

“Fotografía, memoria e identidad: fotomontaje y collage como estrategias políticas en las vanguardias históricas y en el arte contemporáneo”

Laura Garella¹

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos abocaremos al análisis de la producción artística a través de la técnica del fotomontaje como género renovador, capaz de plasmar el trauma y el período crítico de entreguerras durante el surgimiento del dadaísmo; utilizado como herramienta de agitación política por John Heartfield y como recurso retomado, entre el conceptualismo de los 60 y el pop, más específicamente, en la representación de nuestro pasado reciente por el artista León Ferrari.

Consideramos el recurso al fotomontaje del grupo dadaísta berlinés en el contexto de la república de Weimar, como ejemplo plausible del abandono de las narrativas clásicas y conocidas, en este caso el de la narrativa pictórica, y partícipe de la fe en la capacidad de constituir nuevas formas de identidad a través de la representación, utopía general del proyecto de las vanguardias históricas. Conociendo los recursos creativos del fotomontaje dadaísta, su contexto social, visual e intelectual, podremos llegar a comprenderlo como herramienta deconstructiva del relato teleológico, que en dialéctica negativa visibiliza la lucha de posiciones en busca de dar sentido a la crisis y al relato social; facilitando la emergencia de historias plurales. Pensando al hombre moderno en el contexto de las guerras totales, la vida en las metrópolis, los medios masivos de comunicación y las nuevas formas de organización política, también los dadaístas imaginaron la emergencia de nuevas formas de existencia que traerían consigo el cambio social y político a través del arte. Sin desestimar los efectos del shock dadaísta y su destrucción de las convenciones burguesas acerca del arte, pondremos el énfasis en los trabajos de fotomontaje a partir de la yuxtaposición de materiales pre-existentes, muchas veces propagandísticos ya que, en virtud de su uso de las imágenes, generalmente provenientes de la cultura masiva, entendidas como “ready-mades”, fragmentos alegóricos de “realidad”, también podemos afirmar que se visibilizan, contraponen y participan los diferentes discursos y tensiones entre los sectores sociales para dar cuenta de este período particular de crisis de entreguerras. A través del análisis de este movimiento en particular, nos proponemos rastrear el origen y el espíritu de esta técnica, pensando en la cuestión de la construcción, la representación de nuevas identidades y sociedades frente a la experiencia traumática y en subversión de los contenidos mass-mediáticos y de los ejes de poder. Considerando su influencia en los movimientos europeos de posguerra y en el conceptualismo de los años 60, donde las estéticas del montaje y del trabajo con los medios retomaron vigor y popularidad en el arte contemporáneo, nos aplicaremos a la apreciación de algunos trabajos de la serie de León Ferrari “NUNCA MÁS”, que ilustraron el informe homónimo en su edición por “Página 12”.

Para comenzar, abordaremos la técnica del fotomontaje como forma de discurso político, en el análisis de la representación de las fuerzas enfrentadas y radicalmente transformadoras de la Alemania de Posguerra en el trabajo de Hannah Höch: “Corte con el cuchillo de cocina”, un correctivo a las estrategias propagandísticas de la Industria Cultural Alemana de los libros ilustrados y las revistas. Asimismo, continuaremos confrontando a la producción de George

¹ Artes Visuales, IUNA

Grosz, John Heartfield y otros artistas frente a la cultura material producida durante la primera Guerra Mundial, en crítica abierta al sujeto autoritario y belicista alemán como forma de identidad representada a través de postales, fotografías y fotomontajes pro-militaristas. Finalmente trabajaremos a partir de la contextualización y análisis de los trabajos de León Ferrari a la luz de sus producciones anteriores, sus escritos políticos, acompañados por los de Andrea Giunta y Horacio Verbitsky.

ESTETICAS DEL TRAUMA, NUEVAS NARRATIVAS Y SUS IMPLICANCIAS - HANNAH HÖCH Y SU CUCHILLO DE COCINA.

En “La dialéctica del Iluminismo”, Horkheimer y Adorno indagan acerca de la razón instrumental y la barbarie de la ilustración para reescribir una historia estética a la luz de un presente monstruoso. Esa luz proyectaba una nueva visión acerca de las grandes obras del pasado: reconociendo en la sinrazón del progreso un proceso de estilización de la barbarie; develando la violencia, la opresión y el autoritarismo, siempre ignorados y, lo que es peor, devenidos en belleza. Para Adorno, “después de Auschwitz, escribir un poema es bárbaro, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía” (Adorno, 1977, p.30). Transmitir belleza clásica y calma sería hacer apología de la brutalidad. En cambio, sería posible encontrar el acierto en aquellos trabajos que, por su falta de completitud y alienación, reprodujeran las fisuras de aquello que se busca representar. Adorno en su preferencia por toda forma de hermetismo y separación de la obra de todo realismo, considera al arte de vanguardia como modo de protesta y crítica social mucho más contundentes que mensajes como los del arte partidario. En el recurso y en la generación de las narrativas no clásicas, subyace un hermetismo que presupone la construcción de sentido y la apelación a construir interpretaciones abiertas, al menos. Arthur Danto subraya incluso la imposibilidad de las artes de la época post-histórica de enlazarse a las grandes narrativas. Narrativas que, como formas discursivas consensuadas, son el medio a través del que aprehendemos la realidad y somos capaces de dotarla de sentido y que, contribuyen a la integración y la coherencia social, viabilizando posibilidades o sugerencias para la resolución de conflictos.

En el derrumbe de las formas narrativas conocidas, en cambio, nos encontramos frente a la cuestión de la fisura, la ruptura y el hermetismo y a la cuestión de la multiplicidad de la interpretación. Según Ortega, en los relatos correspondientes a la crisis traumática, la integración y coherencia tienden a fracasar. Los relatos del desastre “constituyen el paradójico intento por hacer inteligible un evento que, [...], elude la representación, desestabiliza la estructura de significación y amenaza con hacer estallar las formas narrativas”. Entre los abordajes de la representatividad del trauma, Ortega distingue a las narrativas que fomentan los relatos teleológicos, de aquellas que hacen lo propio con los no-teleológicos. Mientras que en las primeras se tiende “al fortalecimiento de un mundo moral organizado: el terremoto que es resultado de los pecados colectivos, el genocidio que resulta de la naturaleza criminal del opositor, etc.”; en las segundas, pueden evidenciarse aspectos como la presentación del desastre como sufrimiento sin posible valor moral, el disenso con el ethos de la catástrofe, la representación de la historia del sujeto colectivo en desintegración. (Ortega, 2004, 102-119).

La crisis de la significación y de las narrativas conocidas, quizás potenciada por la situación de que, en muchos casos, la perspectiva es interna a la experiencia traumática. Según Shoshana Felman, la perspectiva trastocada por el trauma constituye:

“un prisma conceptual no habitual y enrarecido, mediante el cual intentamos aprehender (y hacer tangible a la imaginación) las maneras en que nuestros marcos de referencia culturales y las categorías pre-existentes que delimitan y determinan nuestra percepción de la realidad han fracasado, para contener y dar cuenta de la magnitud de lo sucedido”.

La pervivencia y reminiscencia tanto de los relatos teleológicos como de los no teleológicos, en el imaginario colectivo, hace que la vivencia o la representación traumática sean simultáneamente un modo de reafirmación y cuestionamiento de la idea de verdad absoluta. Gracias a ellas: “La historia, en tanto discurso unificado de lo que tuvo lugar, se hace imposible. En su lugar emergen historias polémicas y sujetos cuestionables y cuestionadores. En efecto, el terreno que surge en la interioridad del trauma social es el de una lucha de posiciones –en el sentido gramsciano– que busca darle sentido concreto y particular a la crisis social” (Ortega, 2004, 102-119).

En este sentido, la obra “Corte Con un Cuchillo de Cocina- Dadá a través de la Última Época Cultural de los Panzas de Cerveza en Weimar Alemania”, (1919), corresponde en sus categorías formales, estéticas y filosóficas a estas observaciones en muchos sentidos. Primeramente por su contexto histórico. Si el siglo XX fue el de los extremos, según la famosa expresión de Eric Hobsbawm, la República de Weimar (1918-1933) los experimentó casi todos. Comenzó como gran promesa y florecimiento de la cultura de élite y la cultura masiva, el avance de las ideas progresivas acerca de la educación, el género, la sexualidad y la raza, el derecho al voto de la mujer, la mejora en la condición de los trabajadores, la modernización de la sociedad y la industria. Con la derrota de la primera guerra y la abdicación del káiser, los alemanes desarrollaron su primer sistema de democracia parlamentaria y constitucional. La inestabilidad y la crisis derivada del surgimiento de la violencia política y el avance sobre el gobierno legítimo a través de atentados, fueron dando forma a una imagen conflictiva entre la promesa y el peligro de la República de Weimar, donde los estratos más opuestos de la sociedad alemana interactuaban conflictivamente en un marco de post-guerra y rápida modernización.

Weimar, nombrada así por la ciudad adonde se proclamó su constitución ya que Berlín no era un lugar seguro, fue corroída por las crisis, contrarrevoluciones, fuertes hiperinflaciones presiones y atentados conservadoras y militares durante sus 14 años de duración. Para ser terminada de rematar con las exigencias de los aliados y sus condiciones, la crisis económica de 1929 hasta su final desmantelamiento a manos del nazismo, para dar inicio a un período trágico y siniestro. Entre su lista de personalidades y logros pueden contarse la Bauhaus, las primeras piezas teatrales de Brecht y los experimentos de Piscator, Ser y tiempo de Martin Heidegger, las escuelas expresionistas en pintura, cine y literatura, la publicación de grandes novelas de Thomas Mann y Alfred Döblin, los innovadores estudios de historia del arte del Instituto Warburg. Dejando marca indeleble en el ámbito de la cultura occidental.

Frente al mundo de la producción cultural se enfrentan dos vertientes, cultura de élite y de masas, La relación de Dadá Berlin con el desarrollo de los medios masivos de comunicación en Alemania después de la 1ª Guerra Mundial, y los lazos del grupo con los nuevos discursos circundantes y transformadores de la percepción humana en el mundo moderno en una sociedad tecnológica y en rápida transformación, fueron discutidos en nuestra introducción, y se encuentran también representados en este trabajo de Hannah Höch. La obra en sí representa una imagen turbulenta del momento revolucionario posguerra entre 18 y 19, mayormente construido por fragmentos que Höch recorta de la revista BIZ, semanario de mayor circulación

en Alemania publicado por Ullstein Verlag, editor para quien Höch trabajaba mayormente en revistas femeninas entre 1916 y 1926. Para Höch Biz era un registro ilustrado de su tiempo y siempre volvía a él. De acuerdo a la consuetudinaria actitud de los medios masivos y los nuevos modos de percepción que buscaban promover, tampoco Biz difería en su característica de querer ser fácilmente inteligible, volviendo la experiencia de mirar y leer algo excitante pero poco transformador del status quo. Regularmente publicaba las fotografías de los eventos sociales y políticos, las vidas de las celebridades y figuras políticas, la guerra, las catástrofes naturales y otros desastres, paisajes de otras tierras y su gente, escenas de films populares y producciones teatrales, nuevas tecnologías (sobre todo de transporte) y toda forma de vida moderna. Simplemente apropiándose de ellos, Hanna Höch trabaja con imaginería producida en masa y anónima proveniente de esta revista. Hasta para retratar a Hausmann, su amante, utiliza una unión de imágenes producto de la apropiación. En la creación de Hoch los elementos no han sido tradicionalmente creados, no se han pintado, ni bocetado, ni siquiera han sido fotografiados por ella.

En esta interacción y constelación heterogénea de elementos, va formando cuerpos de fragmentos aún más disparatados como el del depuesto, ex Kaiser alemán: Guillermo II de Prusia. Guillermo toma forma en una composición que reúne materiales mecánicos como una rueda de metal, una llanta de goma, el motor de un barco, etc., a dos luchadores invertidos en leotardos que reemplazan su bigote emblemático, bajo un bebé recién nacido en una bandeja superpuesto a su ojo derecho. Su pequeña galera negra, alude quizás a su adopción de una nueva identidad: clase alta burguesa en exilio. Del káiser depuesto derivan apéndices varios que son figuras conservadoras y militares de la época, y posibles “tumores” que son los pensadores y artistas de izquierda:

Wolfgang Kapp, golpista que intentó derrocar al PSD, sale de su oreja en un avión escapando Suecia, el mariscal Von Hindenburg está pegado a su hombro derecho vestido de traje de odalisca (su cabeza fue unida al cuerpo de una bailarina famosa del momento Sent M’ahesa). El brazo de Hindenburg toca el hombro un general austro-húngaro héroe de la monarquía, que obstruye al brazo derecho de Guillermo: Von Pflanzer-Baltin. Sus pies se apoyan en la cabeza de dos personajes que emergen del antebrazo del káiser Guillermo: El barón rojo y Gustav Noske, ministro de de defensa famoso por el uso de fuerzas paramilitares en la supresión de comunistas y persecución de manifestaciones de izquierda en el 19. Debajo de esta artillería aparecen figuras los Bolcheviques como Karl Radek, Johannes Baader y Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin, sobre los cuerpos de acróbatas femeninas y gimnastas que surgen de la manga del Kaiser. En el esternón de Guillermo anida Else Lasker-Schüler, un poeta expresionista afín al movimiento dadá que crece como un cáncer. La mano izquierda del káiser sostiene a Max Reinhardt, afamado director de teatro colaborador de Dadá en el cabaret “Schall und Rauch” y que parece crecer como un bulto en su estómago. Corría la voz de que en los retratos oficiales Guillermo mantenía el brazo doblado para ocultar su estómago prominente, defecto que lo molestaba y por el cual sostenía guantes, espadas u objetos. De su espalda la cabeza de Karl Marx parece sobresalir como otro “crecimiento” extraño que molesta a su huésped. En el ensamblaje de estas reproducciones sepia y verde oliva provenientes de Biz, adonde se entremezclan las imágenes de personalidades, militares, artistas, escritores, bailarinas, actrices, científicos encolados en configuraciones imposibles, híbridas, hermafroditas, Höch trabaja también en la transformación del sujeto y el mundo moderno a partir de la revolución la guerra y el desarrollo tecnológico; introduciendo edificios reconocibles de las metrópolis, imágenes de las muchedumbres de Berlín, de Nueva York para evocar el contexto urbano. Y la politización y

despolitización de las masas y estratos sociales alemanes fuertemente estratificados: pegando a los delegados de la asamblea nacional de Weimar a la derecha; injertando a los asistentes a un concierto burgués en el palacio y edificios de la realeza alemanas y de la bolsa de wall street; interactuando en la parte superior derecha al proletariado desempleado que espera en la oficina de desempleo. Su presencia en un mismo plano da lugar a una visión de Weimar como lugar de lucha y conflicto de clases. Acompañadas por el dinamismo de imágenes tecnológicas, sobre todo de locomoción: y giro de ruedas, que pueden considerarse símbolos de la revolución de noviembre y resultados de la transformación política y social de la sociedad alemana². El “corte con el cuchillo” está enfatizado y apoyado en la estructura formal del fotomontaje, que está dividido por un eje diagonal alrededor del brazo derecho de Guillermo, el káiser, que llega hasta la figura de Einstein. A la derecha del eje descripto, se agrupan políticos, militares, el príncipe coronado y dos retratos de Frederich Ebert: En uno sale de la cabeza de Einstein exhortando a la multitud, en el otro su cabeza está montada sobre un cuerpo de gimnasta. Aparecen también los artistas del grupo Dadá de Berlín: Hausmannn, Baader, Richard Huelsenbeck, Grosz, Wieland Herzfelde, Heartfield, Walter Mehring, y Höch. Debajo y a la izquierda de los dadaístas el mundo social estratificado de Weimar está representado por las arquitecturas y muchedumbres mencionadas anteriormente.

