
CARACTERÍSTICAS Y DIVERGENCIAS EN LAS PRÁCTICAS DEL MONTAJE DE JOHN HEARTFIELD Y ALEXANDER RODCHENKO

Toni Simó Mulet
Universidad de Murcia

Recibido: 15 de Febrero de 2013

Aceptado: 15 de Marzo de 2013

Resumen:

Este artículo es una aproximación en torno a la estética del montaje y su significación en la representación artística durante la irrupción de las vanguardias históricas a principios del siglo XX. Se analiza las características y las divergencias en el trabajo de dos artistas como John Heartfield y Alexander Rodchenko, por sus capacidades de sintetizar y representar conceptos surgidos en la práctica y la teoría de la utilización de un medio revolucionario, como fue la fotografía y el fotomontaje, para el arte de los años veinte y treinta en Alemania y la Unión Soviética. Rodchenko se sitúa en torno a las influencias de las teorías del cine surgidas en la vanguardia rusa, que caracterizan su producción fotográfica. John Heartfield utiliza el método factual de captación de imágenes políticas y sociales para insertarlas en el debate ideológico, utilizando el texto como contrapunto en sus fotomontajes. Finalmente se plantean las aportaciones de estos dos artistas al arte contemporáneo, incidiendo en sus características comunes de implicación en la vida cotidiana y en la utilización de los recursos de los mass media (medios de comunicación).

Palabras clave: Fotografía, montaje, Alexander Rodchenko, John Heartfield, medios de comunicación.

Abstract:

This paper is an approach about the aesthetics of montage and its significance in the artistic representation during the emergence of the avantgarde in the early twentieth century. It analyzes the characteristics and differences in the work of two artists like John Heartfield and Alexander Rodchenko, by their capacity to synthesize and represent concepts encountered in the practice and theory in using a revolutionary medium, as was photography and photomontage, for the art of the twenties and thirties in Germany and the Soviet Union. Rodchenko remain around the influences of film theories emerged in the russian avant-garde, characterizing his photographic production. John Heartfield used the factual method of capturing social and political images for insertion into the ideological debate, using the text as a counterpoint in his photomontages. Finally it is underlined the contributions of these two artists to contemporary art, focusing on common characteristics of involvement in everyday life, and the use of mass media resources.

Keywords: Photography, montage, Alexander Rodchenko, John Heartfield, mass media.

1. INTRODUCCIÓN

La aparición del montaje como recurso artístico se ha asociado con los efectos unilaterales nacidos del cambio dramático que ha supuesto el avance tecnológico y civilizador dentro de la cultura occidental desde principio del siglo XX. Uno de estos efectos fue, sin duda, el *shock* como recurso para captar la atención del espectador, que, junto a la fragmentación, ocupa un lugar relevante en la consecución de la teoría montaje durante el período de las vanguardias históricas.

La táctica del impacto (visual o emocional) fue utilizada por los vanguardistas para conectar el arte con la cultura de masas y aproximar las intenciones artísticas a la praxis vital. Así pues, la estrategia del *shock* es fruto de un cambio estructural de más largo alcance, que implica una ruptura histórica en el marco de la percepción de la perspectiva euclidiana heredada del Renacimiento.

El declive de la perspectiva empezó en el impresionismo y, en una segunda etapa, el cubismo posibilita la irrupción del montaje, el cual certifica definitivamente el final de la predominio de la perspectiva y la organización planimétrica de los objetos en un espacio homogéneo. La geometría como ciencia y procedimiento sirvió de auxiliar a la perspectiva para construir, más que una objetivación del cuadro-ventana, una fórmula que garantizase un universo simbólico. De la misma manera, la cultura de la fragmentación y el *shock* sirvieron de auxiliares a la vanguardia para restituir el arte dentro de la modernidad, cuando se hacía patente que los lenguajes heredados no daban una respuesta satisfactoria a los cambios sociopolíticos.

El montaje fue utilizado de manera más eficiente por el cine, y es aquí donde se desarrolla técnicamente. Las teorías de Vertov y Eisenstein se basan en el movimiento de los factores de tiempo y espacio en la representación fílmica y en la particular técnica del “montaje de ideas”. Para Vertov, el intervalo es el mismo movimiento, mientras que para Eisenstein es una teoría polifónica basada en la música, la fusión y la percepción del “afecto”. En el espacio discontinuo y heterogéneo del montaje la dislocación del tiempo y el espacio es la que causó la desaparición de la referencia a una localización concreta de la representación pictórica y fotográfica, y la destrucción del espacio homogéneo y continuo propio de la perspectiva. Por tanto, la imagen resultante del montaje podría llegar a ser una “forma simbólica” como lo fue la perspectiva desde el Renacimiento. Erwin Panofsky (Panofsky, 1991) precisamente señala en su libro *La perspectiva como forma simbólica* que la perspectiva actuó como modelo de visión para una época y se erigió como símbolo concreto y sensual a través del cual se veía el mundo.

