernard, Grigóri Borisov, Johannes Canis, Cassandre [Adolphe Jean-Marie Mouron], Hermann Eidenbenz, Vasilii Ermilov (o Yermilov), Max Ernst, Werner David Feist, Max Gebhard, Yelizaveta Ignátovich, Edward McKnight Kauffer, Helmuth Kurtz, Heinz Loew, Johannes Molzahn, Cas Oorthuys, Willy Petzold, Borís Popov, Enrico Prampolini, Nikolái Prusakov, Mijaíl Razulevich, Xanti Schawinsky, Paul Schuitema, Serguéi Senkin, Nikolái Sidélnikov, Gueórgui Stenberg, Ladislav Sutnar, Jiri Tauffer, Georg Trump, Jan Tschichold, Nikolái Ushin, Irina Vilkovir, Jo Voskuil y Christian Gottlob Winterschmidt: sus legítimos herederos o representantes legales*

*No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los artistas o autores o a sus representantes. En su caso, rogamos contacten de inmediato con la Fundación Juan March en la dirección direxpo@expo.march.es.

DISEÑO DE CATÁLOGO

Guillermo Nagore

TIPOGRAFÍA

Champion, Allright Sans

PAPEL

Symbol Matt Plus Premium White, 130 g.

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

ENCUADERNACIÓN

Ramos S. A., Madrid

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-596-5

Depósito legal: M-2030-2012



Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es

Cubierta: Detalle de *L'Opinió* [La Opinión], 1932. Colección Merrill C. Berman [CAT. 3]



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1966

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

📖 ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

📖 OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

📖 EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

📖 I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

📖 JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

📖 ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

📖 II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

📖 ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

📖 ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

📖 PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

📖 MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) **P**

📖 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

📖 III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

📖 ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

📖 FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

📖 BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

📖 KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

📖 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

📖 IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

📖 WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

📖 MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

📖 GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

📖 V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

📖 GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

📖 JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

LEYENDA: 📖 Publicaciones agotadas | **P** Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma | **C** Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

🖼️ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

🖼️ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

🖼️ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

🖼️ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

🖼️ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

🖼️ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

🖼️ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

🖼️ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

🖼️ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

🖼️ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

🖼️ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

🖼️ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

🖼️ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

🖼️ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

🖼️ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

🖼️ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

🖼️ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

🖼️ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

🖼️ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

🖼️ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 🇪🇸

🖼️ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

🖼️ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

🖼️ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

🖼️ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

🖼️ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

🖼️ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

🖼️ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

🖼️ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

🖼️ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

🖼️ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

🖼️ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

🖼️ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

🖼️ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

🖼️ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

🖼️ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

🖼️ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

🖼️ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

🖼️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

🖼️ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

🖼️ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

🖼️ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

🖼️ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

🖼️ **PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE.** Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

🖼️ **VIEIRA DA SILVA.** Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

🖼️ **MONET EN GIVERNY.** *Colección del Museo Marmottan de París.* Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

🖼️ **MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH.** [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2^a ed.)

1992

🖼️ **RICHARD DIEBENKORN.** Texto de John Elderfield

🖼️ **ALEXEJ VON JAWLENSKY.** Texto de Angelica Jawlensky

🖼️ **DAVID HOCKNEY.** Texto de Marco Livingstone

🖼️ **COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH.** [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

🖼️ **MALEVICH.** *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.* Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

🖼️ **PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS.** *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla.* Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

🖼️ **MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN.** Textos de Magdalena M. Moeller

1994

🖼️ **GOYA GRABADOR.** Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

🖼️ **ISAMU NOGUCHI.** Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

🖼️ **TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. Período Edo: 1615-1868.** *Colección del Museo Fuji, Tokio.* Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

🖼️ **FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR.** Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 🇨🇵

1995

🖼️ **KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918.** Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

🖼️ **ROUAULT.** Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

🖼️ **MOTHERWELL.** *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler.* Textos de Robert Motherwell 🇨🇵

1996

🖼️ **TOM WESSELMANN.** Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🖼️ **TOULOUSE-LAUTREC.** *De Albi y de otras colecciones.* Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🖼️ **MILLARES.** *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971.* Textos de Manuel Millares 🇨🇵

🖼️ **MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH.** [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1^a ed.)

🖼️ **PICASSO. SUITE VOLLARD.** Texto de Julián Gállego. [Eds. en

castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

🖼️ **MAX BECKMANN.** Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🖼️ **EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN.** Textos de Manfred Reuther

🖼️ **FRANK STELLA.** *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics.* Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella 🇨🇵

🖼️ **EL OBJETO DEL ARTE.** Texto de Javier Maderuelo 🇨🇵

🖼️ **MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH.** [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1^a ed.)

1998

🖼️ **AMADEO DE SOUZA-CARDOSO.** Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🖼️ **PAUL DELVAUX.** Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🖼️ **RICHARD LINDNER.** Texto de Werner Spies

1999

🖼️ **MARC CHAGALL.** **TRADICIONES JUDÍAS.** Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🖼️ **KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA.** *Colección Ernst Schwitters.* Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🖼️ **LOVIS CORINTH.** Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLME

🖼️ **MIQUEL BARCELÓ.** *Ceràmiques: 1995-1998.* Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) 🇨🇵

🖼️ **FERNANDO ZÓBEL.** *Obra gráfica completa.* Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 🇨🇵

2000

🖼️ **VASARELY.** Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🖼️ **EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL.** *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.* Texto de Lisa M. Messinger

🖼️ **SCHMIDT-ROTTLUFF.** *Colección Brücke-Museum Berlin.* Texto de Magdalena M. Moeller

🖼️ **NOLDE. VISIONES.** *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll.* Texto de Manfred Reuther 🇨🇵

🖼️ **LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO.** Texto de Rodrigo Muñoz Avía 🇨🇵

🖼️ **EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES.** Texto de Pablo Ramírez 🇨🇵

2001

🖼️ **DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO.** *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

🖼️ **ADOLPH GOTTLIEB.** Textos de Sanford Hirsch

🖼️ **MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO.** *Obra sobre papel.* Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

🖼️ **RÓDCHENKO GEOMETRÍAS.** Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko 🇨🇵

2002

🖼️ **GEORGIA O'KEEFFE.** **NATURALEZAS ÍNTIMAS.** Textos

LEYENDA: 🖼️ Publicaciones agotadas | 🇨🇵 Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma | 🇨🇵 Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

de Lisa M. Messinger
y Georgia O'Keeffe

🖼️ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🖼️ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar **C**

🖼️ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

🖼️ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

🖼️ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

🖼️ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🖼️ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

🖼️ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

🖼️ ESTEBAN VICENTE *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz **P**

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

🖼️ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling,

Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🖼️ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

🖼️ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

🖼️ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

🖼️ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

🖼️ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

🖼️ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

🖼️ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Kojka, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

🖼️ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte*

contemporáneo. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez,

Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil).

PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés). (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

AMÉRICA FRÍA LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Willi Baumeister, Martin Schieder, Dieter Schwarz, Elena Pontiggia and Hadwing. Ed. en castellano. C P

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes, Carlos M. Flores y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Boris Ural'skii, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano, traducción de by Iana Zabiaka

2012

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Mislser, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladimir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **C P**

Para más información:
www.march.es

LEYENDA: 📖 Publicaciones agotadas | **P** Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma | **C** Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

