



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“VARIANTES GRÁFICAS 5D3 × 15
(BÚSQUEDA Y HALLAZGO DE INTERACCIONES
GRÁFICAS FORMALES)”

T E S I S A

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Diana Leticia Suárez García

Director de tesis: Lic. Fernando Ramírez Espinosa

México, D. F. 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres...

AGRADECIMIENTOS



ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	3
Introducción	5
1. Vinculación entre el arte y los sentidos	8
1.1. Percepción Visual	9
1.2. Percepción visual sobre el espacio	11
<i>Perceptiva lineal, 11</i>	
<i>La interposición, 12</i>	
<i>Proximidad, 12</i>	
<i>Ambigüedad, 13</i>	
2. Collage como elementos extra gráficos	14
2.1. El Papel	14
2.2. Papeles Pegados	15
2.3. Origen del collage	16
2.4. Precursores	18
2.5. Collage en el siglo XX	19
2.5.1. <i>Los cubistas, 19</i>	
2.5.2. <i>Los futuristas, 22</i>	
2.5.3. <i>Suprematismo, 25</i>	
2.5.4. <i>Impresionismo, 25</i>	
2.5.5. <i>Dadá, 26</i>	
2.5.6. <i>Surrealismo, 28</i>	
3. Justificación del trabajo	32
<i>Es hora de jugar con el papel..., 35</i>	
<i>A hacer papel... Fibras naturales. De zacate tal vez..., 36</i>	
Aplicación práctica	36
3.1. Investigación y Bocetaje	37
3.2. Proceso creativo	41
3.3. Análisis formal de las variaciones gráficas	43
<i>Serie línea 43</i>	
<i>Serie manipulacion de papel, 44</i>	
<i>Serie plano de color, 44</i>	
Análisis formal de las variaciones gráficas	45
3.4. Obra	46
Conclusiones	61
Bibliografía	63

INTRODUCCIÓN

Al iniciar éste estudio, nos enfrentamos de inmediato a un concepto ligado a la gráfica; me refiero a la bidimensionalidad. Dado que nos remite a un problema de especialidad los estudios de arte que se han hecho al respecto son en el sentido de cómo las imágenes nos remiten a una escena o acontecimiento; vista desde una posición matérica en cuanto a su construcción y apreciación. Esto es: concebir al plano como “unidad” en relación a la realidad que es tridimensional, por su largo y ancho dentro de un mundo largo, ancho y alto; es decir lo plano es campo de desarrollo en el área mas no en el volumen lo cual no es del todo correcto.¹

Esta postura reside en que sólo capta la cosa, la realidad, lo sensible, bajo la forma del objeto o de la contemplación, no como actividad humana sensorial como práctica de un modo subjetivo. Esto permite darnos cuenta que la actitud con el objeto debe encontrarse en comunión con el materialismo y el idealismo, para la total apreciación, de otra manera se produce un “aplanamiento” de la experiencia, dejándola en lo que percibimos como **el objeto** (lo real) y la **esencia** del mismo (lo no real).

“Aristóteles dice (metafísica 1 y 2) que por lo regular el conocimiento de lo general es especialmente difícil para el hombre porque es el que mas se aleja de las percepciones. Donde nos alejamos de la percepción, a menudo ya incierta, nosotros los hombres nos volvemos más inseguros. Necesitamos una guía (...) que no solo nos muestre la dirección del camino sino muchas veces los pasos aislados que debemos dar”.² Es aquí donde surge la necesidad de la imagen, de una construcción mental que nos permita conocer al objeto más allá de sus cualidades físicas y tener un entendimiento de las circunstancias de las cuales se desarrolla un determinado problema. “Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada”³

Las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas. Sin embargo, las imágenes artísticas han tenido un papel

¹ Como vemos en Gombrich en su ensayo “la máscara y la cara” (Arte, percepción y realidad) nos da ha entender que las imágenes creadas por el artista pueden ser convincentes pero no necesariamente realistas. Visto desde le punto perceptual, no va más allá, pero da muestra de que puede ver con un entendimiento más cercano a una “espiritualidad” en las obras artísticas y en la experiencia bidimensional, cosa que veremos mas adelante.

² Friedrich pag. 105.

³ Debray, pag. 38.

fundamental en engañar a nuestros sentidos haciéndonos creer que lo que vemos, oímos o sentimos es real. Inclusive teniendo conocimiento del engaño podemos estar de acuerdo y dejarnos engañar, ya que estas imágenes están pensadas no solo para entretener, sino para llenar un hueco, una angustia, aliviar la tensión, etc.

A este efecto el *Collage*, a lo que en mi estudio es igual a **elementos extra gráficos**; aparecen como el modo privilegiado de esta interrogante, ya que más que cualquier otro proceder pone en evidencia o más exactamente, aísla los medios formales que aseguran la fabricación de la imagen: insistiendo sobre la ruptura y la discontinuidad de las partes, en la obra, parecen descomponer las etapas que puntúan la visión.

Durante siglos nos había bastado una simple visión del ojo y de las cosas, sin preocupamos especialmente del funcionamiento complejo que garantiza el intercambio entre los signos del mundo, nuestra retina, y los mensajes nerviosos transmitiendo al cerebro los informes que él solo puede ordenar en una coherencia visible, son repentinamente estas operaciones que se vuelven la preocupación principal del artista. Marcando una a una las juntas, los espesores, definiendo mecanismos o afirmando relieves y sombras inéditas hipertrofiando las sensibilidades táctiles, los primeros papeles pegados transforman el aire tranquilo liso del cuadro. Ventanas abiertas sobre el mundo por el cual se realiza al campo experimental radicalmente nuevo. La introducción del material real en la obra permite a los artistas conducir reflexión inédita sobre el funcionamiento interno de la obra, de demostrar *como esta hecha en el interior*.

Esta conciencia, inaugura nuevas relaciones entre su ojo y el mundo que inversa radicalmente la comprensión del arte: reflejando la avidez y velocidad del espectáculo del mundo, la espontaneidad y el azar creados liberados de la pesadez del conformismo, pero también las propiedades específicas del material.

Sin embargo en vez de desviar el ojo del espectador a un espacio inaccesible, el papel pegado, hilo o cualquier manipulación, capta su mirada en la trampa de lo concreto: y le obliga a quedarse en su presencia. Materiales y texturas vuelven perceptibles los gestos del artista y las combinaciones de formas entre ellas. Los elementos extra gráficos claramente son los juegos de la obra y su espacio: aquí y ahora.

Pero sobre todo nos enseña una nueva forma de ver. Ante los ritmos introducidos, por el collage, en efecto ante la falta de lógica los atajos de indiferencia que desarman las costumbres visuales y desubican el pensamiento, frente a las violencias y distorsiones que hacen padecer a la organización espacial, el espectador se ve obligado a abandonar los prejuicios antiguos impuestos desde hace tanto tiempo, un punto de vista único casi sin disturbios. No se puede dejar de estar sorprendido

por la extensión que la noción que el collage ha tomado en el arte contemporáneo y la universalidad de su empleo, no hay más remedio que confirmar el fenómeno y esto desde su aparición, escapa a los procedimientos clásicos. El collage, es además, la base de numerosos eventos estéticos directamente contemporáneos como: los cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas y el pop art en América.

El collage es una de las rupturas más evidentes en la historia del arte, igualmente del pensamiento. El contexto de las investigaciones iniciadas en compañía de Pablo Picasso sobre el espacio y la realidad.

“El papel pegado parece excluir todo antecedente de su venida”⁴

Es como una dulce impertinencia que el papel pegado hace su irrupción en el arte. Hay algunas parábolas reveladoras de toda la pintura moderna en la invención del papel pegado cubista: es la afirmación palpable que la vista no basta ya a escoger la realidad transformada del espacio. Hay adelante la desaparición de las marcas y convenciones que habían garantizado hasta entonces la ilusión pictórica, en cuenta otros recursos de la sensibilidad.

En arte, las primicias de un descubrimiento técnico coinciden casi siempre con la plenitud de sus efectos estéticos. Sin hablar del efecto de bomba que suscita repentinamente la intrusión de materiales extra gráficis, el poder de crear la ilusión de lo real por la destreza de su oficio.

El collage aparece como una de las más potentes palancas, capaz de abrir a cada ser deseoso de entrar en ello, las puertas de lo desconocido.

⁴ Braque-1912.

1. VINCULACIÓN ENTRE EL ARTE Y LOS SENTIDOS

Definir al *sentido*, es importante para los procesos perceptivos y la vinculación que tiene con el arte.

Sentido: Es cada una de las aptitudes que tiene el alma de percibir impresiones de los objetos externos y de su propio organismo, mediante los sentidos.⁵

El arte es concebido principalmente como una actividad del hombre y por consiguiente una función dentro de la vida humana viene siendo algo muy importante.

También es preciso hablar de las actividades sensitivas y para ello los órganos son el sensorio que llamaban los filósofos de antaño, para entrar en una vivencia estética. El acto propiamente de los sentidos lo llamamos **sensación**. El objeto de los sentidos se le designa como cualidad sensible.⁶ Los sentidos pueden ser externos o internos:

- a) Los sentidos externos son cinco: la vista, cuyo objetivo es la luz y los colores; el oído que siente los sonidos; el olfato que percibe los olores; el gusto, que transmite los sabores; el tacto que extiende por todo el cuerpo y por los órganos de nuestros sentidos, las textura y otros.
- b) Los sentidos internos: son aquellos cuyos se ocultan o se encierran en la intimidad del sujeto y no tienen una estructura orgánica, pero necesitan del cuerpo para su manifestación. Son la imaginación o fantasía, el sentido común, la estimativa⁷ y la cognoscitiva.

Entre la relación imagen y pensamiento se pueden encontrar 3 variantes:

- 1) La imagen estimula el pensamiento
- 2) El pensamiento busca la imagen
- 3) El pensamiento y la imagen se mueven simultáneamente.

Muy a menudo una intuición de artista, un pensamiento nuevo, pare-

⁵ Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo X Promotora Editorial S. A de C.V. México.

⁶ J.A. DECAL ALONSO. Estética General. México, 1990, p,70.

⁷ Llamamos estimativa al elemento del conocimiento que esta implicado en el instinto, siendo el otro elemento un apetito natural.

ce emerger de la esfera de la imaginación, a lo que después el raciocinio lo justifica y lo hace persuasiva. Otras veces por el contrario, un pensamiento abstracto o reflexión profunda, toma cuerpo y encuentra vía de comunicación, únicamente con el apoyo de la imagen. Así nacen los símbolos y los signos. El pensamiento una vez que encuentra la imagen apropiada, adquiere mayor plasticidad y precisión y tal vez adquiere mayor profundidad.⁸ El sentimiento estético tiene por objeto el arte y la belleza en general y todo sentimiento, puede convertirse en estético cuando realiza las condiciones que le permiten percibir y expresar la belleza.

“Lo que el arte expresa no es un sentimiento efectivo, sino ideas de sentimiento; así como el lenguaje no expresa objetos y eventos efectivos, sino sus ideas”.⁹

El arte tiene un fin, reglas y valores que se refieren directamente a la obra que se produce y sólo directamente a esta, y tan solo indirectamente a la vida.¹⁰

Con este pequeño desarrollo podemos decir que por medio de los sentidos, tenemos la sensibilidad para percibir y crear las artes, así como la vinculación que existe de las artes y los sentidos, siempre y cuando ésta incluya la relación o sea la coordinación del signo (sentido) con el objeto; que por medio de los sentidos y sobre todo el de la vista es donde surgen los procesos de percepción visual.

1.1. Percepción Visual

Es conveniente hablar de la percepción visual, así como de conceptos que son necesarios ya que en esto y otros aspectos que tratare mas adelante está basada en mi producción artística.