Los fotomontajes de Heartfield y la fotografía de ángulo oblicuo de Rodchenko son el resultado de esta interiorización y participan plenamente en el *zeitgeist* que supuso el montaje en los años veinte. Las composiciones diagonales de Rodchenko siguen el juego perspectivista dentro del debate de la abstracción de la vanguardia, mientras la tendencia de Heartfield es la de tensionar el realismo entendido desde el compromiso con la “modernidad”, aquella que reaccionó frente a la tradición del modernismo esteticista y que Peter Bürger (Bürger, 1997) define como la experiencia de la modernidad, es decir, la cultura de la tecnología, el urbanismo, los *mass media* y el consumismo.

En este artículo pues, se debate las diferentes aportaciones de Heartfield y Rodchenko a las teorías del montaje artístico como recurso en su contexto de las vanguardias históricas. Se hace un estudio de introspección y comparativo en sus modalidades de trabajo artístico e intenta recomponer la significación que tuvieron estos dos artistas en los planteamientos vanguardistas de acuerdo con las teorías políticas y sociales que siguieron sus investigaciones estéticas. Así se destaca en Alexander Rodchenko la capacidad de transformar el discurso artístico a partir de la recepción del cine y la inmersión en la vida cotidiana de la ciudad. Su trabajo fotográfico del Nuevo Moscú representa el cambio paradigmático de la nueva visión del montaje y los mass media. La aportación de John Heartfield en el campo de la teoría del montaje artístico va ligada a la utilización del método de recaptación factual de los hechos políticos y sociales y la textualización de sus fotomontajes.

2. RODCHENKO Y EL MONTAJE FÍLMICO: LA CIUDAD

La práctica del collage y el fotocollage, característica de las ilustraciones de Rodchenko en el libro sobre poemas de Mayakovski *Pro-eto* (Mayakovsky, 2009) fue un primer paso para aplicar las técnicas disyuntivas de la espacialización del montaje. Pero estas se quedaron en la literalidad de su contenido y el resultado visual fue poco innovador y sometido al estilo narrativo del texto. En este sentido no se alejaba demasiado del concepto de espacio moteado de otros artistas que practican el montaje collagista como Hanna Höch o Raoul Hausmann.

La aportación más interesante de Rodchenko en la idea del montaje está representada por su trabajo de cariz propagandístico, basado, muchas veces, en el diseño gráfico. Sus pósteres de cine y su participación en las campañas publicitarias del nuevo estado soviético son un ejemplo de utilización de las técnicas de montaje muy efectivas. Los diseños publicitarios, donde aplica todo el vocabulario formalista del constructivismo, están hechos con las técnicas más innovadoras de aquella época. Utilizando el material de archivo documental fotográfico, Rodchenko literalmente hace una simbiosis montajista con el juego de escala y colores de las letras. La tipografía y la documentación tipográfica pasan a ser así las herramientas más contundentes para el montaje publicitario.

Su serie de carteles hechos en conmemoración del aniversario de los acontecimientos de la revolución bolchevique es uno de sus trabajos más exitosos. En palabras de Leah Dickerman, este trabajo describe una nueva forma de presentación de la historia, basada en la forma de archivo no lineal y fragmentada (Dabrowski et al., 1998: 80). La aproximación a este collage tenía la intención de dar al proletario —que era el verdadero receptor del mensaje— una mayor libertad de elección, para reconstruir a su gusto los acontecimientos recientes de la revolución.

Esta serie de carteles tiene ciertos paralelismos con las películas documentales soviéticas de la época. Y es en este punto donde llegamos a una de las ideas más originales de Rodchenko: el punto de intersección donde se encuentran tres aspectos de su trabajo y que convergen en su idea de fotografía. El primer aspecto es la utilización de las técnicas tipográficas y collagistas que desarrolló en sus campañas publicitarias. El segundo aspecto es la adopción de todos los recursos y principios formales que fue trabajando como artista de vanguardia: la abstracción, la línea, el salto al espacio de la

escultura, el productivismo y el constructivismo, etc. El tercer aspecto es su convicción sobre el nuevo papel que desarrolla el cine en la ampliación de la visión artística. Estos tres recursos los imprime en la fabricación de un concepto de fotografía que se conocerá como principio formal *à la Rodchenko*. Rodchenko se dedicó plenamente a la representación de la vida cotidiana, enfatizando la conexión entre las teorías progresistas culturales y la nueva sociedad urbana, social y técnica de la URSS.

