

BENJAMIN, TZARA Y LOS RAYOGRAMAS DE MAN RAY
· *Ricardo Ibarlucía* ·

Ricardo Ibarlucía

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
y Universidad Nacional de San Martín

Benjamin, Tzara y los rayogramas de Man Ray

DOI: 10.36446/be.2024.67.387

Resumen

Este trabajo presenta y ofrece en español el prefacio de Tristan Tzara a *Les Champs délicieux* (1922), álbum de rayogramas del fotógrafo estadounidense Man Ray, que fue traducido por Walter Benjamin para la revista alemana de vanguardia *G- Zeitschrift für elementare Gestaltung* en 1924. Muestra la relación de Benjamin con Hans Richert, editor de esta revista, así como con otros de los dadaístas de Zúrich durante su estancia en Suiza, y señala el modo en que su propia traducción de Tzara fue recuperada por Benjamin en un relevante pasaje de “Kleine Geschichte der Photographie” (1931).

Palabras clave

Fotografía; Dadaísmo; Constructivismo; Pintura; Artes visuales

Benjamin, Tzara, and the Rayographs of Man Ray**Abstract**

This paper introduces and offers in Spanish the preface by Tristan Tzara to *Les Champs délicieux* (1922), an album of rayographs by the American photographer Man Ray, which was translated by Walter Benjamin for the German avant-garde magazine *G- Zeitschrift für elementare Gestaltung* in 1924. It shows Benjamin's relationship with Hans Richert, editor of this magazine, as well as with other Zurich Dadaists during his stay in Switzerland, and highlights how his own translation of Tzara was later revisited by Benjamin in a significant passage of “Kleine Geschichte der Photographie” (1931).

Keywords

Photography; Dadaism; Constructivism; Painting; Visual Arts

Recibido: 10/11/23. Aprobado: 14/12/23.

En *Belleza sin aura* llamé la atención sobre el prefacio de Tristan Tzara a *Les Champs délicieux* [Los campos deliciosos], un álbum de doce rayogramas de Man Ray, publicado en París en 1922, que Walter Benjamin tradujo al alemán, un par de años más tarde, para la revista *G-Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, fundada en Berlín por el pintor y cineasta dadaísta Hans Richter (Ibarlucía 2020: 241-243).

De un modo más bien informal, *G*—originalmente titulada *Material zur elementaren Gestaltung*— sintetizaba la convergencia de dadaístas y constructivistas, suficientemente cohesionados por el rechazo común a un expresionismo obsoleto (Gräff, 1964; Hausmann 1965). La orientación adoptada por quienes participaban de la revista se había anunciado en mayo de 1920, en la Erste Internationale Dada-Messe [Primera Feria Internacional Dadá], con la celebración del “arte de las máquinas” de Vladimir Tatlin (Hausmann 1972: 44 y 120). Sin embargo, habría de consumarse en el “Aufbruch zur elementaren Kunst” [Llamamiento por un arte elemental], publicado en octubre de ese mismo en Leiden por la revista *De Stijl*, dirigida por Theo van Doesburg, con las firmas de Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni y Lazlo Moholy-Nagy (Doesburg, 1922: 156), y luego en el “congreso dadaísta-constructivista” que tuvo lugar en Weimar a fines de septiembre de 1922 (Motherwell 1988: xx)

Entre junio de 1923 y abril de 1926, *G* publicó cinco números—los dos primeros con apenas cuatro páginas en formato tabloide— con el

declarado propósito de “clarificar la situación general del arte y de la vida”, editando artículos y trabajos que aspirasen a “la claridad –y no meramente a la expresión” (Richter 1923a: 1). En el número inaugural, una nota firmada por Richter y su joven amigo Werner Gräff proclamaba: “La oposición entre el nuevo diseño (en arte) y el arte de ayer es de base. No queremos tender un puente sobre ella, sino profundizarla” (Richter 1923a: 1). Un texto de Van Doesburg, “Zur elementalen Gestaltung” [Para el diseño elemental] definía la problemática del así llamado “arte elemental” como la superación de una “concepción decorativa” de la belleza, esencialmente “individualista” y dependiente del “gusto personal” (Richter 1923a: 1-2).