El proceso perceptual comienza con la integración y análisis de señales que llegan al mecanismo visual humano. Los estímulos visuales que tienen detalles no resueltos se perciben como si fueran idénticos a estímulos visuales sin detalles; las percepciones visuales son todas unitarias y cohesivas y están organizadas según principios conocidos. Algunos de estos principios forman la teoría de la Gestalt:

- a) Las percepciones están organizadas en “fondo y figura”.
- b) La figura esta colocada “hacia delante” del campo que esta hacia atrás.

⁸ Arnheim Rudolf . Arte y Percepción Visual p. 113.

⁹ Cfr. S. Langer, Felling and form. A Theory of Art. p. 75.

¹⁰ S. Langer. Op cit p. 75.

- c) La figura está estructurada, tiene una apariencia firme, con significado.
- d) El campo no está estructurado, tiene una apariencia nebulosa...
- e) La percepción organiza las figuras en formas “buenas”, de acuerdo con el principio de pregnanz¹¹ de Gestalt.¹²

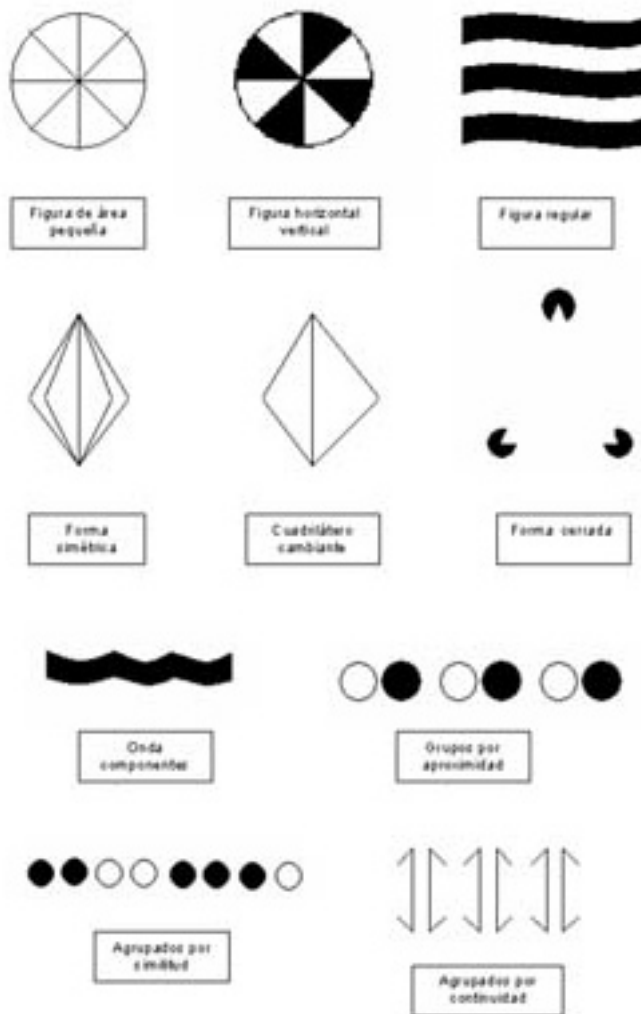


Figura 1
Percepción.

¹¹ pregnanz – principio de la psicología de la Gestalt, requiere que las percepciones sean de “buena forma”.

¹² Psicología de la Gestalt - escuela de psicología que estudia como las personas perciben y captan los objetos como patrones totales.

Las percepciones tiene como características; brillantez, color, tamaño y forma casi fijos e invariables para el observador. La verdad es que cuando se niega la constancia perceptual se niega también la realidad. El cuadro de René Magritte, *Valores personales*, es una paradoja surrealista; la constancia de tamaño es contradictoria e internamente inconsistente: Eso que se ve, ¿es un peine gigante o una cama en miniatura?

En el cuadro se oponen dos conjuntos de constancias preceptuales en el mundo irreal del surrealismo.



Figura 2
Los valores personales.
René Magritte.

1.2. Percepción visual sobre el espacio

Las percepciones visuales son espaciales, porque sus objetos tienen posición; unos están cerca, otros lejanos. Los objetos se perciben con detalle.

Perceptiva lineal

Al aplicar la perspectiva aplicada inconscientemente nos permite hacer sólidas inferencias con respecto a la profundidad. Las líneas paralelas y convergentes, propiedades de la perspectiva; fundamento de las ilusiones famosas. El aparato visual interpreta el tamaño de los objetos en términos de líneas convergentes y paralelas. El aparato visual tiende a imponer una perspectiva donde no hay ninguna. Algunas propiedades de los objetos mismos permiten hacer inferencias perspectivas de profundidad.

La interposición

Los objetos cercanos ocultan a los objetos lejanos por *interrupción*. Los objetos con contornos buenos se perciben como si bloquearan otros objetos con contornos completamente lógicos. Esta interposición la vemos en los dibujos o grabados de Escher.¹³

Pero aunque nuestras percepciones son construcciones mentales más que registros directos de la realidad, cabe mencionar que no son arbitrarias y ni la mayoría de las veces ilusorias.

Nuestras percepciones surgen del pensamiento de la información sensorial y se producen de un modo en gran parte independiente de otros procesos cognoscitivos.

La percepción trata de entender el acto mismo de percibir, pretende averiguar como y porqué surgen las cosas como aparecen. Está claro que los estímulos que recibimos son integrantes de las imágenes mentales que nuestros cerebros crean. Nuestra percepción de color esta basada en las diferentes longitudes de onda de luz, nuestra intensidad luminosa en la amplitud de las ondas luminosas y así sucesivamente.



Figura 3
Print Gallery.
Escher.

Proximidad

La proximidad existe cuando un objeto está cerca de otro, tendemos a percibirlos juntos, más que separados; por la proximidad relativa de los pares de líneas; la mayor parte de las personas percibirían que estas siete líneas son tres pares y una línea a la izquierda.¹⁴

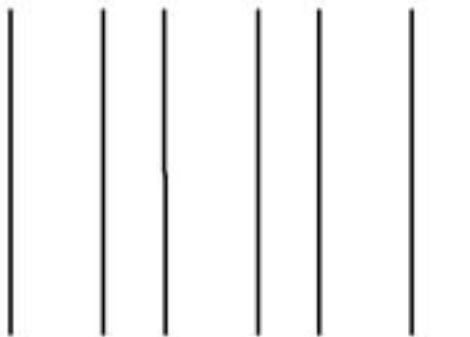


Figura 4
Proximidad.

¹³ COHEN Josef ; Sensación y Percepción Visual; P 69.

¹⁴ CHARLES G. Morris, Psicología un Nuevo Enfoque, p 117.

Ambigüedad

Trata sobre la constancia de tamaño y forma de la imagen de un determinado ángulo visual puede representar objetos de todos los tamaños, sólo al tener en cuenta la distancia puede el sistema perceptual inferir el tamaño del objeto que produce esa imagen.¹⁵

La percepción cambia de un momento a otro aunque miremos de continuo la figura que actúa de estímulo. La mayoría de los psicólogos suelen afirmar que inversión perceptual requiere explicación, porque el sistema perceptivo ha decidido qué es lo que el estímulo representa: de modo que ha tenido que ocurrir algo para que en determinado momento cambie la percepción. Lo que interesa es la inversión perceptual o ambigüedad; resulta bastante ilógico que el espectador sepa de antemano que posibilidad hay. Sin embargo esto sería como condicionarlo a la ambigüedad.

El reconocimiento y la identificación implican necesariamente alguna contribución de la experiencia pasada a la experiencia presente, la percepción en cambio no la implica.

Una vez que se produce la percepción es como si se efectuara una búsqueda a una increíble velocidad por entre todas las huellas almacenadas en la memoria y la búsqueda termina cuando se encuentra determinada huella que se parezca a la percepción presente.

Estos son los conceptos de la percepción que llegan a influir o estar presentes una vez que comencé a trabajar en la obra, y descubrí que lo que estoy realizando se trata de en gran parte de percepción.

¹⁵ ROCK Irvin, *La Percepción*, p.15-22.

2. COLLAGE COMO ELEMENTOS EXTRA GRÁFICOS

El propósito del estudio bidimensional es el entender, no solo las formas de aprehensión estética que el hombre a logrado de la realidad, “ si por arte entendemos la habilidad o destreza que se requiere para realizar las intenciones del artista, entonces no hay diferencia considerable entre los dibujos rupestres y los de un Rafael o un Picasso. El arte debe considerarse como una parte del desarrollo sensorial del homo faber, una facultad a la que pueden darse varios usos, que pueden no usarse o de la que se puede abusar (...) la conciencia estética ha aumentado progresivamente su horizonte y profundidad”.¹⁶

Esto es que: la evolución (porque ya podemos hablar de evolución) de la imagen ha sido causa de los diferentes propósitos culturales que las sociedad han tenido, pero nuestra conciencia con la imagen no es un producto de un incremento tecnológico como se piensa hoy en día. “El ídolo hace ver el infinito; el arte nuestra finitud; lo visual el entorno bajo control”.¹⁷ Así es que el arte es necesario para poder encarnar aquello que la naturaleza ya no nos puede dar, pero el mundo espiritual si.

2.1. El Papel

El papel es un elemento importante dentro del desarrollo de mi obra; ya que es el único elemento extra gráfico que se utiliza en éste proyecto. Por esa razón lo estudiaremos un poco más.

Contrariamente al pergamino y a los papiros, del cual fue sacado su nombre, el papel es una materia manufacturada (del latín medieval *manufactura*, fabricado a mano). Fue primitivamente obtenido del trapo.

Desde el siglo VII se fabricaba papel en Damasco y en Samarkand. En el siglo IX se encontraba en Bagdad y ya para el siglo X existía desde El Cairo hasta Fez. En el siglo XII aparece en España (en Toledo y Valencia) y en el siglo XIII reemplaza al pergamino en Francia.

En el siglo XIV molinos de papel fueron construidos en las ciudades de Essones. Corbeil y Troyes en Francia. Al final del mismo siglo, el Massif Central se vuelve una zona de producción de papel muy importante.

¹⁶ READ, Herbert. Imagen e Idea. Fondo de cultura económica, México 1957. p.15.

¹⁷ Debray p.35.

En Europa desde los primeros tiempos, el papel ha sido producido a partir de trapos deshebrados y batidos (baltust). Esta materia será realizada hasta mediados del siglo XIX. Mucho tiempo antes se habían realizado ensayos para reemplazar los trapos por material más fácil de renovar al ejemplo de los japoneses que lo producían a partir del algodón, del cáñamo de la paja de arroz, de los árabes que utilizaban exclusivamente el algodón.

Pero como el de los japoneses y los árabes era un papel muy imperfecto tenía poco cuerpo y se rasgaba fácilmente, se tuvo entonces la idea de no usar material vegetal crudo, pero de transformarla primero en tela. El lino que crece bien en Francia, contrariamente al algodón, fue empleado en este uso. Los trapos de lino fueron despedazados, hervidos en agua y dejados fermentar, lavados en una gran cantidad de agua, hasta formar una pasta propia para ser convertida en papel. Ejemplo de este proceso fue una carta dirigida en 1315 por el historiador Joinville al Rey Louis X. La invención de los molinos de brazos, luego la de los molinos a martinete, movidos por el agua (imaginados por los italianos), permiten perfeccionar la fabricación del papel que requería numerosas operaciones mecánicas.

Hacia 1800. Louis Robert, imagina una mecanización de la fabricación: fue un invento capital, una serie de aparatos mecánicos permitían producir hojas de papel de un largo infinito y sobre un ancho determinado más rápidamente y con una reducción considerable de mano de obra. En 1827 cuatro papelerías trabajaban con procedimientos mecánicos, eran 12 en 1834 y más de 230 en 1861. Por lo tanto, Chapelle. Canson y Mongolfier, han conducido el desarrollo de esta importante industria.