Camiones trenes barcos y aviones evocando la imagen de una sociedad rápidamente globalizada y connotaciones de conquista del tiempo y espacio aparecen cerca de las ruedas y mecanismos diversos. El motivo de las ruedas y poleas también se usa para sugerir al káiser como a un gran títere monstruoso, con un gran aparejo central conectado a su espalda. Fragmentos textuales, primariamente tomados de publicaciones dadaístas, evocan a veces la práctica del poema sonoro y otras, las campañas publicitarias paródicas dadaístas: “Hey, hey, tú, muchacho, Dadá no es una dirección en arte”; “Invierta en Dadá”; “Dadá”; “Dadá triunfa”; “ven”; “nf”; “k”. También aparecen textos sobre los objetos e imágenes del montaje en sugerencia al ámbito de las marcas y las etiquetas como signos en contraposición al mundo natural y sus signos estereotípicos de inocencia como los animales, bebés, hombres “primitivos”, etc. Imágenes de tecnología, cultura, espacio urbano y naturaleza, que a causa de su proximidad evocan debates y posturas diversas.

En su comentario de 1918, Hausmannn asegura que, “a parte de la fotografía exacta, Dadá es la única forma pictórica válida de comunicación y equilibrio en la experiencia colectiva”. Dadá se ve a sí mismo como mediador entre dos extremos diferentes con la capacidad de traducir opuestos. “Aún si la guerra terminó en 1918”, escribió Höch en el 58, “la gente joven de Berlín se había vuelto rebelde políticamente y buscaba una nueva orientación intelectual. Dadá era probablemente, por sobre todo, una forma de elogio negativo para una forma de gobierno y vida, cuyo tiempo, pasado y visión del mundo se habían encendido en llamas”.

La decisiva pero incompleta destrucción de los órdenes sociales y conceptuales previos está reflejada en su técnica y en sus formas disyuntivas. A partir de la mezcla del pasado y presente, ya desde su título Hannah Höch, sugiere que lo viejo y lo nuevo conviven en una competencia irresuelta. Es decir, que en el fotomontaje de Höch el régimen de Guillermo y sus trazas, perviven en los años tempranos de Weimar, representando a su mundo como uno en crisis y conflicto omnipresente. (Biro, 2009)

² Otro artista dadaísta; Kurt Schwitters, utiliza en sus pinturas collages los motivos circulares, engranajes y ruedas como evocación de la tecnología movimiento cambio y revolución

Es por eso que en su narrativa no hay lugar para viejas fórmulas o experiencias estructurantes. Para empezar, como hemos visto, no hay foco central, ni figuras dominantes. En su condición de edición y re-ensamble tan evidentes, deja espacio a las posibles configuraciones que el espectador pueda construir. Es por esto que particularmente esta es soporte de críticas, interpretaciones y lecturas conflictivas en el mundo académico. Maud Lavin, lo interpreta como un manifiesto de la política de la sociedad de Weimar, en el que las mujeres asumen un rol catalítico entre el mundo revolucionario dada en el que las imágenes femeninas de artistas de cine, bailarinas, etc. significan placer femenino, liberación y funcionan como elementos utópicos que disuelven las jerarquías tradicionales. Para Hanne Bergius, aún enfatizando en la falta de figura dominante, esta teoría de Lavin del feminismo como tema central del “cuchillo” fracasa por sí misma y es central la cabeza del joven Einstein. Bergius sostiene que, para los dadaístas la teoría de la relatividad era un punto primordial de referencia y que, su descripción del universo acuerda con la estructura de este fotomontaje que en una constelación de fragmentos fotográficos mecánicamente reproducidos representa de forma compleja y vasta al mundo físico como un juego dinámico de fuerzas.

Para la crítica y el observador puede significar tanto la revolución de noviembre, como el potencial revolucionario de la mujer en el nuevo régimen, reproducción, amplificación e influencia de los medios masivos y las nuevas tecnologías en su capacidad de disolver y construir la realidad social, el trauma de la primer guerra mundial, el nuevo entendimiento de la naturaleza partir de Albert Einstein y todas las varias interpretaciones que puedan generarse a partir del modo de vincular las imágenes entre sí. Sus componentes son tantos y su composición tan sin jerarquías, que se le confiere el poder al espectador de identificar los elementos que le resulten más significativos y unirlos en una forma personal de dotar de sentido al propio mundo contemporáneo. Puede evidenciarse la manera en que Höch conscientemente construye ambigüedad y alienta interpretaciones múltiples a partir del modo en que pone de manifiesto la artificialidad y construcción de la obra, en la naturaleza desestabilizadora del uso del texto, en una infinidad de recursos que condicen a lo que Adorno llama “dialéctica negativa”, en donde la incapacidad de los universales y de los particulares derivados de ellos, son reveladas. Son incapaces de agotar a la naturaleza que pretenden subsumir, fallan en su intención de cubrir su totalidad, y desembocan en lo que Adorno llamaba los verdaderos intereses (que son los que no interesaban a Hegel): No conceptualidad, individualidad y particularidad.

En su construcción de representaciones abiertas a partir del fotomontaje, los dadaístas trabajaban representaciones que invitaban a las audiencias a utilizar su conocimiento de las personalidades políticas y celebridades contemporáneas para generar interpretaciones conflictivas. Dependiendo de los fragmentos que el espectador eligiese interpretar, el significado de los fotomontajes fluctuaba en un movimiento que promoviese una dialéctica negativa entre los elementos de los mismos. Provocando la comparación entre lo que se les presentaba mediáticamente versus las realidades que experimentaban en su vida cotidiana y las alternativas que pudieran imaginar, desmantelando el status quo y los estereotipos políticos sociales y mediáticos. Hannah Höch produce ambigüedad y previene una posible reducción de la realidad al nivel de la representación fotográfica o escrita. Ante la completa reducción de la realidad, o al nivel de la imagen fotográfica o de la palabra escrita, de las estrategias de fotomontaje empleadas por los medios con fines unívocos y propagandísticos, este fotomontaje dadaísta prefiere preservar la naturaleza distinta de la fotografía y del lenguaje. Haciendo que los elementos no se fundan y no constituyan conceptos bien conocidos, combinando los

particulares conflictivos que las partes representan, reteniendo la polivalencia de la realidad, son capaces de dotar a su mundo contemporáneo de un sentido que pueda exceder las varias definiciones que el hombre pueda darle.

La técnica misma, implica una subversión del orden existente en el campo artístico y social. Podemos reflexionar que más allá del tratamiento satírico de la sociedad Germana y el establishment previo a la Revolución de Weimar, el fotomontaje está constituyendo una técnica que implica un cambio cultural tan fuerte como el del “ready-made” de Duchamp, en su crítica a la originalidad a la obra de arte a partir de la apropiación, su énfasis entre la interconexión entre cultura de masas y cultura de élite. Más allá de las implicancias vanguardistas de la apertura de Hannah Höch a su mundo contemporáneo, su foco en el tema social y político, su deseo de ruptura de las barreras entre el arte y la vida, acompañadas del uso de elementos de la cultura de masas a una obra de arte, típica tendencia crítica de la institución artística, que son todas evidentes tendencias de vanguardia, queremos relatar que a diferencia de los ready-mades se trata de una obra, en esencia, colaborativa. No, en el sentido de que fue creada por varios artistas, si no en parte porque utiliza imágenes producidas por otros, destruyendo su propia aura y porque abre sus posibilidades de interpretación constituyendo estas dos cualidades un gesto de democratización cultural. Por un lado socavando los signos de unicidad y autenticidad característicos de la obra de arte burgués, a través del fotomontaje, el assemblage, y el rechazo a firmar las obras dada tenía la intención de terminar con todo el fetichismo alrededor de las piezas, por otro, en su desmitificación y voluntad de enfrentar a las audiencias a las “realidades en bruto” de la vida moderna. Nuevas funciones políticas y sociales para el arte eran pensadas. La estrategia de la apropiación ya de por sí hacía estragos en la autoridad tradicional conferida al artista, donde crear y apreciar arte estaba convirtiéndose en una posibilidad para cualquiera. Simplificando el proceso artístico a un reciclaje de imágenes, el fotomontaje disminuye la brecha entre artista y espectador, anticipando en cierto punto posturas como las de Joseph Beuys en Fluxus. Más ampliamente, la obra se democratiza en el sentido de que compromete al espectador en la “terminación” y compleción del fotomontaje.

Tanto las diferentes estrategias, como el uso de textos para cortar todo ilusionismo y realismo, como el hecho de acentuar los bordes de los fragmentos para hacerlos parecer aún más separados y provenientes de lo real hablan de una voluntad de manifestar la naturaleza heterogénea y conflictiva del mundo. Para Höch lo real se hace presente en su obra, los fragmentos de lo real, aparecen en su esencia no decodificada complejizando y apelando a esfuerzos a veces inútiles de nuestro entendimiento, si bien podemos reconocerlo todo. “Como la vida misma”. Se intenta construir una representación de la realidad que es evidentemente artificial, poniendo en discusión lo que se presenta. Esto difiere de las experiencias del fotomontaje y de la fotografía surrealista que, a través de manipulaciones como el brulage, el cropping, las escenificaciones, sobreexposiciones, solarizaciones, etc. representa un mundo permeado por el mismo juego cambiante entre presencia y ausencia que es característico de la experiencia de significado del lenguaje escrito. Según Rosalind Kraus, el fotomontaje surrealista y otras corrientes de vanguardia se sirven de la impronta de realidad de las fotografías: Poniendo en evidencia la condición de índice de la fuente fotográfica, que a diferencia de otras técnicas, constituye una “traza foto-químicamente procesada y causalmente conectada a esa cosa en el mundo a la que se refiere, de una manera paralela a la de las huellas dactilares, o de los pies o de los anillos de agua, que los vasos fríos dejan en las mesas”. En el fotomontaje y en la fotografía surrealista el uso de la imagen fotográfica apunta al trabajo con los elementos de la realidad ordenados en una sintaxis similar a la de la escritura, para Kraus, los fotomontajes

surrealistas son “[...] Representaciones de esa realidad misma como tal configurada, o codificada o escrita”. En relación a esta cuestión puede concluirse que “lo que une a toda producción surrealista es precisamente esta experiencia de la naturaleza como representación, de la materia física como escritura”. (Rosalind E. Krauss, 1985), 87–118) Esto difiere de la intención de los comienzos del fotomontaje dadaísta berlinés encarnados por obras como la que acabamos de analizar, en donde el trabajo de Hannah Höch, en busca de una expresión acerca de la naturaleza múltiple y cambiante de “lo real”, difiere de la evocación de la experiencia de lo “Maravilloso” o de la “Belleza Convulsiva” características de la representación surrealista. De todos modos la comparación efectuada por Krauss se centrará en distinguir la producción surrealista de la estrategia propagandística de Heartfield después de 1920, considerando sus resultados más didácticos que poéticos. En el siguiente apartado, profundizaremos más acerca de esta cuestión al tratar la estética de Heartfield y del fotomontaje, que si bien adopta una forma más clara y propagandística, se distingue de la publicidad contemporánea. A través de la sátira, el texto y la cita es capaz de ironizar acerca de los aspectos icónicos y simbólicos de difusión masiva, provocando una dialéctica y recepción activa en la que el espectador es capaz de comparar dos realidades: la de los medios masivos, las experimentadas y las posibles que pudieran imaginar. (Biro, 2009)

EL FOTOMONTAJE COMO ARMA

“Habíamos experimentado esa guerra, de la cual apenas escapamos, de modo distinto del cantado por los bardos de la muerte heroica, desde Hölderlin hasta Hauptmann; para nosotros había sido la culminación más infame de un sistema diversificado de explotación. Se nos había rebajado (entre otras cosas) al papel de material de guerra; ¡no en balde nos convertimos en materialistas! Decidimos desnudar al mundo mediante su descripción exacta para poder cambiarlo y no utilizar un arte nebuloso que transfigurara las grietas y las resquebrajaduras de sus contradicciones en algo real y reconocible.” Anexo a la edición de 1968 del Libro “Teatro Político” de Erwin Piscator

Ya desde sus comienzos Dadá Berlín se propuso ser un arte cuyo “contenido presente los mil problemas del día” y que “haya sido visiblemente sacudido por las explosiones de la última semana”. En su trabajo acerca de la obra temprana cinematográfica de Heartfield, Mario Zervigón, alude al fracaso de la fotografía y la filmación de la época en el logro de una representación genuina del trauma de la primera guerra mundial. No solo sostiene su fracaso sino la posterior denuncia y evidencia de su encubrimiento y acción de “sedativo óptico” sobre los espectadores³. Sin embargo el punto más interesante de su artículo, se apoya en la cuestión

³ Citando a la nota editorial “La Guerra y el Cine de la revista “Der Kinematograph”, del 5 de Agosto de 1914 en donde se expone “la preocupación general que ha alcanzado al público sumada a la incertidumbre acerca de los eventos porvenir han encontrado si expresión última en un mayor rango de visitas al cinematógrafo. Al menos en Berlín, el público espera las noticias definitivas con impaciencia”. Y mientras los espectadores aguardaban las conclusivas actualizaciones en forma de películas, experimentaban nuevas formas de estimulación. “Hasta horas tardías de la noche las calles están densamente pobladas. Y para muchos los teatros de películas que funcionan hasta tarde

del uso de la sátira y de las películas de animación precisamente como estrategia de retorno a un sentido de lo real y de lo traumático de la guerra de la que los espectadores estaban siendo distraídos y anestesiados. En un análisis del epistolario de Heartfield, Zervigón incluso remarca que expresa la necesidad de utilizar en estas composiciones fílmicas modelos literarios y visuales de la sátira política del pasado. Son varias las críticas coinciden, del mismo modo, en que la tradición clásica de la caricatura como arte, con la impronta de Daumier, Zille, Busch, profundamente moralizante y comprometida con el propio momento, toma con el primer dadaísmo berlinés un impulso renovador en convergencia con la introducción del fotomontaje. Borrando, también con este recurso, las distinciones entre arte culto y popular, el ataque dadaísta al sujeto autoritario utilizó, sin embargo, numerosas estrategias en la deconstrucción de la imagen positiva y militarizante que circulaba en la cultura visual alemana en los años de la Weimar.

Varios académicos de la “New German Critique”: Doherty, Biro y Zervigón, coinciden, más allá del relevamiento de las estrategias agresivas de apelación a las facultades sensoriales del espectador traumatizadas/obliteradas por la Guerra y confundidas por los medios de comunicación, en el éxito del dadaísmo en representar el trauma de la postguerra. A partir del trabajo de Doherty acerca de la materialización del trauma de la primera guerra en los objetos de la feria Dadá y su estética del shock, Zagerón y Biro desarrollan la idea. Biro la centraliza en las figuras del cuerpo inválido mecanizado devenido en “cyborg” analizando representaciones como las de Dix y Grosz. Zagerón, observa que los cortos propagandísticos de Heartfield proponen un encuentro de la audiencia con una realidad suprimida y traumatizante, forzándolas a “reconocer la extrema inhabilidad de las prácticas de significación existentes destinadas a comunicar los extremos de la guerra o, más específicamente, de traducir su condición de postraumáticos en un lenguaje”. En un juego, precisamente de palabras, apoya esta conclusión en una frase de Herzfelde acerca de los orígenes del fotomontaje y en alusión a sus primeros intercambios de postales con Grosz durante su tiempo en el frente, quien dice que estas en estas pequeñas misivas “los recortes fotográficos habían sido ensamblados de tal forma que dijeran en imágenes lo que hubiera sido censurado en palabras” (Heartfield, en Zervigón, 2009, 43) Tanto Grosz, como Heartfield refieren que desarrollaron la técnica del fotomontaje en 1910 en su

proveen una muy aceptada oportunidad de pasar un par de horas siendo calmados de ansiedades, inquietudes y excitaciones por las películas filmadas”. Asimismo pone en evidencia el sutil nexo entre la dinámica relajante del cine y la exaltación de las imágenes de la guerra, a través de esta otra cita “El pintoresco cambio de imágenes en pantalla, las transiciones de seriedad a alegría, de institucional a conversacional, de paisaje a escena militar, todas ellas se adecúan el estado de la psique humana como casi ningún otro tipo de espectáculo. En estos días llenos de desazón, cuando un sensacional reporte de noticias sucede a otro: aquí esperanza, allí la detonación de una inquietud aumentada [...], la aparentemente indiscriminada y casual sucesión de imágenes es una correcta reproducción de los sentimientos humanos. Tanto como el tema de conversación en estos días febriles salta de lo importante a lo irrelevante, y tanto como los temas de estas conversaciones expresan la incertidumbre y vaguedad de la situación, también el camarógrafo gira su manivela mezclando los portentos de la industria en un modo variopinto ante el espectador de cine” (Krieg und Kino en Zervigón, 2009, 34)

costumbre de enviarse postales intervenidas y paquetes con mensajes antipatrióticos y contenidos absurdos como té tranquilizantes y sobres de aromaterapia, estando en las trincheras. Estas obras tempranas que no sobrevivieron aprovechaban su ambigüedad para eludir a los censores. Utilizando las postales y los paquetes de Guerra como vehículo para trabajar con las imágenes, los medios y los valores que promulgaban el patriotismo de la época de guerra en Alemania, estos artistas exponen las estrategias del aparato abriendo el juego a múltiples asociaciones que finalmente no podían si no impedir su habilidad de funcionar como propaganda. En su acercamiento deconstructivo, en su evocación y crítica a la técnica y al género de los recursos propagandísticos pro-bélicos, los volvían en contra de sí mismos.