El fervoroso debate y los diferentes discursos teóricos que se sucedieron en los círculos de críticos del arte y el cine dieron protagonismo a las formas de representación visual; entre estas destacaba la especial relación establecida entre la fotografía y el cine. Boris Arvatov preconizó que el montaje fílmico reemplazaría el arte clásico, principalmente la pintura de caballete. Ossip Brik, por ejemplo, creyó que para representar visualmente la complejidad de la modernidad social era necesario adoptar las técnicas del montaje fílmico y la seriación fotográfica; es decir, que la fotografía debía imitar la sensación de la imagen fílmica.

Esta interrelación entre los dos medios fue promovida por la revista *Novi LEF*, en la que Rodchenko colaboró activamente. El director de cine Mijail Kaufmann argumentó que la fotografía tiene una función dual: fomenta la percepción de un momento individual en tanto que es una cosa dispuesta y acabada en sí misma, y como integrante de la cosa fílmica a partir de la serie de piezas. Kaufmann negaba la posibilidad de la mezcla entre fotografía y cine, ya que una pieza separada del cine no existe como cosa en sí. La cosa fílmica existe a partir de una hilera de piezas (Tupitsyn, 1998: 12).

Estas dos funciones de la fotografía: como cosa dispuesta y acabada en ella misma, y como integrante de la cosa fílmica a partir de la serie de piezas, conforman la esencia de la concepción fotográfica de Rodchenko, ya que él concentrará las características del montaje fílmico en dos direcciones: el montaje incluido dentro de una única fotografía y la sensación fílmica que producen sus series fotográficas.

Es significativo que Guy Debord fechara el comienzo de la sociedad del espectáculo en la vanguardia rusa y su representación de la sociedad con los medios de comunicación más mediáticos de la época: la fotografía y el cine. Concretamente la sitúa en el año 1927 con la filmación de la película *Moscú*, de Mijail Kaufman (Debord, 2000). Una representación de cine-ojo en la que mantuvo una cámara con movimiento desde el punto de vista de un automóvil circulando por toda la ciudad en un día de trabajo.

Siguiendo este ejemplo, Rodchenko fue comisionado para hacer un libro de fotografías: *El nuevo Moscú*¹ (fig. 1). El artista lo planteó como una serie de fotografías sobre el Moscú moderno para captar los habitantes “*sin inhibición, sin aparentar [...] a través del ojo de la cámara en el momento que no están actuando, para leer sus pensamientos, desnudados por la cámara*” (Tupitsyn, 1998: 13). Rodchenko debía actuar rápidamente para que nadie se percatase y mirase a la cámara. Lo que consiguió

¹ Rodchenko fue comisionado en 1928 para hacer su primer reportaje sobre Moscú en la revista *Pantalla*, perteneciente al Periódico de los trabajadores. Pero solo cuatro de las fotos de esta serie sobre el Nuevo Moscú fueron publicadas, según comenta Lavrentiev (Tupitsyn, 1998: 13). Esta serie sobre el *Nuevo Moscú*, sin embargo, no fue nunca publicada íntegramente. Las purgas estalinistas y del sector conservador del arte impidieron su continuidad en el proyecto.

fue la representación de Moscú como el referente urbano y metropolitano para una especie de sociedad que creía firmemente en el cambio de condición social, técnica y cultural. Eso se hacía patente en la visión de su vida diaria y su planificación urbana. La ciudad pasaba a ser el lugar de encuentro de las dos apuestas más originales de Rodchenko: el montaje y los *mass media*.

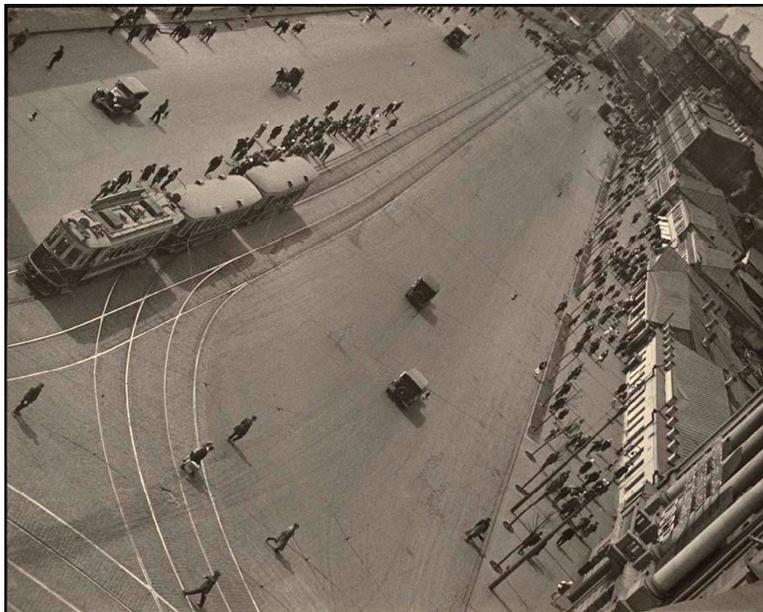


Figura 1. A. Rodchenko, *Avenida Ojotni*, serie *El nuevo Moscú*, fotografía, 1932.