En 1850 a fin de enfrentar necesidades en regular aumento, se llegó a utilizar la paja y la fibra de madera para producir papel. Reaumur al observar a las abejas construir sus nidos con fibras de madera amasada y pegadas con saliva, sugirió en 1720 sacar pasta de papel de la madera. La invención de la impresora en 1436, se pudo desarrollar porque el papel era ya bastante popular. Sin duda, un gran impulso a su fabricación.

2.2. Papeles Pegados

El papel pegado es una práctica milenaria. Se encuentra en China en el siglo II y en el Japón en el siglo VII. En el siglo XX el fenómeno del Collage se ha desarrollado a través de todos los movimientos artísticos: cubismo, futurismo, surrealismo, arte abstracto, nuevo realismo y pop-art.

Nos muestra el éxito inmediato que esta invención encuentra con todos los artistas implicados en la renovación de las formas e ideas en el

curso de los primeros años del siglo XX. En todos los casos el *Collage* aparece como el arma privilegiada de la relación contra el orden antiguo. Los géneros se desintegran, en fin los criterios de unidad espacial o temporales de armonía y de buen gusto, las exigencias de la lentitud y del acabado, al humor, a la velocidad y a lo inacabado.

Se ha seguido comparando la invención del Collage a la introducción, a principio del renacimiento del sistema de perspectiva de los pintores. Dos razones mayores son el nacimiento de este acercamiento, la primera de similitud y la segunda de oposición. En efecto, la definición *albertiniana* del espacio figuraba en dos dimensiones, venían de concluir toda una serie de búsqueda y de tentativas inexpertas sobre la profundidad, aportando a esos precursores aun inciertos, una confirmación teórica a su deseo intuitivo de habitar así el mundo, de la misma forma el descubrimiento casi accidental del collage; el cual viene a justificar la búsqueda y reflexión sobre las condiciones de una nueva realización artística, al favorecer del mismo golpe su libre y plena expresión. Igualmente al instar del sistema óptico concebido por Alberti en el siglo XV, ésta técnica revolucionaria es conjuntamente y en el mismo momento de su aparición, el instrumento revelador de una visión. En revancha el acto mismo de pegar se ataca directamente a los privilegios establecidos.

2.3. Origen del collage

Procedimiento *Paperstique*, así lo nombra Picasso, que consiste en muchos pedacitos de papeles pegados. Estos “primitivos” de una sensibilidad completamente renovada van muy rápidamente a anexar la invención cubista de los papeles pegados a su propia concepción del mundo. Se puede pintar con lo que uno quiera dice Apollinaire, tomando la defensa del Collage.

El espacio se encuentra fecundado por el tiempo como nos cuenta Herta Weschel en su documentada *Historia del Collage*, existen precedentes de esta técnica. Los célebres cuadros de cromos que estuvieron emboga a fines del siglo pasado y que aún hoy se pueden encontrar en alguna casa de pueblo o en anticuarios, sería el más conocido de ellos, pero la idea no es exactamente la misma, a pesar de recibir el nombre de la cola que se utiliza para pegar, no es la cola lo fundamental de esta técnica recordemos que los primeros papiers collés estaban sujetos con alfileres, sino la idea de incorporar algo prefabricado, algo que como diría Braque: constituye una certeza en medio de una obra en que todo el resto está figurado, representado o sugerido. Naturalmente este concepto de collage, que como dice Aragón, introdujeron los cubistas en el cuadro de una autocrítica, ha variado mucho, ha evolucionado a lo

largo de más de 60 años, dando nacimiento a formas muy distintas de interpretación de un mismo principio. El principio de la utilización de materiales extrapictóricos o extraartísticos y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto es el de la obra de arte.

Tristán Tzara escribía, “...El papel pegado bajo tantos diferentes aspectos, marca la revolución de la pintura, el momento más poético, el más revolucionario, el conmovedor vuelo hacia hipótesis más viables, una más grande intimidad con las verdades cotidianas, la afirmación invencible de lo provisional de los materiales temporales y perecederos, la soberanía del pensamiento.

George Braque es considerado históricamente como el iniciador en 1913 de la técnica del papel pegado. Da cuerpo a la realidad, integrando a su pintura papeles, imitando la madera o el mármol; elementos cuyo aporte plástico engendran estética nueva. En el inicio de su procedimiento, el collage parece realmente sin límite en el tiempo que se hace por primera vez. Antes de haber experimentado los primeros efectos del papel pegado sobre el papel. Picasso organiza en el espacio objetos, instrumentales o naturalezas muertas compuestas de pedazos de cartón, de madera, hierro y clavos, mantenidos juntos gracias a la colla. Están inventando uno de los procedimientos técnicos que caracterizan de una manera radical el arte del siglo XX.

La sorpresa probada por la irrupción de los papeles pegados en el campo de la figuración clásica y, la rapidez con la cual su práctica se extiende desde 1912, fecha de su revelación a los ojos de Braque, Picasso y Juan Gris hasta donde empieza a generalizarse. Designación de este procedimiento como un momento esencial de la *modernidad en arte*. De un temperamento diferente, Picasso realiza en el mismo tiempo y con el mismo éxito obras aparentemente muy similares, pero a este procedimiento inédito, se da una nueva dimensión de la experiencia de Braque que hace un nuevo lenguaje.

El collage pasa del cubismo al futurismo, cuando los discípulos italianos de Marinetti descubren la vanguardia parisina. Contrariamente a los cubistas que yuxtaponen papeles pegados en superficies pegadas, ellos envuelven periódicos, etiquetas. etc., en una pintura que goma cada elemento para formar un todo difuso.

Son los poetas Apollinaire que los encabeza, luego Bretón, Aragón. Tzara y en fin... Jean Paulhan, que reconocieron los primeros, la verdadera importancia del collage. La diversidad misma de los aspectos de su uso revista con relación a las múltiples manifestaciones de vanguardia efímeras del principio del siglo, refleja a la vez la riqueza y la imperiosa necesidad de este nuevo lenguaje. El collage y el ensamble hasta entonces reservados a los ingenieros o a la industria, compiten en adelante con el refinamiento subjetivo y la personalidad soberana, mucho tiem-

po reconocido como el privilegio exclusivo del artista, la belleza desnuda de las cosas en su surgimiento y su espontaneidad.

2.4. Precursores

Durante el siglo XIX han intervenido junto a creadores anónimos, renombrados artistas. Sus obras pudieron verse en la exposición Poetas, pintores, pintores poetas en Sankt Gallen, en 1957, como una hoja del pintor romántico Philipp Otto Runge (1777-1810), Lección del ruisenior y Amor, de 1801 (Galería de Arte de Hamburgo), en la que se unen en un collage un dibujo a pluma con texto poético y un Amor recortado a tijera en blanco sobre fondo oscuro.

Víctor Hugo (1802-1855), al que cada vez se aprecia más como dibujante, trabajó ocasionalmente con la tijera. Durante los largos años de su exilio en la isla de Jersey (1852-1855), recorta siluetas en papel ennegrecido, que luego pega y transforma con un pincel en paisajes románticos. A veces emplea las formas recortadas como plantillas, sobre una base clara, pasando un lápiz blando de tal manera que entre el sombreado de líneas cruzadas quedan los negativos de los modelos, que el autor interpreta pletóricamente a la tinta. La afición a experimentar de Víctor Hugo, se extiende también a otros campos gráficos: por ejemplo, repasa materiales como puntillas de tul con tinta china y emplea las finas estructuras que dejan el tejido sobre la base como fondo del cuadro para nuevas composiciones. En una ocasión realiza una cabeza en doble perspectiva vista de frente y de perfil, un precedente del retrato simultaneo de Picasso. Para obtener tonos negros especiales, mezcla tinta común y tinta china con café y según otras fuentes con ceniza de cigarrillo, jugo de mora, cebollas quemadas. También hace cuadros de manchas vertiendo tintas sobre papel y doblándolo una o varias veces.

También el escritor de cuentos Hans Christian Andersen (1805-1875), destaca en el recorte de papel. Confecciona para los niños de su familia, con recortes, collage y croquis.

Christian Morgenstern (1871-1914) compone sus primeros collage a finales del siglo pasado, sus trabajos artísticos nos acercan al presente. Las verdaderas composiciones-collage comienzan en 1903: siguiendo su inspiración espontánea. Morgenstern recorta formas sencillas y grandes de papeles monocolors o con motivos, de cuya composición surgen seres fantásticos y monstruosos.

También en los años noventa (1890) se emplea por primera vez el collage en carteles. Fueron el pintor inglés William Nicholson (padre de Ben Nicholson) y su suegro James Pryde, los que descubren las posibilidades de esta técnica para motivos publicitarios, abriendo camino en

un terreno en el que el collage ha ido encontrado la más amplia extensión. Abren juntos en Londres una oficina de publicidad con el nombre de Beggarstaf Brothers, copiando un nombre hallado en una vieja cebadera. En 1894 tiene lugar la primera exposición de sus carteles en el Royal Aquarium de Westminster.

Resumiendo, podemos constatar que el collage, la composición y el cuadro con materiales, tienen incontables predecesores con lo que se crea en la actualidad. Todos estos trabajos quedan como productos del arte manual popular o de aficionados, en las líneas colaterales del desarrollo artístico sin influir en él. Será en el siglo XX que el collage en manos de artistas creativos se transforma en un nuevo medio de expresión válido, que ha contribuido a impresionar el rostro de nuestro tiempo

Hay algunas parábolas reveladoras de toda la pintura moderna en la invención del papel pegado cubista: “es la afirmación palpable que la vista no basta ya a acoger la realidad transformada del espacio. Hay adelante la desaparición de las marcas y convenciones que habían garantizado hasta entonces la ilusión pictórica, tomar en cuenta otros recursos de la sensibilidad.”¹⁸

Con Picasso y Braque, Jean Gris, el collage ya era propagado en Europa, pero su uso era aún tímido. Consistía en extraer un material encontrado y su incorporación directa en la superficie del cuadro. Contrariamente a sus contemporáneos, Schwitters se entregó a esta disciplina y ha realizado unos dos mil collage. Esta utilización de objetos deshechos, marca una etapa en la historia del arte, el fin absoluto de la imitación; aquí cada fragmento sacado del mundo real tiene su historia. El collage ha hecho volar en pedazos a su manera, las relaciones tradicionales del arte de la realidad. Con Schwitters el collage entra en su dimensión antológica moderna. Es el primero en fundar su estética sobre los desperdicios, objetos de desecho de la civilización industrial encontrados en los basureros o terrenos baldíos.

2.5. Collage en el siglo XX

2.5.1. *Los cubistas*

El primer elemento pegado que se encuentra en un cuadro cubista es un pedazo de tela encerada en un bodegón de Pablo Picasso de principios de 1912, cuyo motivo imita el enrejado de paja del asiento de una silla. Picasso ha pintado alrededor listones de madera, que refuerzan la ilusión del mueble erguido, tras él se encuentran reunidos un vaso, una

¹⁸ RODARI Florian, Historia del Collaje, p 86.

pipa, un periódico, un limón, etc. En intersección de superficies cubistas, de manera que salte a la vista la gran superficie de pegado vacía, sin la cual el cuadro pintado en tonos mates y enmarcado por un cordón retorcido.

Otras ilusiones ópticas notables aparecen ya en los cuadros de Georges Braque entre 1909 y 1910 cuando la pintura cubista alcanza el punto álgido de la fase analítica, el interés del artista se concentraba en hendir la superficie cerrada y penetrarla. Los elementos formales se representan simultáneamente en perspectiva cambiante, formando composiciones en un volumen del cuadro, irreal, con muchas capas.