Y es que los paquetes, las postales, los retratos de soldados y los paisajes de lugares de batalla, eran una parte central de la cultura visual patriótica, que aprobaba y respaldaba a la primera guerra mundial. Muchos soldados compraban este tipo de imágenes para enviarlas a sus hogares y celebrar su propio retiro de la actividad o el de un compañero. El fotógrafo tomaba un retrato de la cabeza del soldado y después lo montaba en una litografía o marco que representara cuerpos uniformados idealizados contra fondos militares o heráldicos, afirmando ideológicamente los ideales militares y nacionalistas. Producidos y consumidos por individuos interesados en glorificar y ennoblecer al sujeto militar, conformando la fisonomía del soldado y el cuerpo “ready-made” a los valores del estado prusiano que lo enviaba a luchar y morir con Dios por rey y patria. Los artistas de Dadá Berlín, apuntan, subvirtiendo estos valores e idealizaciones, a destruir esta parte de la cultura visual de la guerra, que no respondía en el caso de estas postales y retratos, a una iniciativa estatal, cabe aclarar, si no a una necesidad psicológica de los soldados y sus seres queridos. Tanto Hausmannn como Höch declaran la influencia de los retratos de soldados, que se producían en el tardío s. 19 y temprano 20, imágenes idealizadas que conmemoraban el servicio en tiempos de guerra en su intención socavar al sujeto militar. Cabe aclarar también, que el ataque dadaísta se centra en la figura del líder⁴ o del sujeto de la clase social elevada que apoya la guerra. Si bien en los lienzos de Otto

⁴ Aún sin emplear directamente el fotomontaje, incluso los lienzos y esculturas dadaístas reproducen el trauma y la violencia de la guerra cortando y suturando, revelando en sus trabajos un principio de construcción basado en una “política de montaje” en donde ensamblan poniendo en juego en sus producciones discordantes elementos de la “realidad” para poner en evidencia los mecanismos de construcción de identidades de poder durante la guerra. Por un lado en imágenes como las de la figura del líder en “El Arcángel Prusiano”. Este ensamblaje luego destruido, suspendía del techo en la galería principal de la feria Dadá entre las litografías de Grosz, llevó a varios artistas a juicio bajo la acusación de insulto a la milicia alemana. Construido con un uniforme relleno con cabeza de cerdo bajo su gorra militar de oficial. A mitad de cuerpo muestra la leyenda “De arriba en el cielo provengo, y aquí abajo vengo” de un coro protestante escrito por Lutero, y un segundo cartel proclama “Para observar correctamente esta obra, ejercitar todos los días 12 horas en el campo Tempelhof armado para batalla y cargando una mochila llena”. (Biro, 2009, 173). En esta obra es posible encontrar coincidencias con el trabajo de León Ferrari, que analizaremos más adelante. Su recurso a la cita de otras tradiciones y momentos históricos produce una cadena de asociaciones que permiten asociar a esta representación grotesca del Arcángel Miguel, de Heartfield y Schlichter a las tradiciones Hebreas y Cristianas, como protector, vencedor de Satán,

Dix aparecen las clases proletarias como lisiados de guerra patrióticos, en esta crítica la mordacidad es atravesada por una cierta piedad por el hombre incapaz de identificarse con la propia clase.

En su análisis de la psicología de masas Freud concibe al soldado como un sujeto de personalidad débil e inmadura que subordina su voluntad individual e sus ideales a los de un grupo organizado. Autoritario y favorecedor de reglas estrictas, jerarquías establecidas y obediencia rápida e incuestionable. Incapaz de razonar críticamente, sin importar las contradicciones, sumerge los propios intereses a los colectivos, como todo sujeto de masas freudiano. Conservador e intolerante, en su temor al pensamiento individual, desesperadamente necesita ser mandado. Sin haber comprobación evidente entre las ideas freudianas y el dadaísmo, Biro encuentra similitudes entre ambas, sin embargo, en lo que concierne a la identidad militar. Para Biro ya desde estos orígenes de postales intervenidas Dadá se propone despertar conciencia acerca de la movilización de recursos y personas en soporte a la acción militarizada. No pueden sino emparentar estas prácticas “inocentes” de las postales y paquetes a los modos de percepción alienados y adecuados a soportar la violencia, el horror y la carnicería: Como creaciones de tiempos de guerra, en donde se producen sujetos militares idealizados y en donde los vínculos emocionales, son manufacturados y distribuidos como bienes en el campo de batalla a partir de estos paquetes y postales, constituyen una cultura material desarrollada en la primera guerra que no hace sino beneficiar el esfuerzo bélico.

Retratos de soldados “personalizados”, postales y retratos producidos masivamente para fotografiar a los líderes o a los grupos militares de forma idealizada, a los enemigos en forma satírica, imágenes idealizadas del afecto entre los soldados y sus seres queridos, niños pequeños en uniformes, ciudades ocupadas, etc. de tono optimista irán mutando en el progreso del conflicto. Irán surgiendo “souvenirs” más realistas que retraten a los prisioneros, a las tropas heridas, las ruinas de los edificios, los paisajes devastados, los cuerpos de los enemigos, las armas, las tumbas y otras imágenes. Estas postales, que afirmaban el ideal del servicio militar (heroísmo, auto-sacrificio y camaradería), seguían comprándose junto con el tabaco, el papel de carta y los diarios, aún si con el incremento de su “realismo” revelaban cada vez más el horror de la masacre tecnificada. En un ejemplo de esta crudeza paradójicamente anestésica, Biro analiza un ejemplo menos típico de postal. Cuatro soldados heridos en un hospital, que si bien se retratan para mostrarle a los seres queridos su rehabilitación progresiva y mejoramiento en su estado de salud, no pueden si no encarnar los signos de destrucción del cuerpo del soldado.

Este será un tema también muy empleado por los dadaístas, recurrentes en su representación del lisiado de guerra. Como mencionamos anteriormente, no solamente empleaban estrategias de montaje para socavar al sujeto militar, sino para evidenciar el horror y el trauma que el ideal militar buscaba esconder, materializando a partir de su obra la representación de los síntomas y efectos del trauma de la guerra, según Doherty. Contraria al ideal del cuerpo del soldado masculino que devino muy popular en la guerra I, se presenta la figura del lisiado de guerra, también en innumerables lienzos, dibujos y montajes. Como ejemplo de nuestra técnica en cuestión, “Víctima de la Sociedad” de Georg Grosz, que según algunas interpretaciones, presenta el retrato de un veterano de guerra desfigurado, encarnando la figura del lisiado de

patrono, santo del sacro imperio romano, ángel de muerte, patrono de la guerra, y quien sopesa a las almas en el día del Juicio, conectando al clero y a los militares.

guerra y la falsedad del paraíso protésico prometido por el gobierno. Una sabana enrollada y un tubo marca “goodyear” se apoyan de su hombro izquierdo. A la derecha de su cabeza imperfectamente reconstruida, sostiene una navaja de afeitar. Su frente está atravesada por un signo de pregunta y tiene dos botones cosidos a cada lado. Sus rasgos han sido reemplazados: su nariz por accesorios metálicos que recuerdan a las roscas de tubería, una boca nueva ocupa correctamente su antiguo lugar. No puede decirse en cambio lo mismo, de la ubicación de sus nuevos ojos. Esta constelación de elementos agrupados de forma extraña ha sido comparada a las desfiguraciones faciales de los soldados publicadas en el semanario socialista “Die freie Welt” en 1920, en las que Grosz también publicaba sus caricaturas. En su comentario al trabajo de Grosz’s publicado en el Catálogo de la Primera Feria Internacional Dadá de 1920, Herzfelde describe a este fotomontaje como el retrato de una persona discapacitada harta de vivir una vida irreparablemente dañada. El signo de pregunta en su frente hace referencia al cuestionamiento de la víctima acerca de su situación, aunque, de todos modos, en su estado de debilitamiento, se ha olvidado de qué es lo que lo desconcierta. La navaja implica que si bien contempla la posibilidad de suicidarse y su situación es mísera, muestra por sus botones y traje que, a pesar de todo, fiel a su condición burguesa, continúa manteniendo su apariencia acicalada. Un título posterior que le confiere a “Una Víctima de la Sociedad/Ein Opfer der Gesellschaft”, titulada en 1919, “Recuerda al Tío August, el Inventor Infeliz”, abrió la perspectiva a interpretaciones relacionadas con la ciencia, la tecnología y el impacto de los descubrimientos. Bajo esta luz es plausible una lectura donde la “víctima” podría estar involucrada en su propia transformación a partir del uso de las nuevas tecnologías. Una lectura en donde los elementos que cómicamente rempazan los rasgos del sujeto se rebelan, en franca ironía frente a la pretensión y las difundidas promesas del gobierno y de la ciencia médica alemana de rehabilitación protésica completa a través de las modernas tecnologías para los veteranos. Tanto los horrores visibles y evidentes de la experiencia de la masacre: las deformaciones y mutilaciones; como los síntomas de neurosis de Guerra: el temblequeo permanente, los tics nerviosos, la mudez, la sordera y la parálisis de las partes del cuerpo, cuya patología orgánica no podía rastrearse; como las aflicciones mentales, el insomnio, la depresión, la falta de control emocional, los traumas psíquicos aparecen representados en los retratos dadaístas de soldados. La representación no sólo del daño físico, sino del daño psicológico, evocando la violencia, el autoritarismo, la mecanicidad de la carnicería a través de la técnica del montaje y del ensamblado. Imágenes como estas, provocan, según Biro y Doherty, el análisis de las fuerzas psicológicas que socavan al sujeto militar así como de las técnicas científicas a través de las cuales la comunidad médica intenta reconstruirlos.

Dix, Heartfield, Schlichter, y Grosz, fueron todos soldados, y artistas comprometidos con la temática y la causa anti-bélica en el dadaísmo y en la Nueva Objetividad. Algunos se enrolaron por voluntad propia, y radicalmente desilusionados y traumatizados por la experiencia, como en el caso de Otto Dix, no podían deshacerse de las terribles imágenes de la guerra. Otros habían sido obligados a enlistarse y lograron escaparse del horror fingiendo enfermedades o locura como en el caso de Heartfield. Aún contando con estas vivencias traumáticas en el frente, sin embargo las obras de estos artistas no remiten simplemente a la propia experiencia y la encarnación de los propios traumas. El trabajo en la subversión de los mitos patrióticos, las costumbres y los mensajes que ayudasen a solventar a los intereses del nacionalismo, el capitalismo y el militarismo en la Alemania de entreguerras era su objetivo. A partir de sus experiencias bélicas artistas como Georg Grosz, quedan convencidos de que todo arte es inútil, a menos de que pueda ser empleado como instrumento político en la batalla por la libertad, de que su arte debería ser su brazo y su espada. Fue similar la consigna que precedía la entrada a la

Sala “John Heartfield” en la exhibición “Fil und Foto” de Stuttgart en 1929 “¡Usa la fotografía como arma!”.

Sabine Kriebel, se pregunta si más que la fotografía el arma eran en realidad las tijeras, a su vez instrumento de su arte y objeto contundente, a partir del análisis del autorretrato de Heartfield con el jefe de policía Zörgiebel, publicado en la revista AIZ en 1929. En efecto, para Kriebel, Heartfield usa la tijeras como arma para combatir a las fuerzas policiales y de la justicia favorables a la extrema derecha. Sumergiendo al espectador en la violencia de las calles, en las injusticias de los tiempos finales de Weimar, representa una venganza que se deleita, encontrando satisfacción y resolución al abuso de Zörgiebel a través del doble sentido y la ironía. En su trabajo Kriebel introduce la variante de desafiar a la visión dominante acerca de Heartfield como mero ideólogo propagandista del régimen de Stalin⁵ a partir de su análisis del recurso a la “sutura”, que analizaremos más adelante.

Comencemos por la descripción de su distinción básica del camino seguido por su compañero Grosz quien se mantiene independiente. Ya en el 17, Heartfield se había iniciado trabajando en conjunto con Grosz y su hermano Herztelde en la creación de la revista “Neue Jugend” (Nueva juventud), difundiendo consignas antibelicistas. Heartfield, Herzfelde y Grosz, según cuenta la leyenda, habían modificado sus nombres en desprecio a una actitud nacionalista alemana que aborrecía a los nombres ingleses desde la intervención británica en la primera guerra. Juntos adhirieron en 1918 al Partido Comunista Alemán, inspirados por la revolución de octubre. En 1930 Heartfield comenzó a publicar sus fotomontajes con regularidad en la revista berlinesa Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ- Periódico Ilustrado Obrero). En esta nueva dirección a través de su compromiso con el comunismo, su uso de la fotografía y del fotomontaje convirtiendo a la tapa y contratapa en un instrumento político. Willi Münzenberg, director de la Internacional de Jóvenes Comunistas, confiaba en AIZ como una alternativa progresista a otras publicaciones y confiaba en que politizar el género sería una estrategia exitosa ya que una revista ilustrada es más entretenida que un artículo principal en un diario político. Hasta el propio Partido Nazi había creado en 1926 su propia revista el “Illustrierte Beobachter”, siguiendo esta nueva tendencia. A partir de la publicación de los montajes de Heartfield en la revista AIZ, termina su fase de agitación dadaísta, abandonando la actitud “cacofónica” y ambigua de los montajes del dadaísmo berlinés, para construir escenificaciones destinadas a crear indicaciones claras y directas, que no sólo por su especificidad histórica, su demanda de instrucción política presentan un mensaje ideológico específico. Se aboca al arte gráfico como modo de servicio al movimiento comunista.

