



Franz Ron
el collage años 30's

Franz Roh
el collage años 30's

VIMCORSA

VIVIENDAS MUNICIPALES DE CÓRDOBA S. A.

Ángel de Saavedra, 9 • 14001 Córdoba

www.vimcorsa.com

del 17 de mayo al 22 de julio de 2012



Guillermo de Osma

GALERÍA

Claudio Coello, 4 • 28001 Madrid

Tel.: +34 914 355 936 • info@guillermodeosma.com

www.guillermodeosma.com

del 20 de septiembre al 9 de noviembre de 2012

TEA
tenerife espacio de las artes



San Sebastián, 8 • 38003 Santa Cruz de Tenerife

Tel.: +34 922 849 062

www.tenerife.es

del 22 de noviembre de 2012 al 31 de enero de 2013

FRANZ RO
el collage años 30's

comisarios

Guillermo de Osma
Hernando Pérez

en colaboración con

UBU GALLERY

NUEVA YORK

GALERIE BERINSON

BERLÍN

EXPOSICIÓN

Comisarios

Guillermo de Osma y Hernando Pérez

Coordinación VIMCORSA

Óscar Fernández López

Coordinación TEA

Isidro Hernández

Coordinación Galería Guillermo de Osma

Jose Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

CATÁLOGO

© De la edición

Guillermo de Osma Galería

© De los textos

sus autores

Coordinación

Jose Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

© Fotografía

Joelle Jensen y Joaquín Cortés

Diseño del catálogo

Miriam Sainz de la Maza

Impresión

Running Producción, SA

Seguros

Art Management Assurance

© De las reproducciones: los artistas

© Benjamín Palencia, VEGAP, Madrid, 2012

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización expresa y por escrito de los titulares del copyright

AGRADECIMIENTOS

Joelle Jensen

Amelia Kaminsky

Viera Karpiakova

Natalia J. Kazmierczak

Kasia Nagorska

Órla O'Donoghue

Rafael Ortiz

Ira Plein

Caitlin Suarez

y muy especialmente a

Adam J. Boxer Ubu Gallery, Nueva York

Hendrik A. Berinson Galerie Berinson, Berlín

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Cabildo Insular de Tenerife

Ricardo Melchior Navarro

Director Insular de Cultura y Patrimonio Histórico

Cristóbal De La Rosa Croissier

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Presidente

Ricardo Melchior Navarro

Vicepresidente

Cristóbal de la Rosa Croissier

Secretario

José Antonio Duque Díaz

Vocales

Olga Barrera Trujillo

Amaya Conde Martínez

Miguel Ángel Díaz Llanos Cánovas

Carmen Delia Herrera Priano

Virgilio Gutiérrez Herreros

María Isabel Navarro Segura

Ofelia Reyes Miranda

José Luis Rivero Plasencia

Dirección artística

Conservador Jefe de la Colección

Isidro Hernández Gutiérrez

Conservadora Jefa de Exposiciones Temporales

Yolanda Peralta Sierra

Director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife

Antonio Vela De La Torre

Gerente

Ignacio Domínguez Paniagua

Departamento de Actividades y Audiovisuales

Emilio Ramal Soriano

Departamento de Producción

Estibaliz Pérez García

Departamento de Educación

Paloma Tudela Caño

Alejandra Arbizu

Isabel Díaz Pérez

Coordinadora de la Colección

María Dolores Barrena Delgado

Diseño gráfico

Cristina Saavedra

Lars Amundsen

Departamento de Mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA

DELEGACIÓN DE CULTURA

Alcalde

José Antonio Nieto Ballesteros

Concejal Delegado de Cultura

Juan Miguel Moreno Calderón

Director General de Promoción y Desarrollo

Leopoldo Tena Guillaume

Director Unidad de Comunicación y Publicaciones

Josefo Rodríguez Royón

Jefe Departamento de Gestión Cultural

Francisco Palomar González

VIMCORSA

VIVIENDAS MUNICIPALES DE CÓRDOBA, S.A.

Presidente

Luis Martín Luna

Consejeros

M^a Carmen Mingorance Gosálvez

Alfonso López Baena

Carmen Sousa Cabrera

Raúl Ramos García

José María Bellido Roche

Marcos Santiago Cortés

Roque de Llano Iribarnegaray

Francisco Tejada Gallegos

Inmaculada Durán Sánchez

Antonio García Aperador

Andrés Pozuelo Moya

Mercedes Muñoz Santos

Franz Roh, *Collagiste*

Isidro HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ



CONFIESA FRANZ ROH (1890 – 1965) en alguno de sus escritos que su práctica como *collagiste* fue una de sus principales aficiones. Una actividad plenamente lúdica que el historiador del arte y teórico de la fotografía desarrolló a lo largo de toda su vida, si bien sólo dio a conocer en sus últimos años de existencia. En efecto, aunque ya había expresado su interés por la práctica del *collage* en la década anterior, concretamente en un texto aparecido en la revista *Das Kunstwerk*, sólo a partir de 1961 hará públicos esos trabajos, pudiendo contemplarse en sendas exposiciones organizadas por la galería Otto Stangl y, dos años después, en la galería Parnass de Wupeptal, de Munich.

Todo parece indicar que esta actividad quedó siempre circunscrita al ámbito de lo privado, como un quehacer propio del disfrute, la distracción o la curiosidad hacia una práctica nueva. El teórico alemán adopta la aptitud del coleccionista de tarjetas postales, de revistas científicas y libros ilustrados y, celosamente, va poblando su propio mundo cotidiano de usadas imágenes a las que proporcionar una nueva vida con el procedimiento del *collage*. En uno de los textos que acompañó aquellas exposiciones tardías, Franz Roh subraya hasta qué punto esta práctica se remonta a su juventud, pues “ya antes de estudiar Historia del Arte –afirma– recortaba a veces fragmentos de ilustraciones, para utilizarlos en comparaciones de formas. Un día me sentí sobrecogido al comprobar la cantidad de nuevas composiciones que se podían intuir en cuanto esos fragmentos se reunían. Entonces, estimulado por el *collage* cubista y, sobre todo, por el surrealista, comencé a dar a esas combinaciones, surgidas azarosamente al principio, una ordenación basada en la estructura o el contraste. Por ese método todo el mundo puede obtener una expresión distinta, incluso disponiendo de los mismos fragmentos. Se recortan los detalles llamativos, los que por así decirlo electrizan o repelen, y se colocan sobre una superficie controlando la fantasía estructural y temática. Así pueden surgir imágenes nuevas, sorprendentes, que nos trasladan del mundo real a otro posible y excitante”. Al detenernos en esta inclinación de Franz Roh por la práctica del *collage*, resulta inevitable evocar a Picasso, pues tal y como se ha señalado en más de una ocasión, éste gustaba de tener al alcance de su mano unas tijeras con las que dar forma a las siluetas y personajes de papel surgidos espontáneamente de su imaginación y casi por el impulso autómatas, libre, de dar forma a cualquier materia manipulable. También en Picasso, esta práctica se inscribe en el mundo íntimo del hogar, pues sus improvisados divertimentos y juguetes de papel –animales, desnudos, centauros, casas, figurillas y personajes de la *commedia dell’arte*– son ofrecidos como juguetes a niños, visitas y amigos; miniaturas que, en sus manos, llegan a tornarse tridimensionales, con relieves propiciados por los recortes y las dobleces, y que en muchos casos servirían de bocetos para sus esculturas tardías¹.

Para Franz Roh, la práctica del *collage* supone cerrar los ojos a lo previsible y mantenerse a la expectativa, dispuestos a contemplar el mundo por vez primera, a recobrar, como un niño, la alegría y la sorpresa del sortilegio. Esa actitud significa ajustarse a las premisas del “arte común”, al alcance de todos –ese gesto subversivo de no considerarse artista–, estar predisuestos al desarraigo doloroso de *desaprender* todo lo académico y



declararse *amateur*. Se trata de una vocación de *naturalidad* sin fisuras, que abre la práctica artística hacia lo que él mismo denominaría un *arte colectivo*, un juego –en el pleno sentido de la palabra, digamos, en el sentido *schilleriano* del término–, al servicio de cualquiera, pues su práctica no necesita de un dominio formal o de ningún instrumento concreto. Es, más bien, un método que, al igual que otros procedimientos de vanguardia en los que el azar está presente de principio a fin, queda expuesto al servicio de la habilidad de quien se sirve de él. Así el *collage*, como la decalcomanía o la escritura automática surrealista, viene a corroborar la cita de Lautréamont cuando afirma que “la poesía –entiéndase aquí por poesía, creación en su conjunto– debe ser hecha por todos, no por uno”. Franz Roh, quien se interesó por las creaciones de los *no artistas* y las tendencias experimentales del arte de su tiempo, concibe la práctica del *collage* como un proceso que abre la puerta a la democratización del arte: el dominio de la pintura, la escultura o el dibujo resultan irrelevantes a la hora de *dar a ver* nuevas imágenes. Lo que en verdad cuenta es la capacidad visionaria de quien lo ejecuta, esa apertura hacia los nuevos caminos de la imagen; para decirlo con sus propias palabras, “la alegría de volver a ver” que traen consigo los tiempos modernos.

Del mismo modo, y al igual que sucede con la práctica del *collage*, Franz Roh, teórico de las nuevas posibilidades expresivas de la imagen fotográfica, subraya la importancia del carácter colectivo de la fotografía cuando afirma que “las acciones vitales o creativas pueden dividirse en dos clases: las que sólo pueden ser ejecutadas por unos pocos hombres y las que son en principio accesibles a todos. La fotografía está entre estas últimas y de ahí su gran trascendencia sociológica. Para que un instrumento adquiriera esa trascendencia en la historia de la humanidad han de concurrir por lo general tres circunstancias: el aparato debe ser relativamente barato, técnicamente ha de ser fácil de manejar, y el sentimiento de la vida debe inclinarse en la época hacia ese tipo de placeres”².

Con todo, para Franz Roh la técnica del *collage* acaso sea el procedimiento creativo más sencillo en cuanto a su técnica, porque carece totalmente de ella; pero también es verdad que con ella se obtiene algunos de los resultados más logrados. El *collage* podría parecer una práctica ingenua, como el más dócil de los juegos, y al realizarse con materiales rudimentarios, se encuentra, en verdad, al alcance de cualquier persona que quiera distraerse experimentando con tijeras, cola, recortes de revistas y otras publicaciones. La intervención del autor se reduce, en muchos casos, a elegir una determinada descontextualización de las imágenes aproximadas sobre un mismo fondo, logrando una imagen que pareciera obtenida del calco de los sueños o de lo irracional. En los *collages* de Franz Roh, cargados de una intensa calidad metafórica, asistimos a una suerte de deslizamiento del inconsciente sobre los márgenes en donde tiene lugar la aparición de la escena, y en la que los objetos y personajes silueteados por las tijeras del autor alemán parecen asistir a una vertiginosa huida de lo real. El resultado final será la consecuencia de una chispa que enciende la imagen subversiva, surreal, lograda; una imagen que resulta totalmente nueva, aunque realizada con fragmentos, recortes, de imágenes reconocibles. En el caso de Franz Roh caemos en la cuenta de que existe una predilección por algunos motivos o elementos que han sido conscientemente escogidos, como son las figuras anatómicas, los motivos animales y vegetales, o las escenas marinas, siempre en el contexto de una estética que se nutre de las revistas ilustradas del siglo XIX. En este sentido, resulta evidente la proximidad formal de los *collages* de Franz Roh con los de Max Ernst –con quien mantiene cierta correspondencia y a quien dedica varios textos críticos³–,



especialmente por las fuentes ilustradas que en ambos casos sirven de materia prima de sus composiciones. Franz Roh parece, en cualquier caso, admirar el dominio técnico de Ernst –a grandes rasgos superior al suyo–, y que va mucho más allá del simple procedimiento del recorte y del pegado de meras imágenes; como es sabido, muchos de los trabajos de Ernst no llevan cola, sino *gouache*, lápiz o tinta, como si el pintor surrealista quisiera subrayar la idea de que lo importante es la capacidad para abrir nuevas realidades visionarias por parte del artista, y no tanto en la técnica empleada.

En los *collages* de Franz Roh predomina cierto tono alegórico y misterioso de difícil traducción interpretativa. Dos ejemplos claros son *Traum des trinkers* (1930), en el que asistimos a una escena nocturna en la que un hombre, en medio de un paisaje volcánico, acciona una serie de hilos sujetos a todo su cuerpo y, en medio de una cúpula luminosa, quizás una gigantesca retina, se aproxima al cuello sesgado de una gran botella; o *Lasst das Licht den Robben leuchten, da es die Menschen nicht wollen* (1930), en donde una vela encendida –el conocimiento, un signo de futuro, un pequeño ápice de resplandor del ser humano– llamea en medio de un paisaje muy ingrato y frío, sin hombres, acaso prehistórico, lleno de focas y bandadas de aves. En la serie de *collages* que llevan por título *Metamorphosen des Herrn Miracoloss* (1923 – 1950), Franz Roh nos hace partícipes de las extrañas apariciones de un personaje –quizás la imagen misma del hombre moderno en la preparación y adiestramiento de sus sentidos– que adopta distintas metamorfosis. El motivo de la mano que ejecuta una acción o manipula algún objeto aparece de forma constante en estas obras, tal vez como una suerte de alusión al proceso mismo de composición del *collagiste*. No en vano, tal y como señala Horacio Fernández⁴, la acción de cortar, recortar, doblar y pegar no deja de ser un proceso quirúrgico, esto es, una cirugía plástica que permitiera, en palabras de Breton, “abrazar dos realidades muy distintas sin apartarse del reino de nuestra experiencia” creando un cortocircuito visual y abriendo la imaginación hacia otras realidades totalmente nuevas.

Asimismo, en muchos *collages* de Franz Roh encontramos cierta vinculación formal con las violentas distorsiones de escala practicadas por autores dadaístas como Höch o Hausmann, como observamos en las obras que llevan por título *Seltsame Arche* (1930), *Der Exotismus wird beschossen* (1935), presentes en este catálogo. Si en el *collage* y en el fotomontaje surrealista asistimos a un perfecto ensamblaje de las imágenes de partida, esto es, a cierta continuidad espacial –de forma que no siempre resulta fácil adivinar dónde se encuentran los límites de los elementos ensamblados– en el caso de Franz Roh en ocasiones observamos un contraste de escala que provoca, al tiempo que el desconcierto triunfa, una descontextualización mayor de los personajes convocados en la escena. Franz Roh, *collagiste*: el orden del mundo ordinario se resquebraja, como en un juego de barajas y, poco a poco, van saltando por los aires todos los convencionalismos, hasta abrir la puerta hacia la invención de una realidad libre, irradiada del poder de la metáfora. Franz Roh, *collagiste*.



Franz Roh es conocido en España, desde el año 1925, por su trabajo *Realismo mágico* (*post expresionismo*), libro que resultó capital en el itinerario de las Vanguardias en nuestro país gracias a su edición dentro de las colecciones de la *Revista de Occidente*, con traducción de Fernando Vela. Acompañando al texto de Roh, el libro contenía un gran número de reproducciones en blanco y negro de artistas de una importancia capital para la configuración de la nueva mirada: Carrá, Chirico, Schrimpf, Babij, Kanoldt, Dix, Gross o Picasso.



En el caso de las corrientes de vanguardia que surgieron en Canarias, el conocimiento de este libro fue también determinante para el impulso de renovación que se estaba forjando en la década de los años veinte y treinta. Así, por ejemplo, para la escuela taller de vocación antiacadémica y autodidacta Luján Pérez, de Las Palmas Gran Canaria, que aplicó el método de la pintura al aire libre en los paisajes y medianías insulares, el conocimiento de este estudio propició un cambio radical en el terreno de las artes plásticas. *El realismo mágico*, en manos de los alumnos de la escuela, adquirió el carácter de auténtico manual, pues tal y como subraya el artista Felo Monzón, se estudiaban las láminas con mucho detenimiento y “era la biblia de los artistas más ansiosos”. Pero también fue recibido con interés por revistas como *La Rosa de los vientos*, en cuya cuarta entrega el crítico de arte y literatura Juan Manuel Trujillo lo reseña, o como la mítica *Gaceta de arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, y en cuyo consejo de redacción encontramos a escritores de primer orden de las vanguardias en España, como Agustín Espinosa o Pedro García Cabrera. De hecho, la presencia de la obra de Franz Roh (tanto con sus teorías sobre la fotografía como con sus análisis sobre los temas, el tratamiento, la composición, el acabado y otros aspectos del neorrealismo pictórico) se hace notar en la revista desde la primera entrega, pues *Gaceta de Arte* abre sus páginas con una editorial que reproduce el texto “Por qué se escribe con minúscula”, premisa estética ésta, la del empleo de la minúscula, que asumirá para su propio diseño. De esta forma, se puso de manifiesto que la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes –que no fue otra cosa que el comité de redacción de la revista tinerfeña–, apoyaba la propuesta de Franz Roh y el tipógrafo Jan Tschichold en el libro *foto auge –oeil et photo– photo eye. 76 fotos der zeit* (Stuttgart, 1929), donde se propuso, por vez primera, la simplificación tipográfica como signo de economía y formalismo intrínsecamente modernos.

Notas:

1. Sobre los recortes en papel y en metal de Picasso, y sobre su escultura tardía, consúltese el libro-catálogo publicado por el Museo Picasso de Málaga con ocasión de la muestra *La escultura tardía de Picasso. La colección en contexto*, celebrada entre el 11 de mayo y el 30 de agosto de 2009. Elizabeth Cowling (ed.), 2009.
2. “Der wert der fotografie” [El valor de la fotografía], aparecido en *Hand und Maschine. Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt 1*, [febrero de 1930], 219 – 220.
3. “Max Ernst und die Stückungsgraphik” (Max Ernst y la obra gráfica de los fragmentos) publicado en la revista *Das Kunstblatt*, Postdam, noviembre de 1929, p. 400. También “Alpträume aus Fertigteilen. Max Ernst und die collage”, en *Die Kunst und das schöne Heim*, nº5, febrero de 1962.
4. Véase el catálogo de la exposición comisariada por Horacio Fernández *Franz Roh. Teórico y fotógrafo*, IVAM, 19 de junio – 31 de agosto de 1997.