En dos bodegones de este tipo, que datan de 1910, *Violín y jarra y Violín y paleta*. Braque pinta unos clavos en el borde superior del marco, que sobresalen plásticamente de la superficie, también encontramos un clavo con una cuerda en el cuadro *Hombre con guitarra*. Estos elementos reales muestran que los cubistas pensaban incorporar a su pintura objetos de la vida cotidiana en nueva forma.

Picasso acomete al mismo tiempo los mismos experimentos para hallar nuevas texturas con distintos materiales, mezclas con arena y otras sustancias extrañas. El intercambio de ideas entre ambos amigos en esta época es tal, que no pueden resolverse las cuestiones de prioridad, y es ocioso, porque a ellos mismos, en la búsqueda de nuevas soluciones, no les preocupa quién de los dos era el primer en descubrir algo.

El siguiente y lógico paso, fue pegar tales tapices en los cuadros. Fue de nuevo Braque el que los descubrió un día en su tienda de Avignon y los adoptó para introducir pedazos de ellos en un dibujo, ahorrando el fatigoso proceso pictórico. La consecuencia aparece de forma tan natural que con ello se le ha quitado cualquier elemento mítico al nacimiento del collage en la historia del cubismo.

Bodegón con frutero y vaso, es considerada la ópera prima de los *papiers-collés*. Modifica una composición que Braque había realizado al óleo. En el cuadro las texturas se resaltan con arena o aguas de la madera pintadas, mientras que en el collage son reproducidas por pedazos de tapiz de color que contrasta con los blancos y negros del dibujo a carbón. Del cambio de dimensiones superficiales y con profundidad que resulta entre los papeles pegados y el dibujo, nace una indeterminación especial, en la que las falsas aguas de la madera que hacen las veces de mural y cajón de mesa, tienen un singular significado realista.

Picasso adopta inmediatamente la nueva técnica de su amigo y las posibilidades del collage no dejarán descansar, de aquí en adelante, a los apasionados experimentadores. Durante dos años los *papiers-collés* tienen casi la misma significación en su obra que los óleos. Braque al principio utiliza los trozos pegados exclusivamente en dibujos, sobre todo en dibujos al carbón sobre fondo blanco. Emplea junto a ellos co-

lores al óleo muy moderadamente. Algunos elementos de papel grandes, un trozo de papel imitando madera, una tira de galón y uno o dos papeles de colores de tono mate unitario, forman los elementos básicos de las composiciones, que son envueltas y recubiertas por el ligero trazo del dibujo. Los motivos son a menudo instrumentos musicales violín, guitarra o mandolina, que aparecen con frecuencia en los óleos de Braque de 1910 a 1911.

Braque descubre que los papeles pegados permiten el justo empleo de color. Hacen posible separar por completo el color de la forma, permitiendo la aparición de ambos elementos por separado. Esto fue el gran acontecimiento: el color y la forma ejercen simultáneamente su acción, pero no tienen nada que ver entre sí.

No es casual que este collage quedara en poder de Picasso, cuya influencia se deja notar en él. Picasso amplía con su impulsiva fantasía las posibilidades de expresión del collage en múltiples maneras, y la reflexiva forma de ser de Braque no siempre puede mantener el paso con su empuje temperamental. El número *de collage* creado por Picasso en estos años supera en mucho el de los de Braque, corriendo paralelas las osadas improvisaciones, las composiciones pensadas y los estudios accesorios.

Con el tiempo, Picasso multiplica el arsenal de objetos reales en sus collage con las cosas más variadas, añade tarjetas de visita, etiquetas de botella, cajas de cerillas, paquetes de cigarrillos y tabaco, restos de tela e impresos, sin abandonar la abstracción. Él es el primero en descubrir la especial fuerza expresiva de materiales desgastados, que han pasado por todas las manos. Justifica su empleo diciendo que para el artista no hay medios de expresión dignos o indignos, sino que puede servirse de cualquiera si es capaz de transferirle su emoción.

A partir de 1912. Braque y Picasso experimentan con formas tridimensionales. Braque hace esculturas con papeles doblados; Picasso lo hace con construcciones de papel, hojalata, madera y otros materiales. Combina collage y relieve en instrumentos musicales, que al principio monta con cartón y papel y posteriormente con madera, alambre, hojalata y cordel. En un caso, una vieja lata de conservas constituye el orificio de resonancia de un instrumento sobre el que se han tendido alambres a modo de cuerdas; en otro una mandolina de madera cerrada está atornillada y clavada al fondo. En estas fantásticas creaciones. Picasso se anticipa a los objetos dadaistas.

1913 en la historia del collage es el año de los principales descubrimientos. En 1914 el papel se emplea más razonada y sistemáticamente. El interés se concentra en las relaciones de texturas y tonalidades y los motivos punteados de moda en telas y tapicerías desbordan en papiers-collés. Los contornos se diluyen en el punteado, pintado a mano que

aparece junto a los impresos y también en los débiles sombreados del dibujo.

Juan Gris que pronto será el tercero del círculo, llega a París procedente del estado español y se convierte en vecino de Picasso. Después Juan Gris llega a simplificar sus composiciones. Simultáneamente pasa a colores de intenso brillo y motivos ornamentales con grandes curvas. Constatamos una influencia directa de Picasso en la aparición en tres cuadros de Gris de la tela encerada, imitando un enrejado de paja que éste ya había empleado. Al contrario de Picasso y Braque. Juan Gris une siempre el collage con óleos y gouaches. El colorido da a estas obras el mismo nivel de calidad que la pintura. En 1914 se dedica totalmente a esta técnica y compone numerosos bodegones con los primeros objetos, botellas y fruteros, vasos y tazas, periódicos y pipas. Gris contrapone a la célebre frase de Braque: “En ninguna parte cede tanto a sus sentimientos como en los collage, a los que confiere una magia particular en la que encajan realidad e irrealidad.”¹⁹

El pintor mexicano Diego Rivera tomó también parte en el movimiento cubista de París. Entra en contacto con los cubistas durante su segunda estancia en Europa en los años 1911-1912 y expone con ellos en 1912 y 1913 en el salón d'Automne. Existen dos collage suyos en Europa, en los que están pegados pedazos de una tapicería “Renaissance” de dibujo grande. En el primero. *Botella de anís e instrumento de cuerda*, fechado en 1913, se perciben influencias de los cuadros de la misma época de Juan Gris. Una composición en dos partes, con una mitad del cuadro dispuesta verticalmente y la otra en diagonal. En la segunda. *Bodegón con botella* de 1914, en el que se ve, entre otras cosas, un telegrama dirigido al pintor. Rivera suscita sorprendentes efectos de transparencia por medio de un periódico pegado bajo el vaso y un pedazo de tapicería en el interior de la botella. Todo ello hace pensar en Juan Gris, al igual que las vetas ornamentales de la mesa. La peculiaridad de Rivera reside en los acentuados contrastes entre los elementos blandos dibujados y los duros pegados. Esta influencia se pierde al comenzar Rivera en México sus grandes frescos de estilo épico popular.

2.5.2. Los futuristas

Desde Picasso, el espacio aparece comprimido por una violenta ruptura que la propulsa fuera de la imagen. El ojo se desplaza mas al Interior de un universo en ruptura, donde los planos se sobreponen, los ángulos sobresalen inesperadamente, donde los objetos están aplanados sin

¹⁹ WHESCHER Hertha. LA historia del collage del cubismo a la actualidad, p 176.

miramiento sobre la superficie del cuadro. Algo con toda evidencia en ese momento se rompe en el orden admirable y soberano que mantiene el mundo, es su ilusión. Algo que hace que a partir de los cubistas los que se esfuerzan conjuntamente de reemplazar las convenciones de la visión de la perspectiva resultado de la teoría de Alberti, por la creación de un nuevo orden óptico que está a la vez más cerca de la verdad, de la experiencia y de los sentidos y más fiel al ejercicio particular de la pintura. Poco a poco nace un espacio anti-ilusionista, más bien un futurista. Efervescencia, ruido, la calle, el tráfico. Duchamp dice: "... el futurismo no es más que un impresionismo urbano...".

Mientras que todo el mundo reconoce la importancia de los papiers-collés en la historia del cubismo y con ello en el desarrollo ulterior del arte moderno, se sabe mucho menos respecto al papel del collage en la pintura futurista y sus seguidores. Boccioni, Balla, Severini, Carra y Russolo que firmaron en 1910 el Primer Manifiesto de la Pintura Futurista, practicaron el collage produciendo obras en parte importantes. Les siguieron muchos otros artistas en la época futurista que precede a la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial. El que estas obras no hayan alcanzado honores especiales en los libros y exposiciones del futurismo, es debido a que en Italia se ve claro que los futuristas, en este caso, no son los verdaderos iniciadores, sino los seguidores de los cubistas franceses.

Umberto Boccioni planteó la necesidad de utilizar en el arte, materiales nuevos y conformes con la época. En su Manifiesto técnico de la escultura futurista, pide a los escultores que abandonen las tradicionales obras nobles de mármol y bronce y que busquen sus medios de expresión entre los numerosos materiales de la vida cotidiana. En él se dice: "...Una composición plástica no tiene porque estar hecha de un solo material. En una sola obra pueden unirse veinte distintos para aumentar su fuerza expresiva. Citemos sólo unos cuantos: vidrio, madera, cartón, cemento, crin de caballo, piel, tela, espejos, luz eléctrica, etc.". En otro lugar dice sobre el empleo de nuevos medios: "...Con la ayuda de superficies transparentes, láminas de cristal, placas metálicas, iluminación exterior e interior, podemos poner en evidencia las superficies, direcciones, tonos, semitonos de una nueva realidad...".

Simultáneamente aparecen papeles pegados en sus óleos. En un dibujo a pluma matizado con colores al temple, *Sifón y vaso*, se encuentran un recorte de periódico y la hoja del título del manifiesto futurista, con el nombre de Marinetti semioculto. De análoga manera aparecen recortes de periódico como fondo de bocetos al óleo.

Además Severini hace collage de estilo cubista más conservador, bodegones en los que ha pegado papeles de color, impresos, titulares de Lacerba, cartón ondulado, naipes, etc. También el pintor italiano Ar-

deno Soffici utiliza esta técnica. Carrá realiza un collage abstracto de un tipo completamente nuevo. Al ver *Danza serpentina*, de Severini, le escribe explicándole que se interesa por una idea análoga: *un cuadro poético*, cuya tonalidad se refuerza con papeles de colores. “...He marginado toda representación de figuras humanas, para reproducir la abstracción plástica del tumulto ciudadano. La composición es de una dinámica explosiva. Desde un centro circular se proyectan hacia el espacio, rayos hechos de tiras de papel impreso, sombreados en tonos rojizos y azules. Palabras arrancadas de su contexto sin ningún sentido, eslóganes publicitarios, títulos y series de letras, forman un verdadero poema sonoro, cuyas intenciones patrióticas se manifiestan en las llamadas inscritas en el pincel en trazo grueso: “Viva el rey”, “Viva el ejército”.

El cuerpo del caballo ha sido recortado en papel de cuaderno escolar jaspeado, el fondo está lleno de recortes de periódicos y el nombre de Joffre en grandes y desordenados caracteres, conecta esta representación con los sucesos bélicos del momento.