Hasta el momento, amparados en la visión de varios autores, hemos trabajado la cuestión de la violencia implícita en la técnica montaje dadaísta en los inicios y su estética del shock. Benjamin escribió que el montaje Dadá “golpeaba al espectador como un proyectil” (Benjamin en Kriebel, 2008-09, 61) interviniendo por la fuerza en su consciencia. Doherty la menciona, relatando como los fotomontajes encarnan el trauma de la Guerra y la experiencia alienante de la vida industrial moderna comparándolas con vivisecciones violentas. Estas, y otras

⁵ La académica irlandesa Sabine Kriebel asume que es imposible ignorar que el período abarcado por los trabajos de Heartfield de AIZ entre 1929 y 1939, se enmarcan en los más duros años estalinistas y que la pregunta de por qué Heartfield no abandona el partido como su amigo Grosz es difícil de responder. Sin ánimo de despolitizar al artista conjetura que el compromiso inquebrantable de Heartfield con el comunismo como ideología, más allá (o a pesar) de sus particulares manifestaciones burocráticas, lo llevó a mantenerse firme en su postura y soportar incluso inconsistencias, purgas y acusaciones que lo perseguirían desde el año 1928.

interpretaciones, correlacionan las experiencias disruptivas de la modernidad a los asaltos del fotomontaje dadaísta. Y permanentemente hacen hincapié en la cuestión de la evidencia de la artificialidad de las imágenes que niegan la tradicional retórica fotográfica, como vimos en el análisis de la obra de Hannah Höch en nuestro apartado precedente, sobre todo a partir de las rupturas. Como escribe Rosalind Krauss, “Es su espaciamento lo que vuelve evidente –como lo era para Heartfield, Tretyakov, Brecht, Aragon— que no estamos observando lo real, sino a un mundo infestado de interpretación y significación, lo que quiere decir, que la realidad es distendida por los espacios libres o blancos que son las precondiciones formales del signo”. La experiencia del espacio en blanco le niega a la imagen la ilusión de “presencia”, de simultaneidad, de aparente integridad de lo real, que son los efectos más persuasivos de la imagen (Krauss, 1986,107). Peter Bürger, en relación al teatro Brechtiano, discurre que la disyunción pictórica ofrece a la vanguardia artística políticamente comprometida, un modo de provocación del espectador, un modo de construir una visión alienada y, en consecuencia, una respuesta crítica y activa al mundo representado, más que una reconciliación falsa e idealizada. Para Bürger, la imagen fragmentada evidencia que estamos tratando con un artefacto estético – subjetivo, parcial, heterogéneo- destruyendo cualquier sentido de coherencia subordinante. Como forma de representación el fotomontaje ofrecía un modo de ensamblar y desarmar el orden del mundo, haciendo posible la construcción de un nuevo mundo o de dirigir una crítica ideológica de-construyendo las representaciones convencionales. Considerada una técnica que encarnaba la forma ideal de crítica Marxista, yuxtaponiendo huellas de “lo real” que habilitaban al espectador al ejercicio de su entendimiento acerca de las cosas, de las relaciones sociales, políticas, etc.

Sabine Kriebek pone, en cambio, el acento en el ilusionismo de Heartfield y en su abandono de la técnica fragmentaria explícita en el desarrollo de sus trabajos en AIZ. En colaboración estrecha con su hermano Hertzelde, construye sus fotomontajes sin fisuras ni juntas visibles, las partes se funden en un rechazo deliberado del temprano recurso dadaísta, apenas 5 meses después de su autorretrato “tijereteando” al jefe de policía realiza “Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub!” (Quien lee diarios burgueses se vuelve sordo y ciego) de Febrero 1930. En este fotomontaje se esmera en ocultar toda traza de su manufactura. La imagen de la cabeza momificada por los diarios interpela a sus espectadores: “Soy un cabeza de repollo, ¿conoce mis hojas?”. Aunque inquisitiva, no puede ver ni oír, cegada y silenciada por los periódicos que embolsan su cabeza. En alusión a la prensa del PSD, la violencia de esta imagen reside no en el registro del corte y pegado, sino por la carga psicológica provocada por el perturbador realismo de la imagen de un hombre asfixiado por los diarios. El ilusionismo nos envuelve como una extensión alucinatoria de la realidad, en la que la palabra “Blätter”, que significa en alemán tanto “diario” como “hojas de repollo”, según la autora, jugando también con la transformación de una canción nacionalista prusiana: “Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben?” (“Soy prusiano, conoces mis colores?”) (Kriebel, 2003, 54)

En el uso del texto en sus fotomontajes de AIZ, Heartfield se diferencia del texto cacofónico de los primeros collages dadaístas, también del estilo de los tabloides y su divorcio entre imagen y contenido de los textos. A la inversa de estos, en muchos casos, sus trabajos exceden la coincidencia de temas con los artículos publicados y establecen una interacción con el contenido de la revista que muchas veces los volvería ininteligibles de no conocer su contexto de publicación. El papel del lenguaje es vital en sus fotomontajes, en su mensaje imagen y palabra se funden. En el caso de este retrato el texto se imbrica con la imagen para crear un campo visual en donde el lenguaje no quiere irrumpir en los sentidos o distraerlos, sino crear un efecto

de continuidad visual entre texto y fotografía ampliando la resonancia de sus significados. Tematizando acerca de la producción de subjetividad a partir de la lectura de la prensa, en su dialéctica acerca de la sofocación mental derivada de los tabloides del PSD y empoderamiento del AIZ, el montaje busca producir un nuevo sujeto comunista que participe de la interpretación del juego de palabras activamente. En total antítesis con el “cabeza de repollo” retratado. Y es aquí donde Kriebel refuta la simplicidad y dominación del mensaje explícito de este artista ya que Heartfield no está proponiendo un mensaje “masticado”. En su fusión de los elementos visuales, textuales, significados, explícitos y latentes, Heartfield traspasa a su público no sólo visual sino psicológicamente, para movilizarlos a la acción y a la asociación. En el análisis de Kriebel, nuestro rostro vidente confronta al pobre encapuchado como nuestra posible y siniestra contraparte, un “doble” de impotencia amenazante. No es un “proyectil”, no utiliza la estética del shock, si no que trabaja con una concepción totalmente diferente y tendiente por el contrario a seducir, absorber y cautivar al observador con su ilusionismo fotográfico. Para Kriebel, el cuerpo aquí atacado no es el del burgués lector de diarios de derecha sino el de los lectores de AIZ, que son críticamente provocados, comprometidos, interpelados. Estamos en el terreno de la propaganda de agitación (agitprop), cuyo propósito es el de estimular y reeducar visualmente a sus espectadores. En su afán de eliminar cualquier rastro de manipulación y montaje de las imágenes, Heartfield, incluso las re-trabajaba entre dos placas de vidrio, para ser luego retocadas en su claroscuro y fusión con el fondo, aumentando su ilusión de realismo en el proceso de reproducción técnica e impresión. Como resultado de este proceso, a menudo trabajoso y obsesivo⁶, el fotomontaje publicado en el semanario de circulación masiva, se caracterizaba por la continuidad de su superficie y por su ilusionismo perfecto en diálogo interactivo con los foto-reportajes que lo precedían y continuaban, a menudo imitando su materia, su técnica y atributos formales. Para Kriebel, Heartfield busca una sensación de fusión y totalidad orgánica en sus fotomontajes, trabajando en pos de darles una dimensión de veracidad, asegurando su contigüidad al mundo más allá de la imagen, para evitarles de algún modo la insignificancia de caer en la categoría de simples bromas, meros “charcos de agua sucia aunque contengan los colores del arcoíris”⁷, según la famosa disertación de Lukács acerca del

⁶ (the process) “involved rephotographing the preparatory artwork and replicating it through the copperplate photogravure process in which most *Illustrierten* were printed. The result was a montage characterized by continuity of surface, bound into (and thus integral to) a mass-circulation journal, in critical dialogue with the photo-reportages that preceded and followed it—occasionally in content but primarily through imitating their matter, their medium, their form. Heartfield’s process was painstaking and often obsessive; he pushed his retoucher and photographers to the breaking point. One of his collaborators later said, “He strove for nuances which I could no longer even perceive.” Heartfield attended minutely to the precision of visual information, fine-tuning his photomontages’ effects as objects of reproduction and mass circulation; he was known to insist on making photographs of real things rather than uncomplicated substitutes, using live frogs, dead doves, pregnant proletarians, and pungent mustard to make his photographic illusions as convincing as possible”. (Kriegel, 2009,64-65)

⁷ “Lukács insistía en que las técnicas favorecidas por la vanguardia, tales como el montaje, la documentación, la clara expresión de los recursos empleados, fomentaban todas ellas una visión fragmentaria, subjetivista, del mundo. Sobrevenían entonces el

fotomontaje. Montajes como estos, buscan reverberar más allá de nuestro entendimiento, seduciéndonos a través de su valor visual y de entretenimiento, pero resonando con su vigoroso argumento e introspección. La insistencia en un ilusionismo orgánico convincente en donde las costuras entre piezas discordantes resultan ser una "sutura" perfecta e invisible, reprime una construcción del objeto figurado por parte del observador. En un contexto crítico donde el ilusionismo había sido asociado a la representación aurática burguesa, a la creación de mundos de ensueño armoniosos y a las estéticas fascistas, el organicismo "pictórico" de Heartfield promovió la crítica de sus pares Soviéticos que consideraban retrógrada y anti-revolucionaria a su estética⁸. Teóricos como Benjamin consideran que los modos y las representaciones ilusionista completas y unificadas constituyen una forma que se impone para generar una pasividad perceptiva vinculable al fascismo. Heartfield había contribuido en el surgimiento y desarrollo del fotomontaje dadaísta dando lugar a un campo de representación que conjurara una

fatalismo y el irracionalismo, resultando el fascismo el único beneficiario. Defendía la continuada pertinencia de la novela realista del siglo XIX. En su opinión, Balzac y Tolstoi y otros novelistas del siglo diecinueve habían revelado con claridad las conexiones abstractas que subyacían a las apariencias, y una adaptación de sus métodos a las circunstancias modernas era la manera más responsable que tenía el autor de contribuir a la derrota del fascismo. En breve, estaba presentando sus argumentos a favor de una cultura revolucionaria que cauterizara todo vestigio de las vanguardias, y que se inspirara en las tradiciones burguesas clásicas. Sus referencias al fotomontaje fueron breves y desdeñosas. Admitía que el fotomontaje podía tener el efecto de una buena caricatura e incluso, en ocasiones, convertirse en una poderosa arma política, probablemente una referencia a regañadientes a Heartfield. Sin embargo, mantenía que el fotomontaje era, en general, incapaz de hacer una declaración acerca del mundo porque su elemento básico, la fotografía, sólo podía ser un registro de las apariencias externas que no revelaba nada de los mecanismos ocultos de la sociedad. En este sentido, la fotografía y el fotomontaje tenían un naturalismo incorporado, que impedía el acceso a las intuiciones cognoscitivas que distinguían al mejor realismo. (Lukács empleaba con frecuencia el término "fotográfico" en un sentido peyorativo cuando atacaba el naturalismo literario). "Los detalles pueden ser deslumbrantes por su diversidad", decía del fotomontaje, "pero el conjunto nunca será más que un gris monótono sobre gris. Después de todo, un charco nunca podrá ser más que agua sucia, aunque contenga tonos del arco iris". (EVANS et al., 1992)

⁸ "Aumentaban las críticas en la Unión Soviética a todo tipo de fotomontaje por su supuesto antirrealismo, e incluso un crítico simpatizante de Heartfield como Fedorov-Davydov notaba debilidades "formalistas" y "mecanicistas" en su obra. Todas las partes en la disputa del Grupo de Octubre estaban de acuerdo en que la fotografía, dadas sus credenciales de documento, superaba a cualquier forma de arte como herramienta efectiva de agitación. Klucis, sin embargo, preocupado especialmente por el desarrollo de carteles de agitación, defendía un tipo de arte que fuera disonante y antiorgánico, en el que la fotografía fuera meramente un elemento que chocara con el color, con el texto o con otros detalles gráficos. En el trabajo satírico de Heartfield, por otro lado, había un mayor énfasis en el organismo, en el espacio ilusionista, en la narrativa visual: en definitiva, rasgos que se relacionaban con los pintores de caballete figurativos en la Unión Soviética. Quizá los administradores de Heartfield vieran el desarrollo de una tradición a lo Heartfield en la Unión Soviética como un modo de defenderse de los ataques del campo realista; para Klucis, esto equivalía a rendirse al enemigo". (EVANS et al., 1992)

realidad heterogénea y fragmentada en rechazo al mensaje publicitario burgués donde la continuidad entre parte y el todo subordinan al observador induciendo a la calma, el placer y al deseo de consumo, sin embargo decide apartarse de esta sintaxis disyuntiva para construir un mundo de ficción donde el ensamble entre las diferentes partes es invisible.

Debido a la condena a la cualidad “pictórica” de los montajes de Heartfield por parte de la unión soviética, no podemos basar este cambio de programa únicamente en la necesidad indispensable resituar el programa dadaísta en un proyecto radical de la creación de una esfera pública proletaria. Las técnicas de conmoción ilógica y destrucción del sentido unívoco, la exaltación de la dimensión gráfica y fonética de los lenguajes mirados a la transformación de los públicos a mediados de 1920, son reemplazadas por un regreso “a las formas instrumentalizadas del lenguaje y la imagen, en las que el reconocimiento visual y la legibilidad son primordiales.” [...]“La disyunción es sustituida por la narración”. (Bois et alter, 2006,172) Sin embargo, la cuestión de la crítica al ilusionismo incluso por sus copartidarios, no terminaría de develar el porqué de la fusión y sutura de las partes en su estilo. Su abandono del dadaísmo, descartado como una fase burguesa anarquista dejada atrás para servir de manera apropiada a la revolución, sería sólo una parte, de la explicación, en donde podría residir el centro de la cuestión. La cuestión de que Heartfield criticaba implícitamente al primer fotomontaje berlinés “por haber desembocado en un conjunto de objetos singulares que al final poseían el estatus de obras de arte tradicionales como cualquier otra obra individual sobre papel o sobre lienzo.” (Bois et alter, 2006,171) no termina de explicar el porqué de su nuevo estilo. Tanto Heartfield como Klucis pretendían alterar la forma de distribución del fotomontaje, creando obra dentro de la esfera pública proletaria emergente a ser distribuido en los medios impresos como herramienta de la cultura de masas; invocando a la propaganda como modelo artístico. Las prácticas de estos artistas no intervinieron en las mismas instituciones y formas de distribución que las habituales a las obras de arte, intentando la transformación de la estética del objeto único en objeto de cultura de masas y el “cambio del espectador privilegiado a las masas participativas que entonces emergían a través de la revolución industrial de la Unión soviética o el cambio de las condiciones industriales en la Alemania de Weimar” (Bois et alter, 2006,173). El término de propaganda entendido como manipulación, politización y pura instrumentalidad en detrimento de la subjetividad se considera en oposición directa a la definición moderna de obra de arte. Sin embargo debe ser entendida en este caso como “[...]contraforma de las formas existentes de intensificación constante de la propaganda de la cultura de masas[...]” capitalista y burguesa(Bois et alter, 2006,173) En su giro innovatorio y aporte Sabine Kriebel pone el énfasis en el recurso a la sutura, precisamente, como estrategia representativa puesta en juego y sopesada como contrapunto al discurso de la fotografía masivamente distribuida de la época.

Siendo que las últimas lecturas ponen el acento en la posible interpretación de la técnica del fotomontaje dadaísta y sus quiebres, Kriebel se pregunta más allá de las cuestiones anteriormente expuestas, ¿a qué obedece el rechazo a los quiebres dadaístas y la elección de esta aparente homogeneidad en los fotomontajes de Heartfield? Si la heterogeneidad de los primeros fotomontajes dadaístas es comparable a fenómenos o síntomas modernos, entonces ¿Dónde sería posible encontrar un correlato de esta elección de la “sutura” como recurso, en la que Heartfield borra toda traza brutal de amalgama artificial entre las partes? Si los quiebres sugieren el trauma del espectador, del cuerpo representado y del cuerpo político, ¿Qué sugiere su supresión? Dada la copiosa atención recibida por las tácticas del montaje dadá en los últimos

años, la pregunta de si el subsecuente rechazo de la ruptura y la posterior adopción de la sutura⁹ por parte de Heartfield, le resulta a Kriebel clave para aportar nuevas introspecciones al estudio de las estrategias de izquierda en la crítica a la movilización de masas y como modelo de crítica ideológica. Para Kriebel la elección de la sutura en Heartfield como método de crítica política de izquierda, tiene como blanco a la fotografía de circulación masiva y su producción de consciencia política. A través de la internalización y mímica de sus propios medios, Heartfield excede a la caricatura, aún sirviéndose de ella, parodiando y poniendo en evidencia, en el fondo, el supuesto realismo de las fotografías de circulación masiva y su “realismo” ilusionísticamente reproducido.