3. JOHN HEARTFIELD: EL MONTAJE FACTUAL Y LA TEXTUALIZACIÓN

La estancia de John Heartfield en la Unión Soviética es clave para entender el paso decisivo que da en su concepción del fotomontaje del AIZ. Heartfield fue un artista invitado para llevar una tarea específica de aleccionamiento e intercambio de experiencias entre los artistas comprometidos en la construcción del mundo socialista. Viajó durante seis meses por la Unión Soviética recogiendo material de archivo fotográfico para publicar en la revista soviética *USSR im bau*. Hizo cursos sobre el montaje para trabajadores y oficiales del ejército rojo, así como también para los artistas e impresores del Instituto Gráfico, hizo una exposición de su trabajo en Moscú, a partir de la cual se mantuvieron discusiones alrededor del montaje, y recorrió numerosas ciudades haciendo conferencias sobre su trabajo.

El clima intelectual entre críticos y artistas fue el idóneo gracias a la presencia de Heartfield para discutir sobre las formas y las funciones del fotomontaje. Los trabajos de Heartfield sirvieron como ejemplos y contraejemplos de las posiciones expuestas. En 1931, cuando llega Heartfield a Rusia, había un debate controvertido sobre el diseño de pósters y la poligrafía usados para la agitación de masas y la propaganda para la Unión Soviética. Los diferentes organismos estatales fueron los conductores del debate; así, el comité central emitió una resolución a través de la revista *Brigada Khudozhnikov*, en la que advertía de la importancia que tomaba el campo artístico del póster: “*El póster y las imágenes producidas masivamente penetra todas*

las esferas de la vida cotidiana y es un medio visual para la reeducación ideológica de las masas” (Pachnicke y Honnef, 1992: 258).

La búsqueda de una función performativa de la imagen pasa a ser una obsesión para el estado soviético. Un mecanismo que sea capaz de exponer y escrutar la realidad. Esto puso en el centro de atención los fotomontajes de John Heartfield como el ejemplo más conveniente para los propósitos de los críticos afines al régimen.

El grupo *Octubre* había estado formado ya en 1928 y reunía un grupo de artistas constructivistas —entre los que había Rodchenko— que aplicaban el fotomontaje, no solamente al campo del arte sino a todas las publicaciones mediáticas producidas masivamente. Heartfield había tomado contacto con este grupo cuando hubo un intercambio entre Alemania y Rusia en este campo, a través de conferencias y exposiciones. Así, Sergei Tretiakov, el crítico más influyente dentro del grupo, ya había preconizado el *arte operativo*, el arte basado en la desprofesionalización de la literatura y del arte para sumergirlo e integrarlo en el proceso económico socialista. Tretiakov se basaba en la escritura del reportaje como actividad constructiva y colectiva de la nueva sociedad, y veía el periódico como el teatro paradójico que salvaría la imagen y la palabra: la palabra, a través de la escritura colectiva de los reportajes y la innovación tipográfica; la imagen, a través de la fotografía de prensa y el fotomontaje. El fotomontaje pasaba a ser para Tretiakov el medio visual más conveniente para la desprofesionalización del arte por su método de producción técnica (Pachnicke y Honnef, 1992: 260).

Las narrativas de desindividualización y desprofesionalización del arte eran conseguidas mediante el método de recaptación factual, sean literarias o visuales. La estricta utilización de las imágenes y las ideas tomadas de la realidad como reportaje sin ningún tipo de adición artificial era la base de donde partía la recaptación literaria *à la Tretiakov* y la recaptación fotográfica *à la Heartfield*.

El método factual, pues, era la base del proceso del montaje. Pero a partir de 1931 las nuevas directivas expresadas por la línea dura del estalinismo cuestionaban el uso de la técnica factual por ser formalista y continuadora de la tradición burguesa occidental. La representación factual sin una dirección intencionada hacia el mensaje de glorificación del estado socialista era considerada pequeño burguesa y, por tanto, se debía extirpar. Lo que realmente cuestiona el arte estalinista es que las imágenes factuales hablaran por sí solas, porque promueven por sí mismas las contradicciones intrínsecas a la representación de la realidad. Pero en el paraíso de los trabajadores de la Unión Soviética no había lugar para el contraste del montaje factual, ya que no representaba la heroicidad de la clase trabajadora.