Junto a Russolo es el único que no queda afectado por las influencias cubistas, y en 1912 comienza a realizar composiciones sin objetos. En dicho año proyecta frescos con motivos geométricos para la Düsseldorf Konzerthalle y pinta en el mismo estilo un cuadro llamado *Penetración irisante* en múltiples variaciones. En el año siguiente, da un enfoque futurista a sus composiciones abstractas, introduciendo en ella la representación de movimientos rítmicos. Su tema principal es la *Velocità astratta*, que un crítico de arte italiano ha designado como el *texto de partida de la abstracción*. Balla la compone en numerosas variaciones, entre las que se encuentra un cuadro en relieve con papeles de colores y de estaño. Se propone alcanzar con medios sencillos y asequibles efectos más intensos de color y relieve en la realización de sus formas abstractas. En los años siguientes produce una serie de collage únicamente con papel de colores y motivos abstractos, como *Línea de velocidad* o *Fuerzas y volúmenes*. Pero también crea paisajes estilizados que se articulan en superficies matemáticas, como *Paisaje geométrico* de 1915. La mayoría de estos cuadros son de pequeño formato. En un tamaño grande sólo tenemos *Puente de la velocidad*, que existe a su vez como óleo.

Todos los temas de los futuristas están reunidos en el importante collage de Carlos Carrá (1881-1966) en una aparición musical, evoca la agitación, el desorden, la alegría, también una multitud popular. La guerra “sola higiene del mundo”, según Marinetti es otro tema de predilección de los futuristas. En efecto en su voluntad de derrocar el orden establecido, y de subsistir una energía nueva, toda forma de lucha, constituye un elemento esencial de la actitud moral y estética que entretienen respecto a la vida.

Ciertos pintores recurren al collage, manifestando la preocupación de estar al ritmo de modernidad.

Pero este salto en el vacío de las formas puras efectuado por Malevich con su *cuadro negro sobre fondo blanco*, ilustra en el fondo el resultado de una larga reflexión, iniciada desde el fin del siglo XVIII, pero más y más intensamente a partir de Cezanne. Sobre la autonomía de la pintura regresando a sus constituyentes, expresión, línea, colores, formas y sus composiciones sobre la tela por el de un material argumento determinante a favor del *collage*, al cual acordamos siempre más importancia a medida que disminuye el interés llevado al sujeto. Malevich determina hacer el vacío del pasado, de pasar los límites de la pintura y alcanzar un grado cero del visible a este *vasto espacio reposo cósmico*, mundo blanco de la ausencia de objetos que es la manifestación del nada desvelado. Los protagonistas de ese movimiento de rebelión hacen su aparición en el curso de los mismos años primero en Zurcá, luego un poco en todo el mundo bajo el nombre de *Dadá*.

2.5.3. Suprematismo

Hay una similitud entre ellos: se caracterizan en efecto en esa época por la reunión de unidades abstractas flotando en el centro de un espacio.

Cada plano coloreado adquiere su nuevo equilibrio de la relación y tensiones que mantienen con la superficie de tela. Sin hablar del nuevo material collage, jugando su propia partida sensible.

Schwitters sin duda lleva a sus extremos consecuencias, la revolución del papel pegado iniciado por los cubistas. En fin, poco importa la cualidad del material, lo importante es que es revolucionario.

Deben imperativamente desaparecer a fin de que la ilusión reine en soberana. Para Duchamp, Man Ray y Picabia, el collage era el arte del pasado. Un mismo desprecio de la pintura al óleo.

2.5.4. Impresionismo

La abstracción pura de Mondrian, Vasn Doesburg y Kandinsky, escapa a las trampas del historicismo y la repetición en la cual habían caído una tras otra las recientes vanguardias.

Max Ernst dice: "...si son las plumas que hacen el plumaje, no es la cola que hace el collage..."; asimismo André Breton mencionaba "... el surrealismo ha encontrado inmediatamente su objetivo en los collage de 1920. El collage moderno requiere nuestra atención por lo que ha concretizado absolutamente opuesto a la pintura, más allá de la pintura..."

El collage aparece así como una de las más potentes palancas capaces de abrir a cada ser deseoso de entrar en ello, las puertas de lo desconocido.

Grandes maestros de la paradoja son Man Ray y René Magritte. Arp ha subrayado la iniciativa del material. El mismo se deja guiar por la imagen que va apareciendo bajo sus dedos, de toda su confianza a este movimiento misterioso que lo atraviesa, que le pertenece plenamente. Así mismo que en la naturaleza nada acontece a nuestra instancia, las obras de arte según Arp, no están destinadas a imponer un sentido. Arp utiliza el azar como un aliado. Esculpir la luz: las transformaciones radicales que se han llevado a cabo en el primer tercio de este siglo, han afectado en profundidad la presentación del mundo, son en su mayoría una aventura colectiva.

Matisse considera que la razón de ser un pintor, su función, reside en su trabajo, en el enfrentamiento específico que lo vuelve a traer cada día a la cuestión de sus medios de expresión. La obra se realiza en él, al curso de dudas y reinicios, nunca por la negación de la tradición, raramente bajo el impulso de la sola espontaneidad. La idea que guía al artista y toma cuerpo se revela a medida que se desarrolla el cuadro. No hay azar en Matisse, así como los primeros collage de los cubistas, dadaístas y surrealistas.

Consecuencia última de la búsqueda cubista por trazar el objeto en su esencia visual, el suprematismo ruso que abolió desde 1915 a toda referencia al mundo de la realidad exterior y abandona el cambio del campo del cuadro a los solos elementos pictóricos: ruptura extrema, del orden antológico, típico del pensamiento ruso, que ni Braque, ni Picasso, aun en sus composiciones, las más abstractas se hubieran resuelto a considerar, pero este salto en el vacío de las formas puras efectuado por Malevitch con su "cuadro negro, sobre fondo blanco" ilustra en el fondo el resultado de una larga reflexión iniciada a finales del siglo XVIII, pero más y más intensamente a partir de Cezanne.

2.5.5. *Dadá*

El movimiento Dada nació en el cabaret *Voltaire* en Zúrich, Alemania en 1916 bajo el impulso de Tristan Tzara, quien practicaba el collage con entusiasmo para protestar violentamente contra todas las ideas religiosas, políticas y sociales de la época y de la sociedad. Las intenciones de los dadaístas eran más bien agresivas. Reunían elementos de diversos orígenes para provocar choques, algunas veces llenos de sentido del humor. Estos collage provocan reacciones. El collage ha sido rápidamente percibido como subversivo y peligroso, pero raramente como obra artística, menos actualmente cuando se trata de artistas conocidos, entre los cuales la ironía de la vida tiene a Max Ernst entre ellos.

Entre algunos autores célebres que hicieron collage bajo la bandera dadaísta podríamos mencionar a Raoul Hausman, Hannah, Hoch, Georg Cross, Arp, Schwitters y Heartfield. “Estábamos persuadidos que el mundo renacía con nosotros, cuando en realidad habíamos tragado completo el Futurismo, reconoce Has Ritchen 50 años después.”

Jean Arp corta en triplay sus primeras formas en relieves. Hausman, hace fotomontaje de militares y casernas y descubre que puede hacer compuestos de fotografías recortadas. Los alemanes usarán esta técnica políticamente. En Moscú la vanguardia adopta la técnica alemana *Rodchenko y Kloutsis*, excelentes en los collage de imágenes en las revistas para criticar a la sociedad y su avasallamiento a la revolución industrial desde los años 20's. En 1923 en Berlín con el *Jhon Baader* se recuperan grandes jirones de carteles arrancados de la feria dadá. Se presenta un enorme ensamblaje de su descubrimiento, anticipándose a Léo Mallet en los años 30's y de los nuevos realistas de los años 50's, cuando el *collage* se adhiere a la publicidad.

Si el impulso técnico publicitario ha acompañado la expansión de la industria y del comercio a finales del siglo XIX, también ha contado con el collage sin tregua en busca de imágenes. Según Marshall Mac Luhan, el mensaje es *los medias*, la diversificación tecnológica forma la mutación del lenguaje publicitario. Después de los carteles investidos por numerosos artistas post-impresionistas, se construye otro soporte promocional de los productos manufacturados: el embalaje, el condicionamiento, Coca-Cola, Kodak y otros forman la constelación fonética y pictográfica del mito original del consumo. Es a este fenómeno que se confrontan los cubistas como Braque y Picasso, incorporando en sus cuadros los papeles de embalaje de los tabacos, de Gillette, etc., o caligrafiando marcas de aperitivos. Estos collage elaborados por los cubistas, integran a la sustancia misma del cuadro fragmentos de lo real, elaborando así una nueva poética de los objetos manufacturados, ya no representados como señal del paisaje urbano moderno.

Los dadaístas han sistematizado la técnica del collage en un sentido muy diferente del de los cubistas. En su voluntad de eliminar el pasado, han cambiado la naturaleza misma del cuadro, renovando sus constituyentes. En sus cuadros y relieves, Schwitters junta cantidades de materiales de deshechos, entre los que se encuentran numerosos fragmentos de carteles y viñetas comerciales, lo que lo llevará indirectamente a abrir una agencia publicitaria en 1924.

Mientras Schwitters hace publicidad, R. Hausman violenta los códigos. Voluntariamente agresivo, los fotomontajes de este artista donde se mezclan revueltas fotos, recortes de periódicos y etiquetas, son la expresión de una actitud de crítica social y política, propia de los dadaístas alemanes. Schwitters, sin duda es el que lleva a sus extrañas

consecuencias la revolución del papel pegado, iniciado por los cubistas, en fin, poco importa la calidad del material, lo importante es que es revolucionario.

La técnica del collage-montaje contesta al deseo dadaísta de romper la ilusión de la bella factura, la ruptura de una realidad juzgada prescrita. Reflejo de la voluntad de esos hombres de acercar el arte a la vida. Max Ernst confía al *collage* la función de volver a poner en cuestión la realidad que la operación del *collage* propiamente dicho, había sido disimulado minuciosamente.

Las huellas y las suturas entre fragmentos que volverían demasiado evidente una ruptura en la continuidad, deben imperativamente desaparecer a fin que la ilusión reine en soberanía.

Kurt Schwittes, un refinamiento de sus óleos y una ternura que es sorprendente en la silueta de este gigante taciturno es que pasa su tiempo recogiendo en una amplia bolsa colgada del cuello, inverosímiles pedazos de papeles, cuerdas, pedazos de telas tiradas. Este material abandonado a la indiferencia pública y a la intemperie recupera por la gracia de este buen samaritano, el calor de un hogar. Treinta años antes, Van Gogh ya había manifestado su profunda simpatía por los objetos deshechos, exhibiéndolos en sus telas los había alzado a una dignidad que ninguna escuela por más veraz no hubiera osado imaginar.

2.5.6. Surrealismo

Con el surrealismo despierta de nuevo el interés por el collage. Breton, Picasso y Braque son sus grandes predecesores, precisamente a causa de los *papiers-collés*, con los que abren a sus ojos, las nuevas fuentes de un arte de una irreal realidad. Braque dice con énfasis poética: "...le debemos que el motivo de la tapicería, siempre igual, de las paredes de nuestra habitación, se hayan transformado en un puñado de hierba, situado en la pendiente de un precipicio. Sin este tapiz, ya no habría paredes y nosotros amamos estas paredes, luchamos por amar estas paredes que se nos escapan. Aunque contamos siempre con nuestro propio límite, no podemos ir más lejos en la abstracción de la realidad de lo que Braque lo ha hecho, al entregarse a esta última mentira metafórica..."

En el ejemplar más conocido, el trapo está cubierto por unas cuerdas y junto a él aparece un pedazo de periódico pegado con manchas de color. Picasso realiza numerosas variaciones en relieve del tema en la misma época. En una construcción que data de mayo de 1926, en el centro del cuadro y bajo las cuerdas tensadas y dispuestas verticalmente, se encuentra un botón cosido sobre un pedazo de tela. En otro ejemplar de efecto aún más poético, aparecen una hoja marchita, carcomida y

un tul verde del que cuelgan las cuerdas del instrumento. Todo ello está dentro de un dibujo a lápiz cuyas formas circulares unen la composición.