Varios pensadores trabajan esta relación cinematográfica con el trabajo de Heartfield. Zagerón la desarrolla apoyándose en la proposición benjaminiana de que el arte dadaísta intentaba producir a través de los medios de la pintura (o de la literatura) los efectos que el público del momento buscaba en el cine. En cierto modo, todas las reflexiones se centran en las derivaciones de este momento de la modernidad en donde era posible hallar un reemplazo, tanto en el cine o como en la fotografía, de la experiencia de la realidad misma. Kriebel, en particular ahonda la cuestión de la sutura fotográfica en Heartfield extrapolando las ideas anteriormente mencionada, de Kaja Silverman, en torno a la sutura cinematográfica. El texto de Silverman parte de la definición de Miller, para quien la sutura es allí donde el sujeto se introduce en el registro simbólico en guisa de significante, adquiriendo significado, en dicho proceso, a expensas de su propia existencia. A través del entretejido entre toma y toma que articulan a los films resultando la transición entre escenas el elemento básico de organización del discurso, en una equivalencia entre las relaciones entre tomas y las relaciones sintácticas en el discurso lingüístico, como la acción a partir de la cual el significado emerge y una posición subjetiva es construida para el espectador, a través de un aparato de enunciación invisible, produciendo una voluntad del sujeto de estar ausente de sí mismo permitiendo que el personaje de ficción y la ficción tomen su lugar y su punto de vista en una identificación tan certera como imperceptible.

Según Kriebel, lo mismo sucede en los montajes de Heartfield. Somos cautivados por esta distopía psíquica, simultáneamente somos conscientes de su engaño, pero somos interpelados a olvidarnos de sus artificios, suspendiendo el descreimiento para participar en este mundo, no del modo en que “aceptamos” las fotografías como impresiones de la realidad, sino siendo invitados a participar de símbolos culturales e ideológicos. Esta operación sería imposible a partir de la ruptura, la sutura, en cine, es el modo en el que se sostiene la atención del espectador y se lo envuelve en la acción desarrollada, entretejiéndolo psicológicamente a las transiciones, cambios de escena y articulaciones. Sin embargo en los fotomontajes de Heartfield la pasividad y seducción visual del montaje sin costuras evidentes es interrumpida por la ironía del texto y las presencias ideológicas detrás de las apariencias. (Kriebel, 2009,64-73)

⁹ En cuanto a la acepción del término sutura, Kriebel recurre a la terminología médica y cinematográfica: “I resort to medical terminology—mending a rupture—but I also mean to invoke its use in film theory, attending to how the assembly of image material activates the beholder as psychological and ideological subject.³⁷ In film theory, suture is used to theorize how the construction of various shot-to-shot relationships bind or weave the viewing subject into the film. Generally speaking, the term pertains to how the viewer is made unaware of the filmic experience as constructed, is enveloped into what is essentially a passive reception of fictional totality”. (Kriebel, 2009,68)

Heartfield trabaja con las convenciones de representación de la sociedad capitalista que refuerzan su imaginario (en términos de Althusser y del aparato estatal) a través del periodismo fotográfico, poniendo en evidencia las contradicciones en su discurso y las verdaderas condiciones de la existencia humana –relaciones de poder, económicas, de producción–, según Kriebel en una visión similar a la de Alfred Kemeny, quien escribía también para la AIZ con el seudónimo Durus y frente a las ya mencionadas posturas de su época, que condenaban el uso del fotomontaje por su similitud con las técnicas publicitarias burguesas, Kemény, defendía su alto potencial revolucionario¹⁰. El ataque a la prosopopeya nazi, la exposición de los aspectos económicos e ideológicos encubiertos detrás de la retórica del nazismo es realizado, en un espíritu coincidente con la comicidad popular bajtiniana, a partir de recursos clásicos de la sátira aunados a la nueva técnica: la manipulación y subversión de la escala, la antropomorfización, la hibridación, la discordancia entre cita e imagen, son en síntesis una apelación a los recursos más característicos del realismo grotesco. Fotomontajes como “Der Sinn des Hitlergrusses” (1932), “El significado del saludo de Hitler”, se parodian los tropos del fotoperiodismo y de las imágenes que circulaban en la prensa de Adolf Hitler levantando vigorosamente su brazo en un saludo Nazi a millones de admiradores y simpatizantes. Heartfield expone las verdaderas relaciones entre la fachada nacionalsocialista en su testimonio fotográfico falso. “El significado del saludo de Hitler: Hombre pequeño pide grandes regalos. Lema: "Millones están detrás de mí", Hitler se presenta como una figura pequeña delante de otra enorme y anónima, el "pez gordo" que pasa un gran fajo de billetes por el brazo y la mano alzada del hombrecito, produciendo una relectura irónica del saludo de Hitler. Esta forma de argumento pretendía aclarar de manera simple los lazos económico-políticos que atraían a los grandes capitales hacia el fascismo alemán, como contra-fuerza.

Heartfield expone en montajes como este, a sus espectadores de 1930 las “verdaderas” relaciones entre la fachada nacionalsocialista y su testimonio fotográfico paródico, confiriéndole a la imagen “un sentido de realidad que da soporte a la propia interpretación de la misma”, en términos de Rosalind Krauss. En su anteriormente mencionado análisis del fotomontaje surrealista y su cualidad signífica, aborda la cuestión de la intención de infiltrar la mera imagen de la realidad junto con su significado, en las vanguardias a lo largo de 1920, a partir del uso de la fotografía y el fotomontaje. En su disquisición pone en evidencia esta cuestión de la importancia y posibilidades de la significación dada a la imagen, citando el dicho de John Heartfield de que: “Una fotografía por la adición de un punto de color sin importancia puede volverse una obra de arte única”. Subraya esta afirmación con la cita a Tetryakov, que considera a la obra completa “si la foto, bajo la influencia del texto (o cita) expresa no el simple hecho que muestra, sino también la tendencia social expresada por el hecho, entonces esto es ya un fotomontaje”(Heartfield y Tetryakov en Krauss1986, 104). Esta insistencia en la importancia de conferir a la “realidad” fotográfica de sentido es secundada por Aragón quien en su elogio,

¹⁰ Si bien tanto el fotomontaje burgués como el de orientación marxista trabajan con fragmentos de la realidad, revolucionario de un "artista" (técnico) de orientación marxista establece una relación dialéctica, tanto formal como temáticamente, entre los detalles fotográficos (parte de la realidad): por lo tanto contiene las auténticas relaciones y contradicciones de la realidad social. El fotomontaje revolucionario, cuya meta es poner al descubierto implacablemente la realidad social, ha allanado el camino para un método de creación artística marxista completamente nuevo, desconocido hasta entonces; un método que no parte de la pretensión de la "belleza" pictórica y gráfica, sino de la necesidad de una concienciación política basada en los principios del materialismo histórico, fundamentada en la visión global revolucionaria de nuestra era”.

describe al trabajo de Heartfield “como si estuviera jugando con el fuego de la apariencia, la realidad se encendiera en llamas alrededor de él[...]los fragmentos de fotografías que el previamente ha manipulado por el placer del asombro, bajo sus dedos comienzan a significar” (Aragón en Krauss, 1986, 104). La idea de que la fotografía y el fotomontaje eran la forma de comunicar “lo real”, se difundía rápidamente en la emergencia de una cultura visual proletaria y militante, donde la figura del artista proletario enfrentaba con valentía al ojo de la cámara frente al espantado artista burgués que rehuía de toda reproducción técnica, aferrándose a su virtuosismo decadente. Precisamente Aragón en su participación del debate realizado en 1936 en la Maison de la Culture y publicado como “La querelle du réalisme”, afirma que los pintores:

"no han comprendido que la experiencia fotográfica es una experiencia humana de la que no pueden olvidarse, y que el nuevo realismo que llegará, lo quieran o no, no verá en la fotografía un enemigo, sino un auxiliar de la pintura. Es justamente esto lo que hombres como Max Ernst¹¹ y John Heartfield, en la vanguardia pictórica, percibían de un modo impreciso cuando intentaban, de diversos modos, incorporar la fotografía en el cuadro'. Aragon, había llegado a ser "más reveladora y más acusatoria que la pintura". En el futuro la fotografía sería para el pintor una "ayuda documental de la misma manera que, en nuestros días, los archivos de prensa son indispensables para el novelista... La pintura del mañana utilizará el ojo fotográfico tal como ha usado el ojo humano". En la opinión de Aragon, Heartfield¹² era el salvador potencial de la pintura realista, revitalizando tradiciones artísticas agotadas con sus usos audaces, pictóricos, de las fotografías de prensa". (EVANS et alter, 1992) "Estoy por el realismo",

¹¹ Con respecto, sin embargo, al tema de la significación ideológica, en palabras de Krauss “Ernst dismissed the Berlin dadaists with the words, "C'est vraiment allemand. Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire ni caca ni pipi snas des idéologies". (Ernst en Krauss, 1986, 105)

¹² De la obra de Heartfield, decía: “es arte en el sentido leninista, porque es un arma en la lucha revolucionaria del Proletariado... Maestro de una técnica de su propia invención -una técnica que utiliza como paleta toda la gama de impresiones del mundo de la actualidad -sin refrenar nunca su espíritu, mezclando las apariencias a voluntad, no tiene otro guía más que el materialismo dialéctico, ninguno más que la realidad del proceso histórico que traduce al blanco y negro con el furor del combate, John Heartfield sabe hoy cómo saludar a la belleza. Y si el visitante que pasea por la muestra en la Maison de la Culture halla la antigua sombra del Dadá en estos fotomontajes de los últimos años - en este Schacht con un collar gigantesco, en esta vaca que se trincha a sí misma con un cuchillo, en este diálogo antisemita entre dos pájaros dejad que se detenga ante esta paloma clavada en una bayoneta frente al Palacio de la Sociedad de Naciones, o ante este árbol de navidad nazi cuyas ramas han sido distorsionadas para formar esvásticas; hallará no sólo el legado del Dadá sino también el de siglos de pintura. Hay naturalezas muertas de Heartfield, tales como esta balanza desequilibrada por el peso de un revólver, o la cartera de von Papen, y este andamio de naipes hitlerianos, que inevitablemente me hacen pensar en Chardin. Aquí, con tan sólo unas tijeras y cola, el artista ha superado los mejores empeños del arte moderno, con los cubistas, quienes siguen ese camino perdido de la miseria cotidiana. Objetos sencillos, como las manzanas para Cézanne en sus primeros tiempos, y la guitarra para Picasso. Pero aquí hay también significado, y el significado no ha desfigurado la belleza.” EVANS et alter, 1992)

escribió Heartfield en 1958. "Y como artista del Partido (no me veo de otra forma) estoy por el realismo social". A esta afirmación me gustaría adjuntarle la especificación, anteriormente mencionada, de que estamos frente a un "realismo grotesco" en su acepción bajtiniana. Asimismo me gustaría traer a colación la cita de Krauss a Brecht, en relación a la significación como acto político, en donde predica la práctica de la fotografía en una revisión lejana a las superficies de lo real: "algo tiene que ser activamente construido, algo artificial, algo escenificado". (Brecht en Krauss, 1986, 105) .En referencia a la labor cinematográfica de Heartfield, Zervigón, propone la tesis de que este deliberadamente rechaza al cine documentalista y se vuelca a la animación y a la estética del grotesco para prevenir una absorción mejorada que impidiese su apelación al sensorium, un llamado que los fríos y estáticos documentales de guerra habían dejado de lado. La estética de sus animaciones buscaba invocar un terror corpóreo que las audiencias lejanas del frente se habían perdido. Heartfield más adelante expresaría una sorprendente ambivalencia por la fotografía en general, lamentando que su retórica instrumentalizada y racionalizada de veracidad y poder que podían tanto desviar como develar conciencias: "Puedes engañar a la gente con las fotografías, realmente engañarlas" amonestaba continuamente. Y consistentemente citaba el uso del medio en la primera guerra como origen de esta máxima, cuando la fotografía masiva de los primeros tiempos y el cine habían degradado en un complicado aparato propagandístico, profiriendo la representación limpia y banal de un evento brutal. Evitando lo fotográfico en su cine Heartfield forjó una espectacular apelación a los sentidos primarios, traumatizados por las condiciones del tiempo de guerra y a la vez anestesiados por una visualidad que los había entrenado en la negación de lo que de otra manera hubieran sentido. Según Zagerón, el fotomontaje, la fotografía de la "Nueva Visión" y la Nueva Objetividad, en su conjunto, representan una estrategia de rescate, reclamo y reinención de un medio cuya validez perceptual había sido profundamente impugnada por su amplio¹³ uso en la guerra. Un aparato cinematográfico y fotoperiodístico había escondido no solo las verdaderas relaciones entre los hechos, sino la verdadera relación entre espectador y cine, espectador y fotografía intercambiándola por una imaginaria. Es decir las imágenes de consumo publicadas en la prensa pedían un involucramiento con ellas no como una serie de elecciones y productos y valores derivados de un sistema de creencias, sino que se proponían como una natural extensión de la realidad circundante del mundo allá afuera, presentados al espectador sin mediaciones. Frente a esta operación pasivizante, los trabajos de Heartfield en AIZ, apelan a ser tomados como "realidades" a partir de las suturas que facilitan que el espectador caiga en la auto indulgencia de permitirse ser cautivado por sus "ficciones", a la vez simultáneamente rebatidas por su incongruencia, distorsión y juego de palabras. Si bien esta propagación de ficciones de completitud, de mundos de realidad concreta y continua abandonaron como ya dijimos la múltiple visión fragmentaria de los comienzos, las mismas están lejos de producir una imagería comunista de deseo, precisamente por esta cualidad suya de deslizarse en el plano del absurdo, lo alucinatorio, lo pesadillesco y lo imposible, fundiendo los diferentes elementos de un mundo fotográfico de inestabilidad psíquica sin dejar de insistir en su enraizamiento en los discursos periodísticos contemporáneos. Heartfield escenifica nuestra ilusoria e inestable aprensión del mundo, a través de la manipulación de la discursividad de la fotografía entendida como huella de la realidad, pone en juego esta aparente transparencia de su relación con el mundo, socavándola a partir de la ironía, la distorsión y la incongruencia conceptual. El trabajo de Heartfield trabaja con las convenciones de la práctica fotográfica para subvertirlas y cuestionar su lugar privilegiado en la construcción de conciencias. En su contemplación el espectador experimenta una constante oscilación entre ilusión y desilusión, mito y desmitificación, en una transición naturalizada de un elemento hacia otro a través del recurso a la metamorfosis como tropos característico de los tiempos de entreguerras. Kriebel, incluso entiende a la metamorfosis como una "forma figural" de la sutura en el trabajo de Heartfield que visibiliza en la extrañeza de sus componentes la "invisibilidad de las costuras", provocándonos con su polisemia. Asimismo relaciona este recurso a todos los otros utilizados por Heartfield – hibridación, antropomorfismo, la manipulación y subversión de la escala- que, en un espíritu,