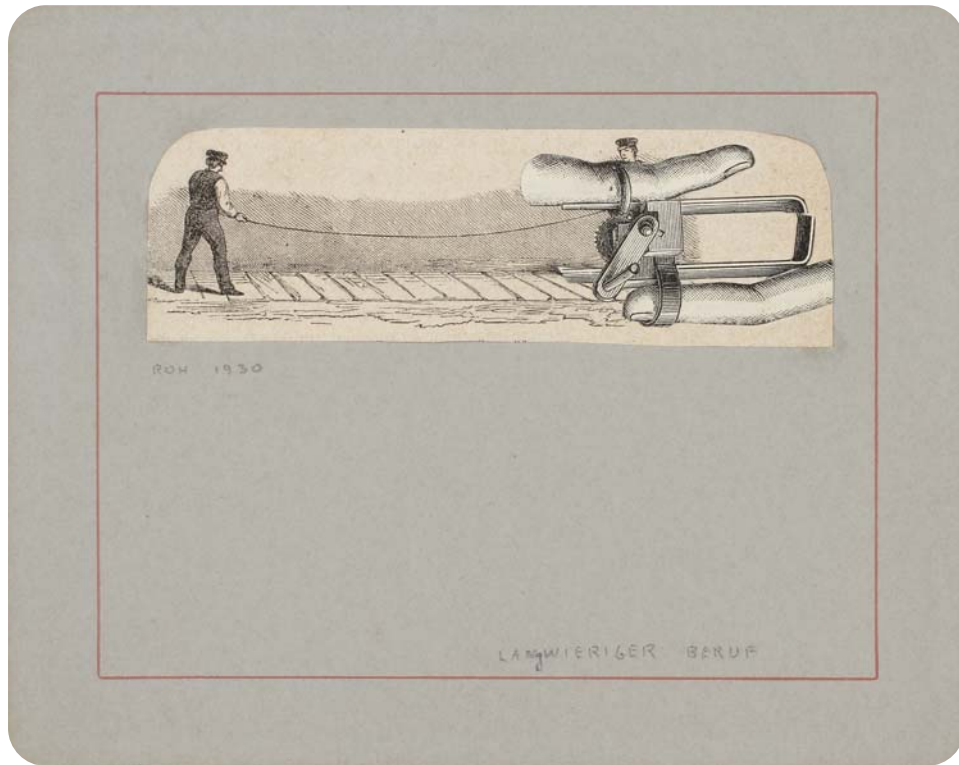
Franz Roh
(1890-1965)



1. **Seltsame Arche** (*Extraña arca*). 1930. Firmado, titulado y fechado; sello al dorso. 9.5 x 16 cm / 13 x 18 cm



2. **Stämmiger Truthahn naht kränkelnder Leda unter zaghafter Klavierbegleitung** (*Pavo corpulento se acerca a la convaleciente Leda con un tímido acompañamiento de piano*). 1930. Firmado, titulado y fechado; inscrito al dorso. 16.5 x 22 cm / 20.5 x 26.5 cm



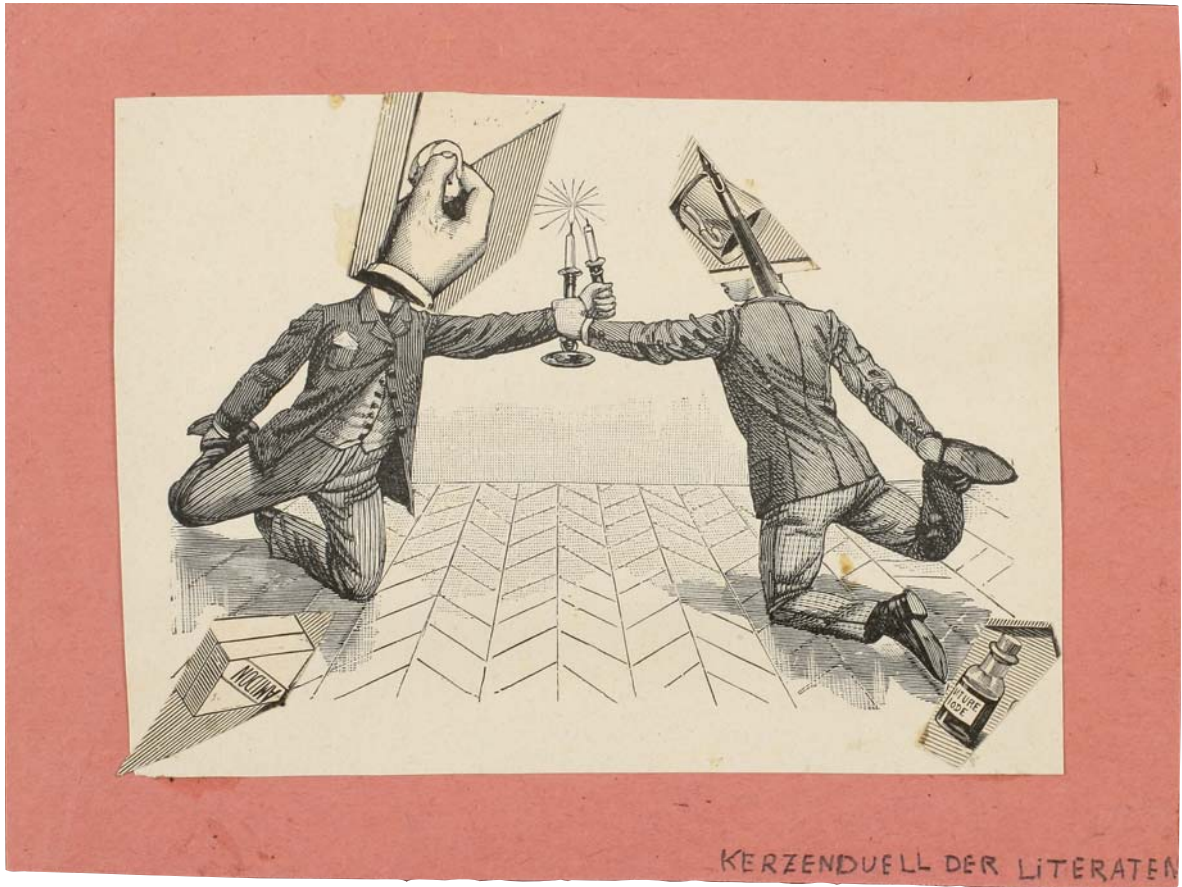
3. Langwieriger Beruf (*Fastidiosa Ocupación*). 1930. Firmado, titulado y fechado. 3.5 x 10.5 cm / 12 x 15 cm



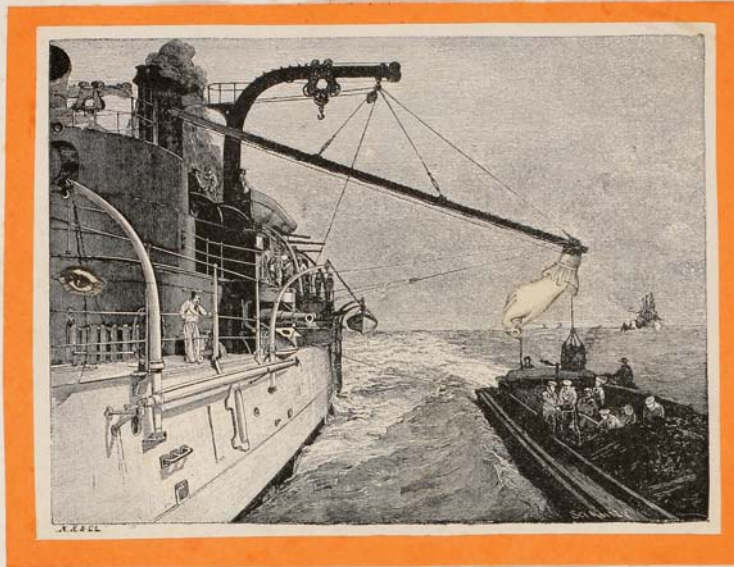
4. **Lasst das Licht den Robben leuchten, da es die Menschen nicht wollen** (*Deja que la luz ilumine a las Focas, ya que los Hombres no la quieren*). 1930.

Firmado, titulado y fechado. 14 x 20.5 cm.

TEA. Tenerife Espacio de las Artes. Sta. Cruz de Tenerife



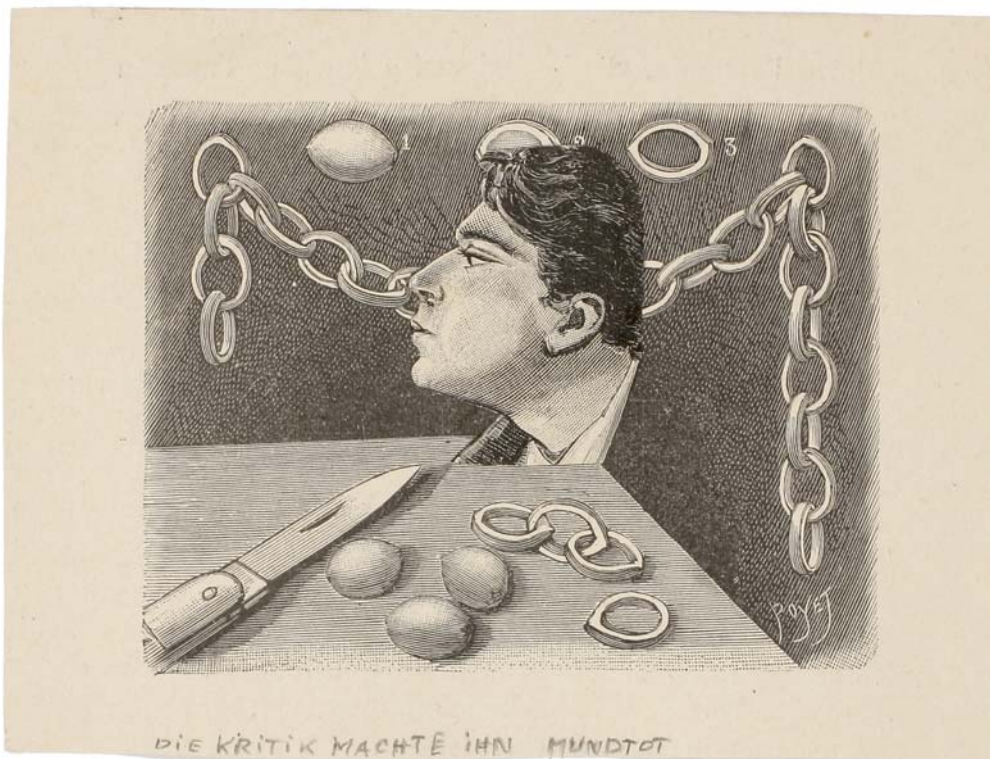
5. Kerzenduell Der Literaten (*Duelo de velas de los Literatos*). Ca. 1930. Titulado. 9 x 12.5 cm / 11.5 x 15.5 cm



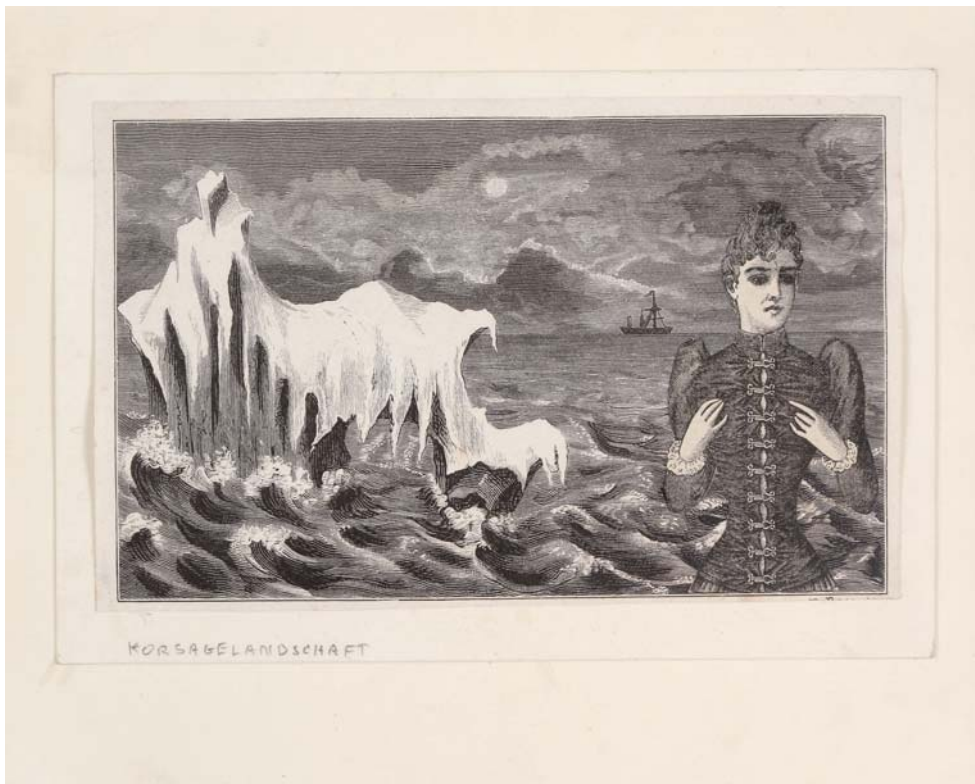
VERSÖHNUNG

F. R.

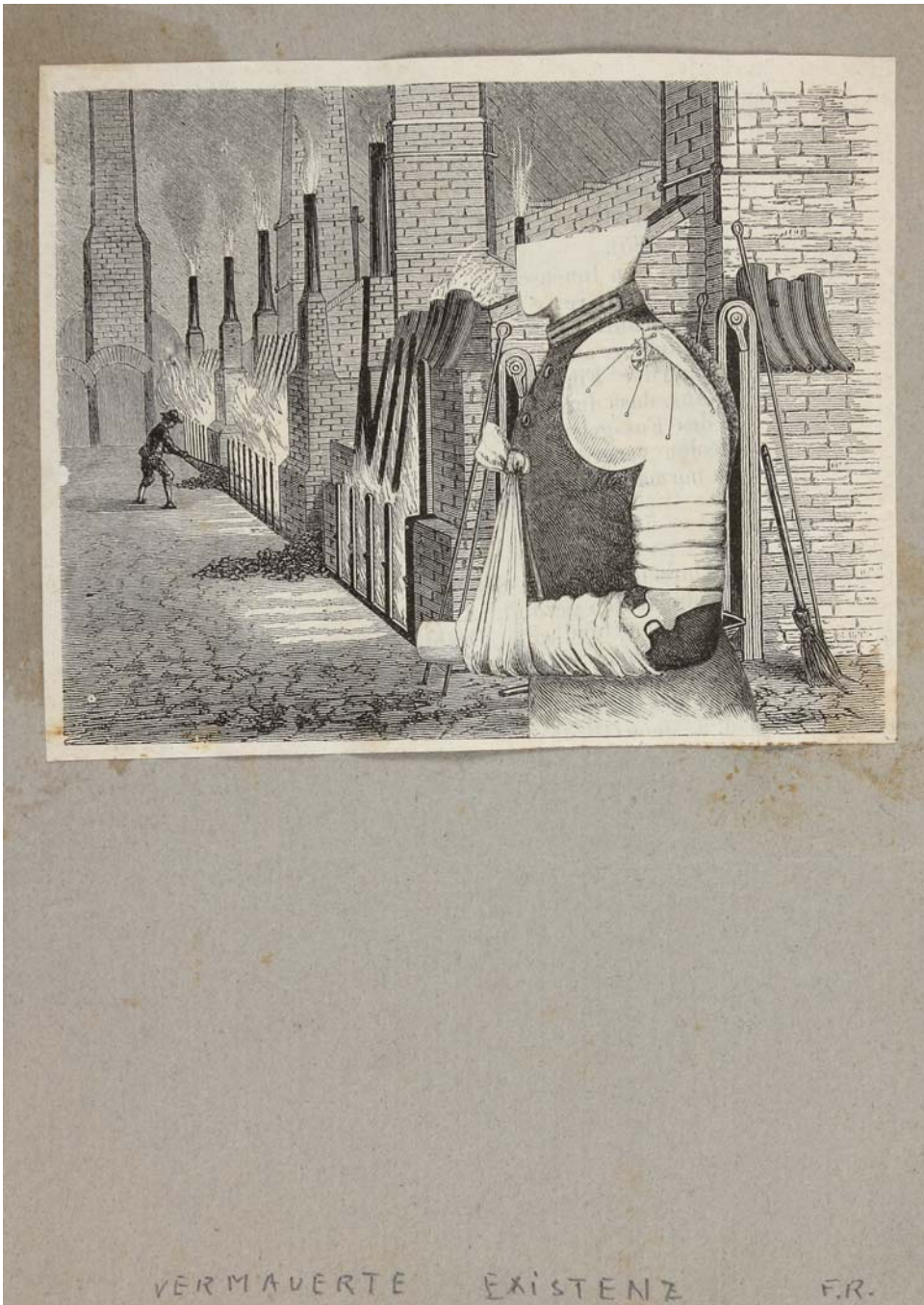
6. **Versöhnung** (*Reconciliación*) Ca.1930. Firmado y titulado. 9.5 x 12 cm / 23.5 x 18 cm.