En *La Révolution Surrealiste* se celebra a De Chirico y a Paul Klee como padres espirituales y se saluda a los viejos dadaístas Man Ray y Max Ernst, con sus nuevas obras como surrealistas. A ellos se añade pronto Arp con sus relieves pintados, más recientes: Monte, ombligo, Ancla, Mesa, Paolo y Francesca, en los que une sus formas primitivas de botellas, tenedores, relojes, botas, etc., en significativas combinaciones.

Algunos temas los realiza también en collage de papel, como *El reloj*, o como a *Cabeza pegada*, le añade una espesa lengua plástica. En el libro de los *Ismos artísticos* que publica en 1925 con El Lissitzky, presenta un montaje fotográfico de espíritu dadaísta llamado *Guante*, en el que un hombre joven en traje deportivo lleva un gigantesco guante de cartón como cabeza y sostiene el otro con los dedos.

El hecho de que los surrealistas al principio no produzcan obras artísticas, es debido a que su pretensión de movilizar las fuerzas creadoras del inconsciente, haciéndolas plasmarse en nuevas formas de expresión, puede realizarse con más facilidad en el terreno literario que en el artístico. La escritura espontánea e incontrolada de pensamientos e imágenes encadenados, no puede aplicarse a la pintura sin más. En las sesiones espiritistas que organiza Breton, se hace pintar y dibujar a los participantes bajo hipnosis. El médium más dotado resulta ser el poeta Robert Desnos. Este realiza en trance cuadros *naïf*, en los que aparecen objetos y palabras dispuestos arbitrariamente. En 1925, halla su propio método para que en el proceso creativo intervengan fuerzas independientes de la modelación consciente, lo denomina *Frottage*. Recubre un objeto cualquiera con papel delgado, por el que pasa un lápiz blando, de manera que aparezcan contornos causales que interpreta y completa dibujando. Comienza para él una nueva época de productividad pasivo-activa, que le permite asistir como espectador al nacimiento de sus obras.

Únicamente André Masson intenta entre los años 1924 y 1925 convertir en dibujos la escritura automática. Dibuja sobre el papel una maraña abstracta de líneas, adelantándose a la pintura informal de Pollock, Tobey y sus seguidores. Del ir y venir dramático de las líneas surgen referencias a peces, pájaros, cabezas de caballos y frutas que para Masson se asocian con los cuatro elementos. Siguen las corridas de toros mitológicos: composiciones llenas de tensión dinámica, en las que pretende expresar el aumento de intensidad vital que produce la proximidad de la muerte. Más tarde los contornos se precisan, las formas aisladas aparecen con más claridad y adquieren un significado simbólico. Las cabezas, picos, alas, escamas, etc., bastan para caracterizar las distintas especies animales.

En 1927 Masson comienza a pegar en estos dibujos plumas de suaves

colores, que deben representar el vuelo de los pájaros. En *Cabezas de animal* aparece pintada una cereza roja junto a una pluma real, con lo que pretende expresar el pájaro como una cereza. Otras plumas revolotean alrededor de la cabeza de un caballo y unas huellas en la arena nos indican el suelo sobre el que corre. A partir de 1928 Masson añade en numerosos cuadros, para hacer visibles las fuerzas de la tierra en sus partes constituyentes más pequeñas y transformables, unas gotas de color rojo que se desvanecen en la arena como gotas de sangre. Masson sólo emplea materiales naturales en sus collage, por ser los únicos que para él poseen una radiación vital. Al final de los años 30's, busca objetos para sus nuevas composiciones en las playas mediterráneas. En 1937 representa el fondo de mar cubierto de un oleaje de arena que envuelve moluscos y algas deshilachadas.

A Dalí se le ocurre imitar fuentes luminosas y para ello, en primer lugar, extiende los colores masivamente de modo que proyectan sombras. Pero los efectos no le bastan y pega piedras entre ellos para aumentar la impresión de relieve, pintándolas con vivos colores. Dice textualmente: "...una de mis piezas mas logradas de este estilo era una puesta de sol con nubes escarlata. El cielo estaba lleno de piedras de variados volúmenes. Algunas de ellas tenían el tamaño de una manzana. Este cuadro colgó durante mucho tiempo de la pared de nuestro comedor y recuerdo, que en la atmósfera apacible que seguía a la cena, a menudo nos asustaba el ruido inesperado de una piedra que se desprendía y caía sobre el suelo. Mi madre dejaba de coser y mi padre la tranquilizaba con las palabras: "sólo es una piedra que ha caído de nuestro niño...". A menudo añadía: "...la idea es buena, pero quién comprará un cuadro que está condenado a deshacerse y llenar la casa de piedras..."

Al contrario de Masson, que sólo insinúa simbólicamente la naturaleza del suelo con discretas muestras de arena. Dalí reproduce la playa con una naturalidad palpable. Sobre ella las figuras ya completamente surrealistas, parecen aún más fantásticas.

Los cuadros que lo hacen su famoso son el resultado de unos ejercicios, en los que trata de adaptar a la pintura la exigencia surrealista de la creación inmediata. A veces las ve ante él en exacta disposición y las pinta de una sola vez. Otras, espera durante horas con el pincel en su mano, inmóvil, sin que surja nada. Cuando trabaja, desencadena una especial capacidad paranoica creativa y trata de representar simultáneamente las visiones, que se atropellan unas a otras. De esta forma, nacen composiciones oníricas que desconciertan al espectador, al reproducir Dalí todos los detalles con gran exactitud, dando un aspecto de realidad a lo irreal. El desconcierto aumenta al añadir fragmentos pegados de fotografías e impresiones en color, dentro de la pintura trompe-l'oeil. Dalí introduce ilustraciones en color, recortadas de cabezas de leones

y la cara partida de una muchacha en la extraña representación de la adaptación de los deseos, que nacen en la contemplación de los cantos rodeados de la playa de Port Lligat (Cadaqués). En su fantasía, las piedras crecen y se dilatan como gérmenes, y sugieren imágenes ideales que encajan por si mismas. Culminan en una escena de amor, que tiene lugar bajo el signo de León. En el contraste de luz y sombra, la playa se extiende hacia el fondo del cuadro, separándose del cielo por una franja de mar iluminada.

3. JUSTIFICACION DEL TRABAJO

Todo comienza al tratar de tomar un camino en el cual trabajar. Debía definir si sería figurativo o abstracto. Exploré cada uno por separado. Al principio me costó trabajo controlar la línea. Línea como elemento para la construcción de lo figurativo; sin embargo al tomar la espontaneidad para la construcción de lo abstracto, logré el fluir mis trazos. Lo que me llevó a tener la inquietud de unir ambos caminos, a ganar experiencia sobre la integración de una imagen clara y reconocible, capaz de ser identificada por el espectador con un fondo abstracto, irreconocible y con posibilidad de interpretación. Me interesaba el que se percibiera una atmósfera; más que una atmósfera, un escenario. Unir ambos caminos era la meta.

En el grabado encontré el medio para trabajar y hacer lo que quería. Conocí las distintas técnicas de hueco grabado, usé barnices, resinas, mordientes y jugué con el tiempo de atacado. Una vez que tuve perfectamente identificado como y que utilizar para obtener los resultados, me di cuenta que había otra cosa que se involucraba en la gráfica: el soporte. El papel (soporte sobre el cual se fija el grabado), me resultaba un elemento estático e importante.

Lo primero que observé fue que había un contraste tonal; es decir que por lo general la imagen impresa, está rodeada de un aire mucho más claro pero que al mismo tiempo debía aparecer ese mismo tono dentro de la imagen para que no pareciera un pegote. ¿Y qué pasa si ahora le pongo intencionalmente un pegote, un pedazo de otro papel, de otro color o textura? ...

Lo hice, tomé dos papeles de diferente color y densidad y los pegué sobre el papel guarro (tipo de papel empleado comúnmente para imprimir). Una vez teniendo esto, imprimí la imagen, el resultado me agradó. Se generó mucha mayor atmósfera y se enriqueció la expresividad de la figura. Es importante señalar que, el lugar en los que pegué cada papel no fue cualquier lugar; tenía claro y bien definido donde iban a ir colocados. Sólo como idea, porque en realidad no sabía si iba a funcionar o no. Aparentemente lograría algo a nivel tonal y de textura, pero el resultado fue más allá de eso. Tenía un contraste con cada uno de los demás elementos del grabado; líneas marcadas por el color del papel y reforzadas con las grabadas; manchas, que daban textura a la idea de la imagen; tenía un juego entre los papeles y el grabado retroalimentándose uno a otro (véase figura 5).



Figura 5
Seres Mágicos. Mixta
 sobre papel guarro.
 16 × 7.5 cm. 2004.

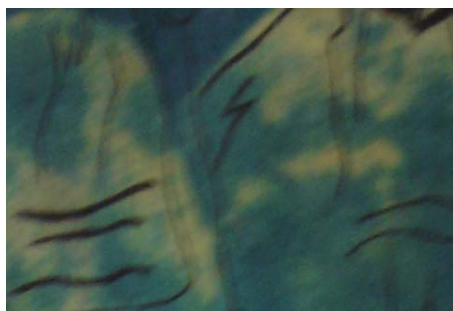


Figura 6



Figura 7

También es importante señalar que al sobreponer los papeles, se formaron ciertas manchas. Que si las llegamos a aislar, quedarían como composiciones independientes (figuras 6 y 7).

Entonces, puedo decir que en éste grabado fue posible unir lo figurativo con lo abstracto pero con mayor riqueza a nivel estético. Al involucrar el soporte de impresión con otros papeles y el grabado.

Pero si hablo de ganar experiencia con el soporte de impresión, el collage es una de tantas posibilidades.

Siguiendo con la idea de unión y experienciación, se me ocurrió un segundo recurso: el coser.

Cuando coses algo es porque quieres hacer de dos pedazos uno. Si observamos encontramos que el elemento que une, tiene forma de línea continua, que entra y sale con ciertas direcciones; la cuales deja huella a su paso.



Figura 9

Figura 8

Seres mágicos. Agua tinta. 20 × 20 cm. 2004.

Es claro que lo que lo que pongo en juego es el elemento extra gráfico (en este caso el hilo) con el soporte de impresión y la imagen. Pero al coser hay una doble intención con base a lo anterior:

- idea de coser como unión de dos pedazos.
- idea de integrar la costura como elemento externo del soporte con la imagen.

Hubo varios intentos utilizando este recurso. Coser sobre la imagen planteando que la aguja de la máquina se convertiría en lápiz y el hilo el rastro del grafito; así que como un dibujo gestual, iba de un lugar a otro. Después observé y decidí “borrar” algunas líneas, para lo cual tuve que descoser. Esto dejo hoyitos que no se veían nada mal; sin embargo siguiendo sobre lo mismo, en un segundo intento había demasiadas líneas por lo que decidí que los espacios resultado del descosido deberían ir en la parte superior, ya que ahí generaban mayor amplitud visual (figura 8).

Aquí también pase el hilo por algunas partes del contorno de la figura humana, que de pronto salían hacia el fondo. Ahora si, se ve bien la idea de costura. La imagen ganó peso en donde están las líneas que forma el hilo, sin perder equilibrio. Hay contraste, elementos abstractos (línea costura) y elementos figurativos (imagen) (figura 9).

Lo figurativo lo hice en agua tinta, únicamente manchas tonales. En

vez de completar el grabado con un agua fuerte (línea), metí las costuras como líneas que complementen las manchas; haciendo mucho más completo el grabado. Por eso en este grabado funcionó correctamente el recurso de la costura ya que no había otras líneas con las cuales competir.

Hasta ahora la experienciación se estaba enfocando a la integración de un elemento extra gráfico ajeno al propio papel:

- 1) Papel sobre papel
- 2) Hilo sobre papel

¿Es la única forma de involucrar al soporte de impresión? ¿Qué otras cosas puedo hacer bajo la misma idea?, ¿Por qué no, utilizar el mismo soporte?...