La edición contenía también dos escritos programáticos de Mies van der Rohe, “Arbeitthesen” [Hipótesis de trabajo] y “Bürohaus” [Edificio de oficinas], un artículo de Lissitzky sobre el proyecto de una habitación suprematista, el “manifiesto realista” que Naum Gabo y Antoine Pevsner habían dado a conocer en Moscú en 1920 y un escrito de Gräff, titulado “Es kommt der neue Ingenieur” [Se viene el nuevo ingeniero] (Richter 1923a: 2-4). Por último, un artículo de Hausmann relacionaba el “cine parlante” de Hans Vogt con la “optofonética” o procedimiento electromecánico para transformar imágenes en sonidos y viceversa, advirtiendo que los medios reproductivos, tanto visuales como sonoros, pronto permitirían a los seres humanos perfeccionar su aperccepción y registrar fenómenos hasta hace poco solo captables por la vista y el oído (Richter 1923a: 2).

Como apuntan Detlev Mertins y Michael Jennings en la introducción a la edición en inglés de *G*, si el punto de partida del primer número fueron las artes tradicionales, a las que se sumaban el cine sonoro y optófono como nuevos medios reproductivos, el segundo –aparecido en julio de 1923– llevó el “diseño elemental” al campo de la construc-

ción industrial y las producciones de la ingeniería (Mertins y Jennings 2010: 12). Las ideas del grupo eran ilustradas ahora con la casa de campo de concreto de Mies van der Rohe, un rascacielos de Hilberseimer, la fábrica de Fiat en Lingotto, el canal Negombo en Ceilán, una planta de energía en Chernivstí y una fábrica en Gustavberg con una gran estructura giratoria de hierro.

Más adelante, Mies daba a conocer su famoso manifiesto “Bauen” [Construir], en el que declaraba la necesidad de “liberar la práctica de la construcción de la especulación estética y reconducirla a lo que exclusivamente tiene que ser: *construir*” (Richter 1923b: 1). El Lissitzky exponía un conjunto de principios y esquemas de arquitectura móvil, derivados de trenes, hélices y otros mecanismos (Richter 1923b: 2). Adolf Behne definía la planificación urbana como una disciplina orientada a la resolución conjunta de los problemas de tráfico, vivienda, espacios públicos, economía e higiene (Richter 1923b: 2). El número se completaba con una sección, a cargo de Van Doesburg, sobre actividades artísticas, libros y revistas de vanguardia de otras ciudades europeas que hacían suyo “el internacionalismo como sello del nuevo paradigma de la producción cultural” (Richter 1923b: 3-4).

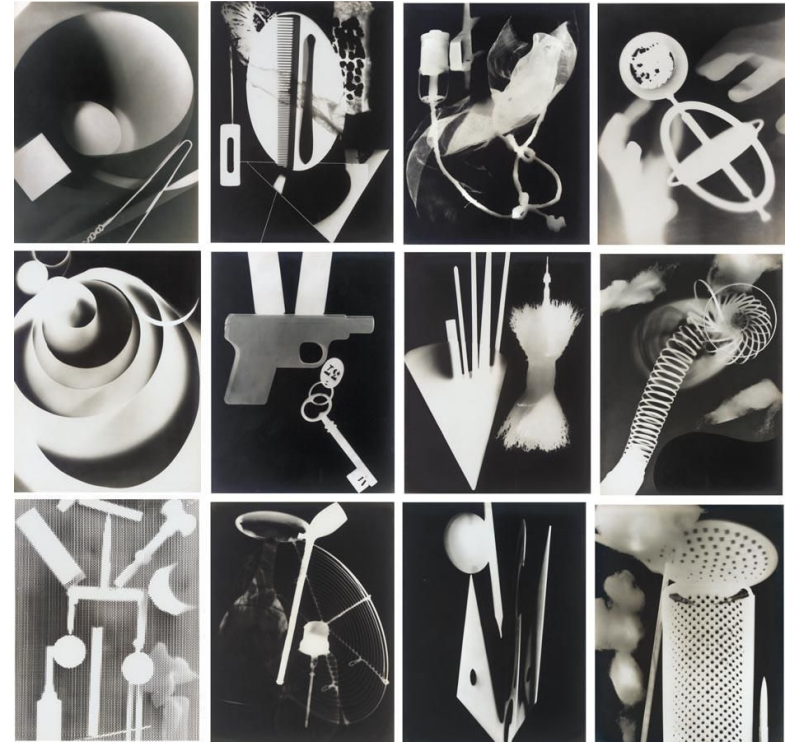
El tercer número de *G*, aparecido en junio de 1924, registró importantes cambios. La revista, ahora en formato libro, pasó a tener 63 páginas; amplió su comité de redacción, incluyó nuevos colaboradores y reemplazó el subtítulo por el de *Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Arte y poesía de vanguardia se mezclaban en su interior con imágenes de construcciones en hierro, radiadores de automóviles, indumentaria para hombres y parques de diversiones para las masas.