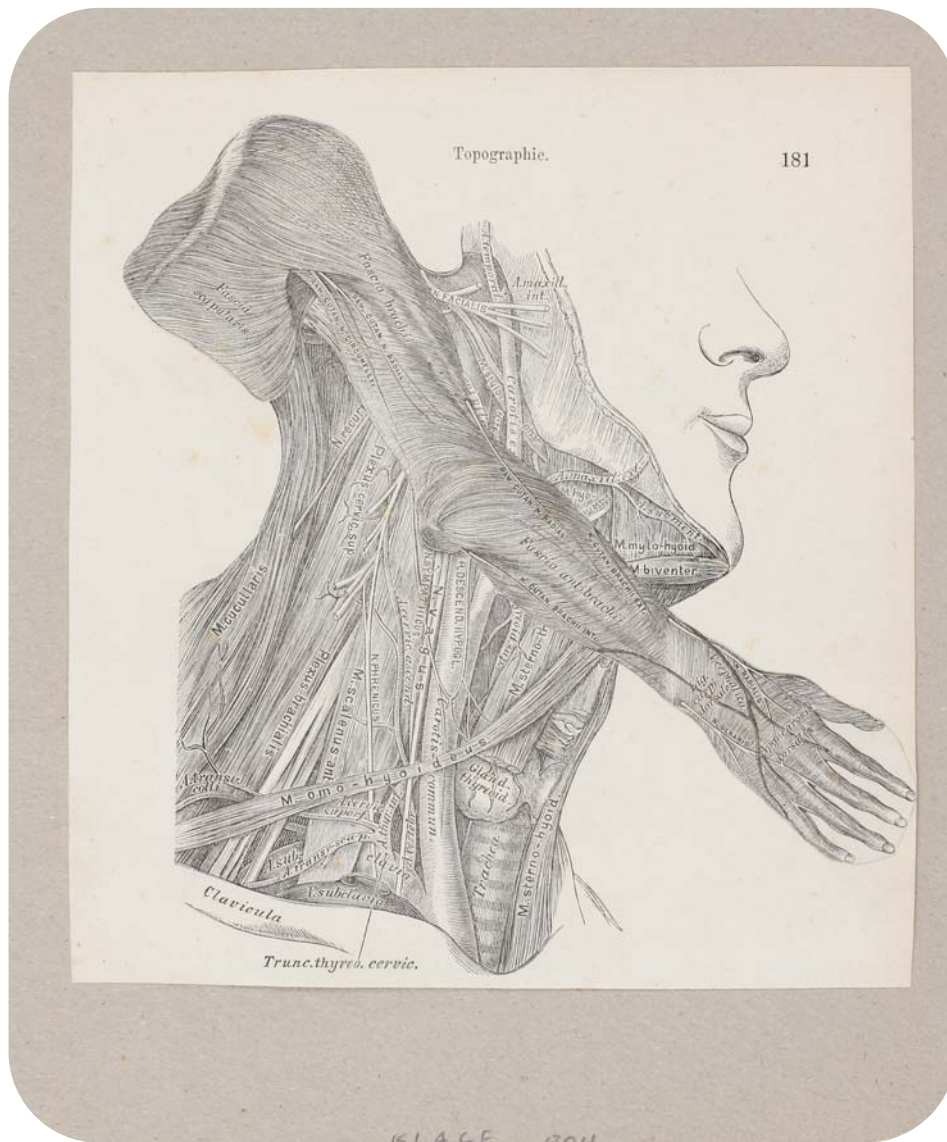
7. **Die Kritik machte ihn mundtot** (*La Crítica le dejó Mudo*). Ca. 1930. Titulado en el verso y reverso.
9.5 x 12.5 cm / 21 x 15 cm



8. Korsagelandschaft (*Paysage Corset*). Ca.1930. Titulado. 9 x 14.5 cm / 14 x 17.5 cm



9. **Vermauerte Existenz** (*Emparedada Existencia*). Ca. 1930. Firmado y titulado. 10 x 13 cm / 19.5 x 14 cm



10. Klage (Queja). Ca. 1930. Firmado y titulado. 16 x 15 cm / 20 x 17 cm

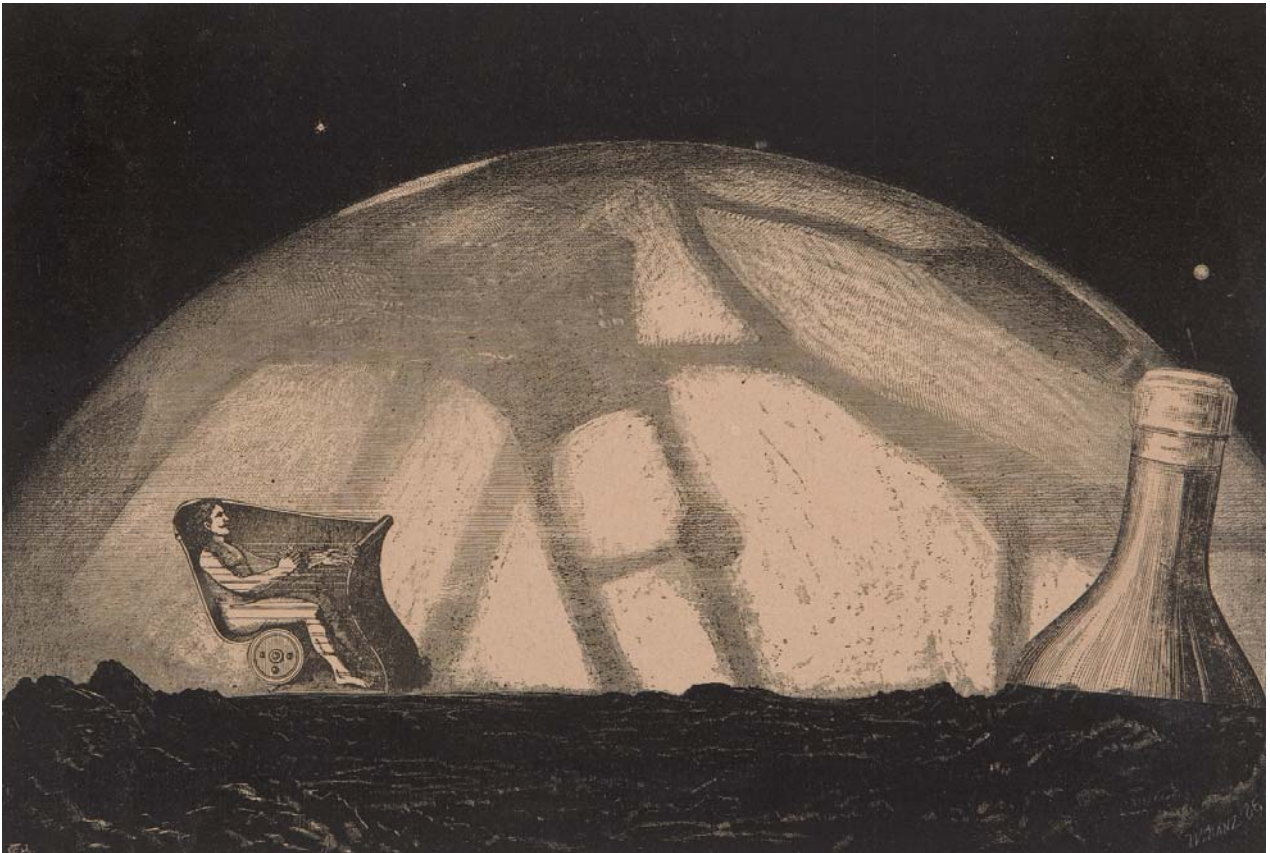


Das neue Jahr wird nun heraufgezogen. Es scheint hell!

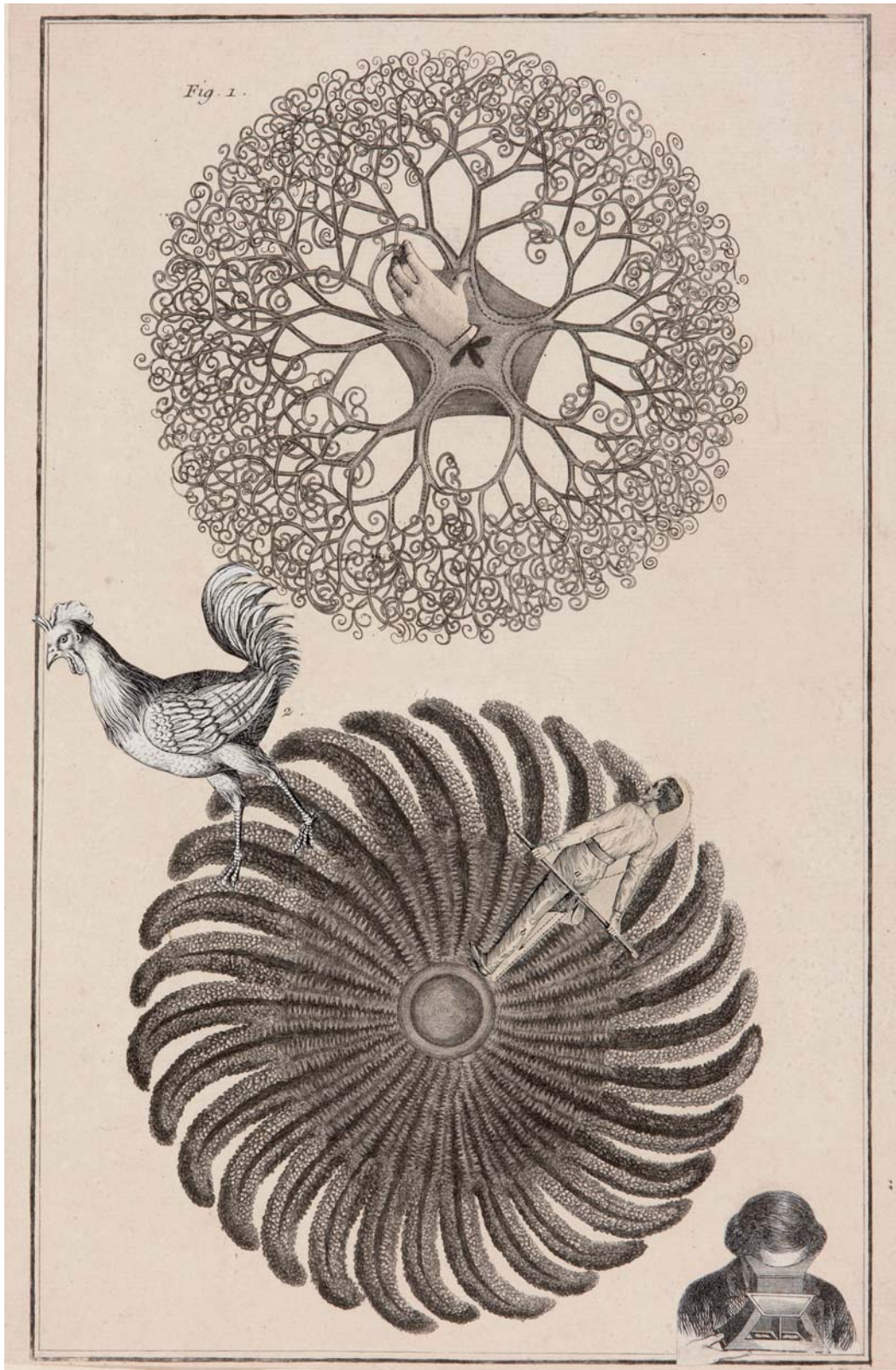
11. Das neue Jahr wird nun heraufgezogen. Es scheint hell! (El Año Nuevo por fin se remonta. Que resplandezca!).
Ca. 1930. Titulado. 13.5 x 12 cm / 18 x 13 cm



12. Sin título. Ca. 1930. Firmado. 6 x 9.5 cm / 12 x 15 cm



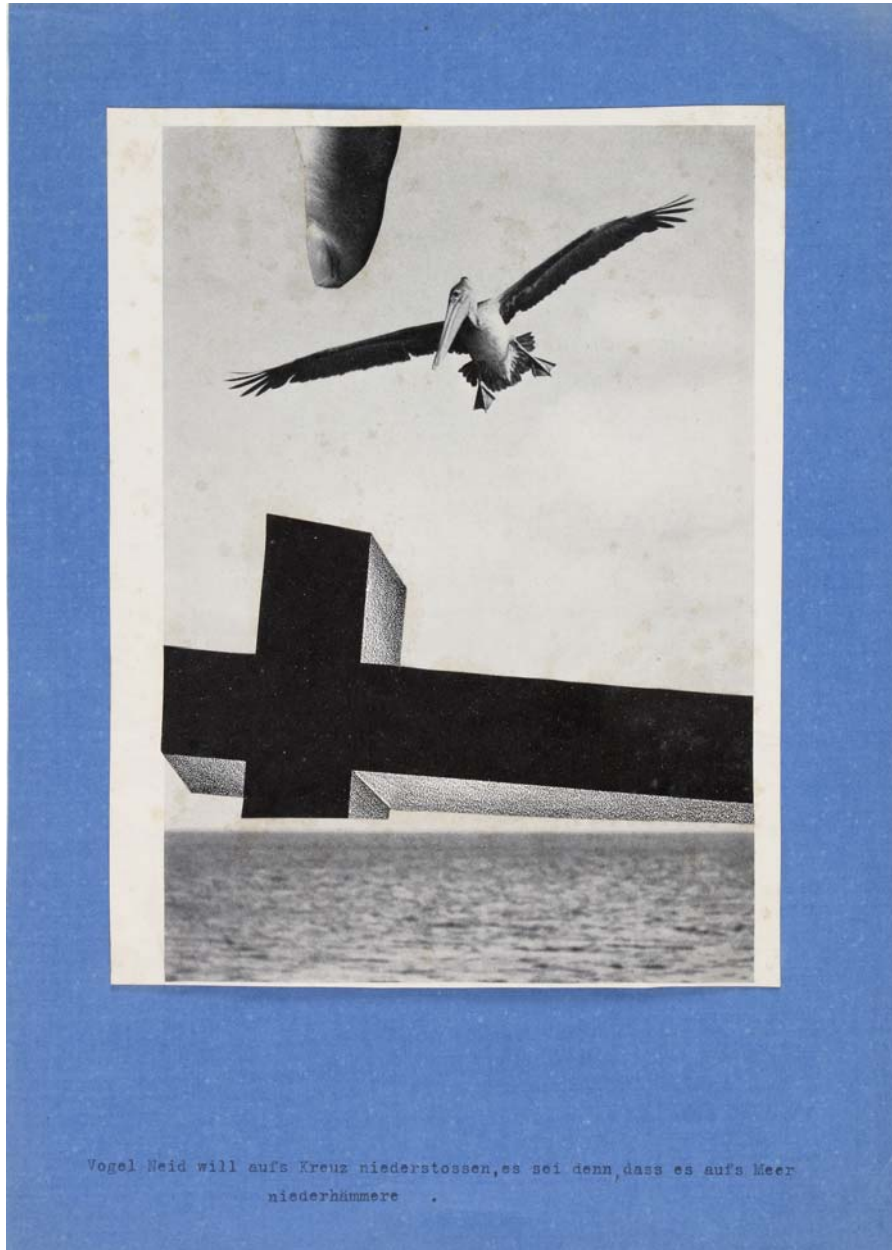
13. **Traum des Trinkers** (*Sueño del Bebedor*). Ca. 1930. Firmado, titulado y fechado. 15 x 22 cm.
TEA. Tenerife Espacio de las Artes. Sta. Cruz de Tenerife



14. Rotationssystem, Ca. 1930. Firmado; titulado al dorso. 48 x 32 cm



15. **Hommage à Max Ernst.** Ca. 1935. Firmado; titulado, inscrito y sello al dorso. 21.5 x 20 cm / 40 x 30 cm

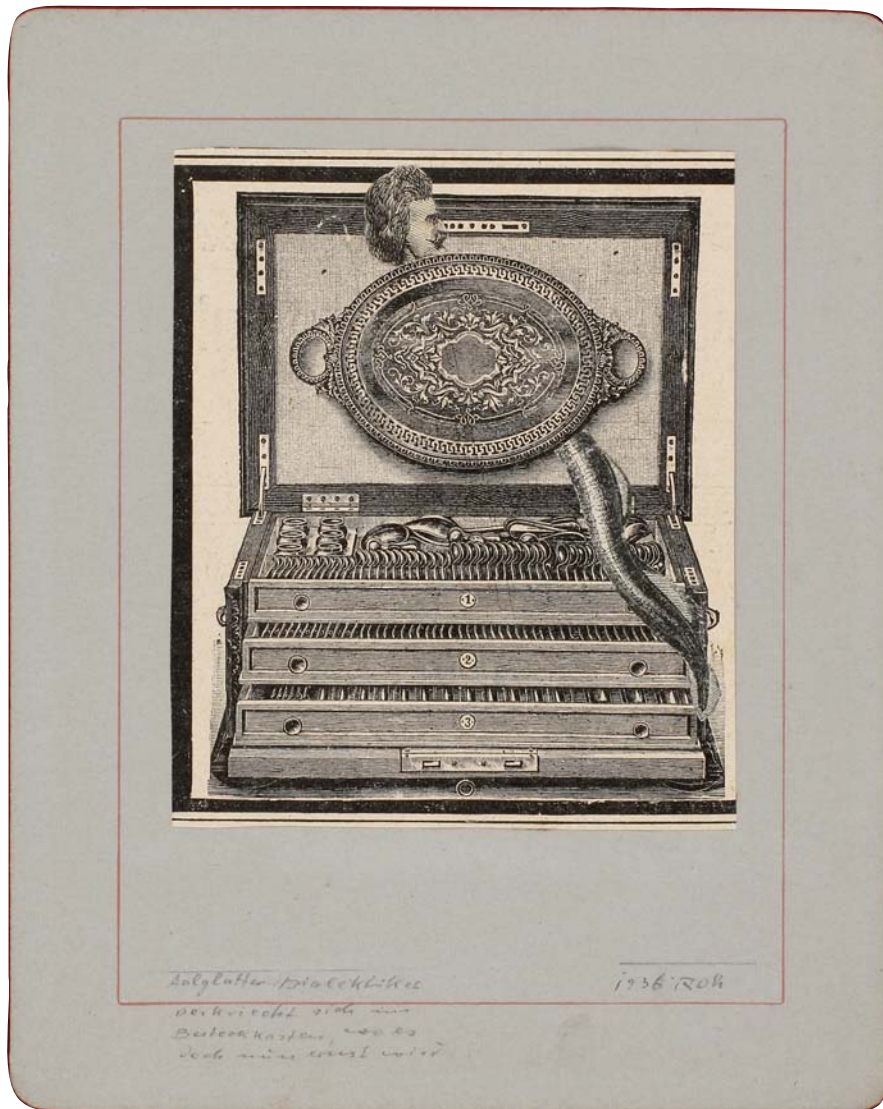


Vogel Neid will aufs Kreuz niederstossen, es sei denn, dass es aufs Meer
niederhämmere .