Una de las aportaciones del viaje de Heartfield a la Unión Soviética fue la textualización de sus fotomontajes. Uno de los resultados del debate de la función del fotomontaje fue la inclusión del método de la combinación de imagen y texto. Promovida y avalada por Tretiakov con su teoría del *arte operativo*, la formulación verbal, característica de sus montajes de la revista *AIZ* de principio de los treinta (fig. 2), son una influencia de la teoría factual literaria e icónica debatida por Tretiakov y otros con el grupo de constructivistas *Octubre*. El adagio, el proverbio, la metáfora, el eslogan político y el cliché como disparador visual los asume Heartfield después de este debate en Rusia, donde se pone el ejemplo paradójico del periódico y la publicación

informativa como el medio más avanzado para la recaptación total de la realidad social. El trabajo de Heartfield realizado para la revista *USSR im bau*² corrobora este cambio en el método del montaje de Heartfield, la textualización pasa a ser el complemento necesario para hacer el mensaje más explícito. Para expresar dialécticamente las contradicciones y correlaciones del arte que negocia con la realidad con la esperanza de poder cambiarla.



Figura 2. J. Heartfield, *¡Hurra, se acabó la mantequilla!*, fotomontaje, 1935.

4. ALGUNAS DIFERENCIAS ENTRE HEARTFIELD Y RODCHENKO

Las principales diferencias entre el tipo de montaje de Heartfield y de Rodchenko están determinadas por la adscripción a los grupos de vanguardia y su contexto diferenciado. El tipo de montaje elaborado por Heartfield tiene las raíces en los collages dadaístas. La estructura de estos collages está basada en la incongruencia, en la congregación de partes, retales fotográficos y citas de la prensa y la publicidad

² La publicación *USSR im bau* era una revista publicada en varios idiomas, entre otros el alemán, e iba adscrita al resto del mundo para demostrar las innovaciones y mejoras del estado soviético. En esta misma revista en la versión rusa también publica el mismo Rodchenko. En esta publicación es donde Heartfield empezó a componer su textualización de los fotomontajes. Aunque en esta publicación Heartfield utilizó el texto como explicación de la fotografía, el arreglo del texto como contrapunto ideológico a la fotografía contribuyó a estructurar, aún más, la dialéctica y el carácter pedagógico de su fotomontaje. Imprimió también una claridad y una constructividad en la relación texto-imagen en sus trabajos posteriores (Pachnicke y Honnef, 1992: 256-289).

confrontadas de manera crítica. Intenta ser un espejo distorsionador de los reflejos de la sociedad a través de la exageración, la ocurrencia, la actividad frenética y la hipocresía de los valores sociales caducados. Esta fuente dispersa de la que bebe Heartfield contrastaría con la exactitud lingüística de sus mensajes, tomados de la realidad histórica, diaria y común de cualquier espectador. Refiriéndose a esta mezcla, Adolf Behne comenta que sus montajes eran “*fotografía más dinamita*” (Pachnicke y Honnef, 1992: 263).

El sentido del montaje de Rodchenko, por el contrario, evolucionó dentro del contexto de la vanguardia rusa. Su evolución es paralela a la del constructivismo y la de la “forma no objetiva”. Las reglas estrictas del programa vanguardista del constructivismo provoca la concepción del montaje de Rodchenko, pero también, y sobre todo, el de Gustav Klutis y El Lissitski con términos de regularidad lineal y conservación del principio estructural de la forma y la textura.

Esto permitió diferenciar los espacios de representación fotográfica y los espacios dedicados a la representación de la “textura”. Es decir, las diferentes partes del montaje mantenían una independencia e interrelación por sí solos. En el tiempo, la fragmentación a pequeña escala de la fotografía dio paso a la profundidad y el engrandecimiento en escala de la función representativa de la fotografía realista. En el caso de Rodchenko, vemos claramente este paso en su seriación de fotografías aisladas ya de cualquier otro componente gráfico-visual. La “textura” y la forma se habían fundido en la imagen fotográfica cotidiana. Ahora se trataba de mantener las relaciones visuales constructivistas dentro del espacio de representación fotográfica.