Además de un editorial de la dirección, el número comprendía: dos trabajos de Hausmann (“Ausblick” [Perspectiva] y “Mode” [Moda]); nuevos escritos sobre arquitectura de Mies (“Industrielles Bauen”

[Edificios industriales]) y Hilbersmeier (“Konstruktion und Form” [Construcción y Forma]); tres textos de Gräff sobre diseño de automóviles y nueva tecnología (“Wass wissen Sie vom auto der Zukunft?” [¿Qué sabe usted del auto del futuro], “Die Notwendigkeit einer neuen Technik” [La necesidad de una nueva técnica], “Die meisten deutschen Autos haben Spitzkühler” [La mayoría de los autos alemanes tienen radiador]); un artículo del psiquiatra Hans Prinzhorn (“Gestaltung und Gesundheit” [Diseño y salud]) y otro de Ernst Schön (“Die Theatermuse!” [¡La musa teatral!]; un manifiesto de Kurt Schwitters (“Konsequente Dichtung” [Poesía consecuente]); poemas tipográficos de Arp (“Einzahl Mehrzahl Rübezahl” [Individual Plural Rübezahl]) y Max Burchartz (“Luna Park”); un autorretrato a pluma de Georg Grosz, un dibujo de Nathan Altman (“Elementare Gesichtspunkte” [Punto de vista elemental]) y el ensayo en cuestión de Tzara, “Die Photographie von der Kehrseite”, traducido del francés por Benjamin (Richter, 1924).

La traducción de “La photographie à l’envers” [La fotografía al revés], desplegada en las páginas 29 y 30 de este tercer número, fue la única colaboración en *G* del “Dr. W. Benjamin”, según aparece firmada (Tzara 1924; GS, Supl. 1: 8-11). En su correspondencia de la época, solo encontramos una alusión a ella en una carta a Gershom Scholem, fechada en Capri el 16 de septiembre de 1924: “No estoy en condiciones de enviarte la nueva revista *G*, en cuyo primer número, más por conveniencia que por debilidad, traduje con impuesta estíma una *blague* de Tristan Tzara” (GB 2: 484).

Al margen de la equivocación respecto del número en que apareció su traducción del texto de Tzara, el comentario de Benjamin permite inferir que la tarea le fue encomendada por Richter, con quien había trabado relación en Suiza por intermedio de Hugo Ball, fundador del Ca-



Man Ray, *Les Champs délicieux*, París, 1922.

baret Voltaire, y su esposa, la actriz y escritora Emmy Jennings, a quienes conocía de Berlín (GS 6: 804) y que eran sus vecinos en Berna. Dora Dora Pollack Benjamin y la primera mujer de Richter, Elisabeth, se hicieron muy amigas y, hacia 1923, se movían en los mismos ámbitos. Richter, que entre los dadaístas de Zúrich había tenido un papel secundario, se había convertido en un factótum de la vanguardia alemana de posguerra y, en su estudio de la de Berlín-Friedenau, Benjamin frecuentó a quienes habrían de formar parte del llamado “Grupo G” y otros artistas de vanguardia (Einland y Jennings 2014: 171).

El desdén con el que Benjamin se refiere a su traducción de “La photographie à l’envers” habla de su desconfianza (y quizás también la de Scholem) en las mistificaciones de Tzara, a quien no sabemos si llegó a tratar en Suiza o, más adelante, en Alemania. No hay razones, sin embargo, para hacer extensiva esta opinión a todos los dadaístas. En 1919, durante su estadía en Berna, Benjamin compró catorce acuarelas de la hija de Emmy Hennings con la intención de convencer a un galerista berlinés de organizar una exposición de cuadros infantiles “expresionistas” (GB 2: 34-35). Ese mismo año, Francis Picabia, que se había unido a los dadaístas de Zúrich, le envió por correo uno de sus últimos libros. Benjamin le respondió con una admirativa carta en francés, en la que manifestaba su deseo de escribir sobre las reflexiones que la lectura había suscitado en alguna de las revistas dadaístas de las que participa Richter, lo cual finalmente no ocurrió (GB 2: 16).

Con el correr del tiempo el texto de Tzara sobre los rayogramas de Man Ray que había traducido dejó evidentemente de parecerle a Benjamin un simple acto de provocación. En “Kleine Geschichte der Photographie” [Pequeña historia de la fotografía] (1931), citó las primeras frases del sexto párrafo para indicar el carácter precursor de estos clichés radiográficos, obtenidos sin lente y sin negativo, por

medio de la aplicación directa de uno o varios objetos dispuestos sobre una placa sensible a la luz, en el proceso histórico que llevó a la fotografía a tomar el relevo de la pintura y generar una nueva configuración óptica, representacional y figurativa, sirviéndose solo de medios mecánicos (GS 2: 383; Supl. 1: 10-11; Tzara 1924: 30).