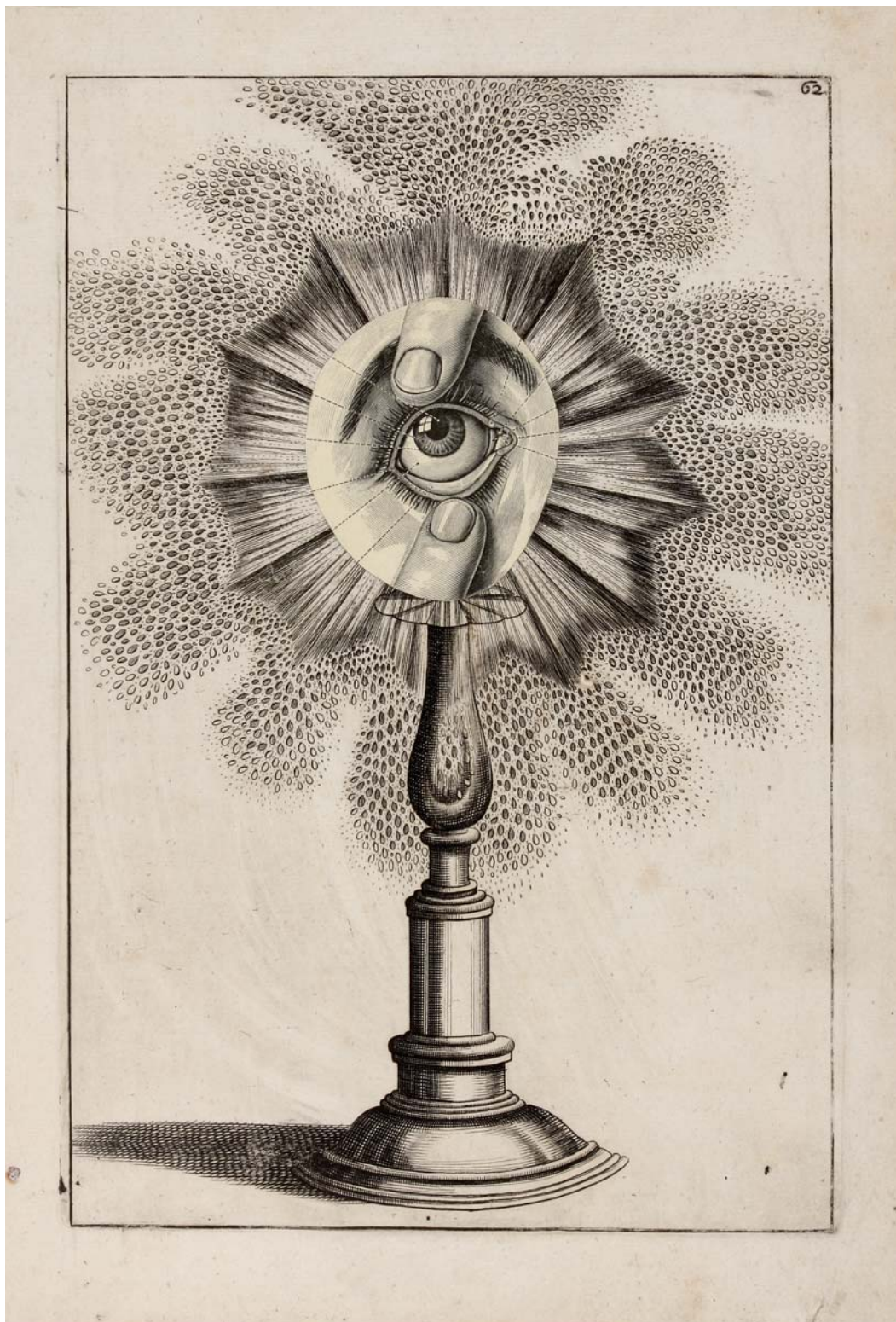
16. Vogel Neid will aufs Kreuz niederstossen, es sei denn, dass es aufs Meer nieder hämmere (*El pájaro Envidia se precipita contra la Cruz, que así se clava en el Mar*). Ca. 1935. Titulado: sello al dorso.
19.5 x 15 cm / 30.5 x 23.5 cm



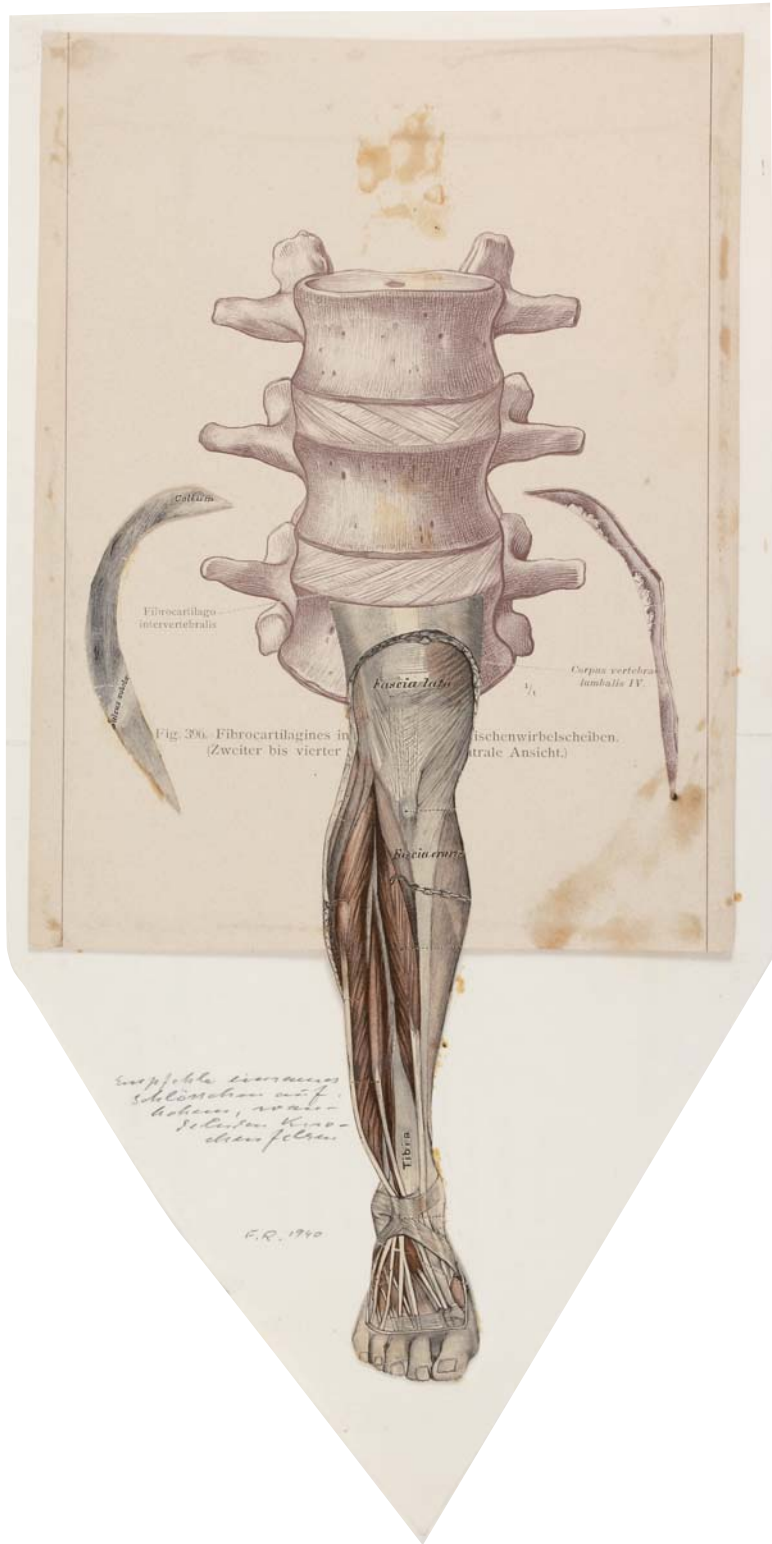
17. Der Exotismus wird beschossen (*El exotismo será bombardeado*). Ca.1935. Firmado, titulado. Firmado, titulado, inscrito y con sello al dorso.
24 x 35.5 cm / 36.5 x 50 cm



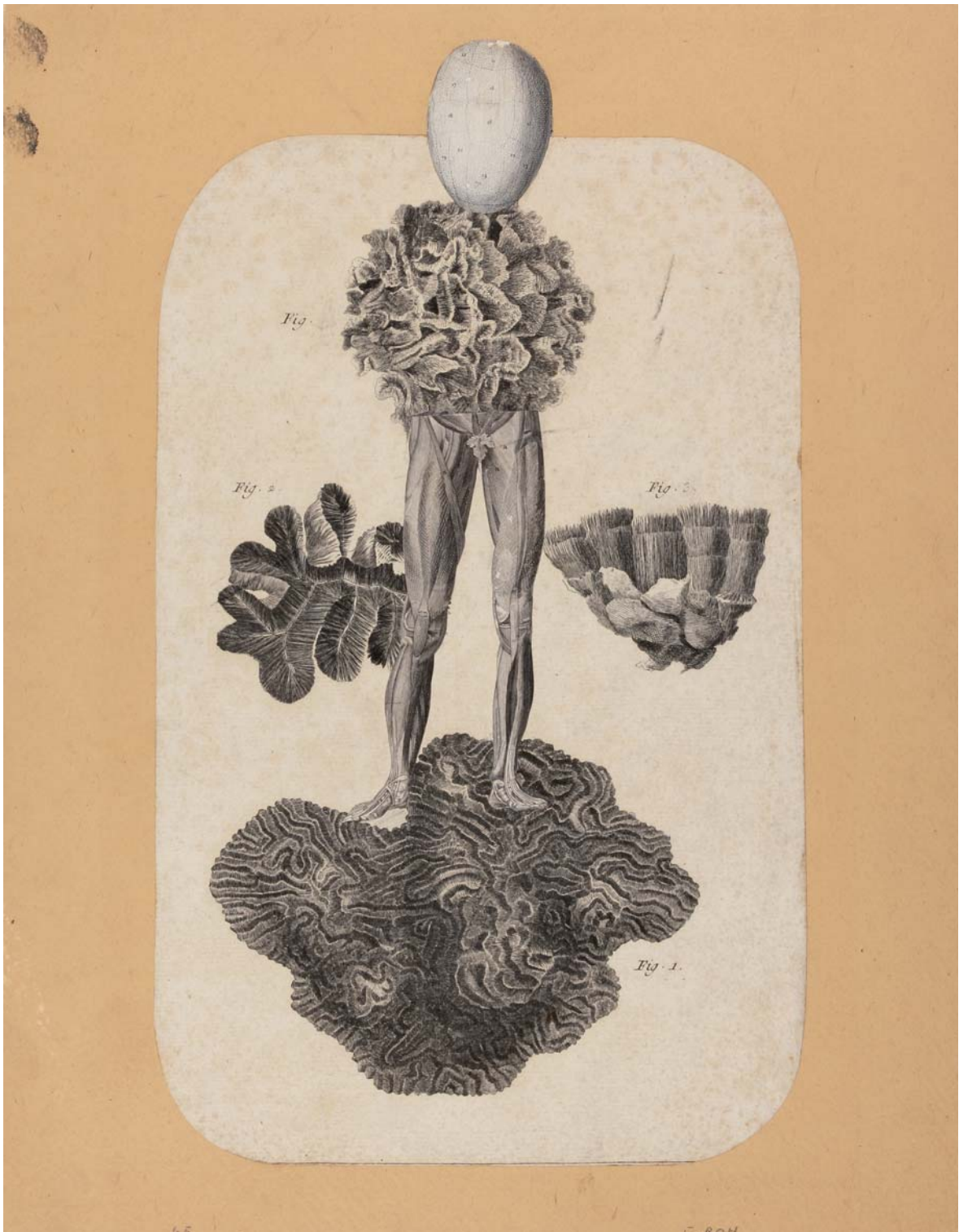
18. **Aalgatter Lyriker im Besteckkasten** (*Escurrizado Poeta en la cubertería*). 1936. Firmado, fechado, titulado e inscrito; titulado al dorso. 9 x 7.5 cm / 15 x 12 cm



19. Das Auge öffnen! (*Abrir el ojo!*). 1939. Firmado, titulado y fechado. 31 x 21.5 cm / 49 x 32 cm



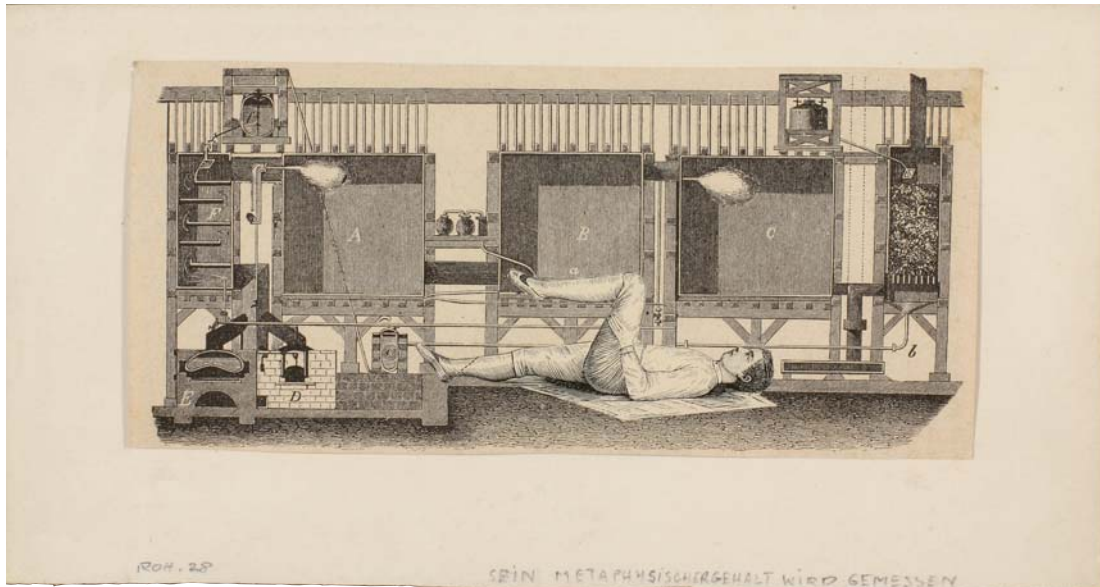
20. Sin título. 1940. Firmado, fechado y titulado. 32 x 17 cm / 36 x 18.5 cm



21. Zu lang in Meer geblieben (*Demasiado tiempo en el Mar*). 1945. Firmado y fechado; firmado y titulado al dorso. 34 x 19.5 cm / 37.5 x 29 cm



22. Er handhabt das Tonboot (*Maneja la Embarcación-Sonido*). Ca. 1945. Titulado. 18 x 25 cm / 31 x 42.5 cm



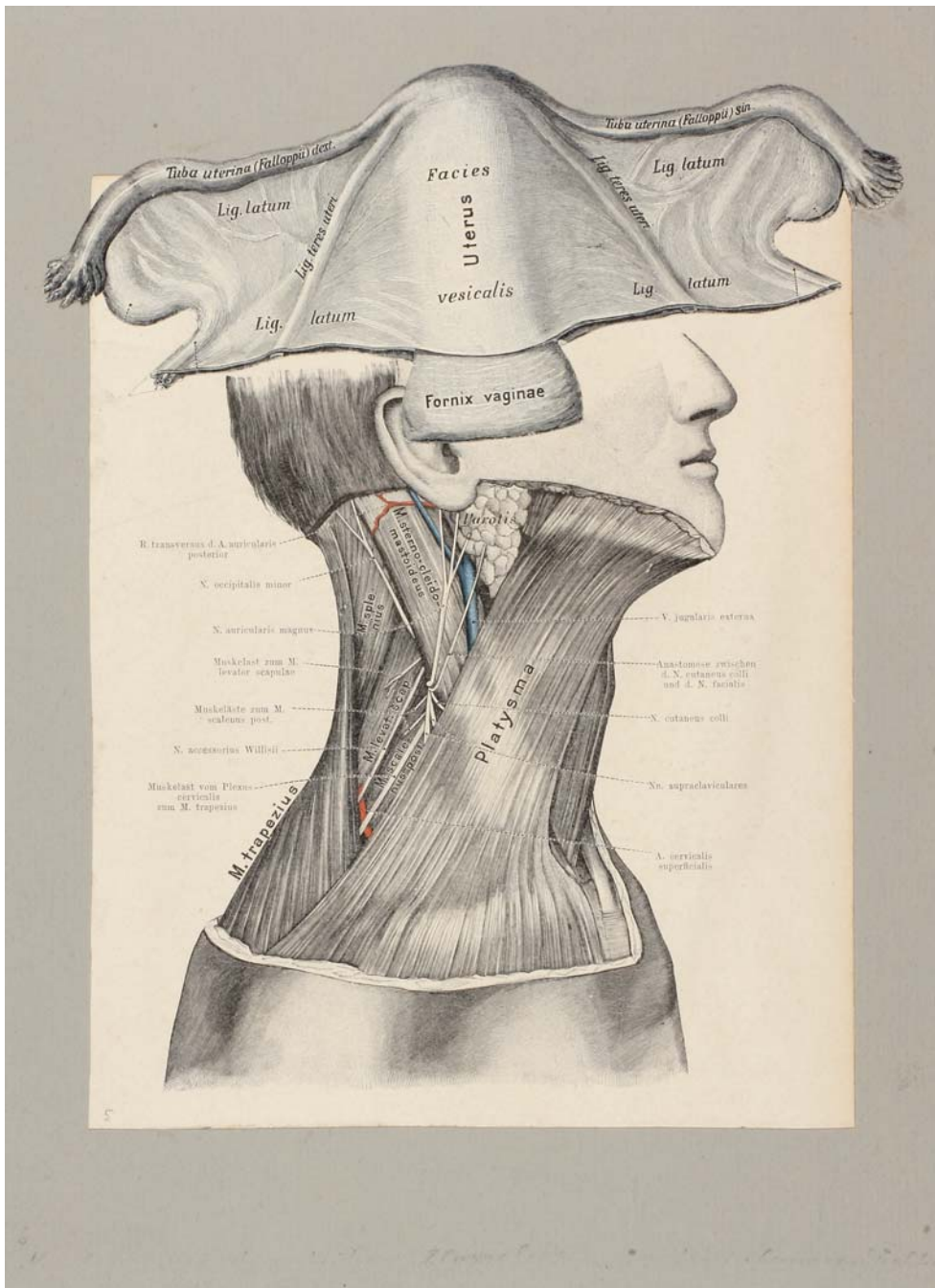
23. Sein Metaphysischergehalt wird gemessen (*Su Capacidad Metafísica está siendo medida*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1928. Firmado, fechado y titulado; inscrito al dorso. 7.5 x 16.5 cm / 11.5 x 21.5 cm

Nota:

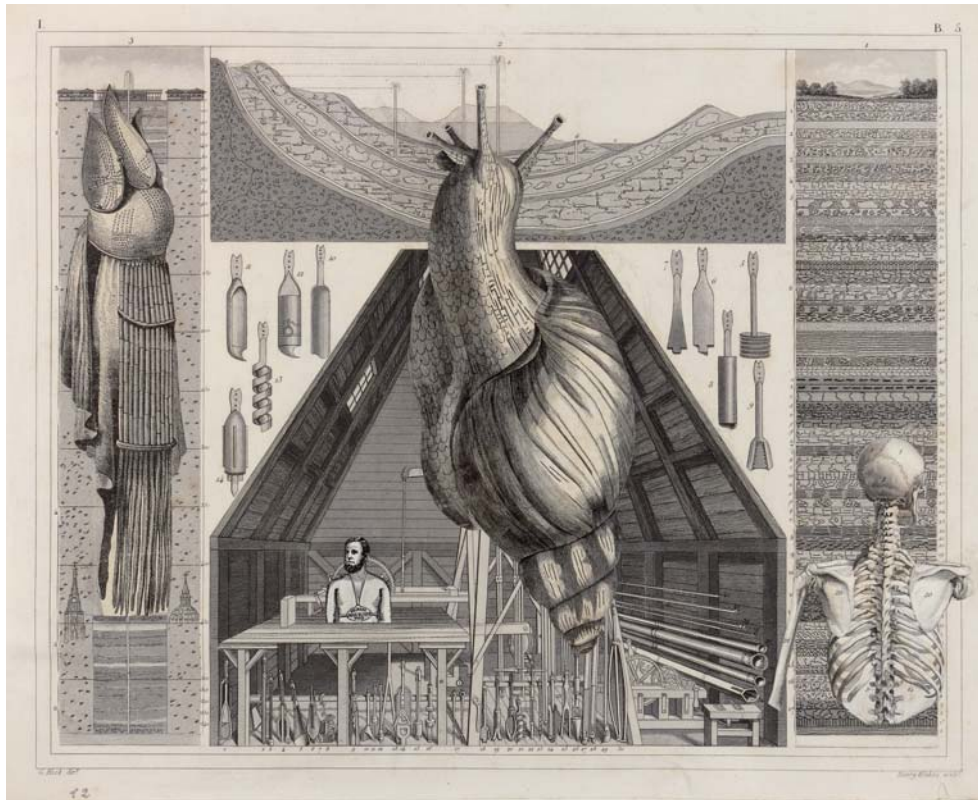
La serie Metamorphosen des Herrn Miracoloss en la que trabajó Franz Roh entre 1923 y 1950, se editó en forma de libro póstumamente en 1972, por la Galerie Parnass de Alemania. Trata de la historia del faustiano señor Miracoloss y sus muy particulares experiencias. La edición consta de 530 ejemplares.