La diferente tradición vanguardista explica la concepción del montaje de Heartfield basada en una estructura más orgánica que la de Rodchenko y los constructivistas. En Heartfield es obvia la tendencia hacia la fusión visual con transiciones difuminadas y suavizadas para elaborar una unidad morfológica real. En este sentido, las diferentes partes del montaje de Heartfield obedecen a una jerarquía, digamos, de cariz pictórico y naturalista, cosa que no sucedía en el caso de Rodchenko y los constructivistas. La finalidad era obtener un mensaje más homogéneo, más unidireccional. Esto difiere de los contrastes en la forma, color, textura con perfiles más delimitados y claros, y las transiciones abruptas entre las partes del montaje constructivista.

En el trabajo de Heartfield —sobre todo en el de la segunda parte de los años veinte— hay una preeminencia de las ilusiones escénicas y literarias mediante yuxtaposiciones de palabras e imágenes muy relacionadas con la conducta y gestos psicológicos y sociales del hombre. El proceso creativo de imágenes en el caso de Rodchenko tiende a un sentido más general y espacial, sin la dependencia de la creación escénica pictórica, y más preocupado por sus relaciones de contrastes formales y táctiles.

El trabajo de Heartfield evidencia un primer paso de deconstrucción de las normas establecidas de carácter político y social; es decir, actúa desde la resistencia a un estado de cosas que le es adversa: el nazismo y el capitalismo alemán. Mientras que Rodchenko actúa desde el lado de la construcción, atendiendo a un proceso de cambio social que su imagen debía espolear o reflejar en parte. Por decirlo en términos contemporáneos, Rodchenko intenta construir el espectáculo soviético en el que toda

“factualidad” pasa a ser fijada y teorizada a través, por ejemplo, del ángulo contrapuesto de visión, de las diagonales, horizontales y verticales, o las distancias desde donde sitúa el visor de la cámara: el sentido universalista de su imagen.

Con respecto al uso del material de archivo, Heartfield manipula las imágenes factuales extraídas de la prensa o hechas por él mismo, se libera de la estricta relación semiótica de la imagen y su contenido inicial y determinado para construir otros modelos de significación visual. Rodchenko, en cambio, constata la “factualidad” de la imagen respetando las tendencias formales del montaje como documento visual. En Heartfield la idea es la que conforma el montaje, mientras que en Rodchenko es la forma la que da sentido a la idea.

La yuxtaposición en Heartfield trabaja hacia una unidad de los opuestos evocando una ilusión escénica que hace ver la contingencia de los acontecimientos en una unidad simulada. Rodchenko deja entrever las grietas que separan las formas y los contenidos, se opone a la unidad dejando ver el esqueleto visual según sucede en la vida real. Para Rodchenko, el contraste visual es el punto de partida; para Heartfield, es el punto de llegada.

El montaje contenido en una simple imagen o desplegada a través de la serie fílmica de Rodchenko emula la retórica mecanicista de la revolución industrial y social. En este sentido, el contenido de sus imágenes son portadoras de la energía social. Pero en su método de crítica formal prestada del constructivismo también conlleva implícitamente una crítica ideológica al dejar intacta su proposición programática formal. La dirección del mensaje no va dirigida específicamente al obrero politizado —cosa que deseaba el estalinismo— sino más bien a la conciencia civil y social de cualquier hombre moderno. Esta actitud más generalista la separa de la tendencia más obrerista de los montajes de Heartfield. Aunque al final la obra de Heartfield también será condenada al ostracismo, a causa de su formalismo y falta de glorificación del estado socialista.³

Y evidentemente, la singularidad más clara de Heartfield con respecto a Rodchenko es su textualización de los montajes. Su lenguaje retórico visual apoyado sobre alegorías y juego de palabras están ausentes en Rodchenko. Aunque el trabajo publicitario de Rodchenko sí que contiene palabras, pero en un sentido meramente informativo y aplicado a la estética de la promoción del producto.

5. CONCLUSIÓN: RODCHENKO, HEARTFIELD Y SUS APORTACIONES AL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Una de las apuestas en la que coincidieron Heartfield y Rodchenko es su inmersión en los *mass media*. Los dos artistas intentaron resituar las fronteras del arte en

³ Durante la estancia de Heartfield en la Unión Soviética se contrastó su trabajo con las normas salidas de la conferencia de Járkov en 1931. Estas normas proponían una dirección única en la cultura del proletariado resumidas con la frase retórica del *método creativo dialéctico-materialista*. Esta idea debía dejar muy claramente en las obras artísticas las partes que se oponían capitalismo-socialismo o la propaganda encomiástica y reverencial del estado hacia la clase trabajadora. En este sentido el trabajo de Heartfield fue criticado por el crítico de arte Eugen Kronmann por su falta del factor humano y su tendencia hacia las cosas, hacia las máquinas, los edificios (Pachnicke y Honnef, 1992: 271).

los límites donde el arte se cuestionaba su propio papel dentro de la sociedad moderna en constante evolución.