Es hora de jugar con el papel...

Estoy convencida aunque no muy de acuerdo en que todo tiene una contraparte, así que partiendo de aquí se me ocurrió lo siguiente:

La idea bajo la que estoy trabajando es la *unión, integración* de elementos con el fin de generar atmósferas estéticas, las cuales tengan un impacto cualquiera que sea en el espectador, resultado de la experienciación con materiales; por lo tanto, si uno, entonces fragmento.

La fragmentación es también un recurso muy utilizado. Hay trípticos, políticos, varias placas dentro de un mismo grabado, o la imagen fragmentada simplemente por líneas o tonos. El punto está en hacer eso, pero involucrar de manera directa el papel con la imagen de forma integral; es decir, no sólo en cuanto a materia se refiere, sino a obtener un resultado total. Había que intentarlo...

Se me ocurrió comenzar a doblar, acomodar el papel de tal forma que se notara la intención de doblar, generando pequeños fragmentos que dividieran la imagen. Fue así como me di cuenta que en realidad la multiplicidad de fragmentos no es tan necesaria. Con uno o dos, podía verse perfectamente bien lo que quería y como todo esto esta bajo la experienciación es requisito explorar; sacarle provecho a los accidentes por llamarles de alguna forma a las cosas que vamos descubriendo sin control.

Así me di cuenta que después de doblar el papel e imprimir manteniendo el papel doblado y posteriormente abrirlo, la imagen se fragmentaba pero además se generaban espacios; la línea del horizonte se alejaba; había profundidad en el fondo; por lo que al menos en la imagen era conveniente hacer los dobleces de forma vertical. Hay también contraste tonal; ya que las partes dobladas (los espacios exentos de tin-

ta) son claros, del tono natural del papel, mientras que el grabado mantiene una atmósfera oscura (figura 10).

Ahora hay algo más, si el tono del papel de soporte, influye para generar atmósferas dentro del grabado ¿Qué tanto se involucra la textura del papel con la textura del grabado?...

A hacer papel...

Fibras naturales. De zacate tal vez...

Cuando empecé a preparar el papel me di cuenta que se puede obtener un cierto grado de transparencia al mismo tiempo de hacer el papel. Una especie de atmósfera inicial que surge de manera directa, es jugar con la integración del algodón. Además se puede obtener diferentes densidades las cuales ayudan dentro del trabajo de impresión. Añadir color e incluso hacer composiciones desde un inicio.

Por otro lado, si seguía cuestionándome, hubiera tenido muchas más preguntas por responder y antes que hubiese pasado eso y no pudiera responder ninguna pregunta, tuve que definir que era lo que estaba pasando con las anteriores ya planteadas. Puntos detonadores de interés para trabajar. Motivo de hacer análisis y tesis a la vez. Sin dejar de trabajar en lo que vaya descubriendo claro esta. Una nueva serie de grabados mucho más concientes y sobre una línea directa. Variantes Gráficas 5D3x15 (búsqueda y hallazgo de interacciones graficas formales).



Figura 10.

Seres mágicos. Agua tinta sobre guarro. 17.7 × 6.5 cm 2004.

Aplicación práctica

En base a lo anterior, quedaron tres propuestas por descubrir: papel sobre papel, hilo sobre papel y el manejo del soporte (papel directamente).

Para lo cual se planteo una forma de trabajo. El proyecto que se realizó, consta de 15 grabados; con los cuales se hicieron series de 5 variantes por las tres modalidades a experimentar (cocido, pegado y manipulación de papel); de cada uno de las placas.

Dichas placas medirán 15 × 10 cm. Y serán impresas en formatos rectangulares de 28 × 22 cm. Con el objeto de trabajar de manera ordenada y tener un mejor enfoque de los resultados.

También se estableció, de acuerdo a la calidad del metal, usar zinc como material para realizar los grabados. Esto es porque dentro del hueco grabado, el zinc, es un metal que da la posibilidad de obtener blancos y me gusta más que el cobre. Aspecto importante para obtener

mejores resultado dentro de la investigación del proyecto como veremos más adelante.

La manera de actuar de estos elementos extra gráficos y su influencia en la percepción del grabado, son los puntos en los que nos enfocaremos.

3.1. Investigación y Bocetaje

Para comenzar a grabar, hay que decidir primero que es lo que queremos grabar, para después emplear la técnica adecuada. En este caso, como lo más importante es la parte activa de los elementos extra gráficos; como el hilo, los papeles y formas de este. Decidí hacer monotipos y no preocuparme por la imagen en si. Ya que teniendo formas de total reconocimiento es mucho más fácil y claro el ver las variantes y resultados. Me refiero a que si hubiese grabado una manzana sobre una mesa en un cuarto, por ejemplo; me hubiera preocupado la dirección de la mesa respecto a el borde de la línea que marca el espacio del cuarto y la colocación de la manzana en el plano del grabado. Sabría que si hago un dobles vertical justo en el centro, la imagen sólo se fragmentaría en dos partes pero no pasaría mucho con el grabado. Tal vez la manzana quedaría en uno de los fragmentos y el otro fragmento quedaba vacío. Si hiciera un collage con textura en la mesa y no en el cuadro, pues ésta ganaría peso visual. Cosas tal vez muy simples con este ejemplo, pero es la idea de manipular una supuesta realidad ya conocida. Siento que el manejo de los elementos extra gráficos estaría muy controlado y por lo tanto no me permitiría ver lo que generan por si solos. Las percepciones fueron condicionadas por mi historia y experiencia.

Comencé a jugar con la tinta muy líquida, hice varios intentos para poder controlar los monotipos. Controlar la saturación de color y el sentido de las manchas. Pese a que no se logra del todo, pues una mancha siempre termina haciendo lo que quiere.

Dentro de todos los bocetos seleccioné los monotipos que me parecieron más interesantes. Ricos en cuanto a composición y a la atmósfe-



Figura 11

ra total. Estando consiente que no iba a poder reproducirlos o mas bien dicho, pasarlos a las placas tal cual; los tomé como base para trabajar. Así pues, pasando por todos los procesos técnicos del grabado, obtuve mis 15 matrices con las que trabajé todo el proyecto. Después seguí con las pruebas de impresión; cinco copias de cada matriz son necesarias para comenzar (figura 11).

Para empezar a coser el papel tuve que tener frente a mi una de las copias y decidir donde, de acuerdo al grabado podría jugar más el cosido. Que se integrara a la mancha, que continuara líneas, “completara” formas etc. Estos dibujos fueron hechos en copias fotostáticas y lápices de color.

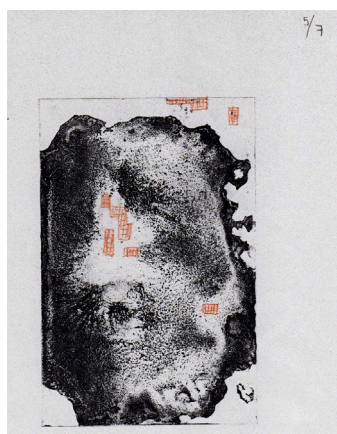


Figura 12

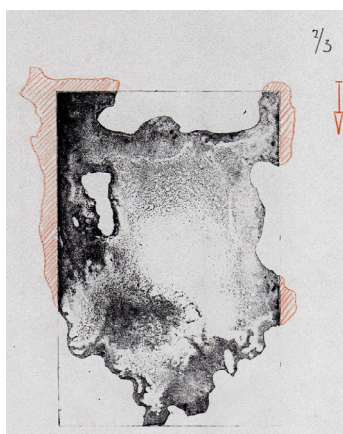


Figura 13



Figura 14



Figura 15

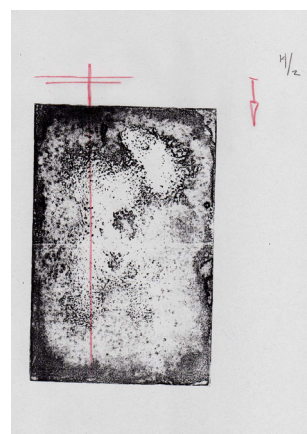


Figura 16

Una vez teniendo esto, pasaría a coserlo sobre el papel de impresión.

Para la parte de manipulación del papel, también hubo que hacer pruebas. Esto es porque no todos los papeles tienen el mismo grosor o porcentaje de algodón. Pero al final y la mejor opción para este punto a experimentar, sería hacerlo en papel arroz; ya que por ser muy delgado permite el manipularlo con mayor facilidad, sin dejar de registrar las líneas del grabado.

Los bocetos fueron realizados directamente con el papel; sin dibujo previo. Se hicieron varios dobleces, en diferentes sentidos, con diferentes medidas y separaciones, en diferentes direcciones del grabado; es decir, centrados, a la derecha o izquierda, arriba o abajo, etc. Quedando cinco como se plantea al principio del proyecto.

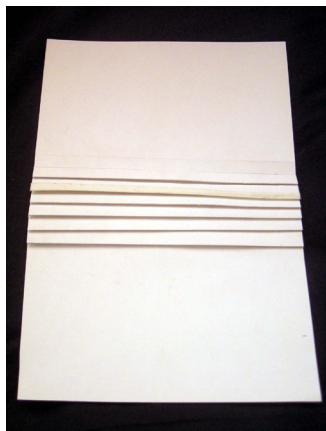


Figura 17

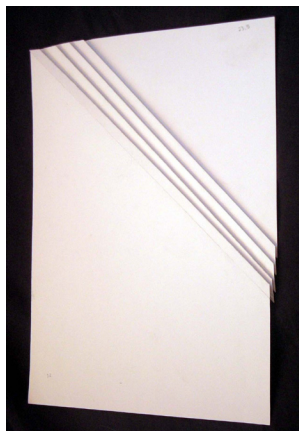


Figura 18

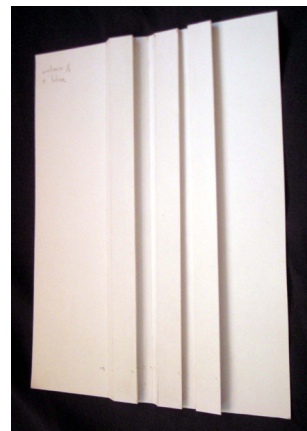


Figura 19

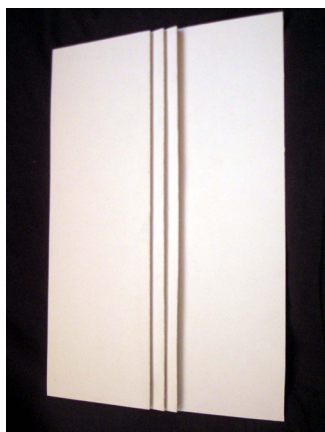


Figura 20

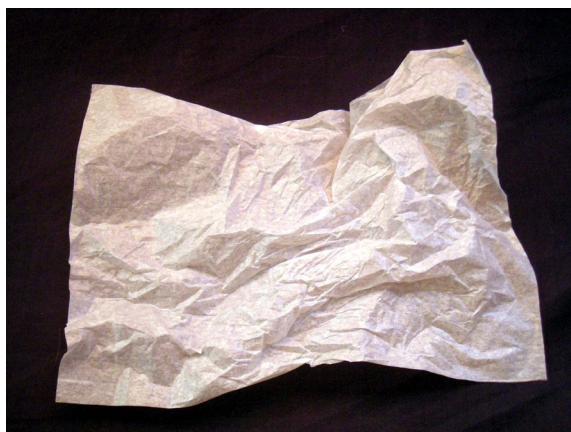


Figura 21

A diferencia de los cosidos, aquí se mantendrá la constante de dobles para todas las series. Ya que si metemos tantas variantes como con el elemento anterior será muy difícil ver la verdadera acción o influencia dentro de las imágenes.