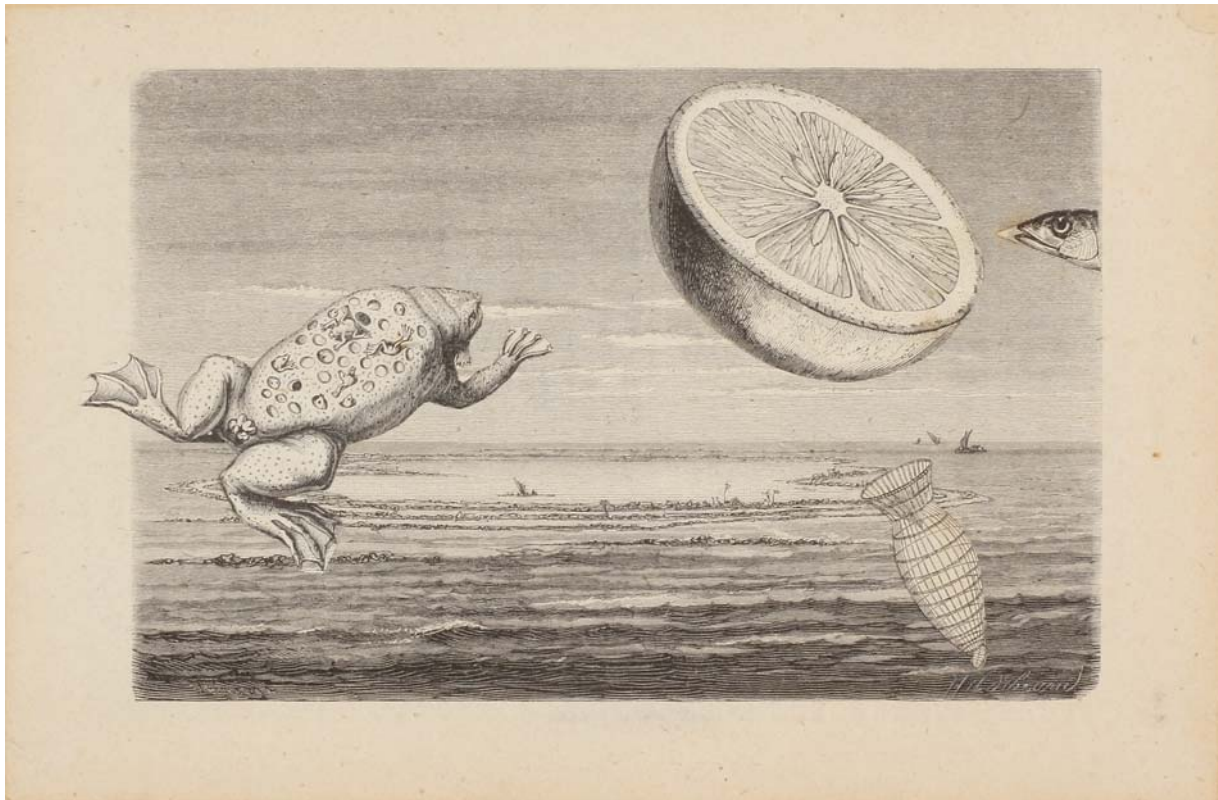
24. Seltsame Hochzeit (*Extraña Boda*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. Ca. 1930.
Firmado y titulado; al dorso, titulado, firmado e inscrito. 35.5 x 23.5 cm / 46.5 x 31 cm



25. Napoleons Halsstarrigkeit ist bloß gelegt und sein uteriner Hut ist ebenso verdächtig) (*La Testarudez de Napoléon se pone al descubierto y su uterino gorro es igualmente sospechoso*) [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. Ca. 1930. Numerado "5"; titulado al dorso. 24 x 19.5 cm / 29.5 x 21.5 cm



26. Seltsames Beieinander (*Extraña Proximidad*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. Ca. 1930. Firmado, titulado y numerado "12". 22.5 x 27.5 cm / 30 x 39.5 cm



27. Sauer macht Lustig. (*Lo amargo alegre*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1931. Firmado, fechado y titulado; inscrito al dorso.
14 x 21 cm / 21 x 30 cm



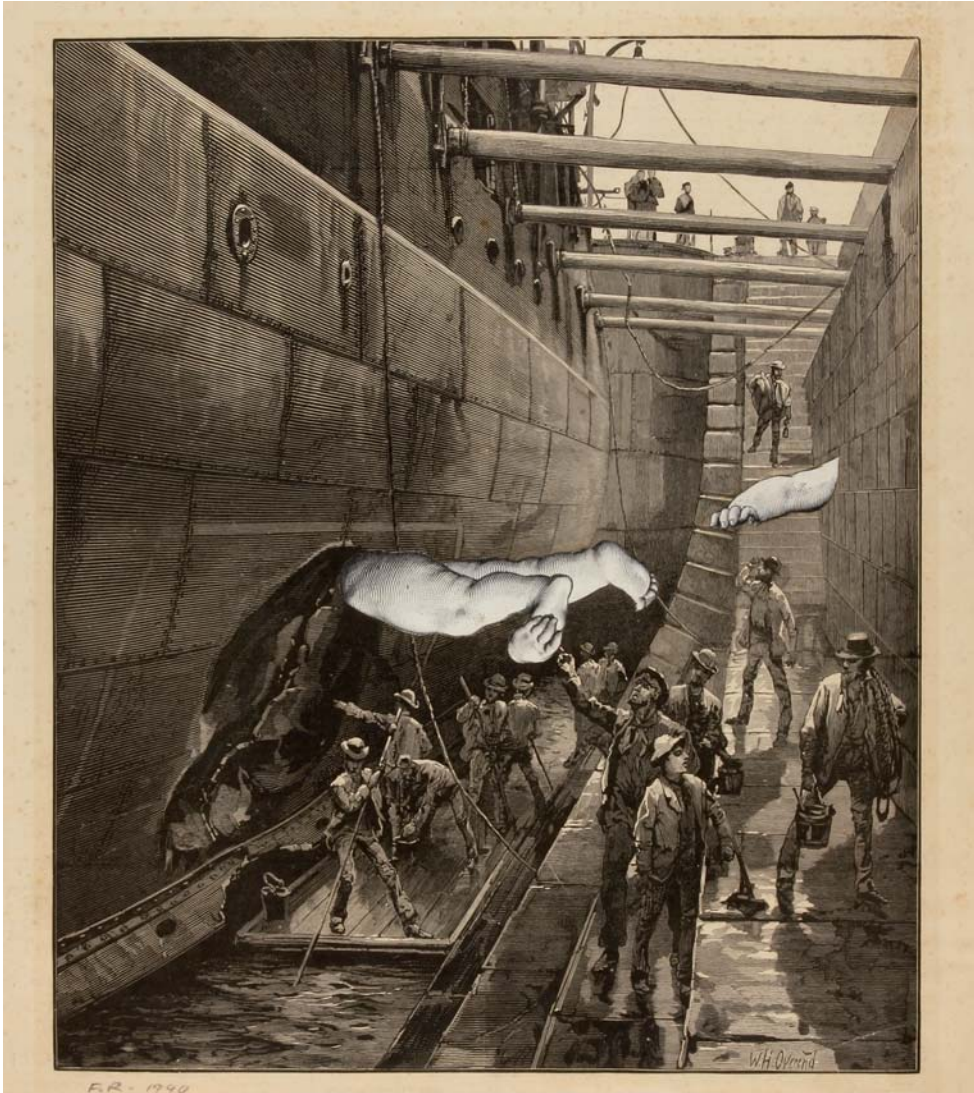
28. Mikroquäler (*Microtorturador*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1932. Firmado, fechado, numerado "13" y titulado. 28 x 21 cm / 45.5 x 31 cm



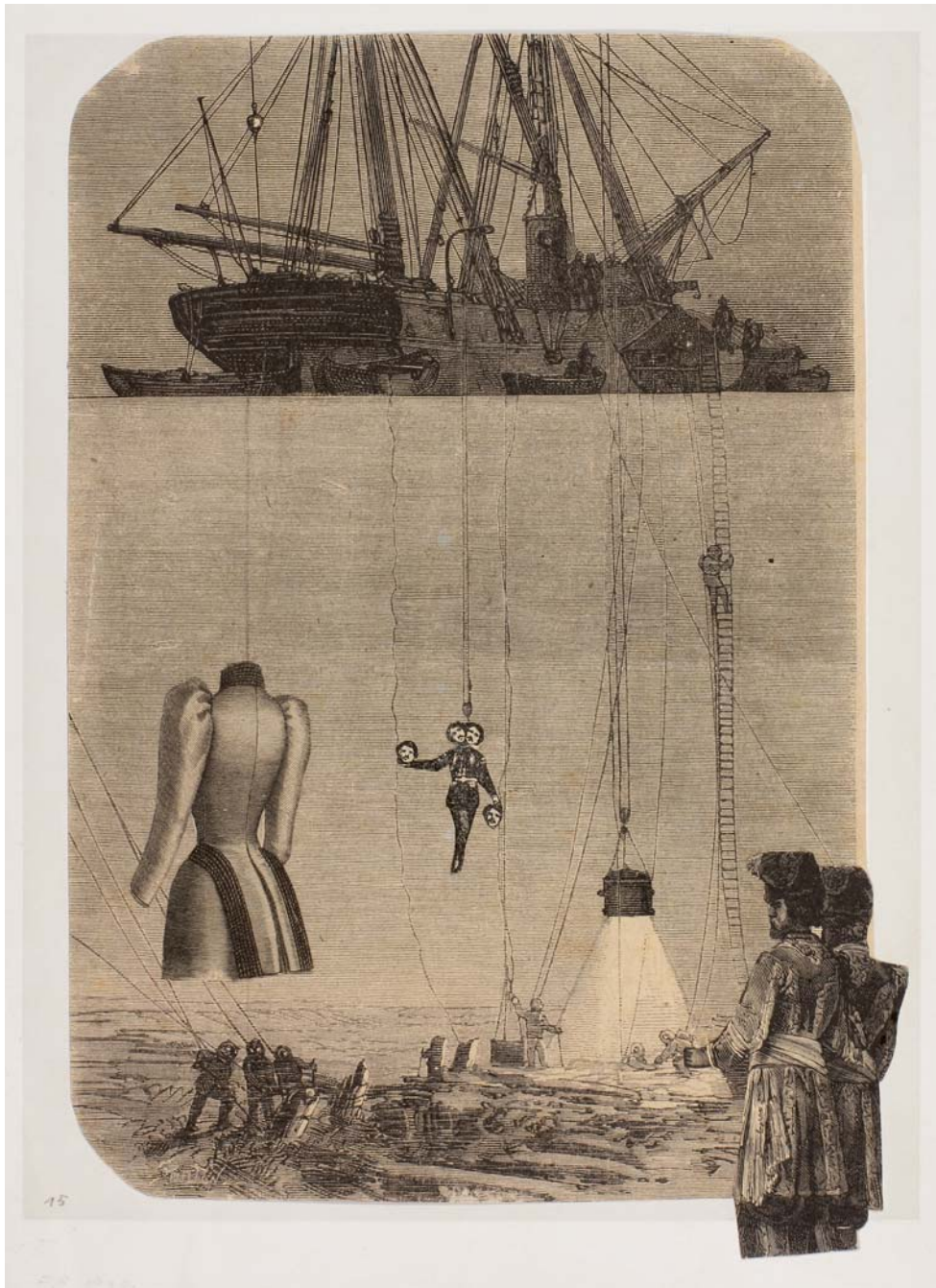
29. Der Geist der guten Stube (Furchte dich nicht) [El Espíritu de la Buena Estancia (No te asustes)] [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1938. Firmado, fechado y titulado; inscrito al dorso. 26 x 35.5 cm / 42 x 50 cm



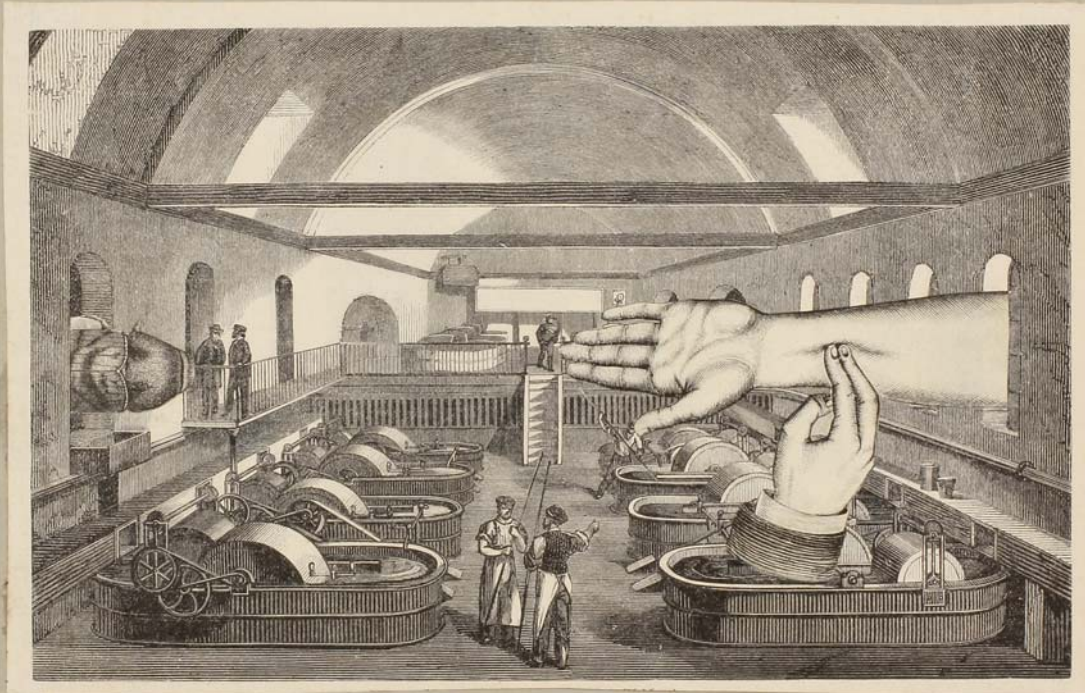
30. *Alea iacta et citriona pressa est.* [Metamorphosen des Herrn Miracloss], 1938. Titulado y fechado; inscrito al dorso.
23.5 x 18 cm / 37 x 26.5 cm



31. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss].1940. Firmado y fechado. 30 x 27 cm / 43 x 31 cm



32. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracolo]. 1940. Firmado, fechado y numerado "15". Numerado "25" al dorso.
23 x 16 cm / 25 x 18 cm

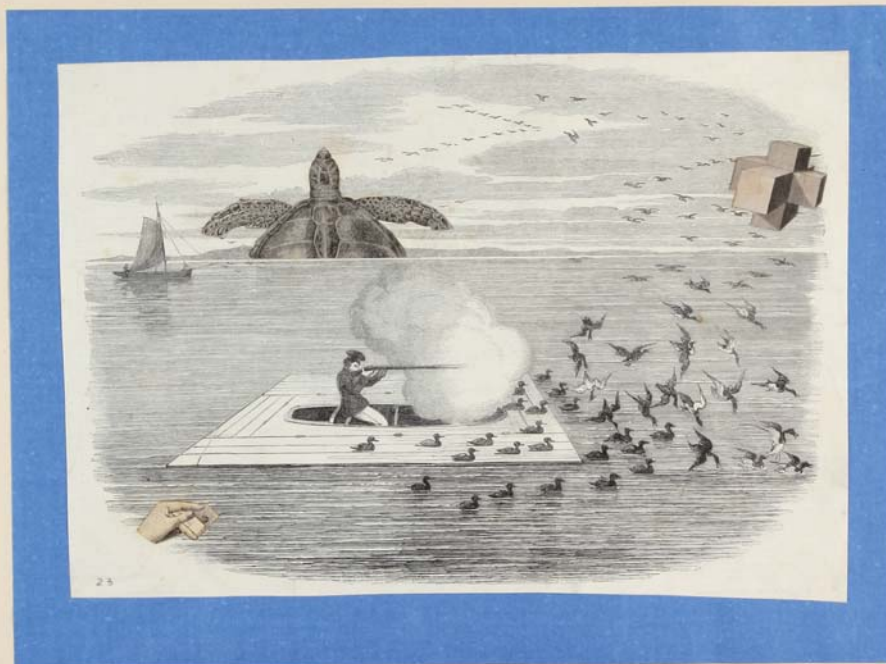


79. Maschinen-keller.

33. Feindliche Compagnons berühren sich im Maschinen Keller. (*Compañeros enemigos se remueven en el Sótano de Máquinas*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1940. Inscrito; titulado y fechado al dorso. 12.5 x 20 cm / 23 x 31.5 cm



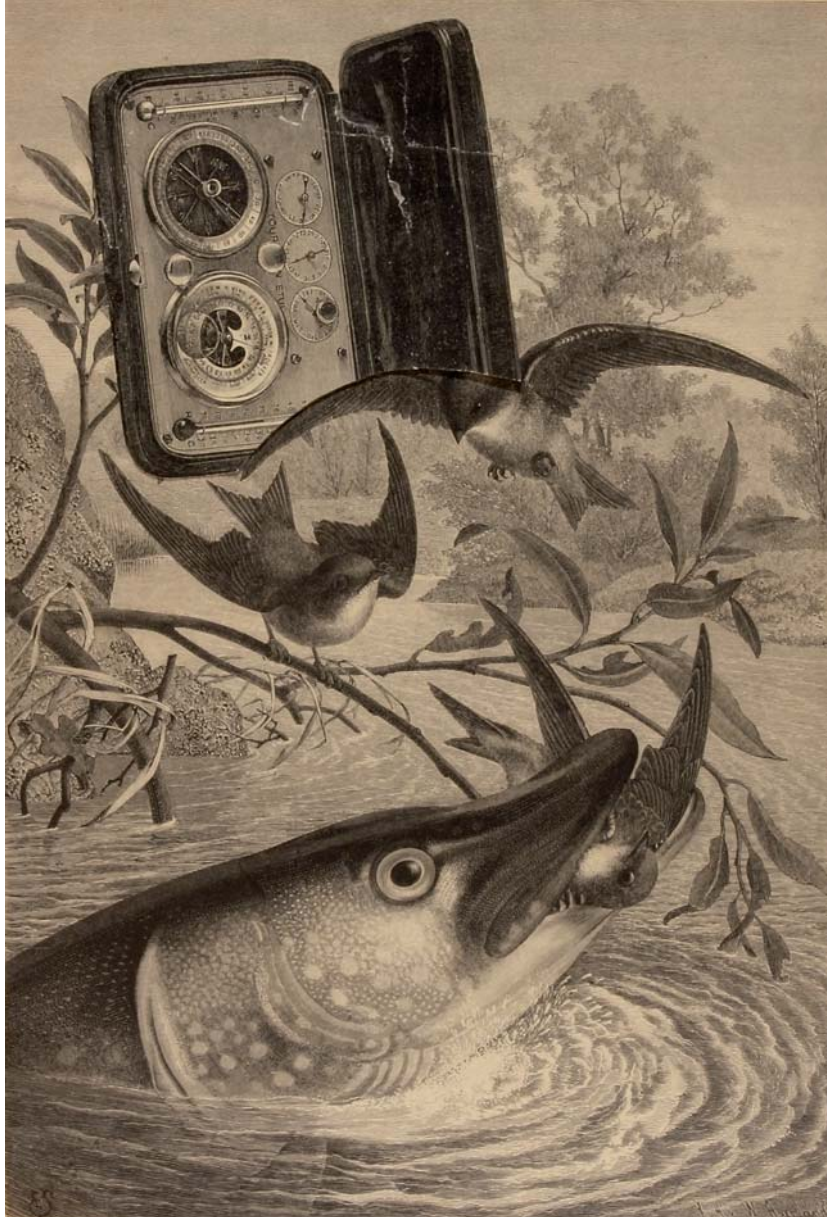
34. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. 22.5 x 49.5 cm / 29.5 x 58 cm



36. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss].1923-1950. Numerado "23". 19 x 24.5 cm / 31.5 x 43.5 cm



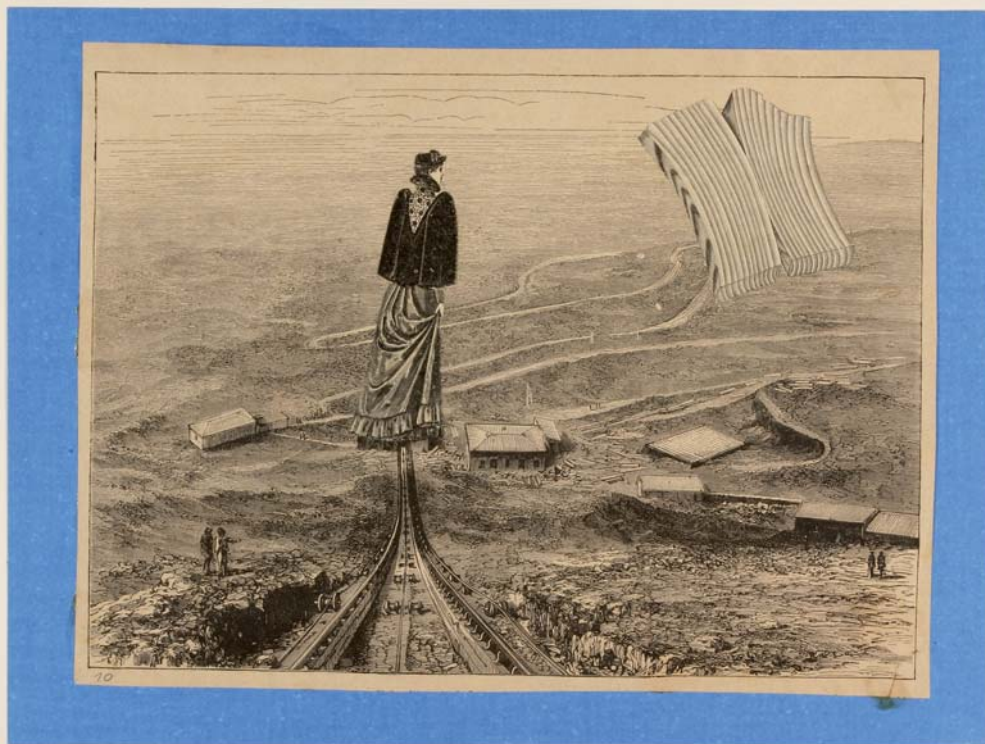
37. Entsetzen. (*Pavor*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. Titulado. 25 x 37 cm / 31 x 46.5 cm



38. Habgier u. Beisskraft d. Räubers werden gemessen (*La Codicia y la Mordedura al ladrón le serán medidas*). [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. Titulado; inscrito al dorso. 29 x 22 cm / 49 x 32.5 cm

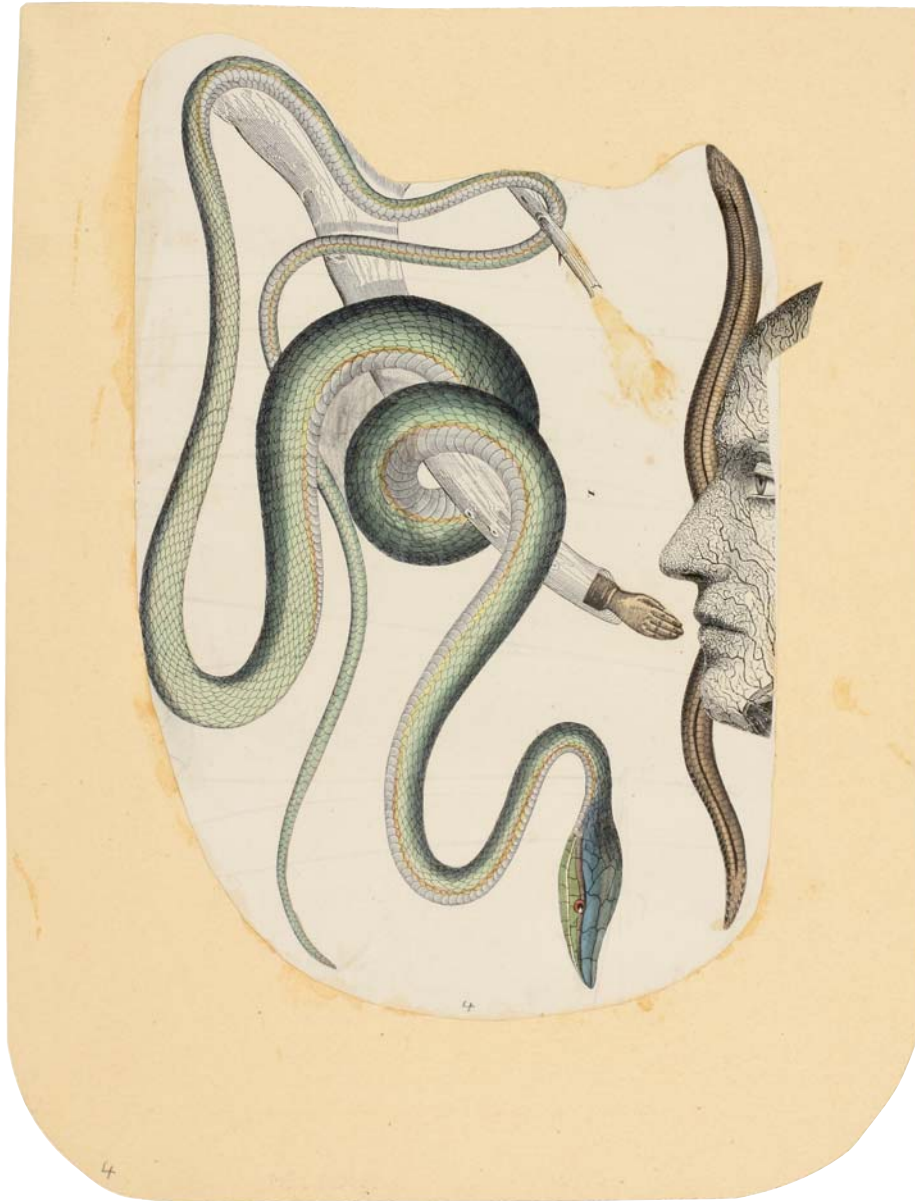


39. Auch Grausiges findest lieblich, sodas du es nicht erkennst (*También lo Horrible es encantador, mientras no lo reconozcas*).
[Metamorphosen des Herrn Miracollus]. 1923-1950. Titulado en el verso y reverso. 22 x 34 cm / 28.5 x 40 cm



miracoloss
10 (numbered)

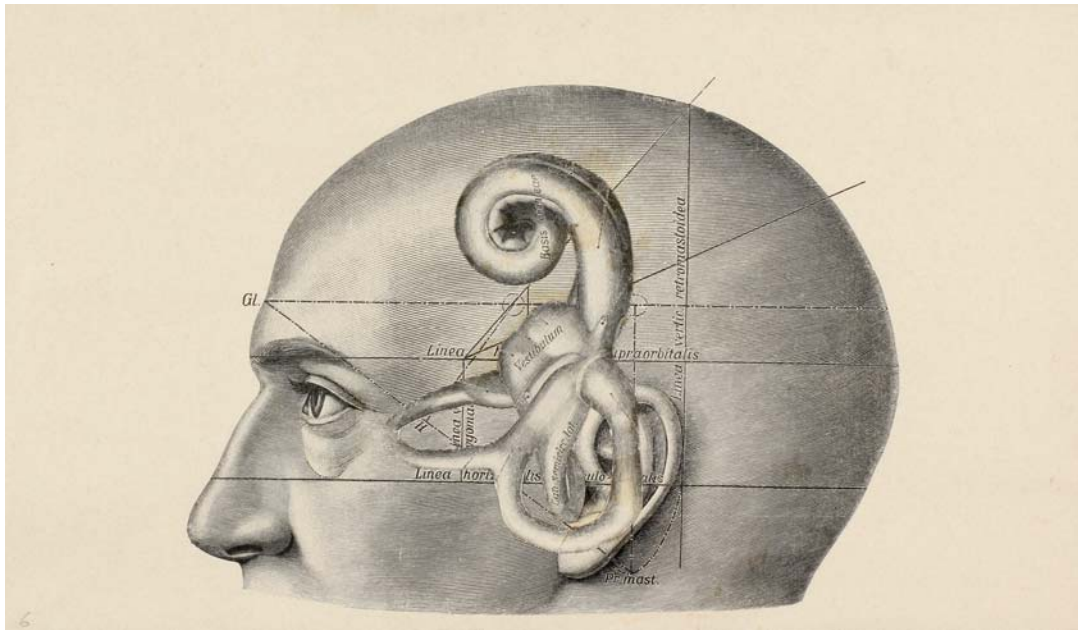
40. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. Numerado "10" e inscrito. 18.5 x 24.5 cm / 29.5 x 38 cm



41. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. Numerado "4" en el verso y el reverso.
21.5 x 15 cm / 26.5 x 20 cm



42. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss], 1923-1950. 14 x 23 cm / 15 x 25.5 cm



43. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. Firmado y numerado "6" en el verso y el reverso; inscrito al dorso. 13.5 x 23.5 cm / 19 x 27 cm



44. Sin título. [Metamorphosen des Herrn Miracoloss]. 1923-1950. Numerado "3" en el verso y el reverso.
21.5 x 13.5 cm / 25.5 x 19.5 cm

Artistas españoles

Alfonso Buñuel

(1915-1991)

Benjamín Palencia

(1894-1980)

Adriano del Valle

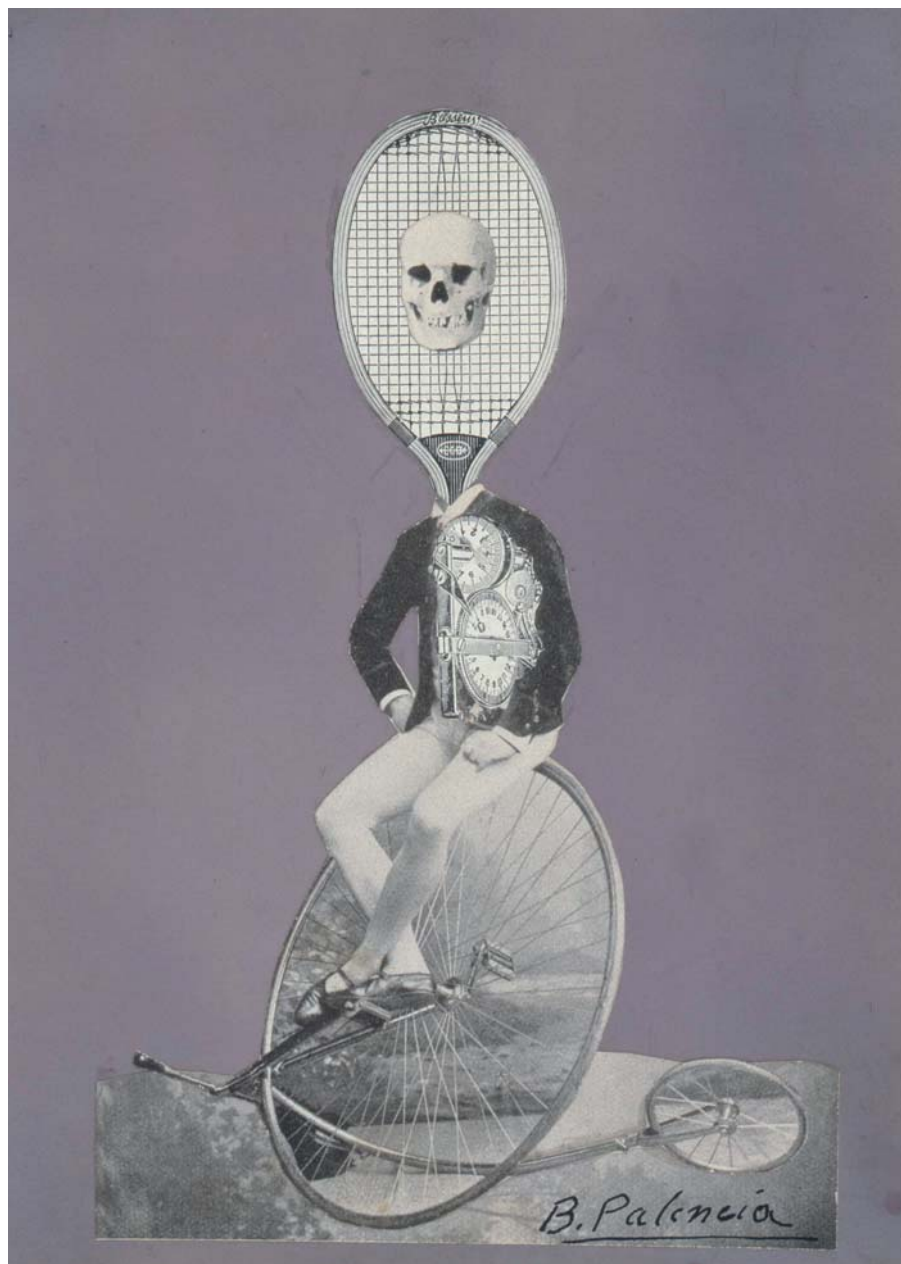
(1895-1957)