El texto de Tzara, que a continuación traducimos de su idioma original, está fechado en agosto de 1922 y tuvo dos ediciones prácticamente simultáneas: la más importante, en diciembre de 1922, como prefacio del pequeño volumen de *Les Champs délicieux*, publicado por Société Générale d’Imprimerie et d’Édition con una tirada limitada de 40 ejemplares (Ray: 1922a), y la del número de diciembre de 1922-enero de 1923 de la revista *Les Feuilles libres* (Tzara 1922; 1922-1923; 1975b: 413-417). En el número de abril-mayo de 1922, la publicación dirigida por el poeta francés Marcel Raval había anticipado uno de los rayogramas del fotógrafo estadounidense (Ray 1922b) y dado a conocer una “carta abierta” de Jean Cocteau, que había accedido a un porfolio con ochenta de estas placas, con algunas afirmaciones frente a las cuales “La photographie à l’envers” puede leerse como una respuesta.

Los rayogramas de Man Ray, escribe Cocteau, han logrado imponerse al sentimiento de “disgusto por lo moderno” que comparte con Tzara, que en conjunto forman “un verdadero álbum de *Caprichos*” a la manera de Goya (Cocteau 1922: 134). El resultado es “un cuarto oscuro abierto a tesoros, entre otros, cinematográficos”, donde la disposición sorprendente de los objetos y los artificios de la iluminación producen tal “metamorfosis” de los motivos que despoja a las imágenes de “sentido”, haciendo por fin realidad “los más voluptuosos terciopelos del aguafortista” (Cocteau 1922: 134-135). Paradójicamente, la fotografía viene de este modo a emancipar de nuevo a la pintura, pero ya no en la dirección seguida por los artistas de vanguardia desde Picasso, sino

“hacia atrás”, por medio de “agrupamientos misteriosos” que prevalecen sobre “todas las naturalezas muertas que intentan vencer el lienzo plano y el barro prestigioso de los colores” (Cocteau 1922: 135).

TRISTAN TZARA
LA FOTOGRAFÍA AL REVÉS

Ya no es el objeto que, entrecruzando las trayectorias de sus puntos extremos en el iris, proyecta sobre la superficie una imagen mal invertida.

La fotografía ha inventado un nuevo método: presenta en el espacio la imagen que lo excede, y el aire con sus manos crispadas, sacando una ventaja de una cabeza, lo capta y lo guarda en su seno.

Una elipsis gira en torno de una perdiz, ¿es un atado de cigarrillos? El fotógrafo convierte el broche de pensamientos en un crepitar de luna mal engrasada.

La luz varía de acuerdo con el vértigo de la pupila sobre el papel frío, según el peso y el impacto que produce. Una brizna de un árbol delicado hace prever estratos metalíferos, potentes candelabros. Ilumina el vestíbulo del corazón con una antorcha de copos de nieve. Y lo que nos interesa no tiene razón ni motivo, como una nube que escupe su voz abundante.

Pero hablemos de arte. Sí, arte. Conozco a un hombre que hace excelentes retratos. El hombre es una cámara fotográfica. Pero, dirán ustedes, le faltan el color y la vibración del pincel. Ese temblor vago que fue primero una debilidad y, más tarde, con el fin de justificarse, se llamó sensibilidad. La imperfección humana, al parecer, posee virtudes más serias que la exactitud de las máquinas. ¿Y las naturalezas muertas? Me gustaría saber si entremeses, postres y canastos de pavo no excitan más el apetito. Escucho el silbido de una serpiente de una mina de petróleo, un torpedo se tuerce la boca, se rompe la vajilla con el sonido de las peleas domésticas. ¿Por qué no hacer el retrato

de todo eso? Pues esto se aplica a una perturbación particular a través de un canal que comunica una connotación particular a los que se acercan, pero que no consume ojos ni colores.

Los pintores lo han visto, lo han captado y conversado largo tiempo, y han descubierto las leyes de la descomposición. Y las leyes de la construcción. Y de la circunvolución. Y las leyes de la inteligencia y de la comprensión, de la venta, de la reproducción, de la dignidad y de la conservación en los museos. Otros llegaron más tarde con gritos iluminados para decir que lo que los primeros habían producido sólo era excremento de pájaro barato. Ellos ofrecieron su mercancía en su lugar, un boceto impresionista reducido a un símbolo vulgar, pero atractivo. Por un momento creí en sus gritos idiotas, bañados por la nieve derretida, pero pronto supe que sólo los celos estériles los atormentaban. Todos terminaron confeccionando tarjetas postales inglesas. Después de haber conocido a Nietzsche y jurar por sus amantes, después de haber quitado todo el barniz del cadáver de sus amigos, declararon que los niños hermosos valían lo que la buena pintura al óleo, y que la mejor fue la que se vendió más cara. Pintura colada, con el pelo rizado, en marcos dorados. Ese es su mármol, ése es nuestro pis de sirvienta.