El cambio dramático en la concepción del arte que plantean dadaístas y constructivistas en general tiene un recorrido que flexiona sobre los ejes entre el arte elitista y el arte popular, la dicotomía entendida entre el *high art* y el *low art*. Se trataba de atraer el arte hacia las posiciones de lo real, hacia la amalgama de la vida cotidiana entendida en los términos históricos en los cuales a los dos les tocó vivir. Se ha dicho muy a menudo que el siglo XX fue el siglo por excelencia de la gente, de la ciudadanía y la población entendida en el sentido más horizontal del término. Y el arte de las vanguardias no podía hacer más que reflejar este anhelo. Las estrategias, pues, varían según el tipo de sociedad en la que se desarrolla el arte. Esta inmersión en la sociedad, la vida cotidiana y la cultura de masas populares comportaría el hecho de asumir las consecuencias, los riesgos y las contradicciones.

En el caso de Rodchenko, queda patente que el constructivismo formuló, incluso en una sesión plenaria, la adhesión del arte a la vida.⁴ En el caso de Heartfield su mismo arte toma literalmente el hecho de la inmersión en la vida política y social, abandonando los soportes tradicionales del arte y hacer suyo el medio de comunicación más importante de la época: el periódico.

Recuperando la “dialéctica escondida” de Huyssens de la vanguardia-tecnología-cultura de masas (Huyssen, 2002), la cual ha acompañado siempre la historia del arte del siglo XX, la podemos ver ya manifestada en el trabajo de Heartfield y Rodchenko. Lo que tratan de hacer Rodchenko y Heartfield es confrontar los convencionalismos del significado de hacer arte en un nuevo sistema de relaciones entre la audiencia y los productores culturales. La puesta en juego de nuevos canales de expresión cultural simplemente deja obsoletos los medios tradicionales de hacer arte. Y esta comprensión de la nueva situación es la que dejan entrever Rodchenko y Heartfield con su elección de medios de expresión y, sobre todo, su inmersión en las nuevas temáticas surgidas de la cultura de masas en la vida cotidiana.

Esta crítica de las convenciones de los medios tradicionales, de las instituciones, principalmente de la del arte, comenzadas por las vanguardias clásicas —donde destaca la contribución del constructivismo y el dadaísmo—, es el legado que nos dejan Heartfield y Rodchenko. Y siguiendo las teorías de Hal Foster, este legado se aplica al arte contemporáneo en una “acción diferida” (Foster, 1996: 28-34). Es decir, las llamadas neovanguardias actúan sobre el programa de las vanguardias históricas en sentido traumático.⁵ Porque las primeras vanguardias son una ruptura y las sucesivas son una especie de restauración. Y el arte contemporáneo actúa siempre en un sentido

⁴ La inmersión del arte en la vida fue formulada en una sesión plenaria del *Inkhuk* el 24 de noviembre de 1921. Esta resolución se hizo para que el arte jugase un rol importante en la verdadera sociedad comunista (Danto, 2000: 323).

⁵ (Foster, 1996: 28-34). Hal Foster hace uso del significado de la subjetividad de Freud para explicar la actitud de la neovanguardia en relación a las vanguardias históricas. Según Foster, la subjetividad según Freud no es establecida de un sola vez y de manera permanente. La subjetividad está estructurada en forma de relieves de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos. Así, el sujeto pasa a ser él mismo solo en una acción diferida. Hal Foster hace una analogía de este pensamiento freudiano en la acción diferida de la neovanguardia respecto de la aplicación de las estrategias de las vanguardias históricas. Es decir, el trauma de la repetición del *ready-made*, el collage/montaje.

de retraso cuando hace tuyas las propuestas que ya habían estado planteadas, por ejemplo, por Rodchenko y Heartfield.

Lo que destacaríamos de Rodchenko como una de sus contribuciones restituidas para el arte contemporáneo es su trabajo fotográfico del *Nuevo Moscú*. En este trabajo, Rodchenko plantea la relación entre el arte y la ciudad, hace un diagrama dialéctico entre el artista y su relación con la fragmentación urbana. Rodchenko representó un tipo de *flâneur* urbano, entendido en el sentido benjaminiano del término. Según Benjamin, el tipo de *flâneur* encarnado por Baudelaire es una figura resultante de la naturaleza fragmentaria de la vida urbana. El placer sensual del *flâneur* deriva del espectáculo urbano en el que no se puede recomponer una narrativa completa, si no es a partir de un montaje para dar sentido a los fragmentos (Benjamin, 2005: 421-457).