Alfonso BUÑUEL



45. Sin título. 1935-36. 24.5 x 18.5 cm

Benjamín PALENCIA

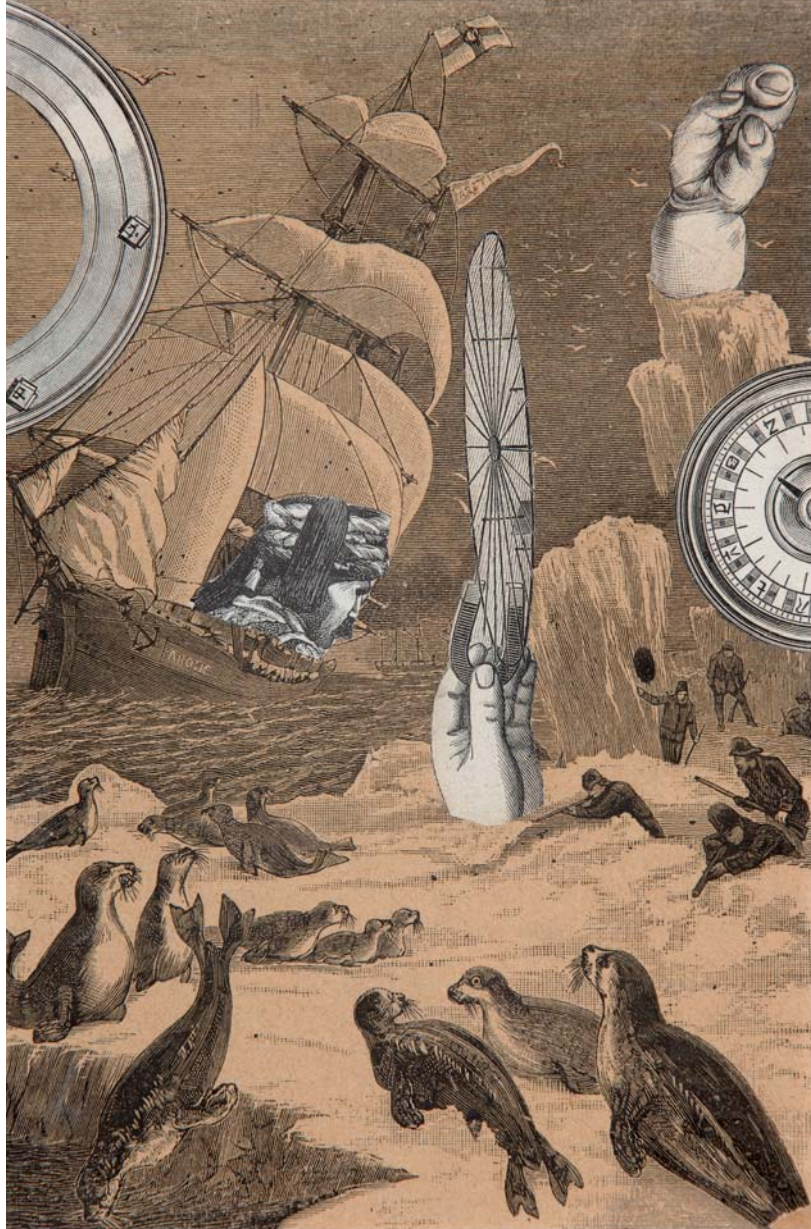


46. Collage con raqueta. Ca. 1934. Firmado. 13 x 18 cm



47. Collage con paloma. 1934. Firmado y fechado. 28 x 21.5 cm

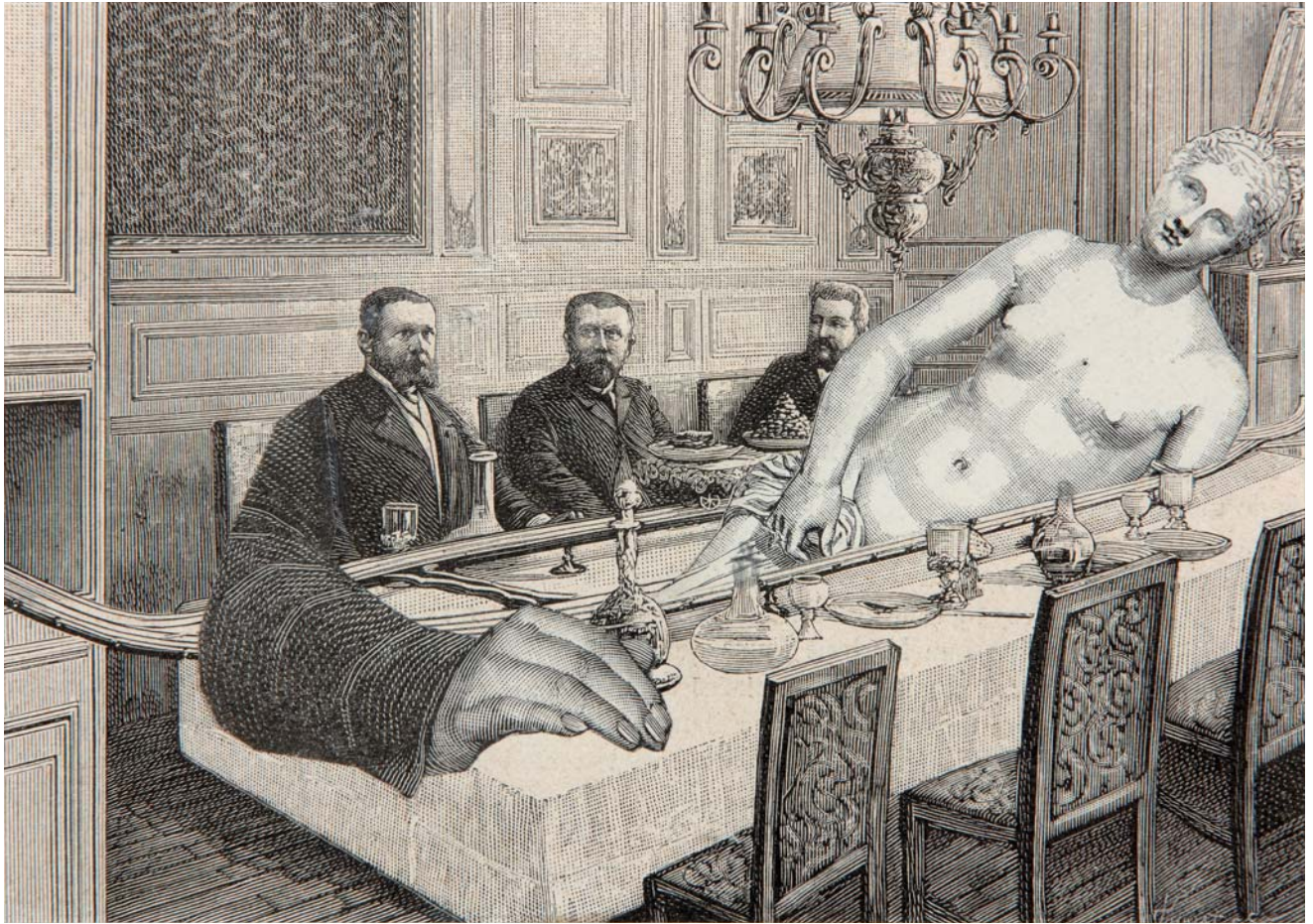
Adriano DEL VALLE



48. La Ley de la Gravedad. 1929-31. 17 x 11.5 cm



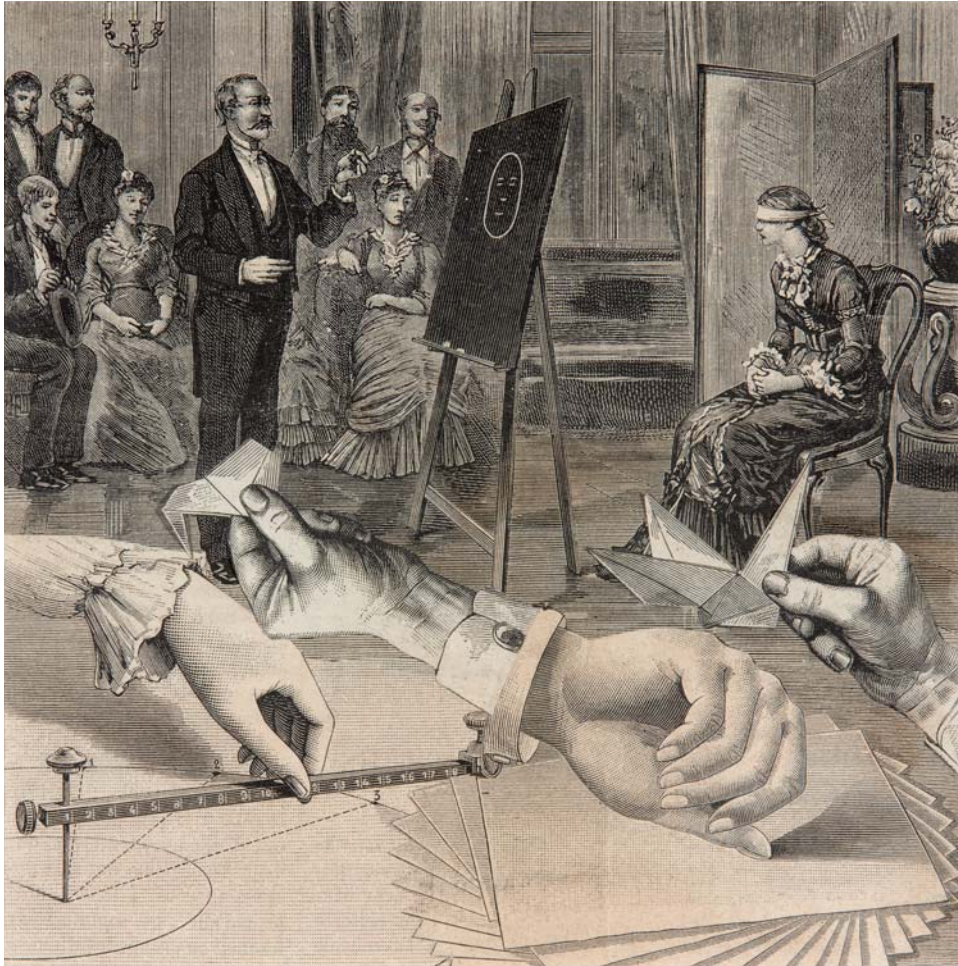
49. Salto Olímpico. Ca. 1929-31. Etiqueta con la firma del artista al dorso. 18 x 12.5 cm



50. El gran banquete. Ca. 1929-31. 9.5 x 13 cm



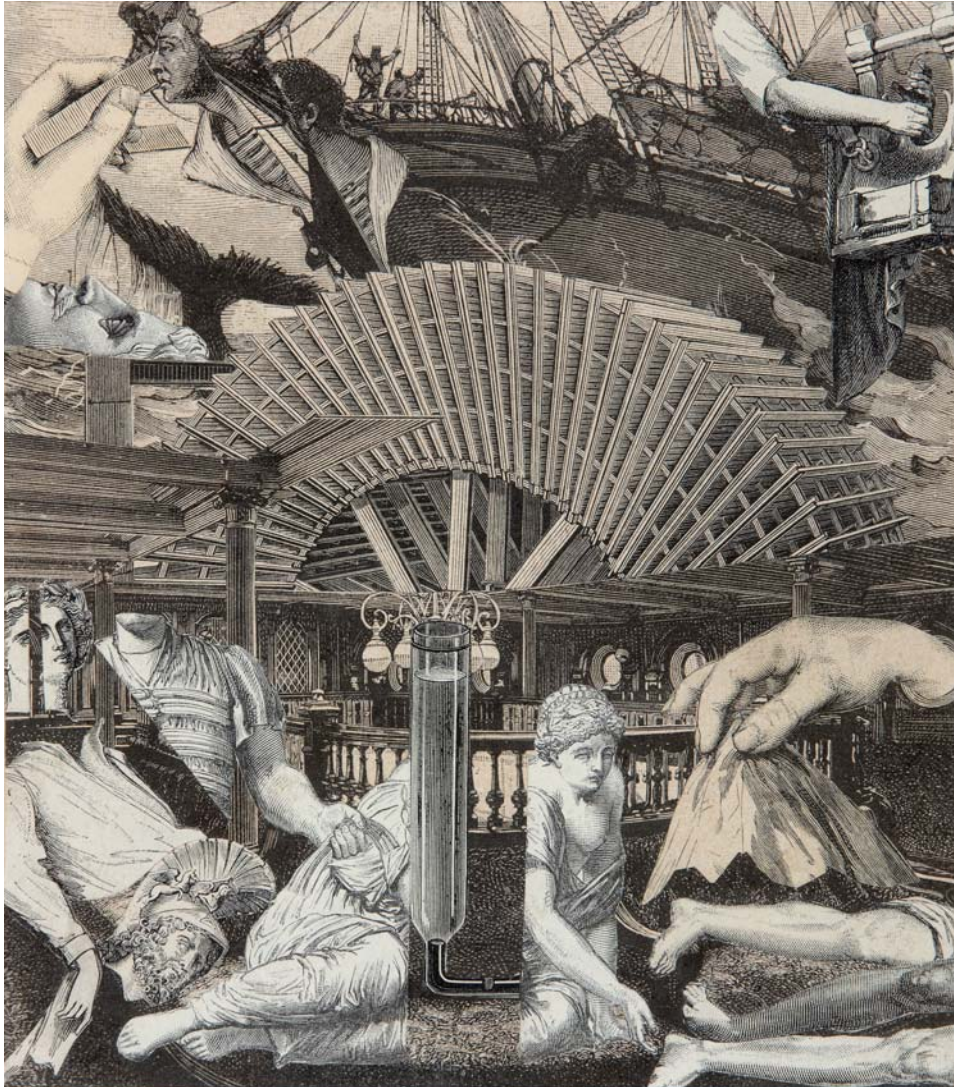
51. Salvamento de Andrómeda. 1930. 9.5 x 14 cm



52. El vejamen del Psicoanálisis. Ca. 1930-31. 15 x 15 cm



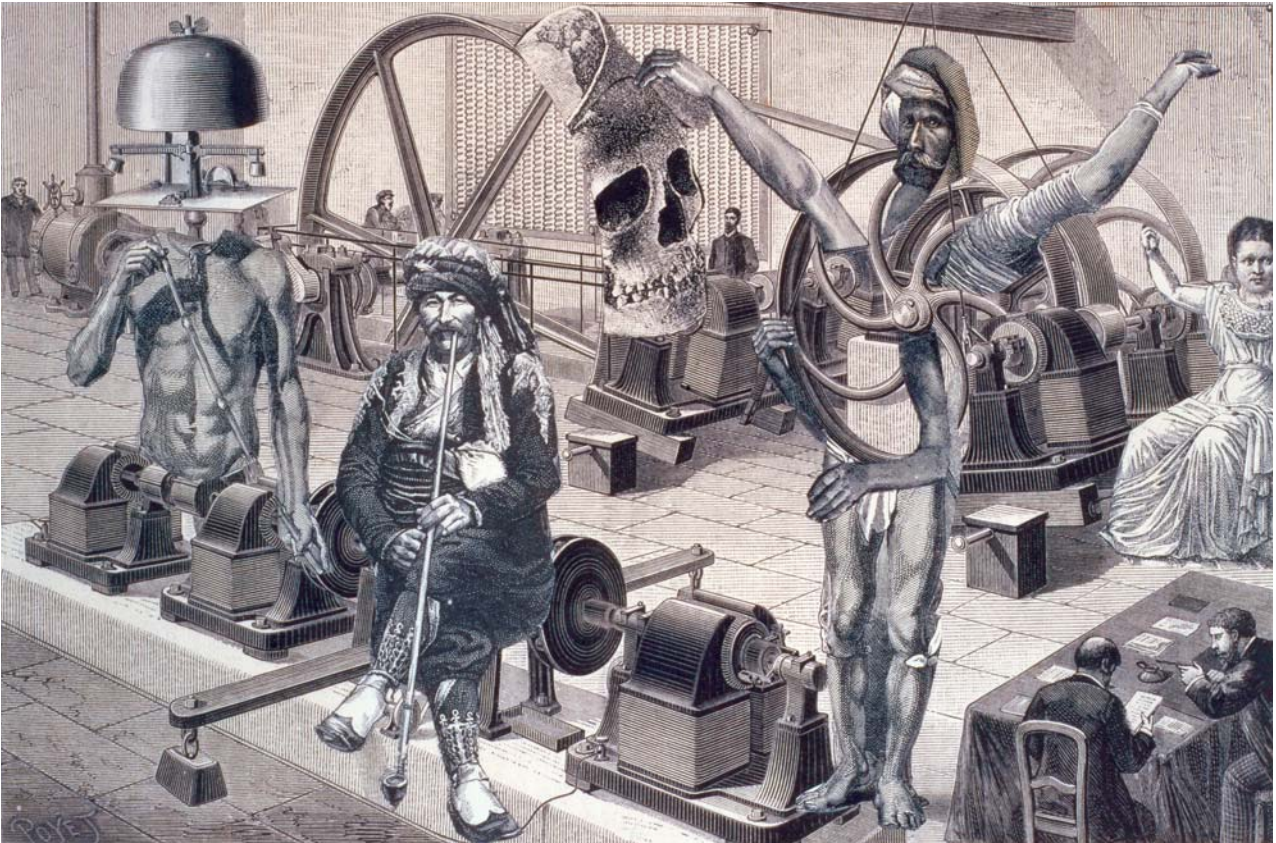
53. La fábula del Hermafrodito. 1932. 17 x 13 cm



54. El bello naufragio, 1934. 16 x 14 cm



55. A la rueda Catalino. Ca. 1934. 18 x 16 cm



56. Nacimiento del robot. Ca. 1935. Firmado y titulado al dorso. 14.5 x 22 cm



57. Con el nuevo Loplop el pueblo recupera la devoción. Ca. 1930-35 Etiqueta con la firma del artista al dorso.
16 x 12 cm



58. Domador de elefantes. Ca. 1930-35. Etiqueta con la firma del artista y poema al dorso. 17 x 13 cm



59. Escena del té. Ca. 1930-35. 20 x 13 cm

Metamorfosis victoriana: el paradigma español

Hernando Pérez Díaz

«El *collage* es un despiste del
sentido visual análogo al trabalenguas.

El *collage* es el *trabajos*.»

Adriano del Valle



A SIEMPRE INTERESANTE Ubu Gallery de Nueva York albergó en 2009 una exhibición sobre la transformación moderna de los grabados victorianos por medio del *collage*. Comisariada por Meredith Harper, la exposición «Metamorphosis victorianus: Modern Collage, Victorian Engravings & Nostalgia» partía de la influyente «novela-*collage*» de Max Ernst, *La Femme 100 têtes* (1929), para dar cuenta de los numerosos *collages* creados por artistas que centraron sus intereses en los grabados decimonónicos, tal como hizo el artista dadaísta y surrealista.

Entre todos los artífices del *collage*, nos reencontramos con Joseph Cornell, Franz Roh o Jindrich Styrsky; si bien es cierto que vinieron a nuestra mente aquellos coetáneos españoles que también caminaron por la misma senda. Precisamente por ello, la visita a España de los *collages* de Franz Roh, nos brinda la oportunidad de revisión del paradigma español.

Max Ernst puede ser considerado como el iniciador del *collage* surrealista. En su texto *Más allá de la pintura* se intuyen ya los prolegómenos de su hallazgo: «El año 1919, encontrándome un día de lluvia en una ciudad de la ribera del Rin, me vi sorprendido por la obsesión que ejercían sobre mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para la enseñanza antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica y paleontológica. Allí estaban reunidos elementos figurativos tan distantes entre sí que el absurdo del conglomerado provocó en mí una súbita intensificación de las facultades visionarias e hizo nacer una serie de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos amorosos y de las visiones hipnagógicas. Tales imágenes pedían por sí mismas nuevos planos donde pudiera verificarse su encuentro en lo nuevo desconocido (plano de la no conveniencia).»

La manipulación minuciosa de las imágenes extraídas de libros y revistas del siglo XIX nos traslada a extrañas metáforas o a visiones fantásticas, a menudo excéntricas. Estas, usando palabras de Meredith Harper, con frecuencia «retienen elementos del melodrama victoriano original» y dejan «un sentimiento de nostalgia» por arrancar a tijera fragmentos de un mundo mayoritariamente ya pretérito. Franz Roh fue un crítico de significativa amplitud de miras, en contraposición a las imperantes tendencias dogmáticas y restrictivas del momento. Buena muestra de ello fue su libro *Realismo mágico: postexpresionismo* (traducido al español en 1927 para la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset), en el cual incluyó dos obras de Ernst. Una de ellas, se trataba de un *collage* que, dada su perfección técnica, confundió anecdóticamente con un grabado. Max Ernst, por aquel entonces



A. del Valle

involucrado intensivamente en el surrealismo parisino, fue redefinido por Roh como un posexpressionista, ya que parecía representar «otra cosa». Y es que, en el plano conceptual, este tipo de *collage* eliminaba la individualidad del creador y sacaba al artista de su ensimismamiento. El acto creativo se centraba, ahora, en la selección de fragmentos y en la elección del tema con una influencia estimable del azar.

También Ramón Gómez de la Serna será fuente de difusión de los *collages* de Max Ernst tras consagrarles varias páginas de su libro *Ismos* (publicado en Madrid en 1931). En él se referiría a estos como “perturbación de los grabados escolares y bobalicones gracias a la intervención maravillosa de la Venus de la Perturbación [...]” que “ha mostrado lo que había en las alcobas de sueño del grabado en dulce [...]”

No obstante uno de los hitos más significativos de nuestra pequeña historia lo encontramos en la exposición de los *collages* de Max Ernst para *Une semaine de bonté* [Una semana de bondad]. Aunque los *collages* fueron realizados en 1933, solo se expusieron en Madrid durante marzo y abril de 1936, en los bajos de la Biblioteca Nacional, donde se encontraba la sede del Museo Nacional de Arte Moderno¹. Esta muestra tuvo lugar gracias a la mediación de Paul Éluard, y bajo la dirección del crítico de arte Juan de la Encina (seud. de Ricardo Gutiérrez Abascal) y la subdirección del pintor Timoteo Pérez Rubio, quienes como comandantes de la institución durante el lustro republicano (1931-36) mostraron dilección, instrucción y apertura. El catálogo de la muestra fue prologado por Manuel Abril, que escribió sobre ella en *Blanco y Negro*. Más tarde, encontraríamos reseñas de la misma en *Hora de España*, escritas por Sánchez Barbudo, y en las memorias de Dionisio Ridruejo que evocará su visita junto a Pablo Neruda. No obstante, y aunque pudiera pensarse en esta exposición como iniciática, no se debe olvidar que el poeta ultraísta **Adriano del Valle** (a posteriori, adscrito a la Generación del 27) ya componía sus *collages* en España desde 1929.