Cuando todo eso que la gente llama arte se cubrió de reumatismos, el fotógrafo iluminó los millares de bujías de su lámpara, y el papel sensible absorbió gradualmente el negro recortado por algunos objetos usuales. Había inventado la fuerza de un relámpago suave y fresco que rebasaba en importancia todas las constelaciones destinadas a nuestros placeres visuales. La deformación mecánica, precisa, única y correcta fue fijada y filtrada como una cabellera a través de un peine de luz.

¿Es una espiral de agua o el fulgor trágico de un revolver, un huevo, un arco iris relumbrante o una esclusa de la razón, una oreja sutil con un silbido mineral o una turbina de fórmulas algebraicas? Como el hielo relanza la imagen sin esfuerzo, y el eco la voz, sin preguntarnos por qué, la belleza de la materia no pertenece a nadie, pues a partir de ahora es un producto físico-químico.

Después de los grandes inventos y las tormentas, todas las pequeñas estafas de la sensibilidad, del saber y de la inteligencia han sido barridos en los bolsillos del viento mágico. El negociador de los valores luminosos acepta la apuesta hecha por los mozos de cuadra. La ración de avena que dan por la mañana y la noche a los caballos del arte moderno no será capaz de perturbar la marcha apasionada de su ajedrez y su juego de sol.

Agosto 1922

REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter (1972-1999), *Gesammelte Schriften* [GS], ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en colaboración con Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 vols. (14 partes) y 3 suplementos (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (1997-2000), *Gesammelte Briefe* [GB], ed. del Archivo Theodor W. Adorno, a cargo de Christoph Gösde y Henri Lonitz, 6 vols. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- COCTEAU, Jean (1922), “Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américaine”, *Les Feuilles libres*, nueva serie, 4, 2: 134-135.
- DOESBURG, Theo van (dir.) (1921), *De Stijl*, año 4, 10, Leiden, en Petersen (1968, 2: 125).
- EINLAND, Howard y JENNINGS, Michael W. (2014), *Walter Benjamin: A critical Life* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press).
- GRÄFF, Werner (1964), “Concerning the So-Called G Group”, intr. y trad. de Howard Deastne, *Art Journal*, 23, 4: 280-282.
- HAUSMANN, Raoul (1965), “More on Group «G»”, *Art Journal*, 24, 4: 350-352.
- ____ (1972), *Am Anfang war Dada*, ed. de Karl Riha y Günter Kämpf (Steinbach-Giesen: Anabas).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2020), *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin* (Buenos Aires, Miño & Dávila).
- MOTHERWELL, Robert (ed.) (1988), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press).
- RAY, Man (1922a), *Les Champs délicieux*, pref. de Tristan Tzara (París: Société Générale d’Imprimerie et d’Édition).
- ____ (1922b), “Photographie”, *Les Feuilles libres*, nueva serie, 4, 26: s.p.
- RICHTER, Hans (dir.) (1923a), *G — Material zur elementaren Gestaltung*, 1, Berlín-Friedenau.
- ____ (1923b), *G — Material zur elementaren Gestaltung*, 2, Berlín-Friedenau.
- ____ (1924), *G — Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 3, Berlín-Friedenau.
- MERTINS, Detlev y JENNINGS, Michael (eds.) (2010), *G. An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926* (Los Ángeles: Getty Research Institute).
- PETERSEN, Ad (ed.), *De Stijl (1917-1932)*, 2 ts. (Amsterdam y La Haya: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep) [digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren: https://www.dbnl.org/tekst/_sti001stij03_01/]
- TZARA, Tristan (1922), “La photographie à l’envers”, en Ray (1922: s.p.).
- ____ (1922-1923), “La photographie à l’envers”, *Les Feuilles libres*, nueva serie, año 4, 30: 425-426.
- ____ (1924), “Die Photographie von der Kehrseite”, trad. de Walter Benjamin, en Richter (1924: 29-30).
- ____ (1975a), *Œuvres complètes*, t. 1: 1912-1924, ed. de Henri Béhar (París: Flammarion).
- ____ (1975b), “La photographie à l’envers” (OC 1: 415-417).