¹³ Sin Olvidar su uso también táctico en análisis como el de Paul Virilio

como ya mencionamos, coincidente con la comicidad popular bajtiniana y la sátira, apela a los recursos más característicos del realismo grotesco, pero que a su vez pone de manifiesto el trauma suprimido de la primera guerra, produciendo un mundo pictórico que es capaz de unir a la psiquis con el activismo político, a lo irracional con el realismo, al inconsciente colectivo con la conciencia histórica. Trabajos como *Das ist das Heil, das sie bringen!* (!Esta es la salvación que traen!) de 1938 en respuesta a un incidente específico fundamentalmente, un artículo en la publicación Nazi “*Archiv für Biologie und Rassenforschung*”, que justificaba el bombardeo a las ciudades españolas por su condición de recintos del lumpen-proletariado, no sólo excede su significación editorial sino que apela a un criterio histórico más amplio jugando, en su cita al saludo “*Heil Hitler*” y su traducción de “*Salve*” o “*Salud*”, en un significado de salvación o “*saneamiento*” del mundo a través del exterminio. Asimismo, en la utilización de aviones haciendo inocuas acrobacias aéreas que terminan por metamorfosearse en una mano esquelética, desmantela la aparente inocencia de las prácticas militares ampliamente aceptadas hasta como modo de entretenimiento para la población civil, revelando su condición de prácticas militares para futuros bombardeos. Esta representación de la garra de la muerte pone en juego, según Kriebel, a la memoria traumática de la primera guerra, y apela a la ansiedad post traumática de los espectadores a favor de una causa política. Pero asimismo, más que ser imágenes completas y satisfactorias, expresan en su temporalidad, la vacilación entre historia, pasado, presente y futuro. Si bien las imágenes están ancladas a su momento contemporáneo y a las temáticas tratadas en la publicación AIZ, evocan la incertidumbre de no saber si uno se encuentra frente a la representación de una historia trágica o de un vaticinio futuro. Este manejo del tiempo, estas “*complejas estructuras temporales dibujadas en una memoria traumática para señalar al futuro*” según Kriebel, están sugiriendo más que la trascendencia, la posible desolación en caso de darse la continuidad del fascismo. Citando a Paul de Man define a esta sutil relación temporal en donde “*el poder de anticipación está tan íntimamente conectado al poder del recuerdo que es casi imposible distinguirlos al uno del otro*” (De Man en Kriebel, 2009,83) A partir de esta idea aún la concepción barthesiana de “*locura y piedad*” en la que el significado estable se mezcla con el significado diferido, en donde Barthes expone la condición de la fotografía como “*falsa a nivel de la percepción verdadera a nivel tiempo*”; [...] “*imagen demente barnizada de realidad*” (Barthes, 1989, 172) Más que ofrecer un sostén firme a nuestra aprehensión del universo, la fotografía es “*alucinación temporal*”, el objeto capturado por la foto “*no está allí*” si no que se trata de su huella fotoquímica que prueba que allí ha estado a su vez. Por lo tanto este “*estar siendo*” asegurado por la presencia física de la fotografía entra en conflicto con su “*ya no ser*”, trayendo a los espectros a la vida, la historia al presente y anticipando la futura extinción de todo lo que es. En la visualidad documental queda implícita la retórica de de la pérdida y de la vulnerabilidad, que como índices del pasado entran en combinación con el presente y el futuro, y es en esta representación de la temporalidad en donde va ganando fuerza una óptica de la transición, metamorfosis y cambio. Presentando una representación de duración temporal y transición que es psicológica y visualmente perturbadora y resiste a esa “*domesticación*” de la fotografía como verdad absoluta.

En definitiva, en la lectura de Heartfield efectuada por Kriebel, el único recurso “*fácil*” es el de la sutura como señuelo y modo de imbricación con el espectador, que es así captado para después ser inducido a resistir, a partir de su imaginaria negativa, la “*comunidad, adhesión y adhesión*” esperada en modelos de recepción pasiva como la propaganda. Tan sólo es la sutura psicológica lo que provee un modo de lectura amable, como señuelo para introducirnos en un mundo distópico, alienante y mutable. Según Kriebel, en la visión y el imaginario social de Heartfield es inconcebible la comunidad armónica, siendo que la irracionalidad no tiene lugar en un discurso armónico. Ya desde su técnica de apelación se le está dando lugar a la individualidad, a la subjetividad e irracionalidad, desde una posición de izquierda no autoritaria y heterogénea que insiste en un sujeto escópico en relación crítica con el mundo visible.

LEON FERRARI Y LA POLÍTICA DEL MONTAJE

La tradicionalmente estática relación entre productor, obra de arte y receptor, fue socavada por el dadaísmo de los primeros y últimos tiempos. Dadá forzó un giro cultural haciendo estallar las categorías tradicionales y los géneros, rasgando los límites no sólo entre las diferentes artes sino entre arte erudito y arte popular. Estas experiencias eran perceptibles en el cambio de las definiciones entre las funciones de las artes y de los artistas y en los nuevos modos de movilización del público. De esta vertiente surgen corrientes como el Pop, que al decir de Richard Hamilton es “Dadá positivo”, una propuesta de vanguardia en donde la estética pasa por la afirmación y una aprobación de la cultura de masas, resultando, por defecto, anti-artística. A partir de los años 50 el pop, con sus centros más importantes en cada ciudad que era parte del boom económico de post-guerra es considerado el arte internacional realista tomando diversas formas, mutaciones y contradicciones. Pop inglés y americano, Neo-dadaísmo/Nouveau Realism en Francia, y en Alemania, Fluxus borrando las fronteras entre estética y acción política. En su conferencia acerca de la recepción del dadaísmo en los años posteriores a 1950, Hanne Bergius afirma que el dadaísmo devino en fuente integral para los comienzos de la cultura de protesta de los 60. Fundamenta su afirmación citando la reminiscencia de Wolf Vostell en el 75¹⁴ y en sus trabajos a través de los cuales es deducible un cambio de paradigma estético que hace posible que los artistas puedan tomar una posición en respuesta a la proposición Adorniana que fue punto de partida de nuestra disquisición; apoyándose en el punto de partida dadaísta para poder producir arte y arte político después de Auschwitz en el contexto europeo más allá del aislamiento informalista. (Bergius, 2006, 24)

En su análisis acerca de las contradicciones del Pop, en un intento de vislumbrar la producción argentina y brasilera, Rodrigo Alonso, elabora a partir de la definición del crítico Lawrence Alloway, crítico acuñador del término, aludiendo más al desplazamiento de las antiguas culturas populares por una nueva cultura de masas, para elaborar las diferencias de perspectiva en las culturas de los países periféricos, en donde los procesos de industrialización no son tan marcados y donde, ese desplazamiento se demuestra como incompleto¹⁵.

¹⁴ " In post-war Europe almost nothing at all was communicated or discussed about Dada. A decisive turning point was the Dada retrospective in Düsseldorf in 1958. For the first time I could see in real life the beginnings of my own artistic conceptions in an earlier art movement. Art as a life principle. Art as a model for the stance that one can assume, initially a critical examination of behaviour, the simultaneous exercise of critique and the `fantasia au pouvoir`! Social awareness as an object of art. The strengthening of life processes through processes of art. A brilliant art movement".

¹⁵ “Desde esta perspectiva, es evidente que el sentido de lo popular implicado en la abreviación “pop” resuena de diferentes maneras en el norte y el sur del planeta. Si en Inglaterra y los Estados Unidos se identifica casi sin conflicto con la imaginería de la pujante industria cultural de masas, en América del Sur el desfase entre la exaltación mediática del consumo y las realidades políticas y socioeconómicas de sus pobladores da lugar a fenómenos de dislocamiento que promueven desde desvíos paródicos a verdaderas resistencias críticas. Los innumerables retratos del Che Guevara al mejor estilo pop que aparecen en esta época en la Argentina y Brasil, realizados en trazos esquemáticos, colores saturados y pintura plana, tensionan el glamour despreocupado de las Marilys perpetuadas por Andy Warhol. Las botellas de Coca-Cola que se multiplican como en una cadena de montaje en las piezas de este mismo artista, encuentran una respuesta en Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola

“La propagación del pop-art, un arte influenciado por los medios de comunicación masiva, en sociedades como las sudamericanas, donde se verifican altos índices de analfabetismo, un férreo control de la información pública y el ejercicio de la censura, crea tensiones y situaciones contradictorias. En el contexto de la Guerra Fría, los artistas comprenden que la libertad de expresión y la comprensión y cooptación de los mass-media son un imperativo para asegurar el desarrollo de la cultura y de sus propias prácticas. [...] Si el pop-art internacional nace del impacto de los mass -media sobre la producción artística, el arte de los medios de comunicación propone emprender el camino inverso: habitar esos medios, operar directamente en su interior, trastocarlos, transgredirlos. La empresa no es sólo desafiante sino también riesgosa, en el contexto de una dictadura militar que mantiene un control constante sobre la información que circula públicamente. Comprender el funcionamiento de los medios de comunicación masiva implica también entender sus potencialidades como circuito de informaciones alternativas, de contrainformación.” (Alonso, 2012, 9)

En este contexto, se imbrican las estrategias de grupos como Arte de los Medios de Comunicación de Masas, que elaboran gacetillas apócrifas, fotos trucadas, etc. en disputa y competencia con la construcción mediática de acontecimientos. Los participantes de Tucumán Arde se involucran activamente con "la realidad" trabajando sobre las noticias y publicaciones periodísticas, presentando estadísticas e informes sociológicos, apelando al documentalismo y no a la alegoría para abordar el conflicto azucarero. A través del uso de las teorías de la información y de la comunicación, buscan despertar conciencia política de los receptores; concebirlos capaces de transformar sus propias condiciones sociales y culturales, emulando poco menos que la utopía de libertad vanguardista. Es en este contexto que participa León Ferrari trabajando con frases tomadas de los discursos oficiales contra los obreros de los ingenios, recortadas y unidas a las noticias sobre el conflicto elabora un montaje textual en donde apropiación y circulación campean y desafían los límites de la censura, revelando la violencia ejercida sobre los trabajadores¹⁶. En 1968, también escribía su ponencia “Cultura”, escribe acerca de la neutralización de la obra de arte a partir de su festejo por parte de la elite que, en sí mismas, buscaban atacar, a partir de la censura o la autocensura intermediada, donde “el triunfo de las obras comporta el fracaso de las intenciones”¹⁷. En Prosa Política, compila su ensayo presentado en Rosario: “El arte de los significados”, en ese mismo año, que también aborda la cuestión de la importancia en la transmisión de los mensajes y el trabajo del artista en relación a la información de los medios. Ante a la pasividad de los lectores frente a las informaciones publicadas en los diarios, por ejemplo, resalta la importancia en la organización

(1970) de Cildo Meireles, donde los envases del producto son utilizados como vehículos de mensajes antiimperialistas”. (Alonso, 2012, 8-9)

¹⁶ “Extraje una sucesión de frases agresivas de los discursos oficiales sobre la gente de Tucumán y las puse una a continuación de la otra, dejando un pequeño espacio, de modo que lo que se leía era como una catarata de agresiones (León Ferrari en Méndez y Crespi, 1995)” (Giunta, 2004, 24)

¹⁷ “aquellos artistas que con sus obras se propusieron transmitir ideas, críticas, política fueron neutralizados de distintas formas: fueron prohibidos por la censura policial, por la autocensura de los intermediarios, ignorados por los medios de información, festejados como “arte” por la elite que atacaban. El triunfo de las obras significó el fracaso de las intenciones. La denuncia fue ignorada y el arte fue aplaudido: el arte se convirtió en el enemigo del denunciante, en el apaciguador de sus rencores, en el tranquilizador de sus ideas. Frente a esos cuadros políticos casi nadie habla de política, todos hablan de arte. La denuncia es comprada por el denunciado y usada no sólo como señalador de prestigio cultural, sino también como señalador de esa tolerancia, de esas libertades que, como la libertad de expresión y de prensa, constituyen otro de los mitos que maneja con eficacia la elite del dinero”. (Giunta, 2004, 25)

de esos significados. La importancia de resaltar su claridad y carácter ineludible volviendo eficaz la transmisión de la información, no sólo a partir de la intervención de los mismos, sino tomando a los medios de comunicación como modo de publicitar la denuncia a partir del escándalo y la perturbación del público.

Ideas en contra de la censura, acerca de la importancia de circulación y puesta en acto y evidencia de la información que encuentran correlato en toda su obra, pero muy literalmente en su trabajo a partir de la colección de noticias periodísticas: “Nosotros no sabíamos” de 1976-1994. A partir de 1976 se concentra en recortar noticias y pegarlas cronológicamente, en una ocupación exhaustiva de relevamiento de toda publicación en los medios gráficos referida a las crónicas de apariciones de cadáveres en las playas, de cuerpos acribillados en las diferentes provincias, de chicos y bebés desaparecidos sobre la desaparición en Buenos Aires del ex presidente de Bolivia, Juan José Torres. Precisamente organizando, resaltando y haciendo circular la información que era no vista impasiblemente en el cotidiano, trabaja a contramano de la censura y la represión distribuyendo en fotocopias la evidencia de una ignorancia imposible en nuestra sociedad. Ya en San Pablo, Brasil, León Ferrari edita esta serie en cuatro ejemplares (y en 1984, otros tres) que reúnen ese material periodístico, bajo el título: “Nosotros no sabíamos”¹⁸. En la presentación del libro Ferrari escribe: “Estas noticias dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimientos que tenían quienes los justificaban con un “por algo será”, un nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por “nosotros no sabíamos” (LF, prólogo a Nosotros no sabíamos, 1992). Desde entonces, el libro circula en forma de fotocopias (pp. 146-147).” (Giunta, 2004, 29)

Desde estos tempranos trabajos se hace presente la cuestión de la obra artística como modo de visibilización de la represión, de la censura, de la hipocresía social y del ocultamiento de los medios e instituciones aparentes difusores de cultura e información, como una constante. Pero el punto de inflexión y cardinal de su pensamiento estético partirá de su abominación de la violencia como derivado del pensamiento y de la cultura visual católica a través de su primera obra censurada: “La civilización occidental y cristiana”¹⁹. Argumentando que hería la sensibilidad religiosa del personal del Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest, su artífice, demostró no ser tan progresista, admitiendo sólo su aparición en catálogo, en compañía de otras obras que sí se exhibieron y que continuaban la temática del avión de 2 metros con un Cristo ensamblado. Según un crítico contemporáneo Ernesto Ramallo del diario “La Prensa” las cajas que sí fueron expuestas, eran simples “libelos políticos” inaceptables en una institución y que, de no mediar la intención temática, no hubieran merecido atención alguna. Sin embargo, encontrando similitudes entre las piezas de León Ferrari y el panfleto político, desde su visión despreciativa Ernesto Ramallo acertaba, al menos acerca de su esencia de mensaje fuerte, directo y capaz de movilizar al público sorteando el cepo de la censura. El panfleto también

¹⁸ Al respecto de este trabajo declara: “Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de la Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina (León Ferrari, entrevista con Adriana Malvido, unomásuno, 7-4-82)”. (Giunta, 2004, 25)

¹⁹, El título de la obra remitía al momento de la escalada norteamericana en Vietnam, pero no sería ajena al contexto nacional. Un año después la frase en alusión a la justificación del conflicto estadounidense fue utilizada por los militares argentinos del golpe de estado de 1966. (Giunta, 2003, 17)

podría compararse a las intenciones declaradas por León Ferrari tanto por su voluntad de agitación política como por la fácil distribución y llegada de su contenido. En definitiva en un análisis más detenido podría afirmarse que estas obras continúan con el programa de suscitar perturbación y debate mediático esbozado teóricamente en “el arte de los significados”, y ya comentados en esta ponencia.

Según Andrea Giunta, la aceptación de la censura de “La civilización...” fue una medida estratégica que permitió la exhibición de “obras que tenían un mensaje equivalente al avión y que desataron reacciones”, derivando “en lo que podríamos llamar un collage social o una obra participativa entre Ferrari y Ramallo”. Para Giunta, Ferrari completa su intervención con la respuesta publicada en la revista “Propósitos”²⁰.