Adriano, como miembro del comité de redacción de la revista ultraísta *Grecia*, que fundó en la Sevilla de 1918 junto a Isaac del Vando-Villar, mantuvo intensos contactos con el grupo dadaísta y con diversos precursores del Surrealismo, especialmente con Tristan Tzara. Estos contactos parece que se acentuaron a inicios de los años treinta, a raíz de una serie de viajes que el sevillano emprendió por Europa y que le llevaron, en primer lugar, a París. Por otro lado, además de las citadas fuentes, a menudo se considera a Luis Buñuel como divulgador, en la piel de toro, de los libros de *collages* de Ernst que el aragonés se trajo de París y que mostró tanto a su hermano Alfonso como a José Caballero. Este último era gran amigo de Adriano. Sea como fuere, se conoce que Adriano del Valle guardaba sendos ejemplares de los conocidos textos de Ernst, *La Femme 100 têtes* (1929) y *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930). Las poesías y gestos provocativos de la etapa sevillana de del Valle, como su *Telefonía Celeste*², desarrollada junto a José Caballero, nos refieren la idea de un artista dinámico y lúdico, que nos explicaría, de esta guisa, la técnica del *collage*: «Para componer *collage* se necesita: ser un pintor fracasado, condición que poseo en grado sumo, tener más paciencia que el santo Job, ser padre de siete hijos, que son los que tengo, y ser un buen destripador de muchos libros, es decir el Jack de las bibliotecas.»



En el caso de Adriano, el punto cero de sus *collages* siempre lo configuraban los grabados decimonónicos que buscaba en los «mercadillos de los jueves» de Sevilla, y luego, a partir de 1936, en el Rastro de Madrid. Aunque la producción de *collages* mermó de manera importante una vez que se trasladó a Madrid, su adhesión a revistas falangistas, como *Vértice*³, lo llevó a publicar en estas algunos de aquellos trabajos. Sabemos que



Adriano fue un ubicuo *collagiste*, aunque nunca pudo ver cumplida su ambición de publicarlos en un libro de poemas a titular *Sésamo, ábrete*.

Los *collages* de Adriano están repletos de máquinas, animales, personajes orientales y figuras de la antigüedad clásica, sobre todo, griegas. En uno de sus pensamientos, destinados para su libro *Sésamo, ábrete*, Adriano revelaba: «He conseguido, creo yo, llevar al *collage* la atmósfera de la filatelia, el virtuosismo mecánico del relojero y la paciencia científica del entomólogo.»

A. Buñuel

Alfonso Buñuel, quince años más joven que el genial cineasta Luis, heredó de este el interés por el Surrealismo, el hipnotismo y el espiritismo⁴. Alfonso, en compañía de su otro hermano Leonardo, viajó a París en 1933 donde residía Luis. Allí tuvo la ocasión de entrar en contacto con el grupo surrealista de André Bretón, pero sería Max Ernst el que lo marcaría de forma más profunda. Debido a que durante la guerra civil española desapareció un libro de Alfonso Buñuel, que al parecer iba a ser prologado por Max Ernst, en la actualidad sólo se conservan unos catorce *collages*. El inicio de la producción del artista puede fecharse en 1933, coincidiendo con el primer viaje a París y con la publicación, el mismo año, de uno de sus *collages* en la primera página de la revista *Noroeste*. Sabemos que, junto al artista catalán **Jaume Sans**, realizó algunos *collages* en los años cuarenta. El propio Sans recuerda que la materia prima solía provenir de las revistas *La ilustración artística* o *La esfera*. Del mismo modo, también se han identificado muchos elementos de sus *collages* más importantes en *La ilustración ibérica*.

En concreto, Alfonso Buñuel es quizá el más sobresaliente ejemplo del *collage* español, seguramente por conseguir el pretendido tratamiento literario y misterioso *ernstiano*. «Aunque son las plumas las que hacen el plumaje, sin embargo no es la cola la que hace el *collage*», diría Max Ernst, a modo de distanciamiento del mero hecho de cortar y pegar. Buñuel, con el aire de melancolía que le permitían los grabados decimonónicos, consiguió recrear el drama de las novelas por entregas con profunda sorna. Son *collages* que explotan el absurdo, con paralelismos en la obra de Luis Buñuel por la presencia recurrente de manos cortadas, con concesiones a la erótica sin equipajes de índole moral, anticlericales e irreverentes. En su *collage Soy hombre y nada de cuanto es humano me es extraño* (publicado en *Noroeste* en 1933) alude de forma directa a la homosexualidad de una especie de sacerdote. Precisamente, este *collage* fue el motivo que reprodujo en una postal dedicada conjuntamente con Federico García Lorca y destinada a José Caballero. Imaginamos la educación de Alfonso muy próxima a la del creador de *Un perro andaluz*. Una educación religiosa estricta, acompañada entre los hermanos maristas y los jesuitas, que llevó a que germinase la semilla reaccionaria. Alfonso nunca expuso sus *collages*, a pesar de sus numerosas oportunidades: por ejemplo, como amigo del galerista Tomás Seral y Casas⁵. De la misma manera, tan solo publicó dos *collages* en *Noroeste*, en 1933 y 1935. Esto refuerza la tesis de que fueron producidos de forma íntima y lúdica, únicamente con el afán de obsequiar a modo de postales a amigos⁶.



B. Palencia

Muchas de las huellas del *collage* como reinterpretación satírica de los grabados victorianos en *nuestra* vanguardia nos conducirán a los coqueteos con el mismo por parte de diversos artistas. Así, destaca la figura de **Benjamín Palencia**, artista autodidacta, de gran intuición y fundador de la Escuela de Vallecas, que allá por los años treinta⁷ realizó *collages* y *fotocollages* de ingente calidad. En estos, optó por la incorporación de fragmentos de grabados decimonónicos mixturados y situados de forma ecléctica, usando materiales fotográficos y, a menudo, aderezados con elementos pictóricos. A este respecto, destacan



E. Chicharro *hijo* y G. Prieto.
Fundación Gregorio Prieto,
Valdepeñas

los *collages* y fotomontajes que produjo para el suplemento de *Cruz y Raya*, la revista editada por José Bergamín y cuyo ornamento era coordinado por Palencia: *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. Este suplemento contaba con colaboraciones del propio Bergamín y de Ramón Gómez de la Serna, Larrea, Muñoz Rojas o Neruda. Su importancia fue tal que Paul Éluard llegó a elogiar la plasticidad de la obra de manera notable.

Eduardo Chicharro Briones, hijo del pintor académico del mismo nombre, motivo por el cual firmaba como *Chicharro hijo*, fue el encargado de divulgar los *collages* a *lo Ernst* en la Academia Española de Roma. Aquí realizó interesantes fotografías, fotomontajes y *fotocollages* con su amigo **Gregorio Prieto** como sujeto. En los *fotocollages*, incorporaron a los retratos elementos de la antigüedad clásica, probablemente extraídos de publicaciones decimonónicas⁸. El motivo de los mismos parece vincularse a la idea de fotografiar a Prieto de mil maneras para publicarlos en un libro. *Chicharro hijo* llegó incluso a tener su propio *ismo* en la posguerra española, el Postismo, que surgía de la contracción del vocablo postsurrealismo y que quiso devenir en un movimiento de síntesis como «el ismo que viene tras todos los ismos». El Postismo tuvo influencias dadaístas y enlazó el ingenio y la sátira dieciochesca con los esperpentos de Valle-Inclán, las greguerías de Gómez de la Serna, y el absurdo y el humor surreal, ya en el período de vanguardias, de Tono, Mihura o Jardiel Poncela. En enero de 1945, se publicó el primer número de la revista *Postismo*, cuya portada consistía en uno de los retratos fotográficos de Gregorio Prieto.

Por su parte, **Juan Antonio Morales**, que fue un artista vallisoletano y un surrealista atemperado entre los años 1932 y 1936, autor del cuadro *Marinero Ciego* y muy próximo a *La Barraca* de Lorca, para el cual diseñó el cartel de *Yerma*, nos brindó también algún *collage ernstiano* ocasional.

Manuel Viola, conocido artista informalista del grupo El Paso, tuvo un intenso periplo surrealista entre Lérida (donde fue redactor de la revista *Art* desde 1933), Barcelona (donde prologó el catálogo de la *Exposició Lògicofobista*⁹) y Francia, adonde se exilió tras la Guerra Civil, después de combatir en las filas del POUM y conocer a Benjamin Péret. En el país galo perteneció al grupo ortodoxo surrealista *La Main à Plume*, donde firmaba como J. V. Manuel. Así proyectó un libro de poemas, dibujos y *collages* de corte *ernstiano*, titulado *Oniro* (1936).

También *lògicofobista* u «opuesta a la lógica» fue **Remedios Varo**. Aunque solía emplear el *fotocollage*, compuesto a partir de recortes extraídos de la cotidianeidad, efectuó algún *collage* netamente victoriano como *Lección de anatomía* o *Nada temáis, señora*, ambos de 1935. Este fue un año de gran trascendencia para la artista, ya que, aún sin romper con su primer marido **Gerardo Lizarraga**¹⁰, se embarcará en una relación amorosa con **Esteban Francés**, algo traumático para el severo código moral bajo el cual se había criado. Así que, en cierto modo, podemos considerar este último *collage* como autorreferencial. Varo y Francés compartirían estudio en la Plaza de Lesseps de Barcelona que era un área frecuentada por artistas jóvenes que se movían entre la cargada atmósfera reinante y las esperanzas concebidas en los inicios de la República. Aquí dedicarían una parte importante del tiempo a la creación de *cadavre exquis* (“cadáver exquisito”), como “un importante remedio contra el aburrimiento”, en palabras del crítico y poeta surrealista Marcel Jean. En esta técnica surrealista intervenían varios artistas para construir una imagen compuesta a través de las yuxtaposiciones y asociaciones inconscientes del azar. Sería en julio de 1935 cuando se fechen siete de estas obras realizadas novedosamente al *collage* por Varo, Francés e incluso Lizarraga, junto a



M. Viola, R. Varo y
E. Francés. Barcelona



M. Viola. *Oniro*, 1936.
Museu d'Art Jaume Morera.
Lleida

nuestro insigne surrealista **Óscar Domínguez**, por entonces residente en la Ciudad Condal y a Marcel Jean, que había acudido a visitarlo.

Esta puede ser, en definitiva, la nómina de artistas más representativos y vinculados a este tipo de collage durante la vanguardia española. Desgraciadamente, con el advenimiento de la guerra civil, las tendencias innovadoras que iluminaron el florido período anterior se vieron oscurecidas por los trágicos acontecimientos... y el *collage*, el *collage ernstiano*, no sería una excepción.

Notas:

1. Max Ernst figuró, además, en la Exposición Surrealista de 1935 y en la Exposición de Arte Contemporáneo de 1936, organizadas por ADLAN-Tenerife. El brazo insular de ADLAN (Amigos De las Artes Nuevas) estuvo configurado por los redactores de Gaceta de Arte, con el liderazgo de Eduardo Westerdahl.
2. El 12 de enero de 1935 se llevó a cabo *Telefonía Celeste* en el Ateneo de Sevilla. Fue una de las provocaciones surrealistas más sonadas de la época, como demuestra el hecho de que se recogiese en el *ABC* de Sevilla. Adriano del Valle recitaba poemas, al tiempo que José Caballero dibujaba en dos pizarras. Una vez que llenaba una de ellas, un ordenanza borraba su contenido sin permitir la contemplación de la misma, con el consiguiente nerviosismo de la audiencia, mientras el artista continuaba en la otra. En un momento determinado, José Caballero, de espaldas al público, comenzó a cacarear y Adriano del Valle recitaba: «Como soy un poeta tan surrealista, tan original y tan nuevo, ahora mismo me agacho, y pongo un huevo.» Acto seguido, José Caballero se puso de cucillas y extrajo un huevo que depositó sobre la mesa.
3. *Vértice* fue una de las escasas plataformas de posguerra en la que continuaron colaborando algunos de los artistas más vanguardistas como José Caballero, Giménez Caballero y Benjamín Palencia.
4. El hipnotismo y el espiritismo serían pronto prohibidos dentro del grupo surrealista comandado por Bretón, debido a las agresiones que se produjeron entre los miembros cuando estaban en estado de trance y por la negativa del Surrealismo a aceptar la existencia de espíritus o el necesario desdoblamiento de la personalidad del médium.
5. Alfonso Buñuel, arquitecto de profesión, diseñó en 1950 los interiores para la madrileña librería y sala de exposiciones *Chan*, de Tomás Seral y Casas, quien fue figura fundamental de la vanguardia zaragozana como poeta, prosista y director de *Noroeste*. Dedicó a Alfonso uno de los poemas de su libro *Cadera del Insomnio* (1935).
6. Fernando Chueca Goitia recogía la siguiente reflexión en «Materia de Recuerdos» (Madrid, Revista de Occidente, 1967): «Acaso Alfonso Buñuel se envenenó en su corta vida de nostalgias imposibles. Hasta cierto punto no vivía más que para recordar, y su enorme admiración hacia su hermano y los amigos de su hermano le llevó a olvidarse de sí mismo. Fue una pena, porque Alfonso por sí mismo era una personalidad tan rica y subyugante que no hubiera necesitado ser satélite de nada ni de nadie. Pero para él parecía que el mundo se había acabado, con estrépito wagneriano, en el ocaso y dispersión de los dioses mayores de su Olimpo de adolescente.»
7. El *collage* titulado, a posteriori, *Collage con cadenas y manos* lleva la temprana fecha de 1926.
8. Eduardo Chicharro declara en su autobiografía: «Acometimos la obra de fotografiarle a él de mil maneras, todas cargadas de narcisismo -no homosexualidad-, de surrealismo y de poesía.» (Gregorio Prieto: «Prefacio al postismo», en Vicente Nello: *Gregorio Prieto. Exposición Antológica*, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987).
9. La Exposición Lógicofobista fue organizada por ADLAN (Amigos De las Artes Nuevas), y parece que, según se desprende de una carta entre el artista García Lamolla y el crítico Eduardo Westerdahl, fue motivada por la visita de Paul Éluard a Barcelona. En ella, participaron destacados artistas del Surrealismo español, y en el horizonte figuraba la pretensión de crear un grupo surrealista, cuyo objetivo era la representación externa de los estados internos del alma humana. Sin embargo aquella expectativa de realización se vio yugulada por la guerra civil española.
10. Remedios Varo conoció a Gerardo Lizarraga en la Academia de San Fernando. Gerardo, de profundas convicciones anarquistas y voluntario defensor de la República durante la guerra civil, nos dejó un *film* surrealista llamado *La Torre de los siete jorobados* en una atmósfera semejante al *film* expresionista *El gabinete del doctor Caligari*.



J.A. Morales. *Marinero Ciego*, 1932.

Cronología

- 1890** Franz Roh nace en Apolda, Turingia (Alemania), en el seno de una familia de industriales textiles
- 1901-15** Tras realizar el bachillerato en Weimar, comienza estudios de Filosofía en la universidad de Jena, y posteriormente de literatura, historia e historia del arte en Leipzig, Berlín, Basilea (con Ernst Heidrich) y Munich (con Heinrich Wölfflin)
- 1916-17** Profesor ayudante de Wölfflin en la Universidad de Munich. Presenta su tesis dedicada a los maestros holandeses del siglo XVII
- 1920** Comienza a escribir críticas de arte publicadas en revistas especializadas como “Der Cicerone”, “Das Kunstblatt”, “Die Kunst” o “Die Werk”
- 1922-23** Realiza sus primeros collages y fotografías
- 1925** Publica su libro “Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei”, que en España aparecerá dos años más tarde con el título “Realismo Mágico: Problemas de la Pintura Europea más reciente” (Madrid, 1927), con gran repercusión en el panorama artístico local
- 1926** Mantiene relación con otros artistas de vanguardia como Willi Baumeister, Georg Grosz, Laszlo Moholy-Nagy, Kurt Schwitters o Max Ernst, con quien mantiene correspondencia sobre el mundo del collage
- 1929** Escribe el texto para el mítico foto-libro “Foto-Auge” que publica en colaboración con Jan Tschichold, volumen fundamental para la difusión de la fotografía artística de vanguardia. Ahí se reproducen una serie de copias fotográficas en negativo de Roh. Dicho libro incluye también una octavilla redactada por Roh sobre la nueva tipografía
- 1930** Junto a Tschichold prepara la publicación de una colección de foto-libros titulados “fototek”, que deberían haber comprendido una serie de monografías de fotógrafos y de antologías temáticas. Sólo se editaron los dos primeros dedicados en Aenne Biermann y Laszlo Moholy-Nagy, prologados ambos por Roh. Participa en Munich en la exposición colectiva de fotografía “Das Lichtbild”
- 1931** Presenta fotografías en la exposición “Internationale de la Photographie” que tiene lugar en Bruselas
- 1933-45** Subida de Adolf Hitler al poder. Franz Roh es juzgado e internado en Dachau durante varios meses. Permanece todos estos años en Alemania, donde es considerado artista degenerado, sin poder exponer ni publicar
- 1945** Fin de la Guerra. Profesor en la Kunstschule de Saarbrücken. Vuelve a su actividad como crítico de arte
- 1948** Publica “Der Verkannte Künstler”, compuesto por textos escritos clandestinamente durante los años del nazismo sobre artistas no reconocidos. Comienza su trabajo como coeditor de la revista “Die Kunst und das Schöne Heim”, labor que continuó hasta su muerte
- 1951** Franz Roh es nombrado presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en Alemania
- 1954** Publica por primera vez sus collages -desconocidos hasta entonces- en la revista “Das Kunstwerk”
- 1961** Presentación de sus collages en la galería Otto Stangl de Munich
- 1963** Vuelve a exponer sus collages en la galería Parnass de Wuppertal
- 1965** Fallece el 30 de diciembre en Munich
- 1966** Se realizan varias exposiciones póstumas de sus collages en Wuppertal (galería Parnass), Hamburgo (galería Brockstedt) y Munich (galería Otto Stangl). En esa última ciudad sus amigos le organizan una exposición homenaje, con obras de Schwitters, Ernst y Baumeister, entre otros
- 1978** Su fotografía se da conocer internacionalmente al gran público en el catálogo “Das Experimentelle Photo in Deutschland 1918-1940”
- 1981** Marzona publica en Alemania su primera gran monografía sobre su obra fotográfica
- 1984** Se edita “Franz Roh Collagen” (Marzona)
- 1997** El IVAM inaugura dos exposiciones paralelas: “Franz Roh. Teórico y fotógrafo” y “Realismo Mágico. Franz Roh y la Pintura Europea. 1917-1936” (esta última viaja posteriormente a Madrid y Las Palmas de Gran Canaria). Aprovechando la ocasión se edita un facsímil de la edición española de 1927 por Revista de Occidente de su libro “Realismo Mágico”

Índice

Franz Roh, collagiste

Isidro Hernández

9

Collages

17

Metamorfosis Victoriana:

El paradigma español

Hernando Pérez

81

Cronología

87



SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

Franz Roh
el collage años 30s

EL DÍA 12 DE MAYO
FESTIVIDAD DE S. PANCRACIO
EN LOS TALLERES DE RUNNING PRODUCCIÓN, SA
MADRID