Dentro del panorama del arte contemporáneo destacaríamos una corriente de artistas que ha basado su trabajo en la descripción de la vida cotidiana de manera épica y a veces centrada en el mundo urbano y su tipología contemporánea. Philip-Lorca diCorcia, Andreas Gursky, Thomas Struth, Reinhard Mucha o Jeff Wall son algunos de los artistas que de alguna manera son continuadores del trabajo fotográfico realizado por Rodchenko de los años veinte y treinta.

Por lo que respecta a Heartfield, de su influencia sobre la acción diferida de las neovanguardias, destacaríamos la siguiente conclusión a la hora de plantear su arte: como Heartfield estaba seriamente interesado en la política, así también su interés pasaba por cambiar las cosas a través de la política; y eso, por tanto, significa como primera medida llevar el arte fuera del museo y sumergirlo dentro de la vida. Heartfield comprendió que para ser políticamente eficaz el arte simplemente debía ser público. Por tanto, el museo y las galerías son los lugares equivocados para este arte.

Los apoyos y los medios más convenientes para el tipo de arte que planteaba Heartfield eran las vallas publicitarias, los folletos, las pancartas, los pósteres, los periódicos, etc. Sus imágenes debían ir más allá del público selecto y *connoisseur* del museo y la galería, y debía llegar a los no letrados en el arte. Por tanto, la esfera pública es su gran apuesta como artista. Heartfield es el tipo de artista socialmente comprometido y uno de los precursores de la deslimitación del arte de sus soportes tradicionales. Lo que cuestiona Heartfield, mediante la introducción de los nuevos medios dentro del arte y dirigiéndose a una audiencia hasta el momento desasistida por los canales oficiales de producción cultural, es la vieja noción elitista y idealizada de la esfera pública burguesa. Heartfield abre una grieta en los foros públicos para introducir un mensaje que estaba desterrado de la esfera pública tradicional, según lo entendía Habermas.⁶ Y esta estrategia es recuperada y continuada por las neovanguardias de los 60 y 70, también en “acción diferida”.

⁶ El modelo tradicional y burgués de la esfera pública como la situación ideal del discurso cívico se basaba en la separación de aquello público de las esferas del estado y aquello privado. Esta esfera pública, pues, se basaba en el acceso universal en oposición a los intereses exclusivos de los mecanismos de poder e ideología que se encontraban dentro del estado y la empresa privada. Según Habermas, este modelo es transgredido cuando las artes y el ocio son permeables a la cultura popular y a los intereses económicos privados de la industria cultural. El diálogo crítico es suplantado por el consumismo apolítico. Habermas explica que esta invasión de la esfera pública amenaza los requerimientos fundamentales para la comunicación razonada (Glahn, 2000). Ver también Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990; Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience*, Minneapolis University Press, Minneapolis, 1993.

Si buscáramos en el arte contemporáneo algunos artistas que han transpuesto algunas de las características del trabajo de Heartfield, nos deberíamos remitir por ejemplo al trabajo artístico que yuxtapone texto e imagen, o simplemente el tratamiento de la textualización en la obra de arte, o también al trabajo que incide en la esfera pública. Así hablaríamos, por ejemplo, de Barbara Kruger, Grand Fury, Guerrilla Girls, Ed Ruscha, John Baldessari, Jenny Holzer, etc.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2005): *El libro de los pasajes*. Akal, Madrid.
- Bürger, P. (1997): *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península, Barcelona.
- Dabrowski, M. et al., ed. (1998): *Aleksandr Rodchenko*, The Museum of Modern Art. Nueva York.
- Danto, A. C. (2000): *The Madonna Of The Future, Essays In A Pluralistic Art World*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York.
- Debord, G. (2000): *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia.
- Foster, H. (1996): *The Return Of The Real, The Avant-Garde At The End Of The Century*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Glahn, P. (2000): "Public Art: Avant-Garde Practice And The Possibilities Of Critical Articulation". *Afterimage*, noviembre, 14 pp. Disponible en: http://www.findarticles.com/cf_0/m2479/3_28/68660258/article.jhtml. Consultado en 21/10/2012.
- Huyssen, A. (2002): *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Lavrentiev, A. N., ed. (1988): *Alexandre Rodtchenko, écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Philippe Sers/Vilo Éditeurs, París.
- Mayakovski, V. (2009): *Pro Eto: That's What*. Arc Publications, Todmorden.
- Pachnicke, P. y Honnef, K., ed. (1992): *John Heartfield*. Harry N. Abrams, Nueva York.
- Panofsky E. (1991): *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editorial, Barcelona.
- Tupitsyn, M. (1998): *Aleksandr Rodchenko, The New Moscow*. Shirmer/Mosel Verlag, Múnich.