García Canclini observa que “Como otros artistas de su generación [...], Ferrari hace irrumpir las manifestaciones más ruidosas de lo real en sus obras”, pero él se refiere a elementos temáticos como “la tortura, las batallas entre dioses, hombres y demonios, las hipocresías de las instituciones, la violencia exaltada en las escrituras”. En este caso el ruido al que haremos alusión, se refiere más a la participación generalmente de repudio, del público y del espectador a partir de la cual, según Giunta, se hace imprescindible una interpretación, acerca de la recepción de la misma. “La obra supone mucho más que su materialidad, implica un circuito ideológico-social [...] Las obras de Ferrari y las reacciones que provocan constituyen un punto de partida productivo para abordar una cuestión más compleja: el poder de la imagen, su eficacia. La máquina visual-conceptual sobre la que Ferrari organiza su obra no sólo apunta a describir la violencia, a representarla, también la provoca. Para él es importante la literalidad del mensaje. En lugar del código ambiguo, que permite que ante la opacidad del mensaje el espectador encuentre asociaciones no pensadas por el artista, vinculadas a sus propias experiencias, Ferrari interpela al espectador con un mensaje claro, que provoca una necesaria toma de posición. En esa toma de posición, que puede desencadenar actos de censura y de violencia, es cuando comienza el segundo momento de la obra”. (Giunta, 2003, 27). Lo cierto es que esta condición polémica, argumentativa entre creador y espectador, procesual, casi performática, puesto que las obras se completan a partir de la recepción y reacción, nos adentra en la cuestión de la importancia de que las obras sean pensadas/comentadas considerando primordialmente su contexto de creación/exhibición y, muchas veces, censura. Causando asociaciones más allá de la referencia a su momento, de por sí las estéticas montajistas, en su “alcance de realidades distantes en busca de una chispa”, abren posibilidades de asociaciones múltiples ya desde su conformación. Según advierte Giunta, el caso del montaje la “Civilización occidental y cristiana”, causa asociaciones más allá de la referencia a su momento de rechazo en el Di Tella, durante su exhibición en el Malba, en el año del atentado a las Torres Gemelas. Como significado acorde a la tesis general del artista, el ensamble traza la asociación entre religión y violencia, sobre todo a su papel central en los programas de exterminio. Por otro lado, comienza aludiendo centralmente al conflicto Vietnam y Estados Unidos, para dejar de ser urticante su exhibición en el año 84 en el contexto del inicio de la democracia. Sin embargo, cobra nueva vitalidad significativa durante su exhibición en el año del atentado a las Torres Gemelas. En nuestra introducción y en referencia a las narrativas abiertas como contrapartida al relato

²⁰ En su contestación publicada en la revista “Propósitos” dirá: “Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa. León Ferrari, “La respuesta del artista”, Buenos Aires, Propósitos, 7 de octubre de 1965”. (Giunta, 2003, 17)

unívoco, sigue vigente la fuerza del fotomontaje de evocar temporalidades convergentes, crisis sociales y de significado.

No quisiéramos restringirnos a una lectura simplificada que concluyera que la elección del artista de trabajar las imágenes que ilustran el “Nunca Más” con la técnica del collage y del fotomontaje, podría obedecer simplemente a una especie de continuidad estilística, derivada de su costumbre de aunar “la biblia y el calefón” en su forma de trabajo²¹. Tampoco nos convencería una lectura que únicamente buscara encausar toda creación de León Ferrari remitiéndola a aquel gran Cristo de “La Civilización...”, y tomara a estas ilustraciones sólo como una evidencia más del desarrollo de su constante tesis acerca de la violencia evangélica. No nos convoca el interés de constatar al respecto del informe que su trabajo ilustra, abocándonos a revisar únicamente su coincidencia o descontextualización con el texto. Tampoco queremos centrar mayormente la atención en la conjunción de imágenes religiosas infernales y militares, interpretando el recurso al imaginario del infierno y del juicio final como única forma de hacer justicia a la violencia y el trauma de la Argentina dictatorial y post-dictatorial²². Sumadas a estas observaciones hechas por otros estudiosos quisiéramos resaltar, aún teniendo a las anteriores, dos cuestiones que Andrea Giunta prioriza alrededor de la obra de Ferrari: el contexto y la importancia de la reacción de la sociedad/público destinatario de la obra. La complejidad del trabajo de León Ferrari, quizás resida paradójicamente en querer ser muy simple en su mensaje. Realmente muy sencillo y directo, y quizás, por eso tan complejo en una sociedad tan desbordada de significados. Todas las posibles lecturas y miradas mencionadas contienen su grado de verdad en mayor o menor medida. Pero, “a la hora de considerar las múltiples inscripciones de una imagen y sus consecuencias” (Giunta, 2003, 36), en el trabajo de León Ferrari que nos convoca, quisiéramos sobre todo subrayar su condición de haber sido creados en el año 1995.

Para comenzar quisiéramos subrayar la importancia de que ese año, en el que Ferrari ilustró el libro “Nunca Más”, es coincidente con el momento en el que se hicieron públicas las declaraciones de Adolfo Scilingo. Al respecto de la elaboración de este trabajo el artista declaró en entrevista de Página 12: “pienso que el “Nunca Más” es intocable como documento. **Yo sólo agregó un comentario gráfico**²³”. (León Ferrari en Crenzel, 2006-7, 17: 2). Para Emilio Crenzel, en su “Historia Política del Nunca más...” este es el comienzo del recorrido de su

²¹ “De la experiencia de verlo trabajar en su taller Andrea Giunta y Liliana Piñeiro describen: “Mientras dibuja con delineador guta las palabras de San Alfonso, explicando la eternidad del infierno, en una inmensa tela donde los textos se abigarran y la tinta con la cual escribe se extiende y chorrea hasta convertir las frases con manchas casi indescifrables, con la otra mano -o entre palabra y palabra- León anuda alambres, pega lauchas de plástico, rellena huecos con poliuretano o engarza los cristales de unas mágicas esculturas aéreas. Un recorrido por su taller es una experiencia única que nos pone en contacto con una obra compleja e impregnada de humor. Ferrari mezcla materiales y temas: citas bíblicas y poéticas; papeles, telas, alambres, videos y poliuretanos; el amor, la sensualidad, la locura de la gran ciudad, la execración de la guerra o la más desmedida crueldad disfrazada de bondad” (Giunta y Piñeiro, 2008:10)”.(García Canclini, 2010,170)

²² En lecturas como Michèle Guillemont, “la Lucha contra el apocalipsis y Juicio universal es un gesto político que pretende movilizar contra la fatalidad de las catástrofes humanas entendidas como castigos divinos” (Guillemont, 2010, 365)

²³ Página/12, 9.7.1995: 13, "La explicación de León Ferrari. La actualización gráfica"

fundamento, según el cual el documento es para León Ferrari únicamente una excusa para desarrollar su propia tesis, donde las continuidades históricas entre pasado y presente despolitizan el contenido del libro. En mi propio caso, la declaración de León Ferrari al diario Página 12, sin desestimar la profundidad y seriedad del Trabajo de Crenzel, servirá para afirmar todo lo contrario. En principio, si consideramos que las declaraciones de Scilingo arrojaron nueva luz y más profundidad a los testimonios reunidos en el informe, es clara la necesidad de agregar un “comentario” a dicha edición. León Ferrari, incluso desde su manejo del reportaje mediático, “pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado”(Ranciere en García Canclini, 2010,237) A diferencia de lo comentado por Emilio Crenzel en relación a estos collages y fotomontajes, además considero que León Ferrari no pretende ilustrar desafiando el carácter “inenarrable” e “indescriptible” del horror. En efecto la única imagen que León Ferrari trabaja como representación es la de la ausencia. En su montaje de una fotografía de Guillermo Krexel de 1983 y la Fragata Libertad, donde “aparece” la figura del desaparecido a través del siluetazo que “plasma la presencia del cuerpo que no está; la ausencia que remite a los desaparecidos durante la última dictadura”. Al contrario de Crenzel considero que el trabajo con la apertura de los límites y marcos temporales, en actitud similar a la que Kriebel describe en Heartfield, da lugar a la posibilidad de un mensaje claro y directo mirado a la concientización y la denuncia, favoreciendo por lo tanto el ejercicio de la memoria activa. En principio el espíritu de “tesis acerca de la violencia evangélica” que Crenzel²⁴ vislumbra en el trabajo de Ferrari es acertado, y encuentra “ilustración textual” precisamente en la introducción de Horacio Verbitsky al Libro “Cristo Vence”:

"Sin estudiar el papel central de la Iglesia Católica Apostólica Romana es imposible entender la historia de la Argentina moderna y la tragedia que marcó el último tercio de su siglo XX con extremos de crueldad propios de las contiendas de religión. Tal hipótesis es el origen de esta Historia Política de la Iglesia en la Argentina, que también puede leerse como una historia de la Argentina con la Iglesia Católica como hilo conductor. Cada uno a su manera, víctimas y victimarios de la última dictadura vinculan el método del exterminio clandestino con la Iglesia Católica²⁵". (Verbitsky, 2011, Tomo I: Introducción).

El objetivo no es desmerecer el cuidadoso estudio de Emilio Crenzel, sino polemizar con su afirmación de que “La inscripción de las desapariciones en la zaga de los exterminios “occidentales y cristianos”, eclipsa su trama específica y la naturaleza política del crimen” Crenzel, 2006-7, 17: 2. Consideramos que en el análisis de estos trabajos es importante tener muy en cuenta la complejidad de su contexto y la necesidad del artista de hacer un “comentario ilustrado” al Informe CONADEP a partir de estas evidencias. Tan imperiosa es su necesidad que se apoya en una transcripción directa del testimonio de Scilingo a Verbitsky, en la

²⁴ Esta idea de la obra de arte como tesis también la trabaja García Canclini en la sociedad sin relato en referencia a la obra de León Ferrari y otros artistas.

²⁵ Cabe aclarar que desde su “Advertencia” al comienzo del libro Verbitsky aclara que su investigación consiste en “un análisis del comportamiento de la Iglesia Católica Apostólica Romana como “realidad sociológica de pueblo concreto en un mundo concreto”, según los términos de la propia Conferencia Episcopal Argentina” asegurando su respeto a la realidad teológica de los creyentes.

intervención a la fotografía de la Proa de La Fragata Libertad coincidente con el espíritu de sus “cuadros escritos”.

Más allá de consideraciones tan simples, quisiéramos también resaltar como antecedentes a este momento, de primordial importancia y que debiéramos tener en mente, a las leyes de “obediencia debida” y “punto final”²⁶ (1986 y 1987) de Alfonsín, los indultos decretadas por Menem (10 decretos entre 1989 y 1990), que eximieron, entre otros, a Jorge Videla, Emilio Massera, Orlando Agosti, Roberto Viola, Ramón Camps. Las declaraciones de Scilingo ponían aún más en evidencia la injusticia de estas “leyes”. En el libro “El Vuelo”, Scilingo le lee a Verbitsky una carta dirigida a Videla: “Como respuesta ante el tema de los desaparecidos usted dijo: “Hay subversivos viviendo con nombres cambiados, otros murieron en combate y fueron enterrados como NN y por último no descartó algún exceso de sus subordinados.” ¿Dónde me incluyo? ¿Usted cree que esos traslados realizados semanalmente eran producto de excesos inconsultos? Terminemos con el cinismo. Digamos la verdad.”(Scilingo “Carta a Videla” en Verbitsky, 1995, 9). ¿Es posible imputar de despolitización el trabajo con el uso de las imágenes de estos jefes militares del proceso en clara alusión a sus crímenes e injusticias, precisamente cuando la “justicia” argentina de aquel tiempo los daba por inocentes y eximidos?

Asimismo, ¿sería posible pensar a la comparación con el nazismo, por ejemplo, más allá de una “zaga de los exterminios "occidentales y cristianos" (Crenzel, 2006-7, 17: 2)? Y si pensásemos en las propias asociaciones que hace en su declaración Scilingo? "Hicimos cosas peores que los nazis" (Scilingo a Verbitsky, 1995, 9).

Profundizando en esta cuestión extracto también del Libro de Verbitsky “El Vuelo”, la propia comparación que hace el mismo Viola:

“Al despedirse de las filas del Ejército para preparar su candidatura presidencial, Viola dijo que el tránsito a la democracia tenía una condición fundamental: las Fuerzas Armadas nunca admitirían la revisión de lo actuado porque para su concepto ético constituiría una traición y un agravio permitir el enjuiciamiento de quienes habían combatido con honor y sacrificio. Durante una visita a los Estados Unidos, Viola expuso su convicción de que la victoria militar eximía de responsabilidades, y afirmó que si Alemania hubiera ganado la Segunda Guerra Mundial, los juicios de Nuremberg se hubieran realizado en Virginia, lo cual implicaba una involuntaria homologación de la dictadura con el nazismo” (Verbitsky, 1995, 41-42) Como posible meta más trascendente del recurso a este tipo de comparaciones en una obra, me gustaría volver a

²⁶ En la publicación del artículo “La obediencia debida es una ley cristiana”, en 1988 en la revista Crisis en su argumentación de que las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, al establecer la prescripción de las causas contra los militares y eximiendo de responsabilidad a quienes torturaron o asesinaron cumpliendo órdenes de sus superiores, eliminan la ficción de que todos somos iguales ante la ley:

“Con tales leyes, sostiene Ferrari, la ley de los hombres se aproxima ahora a la de nuestros dioses, para quienes los únicos que pueden alegar derechos son los que los aman o temen, pues los otros, esa humanidad que los ignora o los niega, son tan distintos que su destino, acabada esta pecaminosa vida, es el de seguir viviendo eternamente en ese campo de concentración incandescente que, con algunas ideas ajenas, planteó Jesús de Nazaret, describieron san Agustín y san Alfonso, cantó el Dante y pintaron Miguel Ángel, Fra Angélico, el Giotto y Luca Signorelli. El infierno es tan importante en nuestra cultura de amenaza y de castigo, que las obras que lo publicitan se esgrimen para exaltar la intensidad civilizadora de Occidente (LF, Crisis, 1988)”(Giunta, 2004, 44)

apoyarme en los escritos de Horacio Verbitsky. En este caso, en su nota de "Página 12": "Genocidios" del Domingo 3 de junio de 2012. En la misma, Verbitski expone la Investigación del Juez Daniel Rafecas acerca del genocidio del pueblo armenio consumado al promediar la primera Guerra Mundial. El autor considera a este hecho y su método como inspiración del holocausto nazi en la segunda guerra. Trabajando la noción de exterminio, no como arrebato irracional sino, como una expresión de la modernidad, la burocracia y la producción industrial, Verbitsky va hallando llamativos paralelismos. Encuentra similitudes entre "las racionalizaciones del régimen nazi de Alemania y las de la dictadura argentina". Sin embargo estos disquisiciones no se proponen simplemente trazar y completar "una parábola impresionante", sino que esperan ser imprescindibles "[...] para no minimizar en el presente señales que deberían encender a tiempo todas las luces de alarma". (Verbitsky, 2012). Por un lado, entonces, sería posible pensar que desde los fотomontajes y collages se está haciendo una denuncia y un reclamo alrededor de los responsables no imputados del clero y de la milicia. Por otro, cabría reflexionar acerca de su voluntad de reactivación de las conciencias en cuanto a las señales de alarma y, por ende, de ser llamados a la ejercitación de una memoria verdaderamente activa. Asimismo, la provocación y la puesta en evidencia de las coerciones, desvergüenzas e inconsistencias (y también pocas luces) del poder y de la sociedad, como ya hemos visto a través de Giunta, encuentran lugar en el intercambio epistolar con Bussi y en las reacciones del público²⁷ como modo de completar la Obra. El montaje de la tapa del fascículo decimotercero, "Víctimas", presentando la foto del Colegio Militar de la Nación, y el águila, la esvástica y la "Trompeta Apocalíptica", derivaron en la indignación de Bossi, quien dirigió su carta de lectores al diario para quejarse de tan infame asociación entre el nazismo y el Colegio Militar a través de "un artilugio fotográfico". Ferrari le replicó justificando el collage y cuestionándole a Bossi su "administración de la indignación" desmedida ante el collage y ausente frente a los crímenes cometidos" (Crenzel, 2006-7, 17: 2).

Asimismo, ¿Es justo tildar de apolítica la puesta en relevancia de la complicidad entre la iglesia y la dictadura? Reducirla a la idea de "un ethos dominante en Occidente que supone, según él, la justificación moral de las masacres, exterminios y persecuciones", sobre todo hoy, ¿aún a la luz de las últimas declaraciones de Jorge Rafael Videla? Muchas de las reproducciones de Infiernos e imágenes "base" de la Biblia en su ilustración del Nunca Más fueron utilizadas en otras obras como objetos de subversión semántica dignos de castigo e ironía. Según Guillemont, "Arte e ideología cristianos son para Ferrari una máquina multiseccular de propaganda a nivel mundial" [...] "El estiercol sobre las obras de los pilares de nuestra cultura encierra (sic) una crítica por su colaboración con la multinacional cristiana que los promovía, mantenía y usaba para que hicieran la publicidad gráfica del amenazador infierno que parecía ser su principal arma política y evangelizadora" (Guillemont, 2010, 263). Son símbolos propagandísticos de la crueldad, de apoyo a la imagen del "castigo ejemplar divino" desde un poder absoluto ejercido por los hombres, que todos conocemos muy bien, como lo es la esvástica del nazismo, aprovechados para la puesta en evidencia de un mensaje muy claro a los lectores. Propagandas, reproducciones, salen de su ámbito sacralizado desde el punto de vista artístico y de la fe para ser, en muchos casos reducidos a su implicancia simbólica. Su condición casi emblemática y

²⁷ Sobre estas y otras reacciones, durante su posterior exhibición en el Centro Recoleta en 2004, compiladas por Giunta ver "El caso León Ferrari...". Extractamos algunas: "Por la tarde, un llamado del Episcopado me sorprendió en mi despacho. Un subsecretario me solicitaba que no inauguráramos la muestra, aduciendo que éramos nosotros los únicos que lo podíamos evitar. Por tratarse de un hecho artístico, mi obligación como secretario de Cultura de la Ciudad era la de abrir la exposición". [...] "Una multitud se había dado cita para la ocasión. Mientras tanto, en la iglesia del Pilar el padre Rómulo hacía una misa de desagravio. De pronto, una persona traspasó las vallas que se habían colocado delante de algunas de las obras y al grito de "Esto es una mierda" intentó romper una de ellas."(López en Giunta, 2008, 413)

ilustrativa de episodios de la Biblia, es servil a nuevos significados o sentidos morales en su combinación con otros símbolos. Es el caso de la cruz entre el grabado "Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis" de Durero (1500) con el sillón presidencial y un testimonio del informe de la CONADEP: "Acá Dios somos nosotros"²⁸, (Crenzel, 2006-7, 17: 2), allí, la figura de los Jinetes es funcional a los programas de desencadenar la destrucción; el colapso y la crisis económica; el hambre y la peste, el exterminio y la guerra del gobierno de facto.

Sin embargo, la elección de ciertas escenas, y no otras, de la representación del Infierno en la historia del arte, instaura la cuestión acerca de sus posibles conexiones más allá de su significado ilustrativo del episodio bíblico. En la utilización de la imagen del "Juicio Final" de Memling, trabaja sobre la elección de un tríptico en donde el Arcángel en su tarea de psicostasis o pesaje de las almas ha enviado a los bienaventurados por las puertas de Jerusalén al paraíso. En la versión de Ferrari, los otros han sido enviados, a través de la puerta de la ESMA, al mismísimo infierno. Sin embargo esta cuestión de separar las almas y enviarlas a diferentes lugares según su conducta y rebeldía, nos trae una resonancia más allá de la clara alusión al tormento de esos cuerpos indefensos sometidos a la crueldad y violencia:

"Cuando entrevisté al oficial naval Adolfo Scilingo dijo que el método atroz de arrojar personas vivas al mar había sido consultado con la jerarquía eclesiástica, que lo aprobó por considerarlo "una forma cristiana y poco violenta" de muerte. Al regreso de cada misión, los capellanes calmaban el escrúpulo de los participantes con parábolas bíblicas sobre la **separación de la cizaña del trigo**" (Verbitsky, 2011, 1)

Asimismo, la inter-referencialidad de la cultura clásica, también da pie al aprovechamiento de la riqueza contextual propia de las obras de la historia del arte. En un montaje vemos al "Lucifer" de Giotto en la "Capella degli Scrovegni", donde en ilustración de la "Divina Commedia" de Dante Alighieri "los episodios se articulan coordinadamente pero con independencia. No es casual que se compare el desarrollo de las escenas, con las de los cantos de un poema, como sucede en la Commedia, del ilustre contemporáneo de Giotto" (Bauer, 2004, 255-256). Tampoco es casual que en el montaje de Ferrari, a la derecha del Diablo hallemos de pie a Emilio Massera. Según Eduardo Perez en "La lógica de lo monstruoso en el infierno de Dante, una entre las marcas de monstruosidad es de las más recurrentes: Gigantismo. "Es una marca muy empleada en los monstruos medievales malvados y peligrosos [...] el gran tamaño supone una amenaza, ya que genera una conciencia de la propia fuerza que puede inducir a emplearla contra los demás. Dante insiste en el enorme tamaño de los rebeldes contra Dios, que creyeron poder superarlo: los gigantes y el diablo". [...] (Perez, 2007)

²⁸ (CONADEP, 1984: 48)

“L’imperador del doloroso regno	El emperador del doloroso reino salía
Da mezo’l petto uscia fuor della giaccia;	fuera del hielo desde la mitad del pecho:
E più con un gigante io mi convengo,	mi estatura era más proporcionada a la de
Ch’i giganti non fan con le sue braccia:	un gigante, que la de uno de éstos a la
Pensa oramai quant’esser di quel tutto,	longitud de los brazos de Lucifer: juzga,
Ch’a cosi fatta parte si confaccia	pues, cuál deba ser el todo que a
(Inf. XXXIV, v. 28-33)	semejante parte corresponda.

Para calcular la enormidad del Diablo, Dante se toma como unidad de medida a los Gigantes del canto XXXI, para poder conmensurarse en comparación al inmenso Lucifer. En el caso de las medidas comparativas entre Massera y el demonio las alturas están casi equiparadas, superando un poco Massera ya que el demonio está sentado en su representación. Otras veces el uso también es casi “humorístico”, la imagen funciona desde su simple y directa iconicidad y simbolismo, trazando homologaciones y paralelismos entre el uso de las picas de las criaturas infernales, compartido por el símbolo patrio (la escultura de la Pirámide de Mayo) en su utilización del Grabado de Thomas Darling.

En la serie, la iconografía cristiana apoya dejando en evidencia no sólo la “inspiración religiosa de la junta militar en su epopeya contra la subversión”, sino la connivencia de la iglesia, complicidad y apoyo a los crímenes cometidos por los generales del proceso, aún en contra de sus propias huestes. Escenas infernales en donde el clero y todos los rebeldes son castigados en la marmita como las de los hermanos Limbourg, se destacan por demostrar sacerdotes entre los condenados. En la superposición de la figura del nuncio Pío Laghi estrechando la mano de Videla, a la noticia de la muerte del obispo Enrique Angelelli en un accidente de auto fraguado²⁹, Ferrari trabaja un recurso ya anteriormente tratado en esta ponencia. Se sirve del recorte periodístico al igual que en la serie “Nosotros no sabíamos”, para trabajar con noticias publicadas en los diarios de la época, poniendo en evidencia aquello que ha pasado desapercibido, para apelar principalmente a un desenmascaramiento de la información publicada en los medios. El recurso a las noticias de la serie mencionada, se hará presente en el fascículo noveno. León Ferrari ilustra los procedimientos de los centros clandestinos y su labor de exterminio a partir de la unión de las fotos de Massera y de la fragata Libertad a los recortes de prensa de hallazgos de cadáveres en la costa. Según Crenzel “este recurso localiza a la palabra de la prensa con una veracidad análoga a los testimonios, pero a diferencia del Nunca Más, que también la incluye, no busca sólo mostrar la falsedad del discurso castrense sino el carácter público de los crímenes, interrogando a la sociedad civil sobre sus responsabilidades morales y políticas y discutiendo su negación posterior de todo saber sobre estos hechos.” (Crenzel, 2006-7, 17: 2)

²⁹ “El juez federal de La Rioja, Daniel Herrera Piedrabuena, consideró probado que el siniestro que le costó la vida a Angelelli fue un “accidente automovilístico provocado”, en respuesta a las denuncias por los asesinatos de religiosos en la localidad de Chamental. El religioso tenía en su poder al momento del asesinato documentación sobre crímenes de la dictadura que terminó en el despacho de Harguindeguy, entonces ministro del Interior, quien a diferencia de Videla y Menéndez todavía no fue condenado en ninguna causa”. (Pagina 12, Tres ex generales y un obispo muerto, Viernes, 25 de noviembre de 2011).

En el uso de estos recursos, nos recuerda otra constante: su ejercicio de la libertad de expresión (muchas veces comprometida) trabajando contra la censura, el ocultamiento y el enmascaramiento. La búsqueda de una movilización en el espectador a través de la interacción entre imagen, textos, íconos y símbolos. En su quehacer por la libertad de la circulación de la información y de la opinión, no parece estar apelando a un indeciso para captarlo; no parece estar militando como un John Heartfield. Tampoco parece estar condenando a nadie; sino simplemente dejando que cada quien se condene de por sí mismo demostrando y llevando a la luz a las acciones y a sus autores. En su abogar por la libertad de expresión y de circulación de la información, parece capaz de cambiar algo sin forzar a los “no conversos” a su credo por la búsqueda de la verdad. En su provocación, los hace participar revelando su naturaleza violenta, incluyendo sus agresiones, locuras y despropósitos en su circuito paralelo a los órdenes absurdos. Quizás en ese incluir sus reacciones increíbles a través de su conversión en publicación, denuncia y en obra, haya un gran gesto de amor y abnegación escondidos. Quizás, ese gran panóptico de información, reflexión y denuncia que Ferrari pacientemente construye, les revele finalmente “la luz verdadera”³⁰.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor Wiesengrund 1977 (1949) *Gesammelte Scriffften 10* (Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann Francfort del Meno: Suhrkamp)

Alonso, Rodrigo "Arte de contradicciones" Publicado en el catálogo *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*. Consultado el 06/08/12 en proa.org/online/pdf_977_esp.pdf

Barthes, Roland (1989) *La cámara lúcida* (Barcelona, Paidós)

Bauer, Horacio W “Perennidad en el arte” Publicación online del Capítulo XXIX del libro *Construcción de la Iglesia*, de Horacio W. Bauer. Editorial Biblos. Disponible online al 06/08/12 <http://www.elarcaimpresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca56/notas/danteygioto.htm>

Benjamin, Walter 1973 (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Taurus, Madrid

Biro, Matthew (2009) *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*(Minneapolis: University of Minnesota Press)

Crenzel, Emilio El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado Disponible online al 06/08/12

Danto, Arthur Coleman “Después del fin del arte”, 1999 (1997) (Ediciones piados Ibérica, Madrid)

³⁰ En vista de su última exposición en el Malba encontramos entre sus últimas declaraciones en una entrevista con la “Revista Ñ” la siguiente:” El que no está conmigo está contra mí, dijo Jesús. Eso después lo tomó Mussolini: *Chi non è con noi è contro di noi*”.(León Ferrari a Oybin, 2012)

Evans, David; Walla, Douglas, Lundgen, Anna (1992). John Heartfield AIZ-VI 1930-38. Catálogo de la exposición "JOHN HEARTFIELD ARBEITER-ILLUSTRIERTE ZEITUNG VOLKS ILLUSTRIERTE 1930-38" (Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Julio González, Valencia)

Ferrari, León (2005) Prosa Política (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

García Canclini, Néstor 2011(2010) La Sociedad Sin Relato: Antropología y Estética de la Inminencia (Katz Editores, Madrid)

Giunta, Andrea(2004) León Ferrari. Obras 1954-2004 (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta-malba. Colección Costantini).

Giunta, Andrea El poder de las imágenes: religión, violencia y censura Universidad de Buenos Aires – CONICET Presentada en: Annual Session of the International Seminar Art Studies from Latin America, UNAM and The Paul Getty Foundation, San Salvador de Bahia, July 9-13, 2003. Disponible online al 06/08/12

http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CE0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fservidor.esteticas.unam.mx%2Fedartedal%2FPDF%2FBahia%2Fcomplets%2Fgiunta_bahia2003.pdf&ei=Ot4fUJ_rBoH48gTn3YGgBw&usg=AFQjCNGCweCkDmZmarTmzXTPISVKG_m1pw

Giunta, Andrea (2008) El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta (Ediciones Licopodio; Buenos Aires)

Guillemont ,Michèle (2009) " León Ferrari: contra el Apocalipsis" en Geneviève Fabry, Ilse Logie, Pablo Decock (eds.) Los Imaginarios Apocalípticos en la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (Peter Lang,)

Hanne Bergius "Join Dadá!" Aspects of Dada's reception since the late 1950s en Lecture for the symposium "Representing Dada", September 9, 2006 in the Museum's Titus 1 Theater, 11 West 53rd Street, New York held in conjunction with the exhibition "Dada ", on view at the Museum of Modern Art, New Consultado el 06/07/2012 http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CEsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fdocs%2Flearn%2F2006_DadaSymp%2FHanneBergiusDADA.pdf&ei=ENofUMXhIIO69QTz7IDwBw&usg=AFQjCNGIKqt4iI85y66rGViWSHUpI80Dow

Krauss, Rosalind (1986) "The Photographic Conditions of Surrealism," in Originality of the Avant-Garde and Other Myths Cambridge, MA: MIT Press

Krauss, Rosalind E. (1985) "The Photographic Conditions of Surrealism" en "The

Kriebel, Sabine (2009) "Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium." en New German Critique (Dept of German Studies. Cornell University) N° 36, Vol. 2

Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths" (Cambridge, Mass.: MIT Press)

Ortega, FRANCISCO (2004) "La ética de la historia: una imposible memoria de lo que olvida" en. Desde el Jardín de Freud,(Universidad Nacional de Colombia: Grupo de Psicoanálisis) N° 4.

Oybin, Marina (2012) “ León Ferrari: obras para ver y acariciar” Revista Ñ del Viernes 6 de Julio

Pérez Díaz, Eduardo (2007) “La lógica de lo monstruoso en el Infierno de Dante”. Culturas Populares. Revista Electrónica, N° 5, Julio-Diciembre
<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/perez.htm>

Pérez, Adrián Pérez (2010) “Faltaba la imagen del desaparecido” en Diario Página 12 Lunes, 6 de septiembre

Piscator, Erwin, 2001 (1963) Teatro Político Y Otros Materiales (Hiru. Navarra)

Stephen Eisenman “ Culture and Barbarism: A History of European Art” Edición
Onlinedisponible al 06/08/12 partir del registro en
<http://www.mmlc.northwestern.edu/eisart/registration/>

Verbitsky, Horacio (2011) Cristo vence (Edición Virtual SUDAMERICANA), Tomo I disponible 06/08/12
http://books.google.com.ar/books?id=hrXkAlc2QFgC&printsec=frontcover&dq=cristo+vence&source=bl&ots=Q3pvy3xYwB&sig=_I9hy09OOyIvYIGKjcAGT8B7Wf0&hl=es&sa=X&ei=1qMiUNGYGpDa9ASKvoHACA&redir_esc=y#v=onepage&q=cristo%20vence&f=false

Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind E. Krauss 2006 (2004)
Arte desde 1900 (Ediciones AKAL. Madrid)

Zervigón, Andrés Mario (2009) “A “Political Struwelpeter”? John Heartfi eld’s Early Film Animation and the Crisis of Photographic Representation” en New German Critique (Dept of German Studies. Cornell University)Vol. 36, N° 2