En el caso de pegado de papel; se hicieron varias pruebas para determinar como sería la forma de trabajo.

Haciendo un collage previo y luego aplicarlo al grabado (figura 22).

Hacer el collage junto con la impresión del grabado (figura 23).

Un dibujo antes del collage (figura 24).



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Observando a causa de prueba y error, que hacer el collage al mismo tiempo que la impresión es lo que conviene.

Además de establecer que se pondrían un máximo de tres papeles distintos al grabado, con tal de no saturar la imagen y perder el juego que hace este elemento a la gráfica. Sin meter textura, por la misma razón anterior.

Los resultados de estos bocetos muestran la contraposición de formas, la compresión, variación y seriación de la materia así como una posible percepción final de la obra. El siguiente paso a realizar será la experimentación con los materiales extra gráficos directamente. Para después hacer el análisis formal y afirmar o rechazar la parte activa de dichos elementos.

3.2. Proceso creativo

El proceso de la realización de la obra se dio después de haber experimentado con los elementos plásticos y de escoger los que mejor interactuaban entre si. Se empezó a trabajar en masa; bloque por bloque.

En base a los bocetos, se comenzó a coser con papel en forma de hilo.



Figura 25

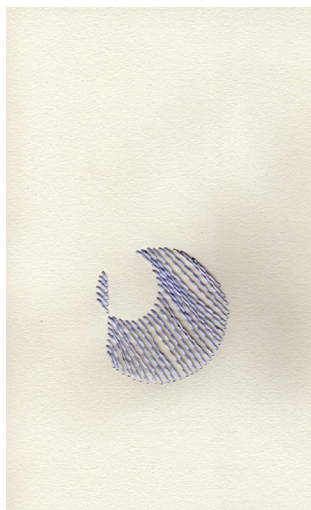


Figura 26

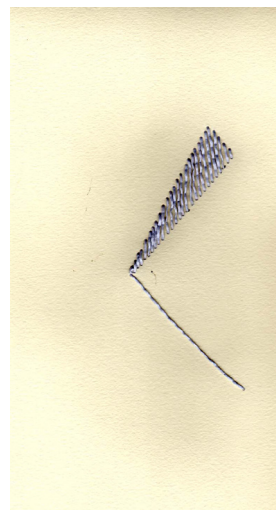


Figura 27

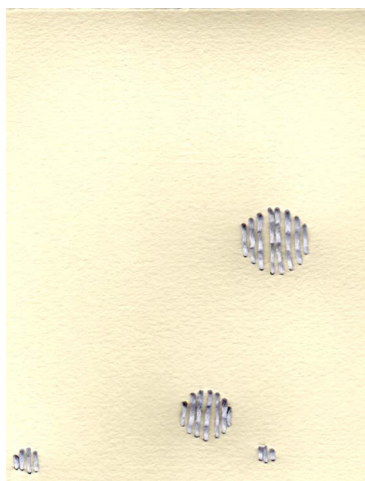


Figura 28



Figura 29



Figura 30

Una vez teniendo el cosido previo, se imprime sobre ellos.

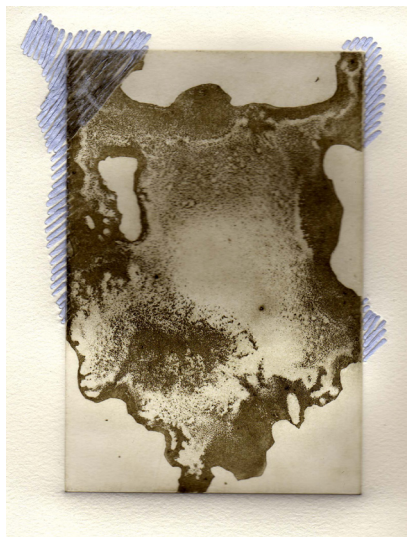


Figura 31



Figura 32

Al terminar con este bloque. Pasamos a manipular el papel. Aquí se hacen los dobleces previamente. Con el mismo sistema. Se preparan los soportes y al tenerlos listos, se imprime sobre ellos.

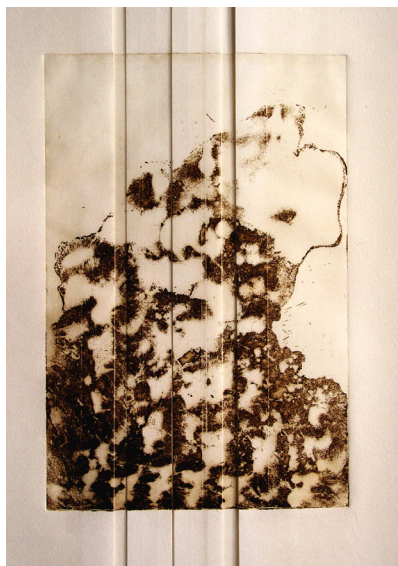


Figura 33



Figura 34

Para terminar comenzamos con los papeles pegados. Aquí hay una variante, ya que estos se obtienen de manera directa. Es decir unos minutos antes de imprimir se hace el montaje de los papeles y listo.



Figura 35

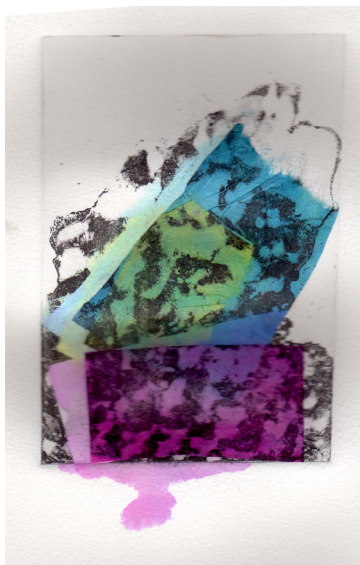


Figura 36

3.3. Análisis formal de las variaciones gráficas

Serie línea

En éste bloque se trabajó con papel en forma de hilo como elemento extra gráfico.

Las características de dicho elemento son: el color, textura y forma. El color es distinto al papel de impresión y a la tinta empleada. De tono azulado pero muy tenue. Aspecto que fue de total acierto para el proyecto. Ya que es visiblemente notorio pero no actúa como elemento individual. En otras palabras; se integra con el papel de soporte y la imagen completamente.

La forma de línea que tiene el hilo, nos permitió dar direcciones y con ellas crear profundidades. Abrir y cerrar espacios e incluso aparentes volúmenes. En otros casos las líneas formaron planos, espacios nuevos para la imagen.

Aunque las variantes se mantuvieron hay un juego en cuanto a la

forma. Ésta, también adquirió mayor o menor tamaño. Sin tener deformación alguna. La imagen matriz se mantuvo todo el tiempo. Resignificando así cada pieza a causa del elemento extra gráfico empleado.

El coser el papel sobre la gráfica rompe el formato establecido. Cambia la dureza del impreso creciendo hacia la dimensión del papel. Jugando con la composición y generando nuevos formatos. Nuevamente observamos que el elemento extra gráfico se integra por si solo a la composición de cada grabado.

Serie manipulacion de papel

Ahora bien, para poder trabajar en esta serie y como mencionamos en el capitulo anterior; cambiamos de soporte. Papel japonés; soporte y elemento activo en el grabado.

Los dobleces que hicimos fueron 4 de 5 en sentido lineal, lo que provoca que hayamos obtenido rigidez y uniformidad en las imágenes. Aunque los dobleces se cambiaron de dirección; en todos se ve una serie de planos. Que bien dan luz, volumen y sentido de relieve con dirección.

El otro caso, donde hubo manipulación del papel directo, sin control alguno; hay construcciones irregulares. Algunas por demás geométricas, por lo que el grabado adquiere sentido de textura y luz. En esta serie, hay un juego interesante en los puntos de tensión, creando o enfatizando según la imagen; sin embargo, hay una resignificación de imagen, o mejor dicho, del grabado en si. La placa matriz se pierde totalmente. Hay un conjunto de formas nuevas y ajenas a las que fuimos objeto de trabajar en un inicio. El resultado es súper diferente a la placa matriz, da pie a echar a volar nuestra imaginación, alejándonos de la imágenes de la serie anterior; es como si tuviéramos una nueva serie.

En ambos casos, se ve la creación de espacios, formatos totalmente estables y orgánicos. Habiendo sensaciones tridimensionales dentro el formato gráfico.

Serie plano de color

Ahora veremos como actúan los pedazos de papel dentro de la obra.

Utilizamos colores puros por tratarse de gráfica. Por lo tanto, pondremos en juego planos de color directamente. Estos planos pueden actuar de manera que estén yuxta puestos o sobrepuestos. Dándose de esta manera, las relación de los planos con la imagen de los grabado.

Gracias a la maleabilidad del material, en ésta serie se puede observar mucho mayor juego en la composición; dando mayor libertad creativa a partir del gesto y acción.

Nuevamente, como en la primera serie hay una resignificación de la

forma. Sin embargo, en ésta se generan nuevas formas y sensaciones. Sin perder de vista la forma matriz de las placas utilizadas.

A partir de éste punto se abren diversos espacios, a causa de una característica de los papeles: el deslavado de color. El cual, se da mediante la saturación de aglutinante y presión a la hora de imprimir. Nuevas manchas que conservan el principio de los grabados como tema, generadoras de espacios. Que a veces forman sensaciones visuales tridimensionales.

El grabado, en esta serie pasa a un segundo término. Adquiriendo el elemento extra gráfico mayor importancia, al abrir y cerrar la forma. El contenido es lo más importante del proyecto, ya que cada grabado funciona individualmente. No hay intención de edición justamente porque busco la diferencia entre cada impresión y no la igualdad como se tiene idea en el grabado. Lo decidí para ver la forma de actuar de los elementos extra gráficos.

Análisis formal de las variaciones gráficas

Serie	Espacio	Forma	Composición	Elementos gráficos
Serie línea ^(a)	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Generadora de espacios ▷ Se abren y cierran espacios ▷ A partir de la línea, se crean direcciones que dan profundidad ▷ Volúmenes aparentes 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Variantes repetidas ▷ Resignificación por agregar elementos. ▷ Permanece constante (se conserva) ▷ Puede crecer o achicar. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Rompe con el formato a partir de la integración del hilo. ▷ El hilo (elemento extra gráfico) se integra por sí sólo a la composición. ▷ Juego constante dentro de la composición a partir del elemento extragráfico. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Se integra al soporte. ▷ Rompe con la idea del impreso hacia la dimensión del papel. ▷ Juega con la composición.
Serie manipulación de papel ^(b)	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Se amplían los espacios. ▷ Presencia de luz, volumen, relieve y dirección. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Se crean formas orgánicas. ▷ Formas regulares y planos simétricos. ▷ Construcciones irregulares. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ El formato se mantiene estable. ▷ Juego con los puntos de tensión 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Cambio de soporte a papel japonés. ▷ Adquiere sentido de textura y luz ▷ Rigidez en cuanto al elemento lineal uniforme.
Serie plano de color ^(c)	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Abre espacios. ▷ Sensaciones visuales tridimensionales. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Resignificación de forma. ▷ Rompe con la forma matriz sin dejar de estar presente. ▷ Genera nuevas formas. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Hay un juego en la composición a partir de los planos. ▷ Relación de planos. ▷ Mucho más gestual, lo que da libertad de composición. 	<ul style="list-style-type: none"> ▷ Actúan mediante la yuxta posición y sobre posición. ▷ Toma mayor presencia. ▷ Deja al grabado en segundo término.

^(a) Serie de 5 variantes de cosidos por cada una de las placas matrices (15). Total de 75 grabados diferentes con papel cosido.

^(b) Serie de 15 grabados impresos sobre 5 dobleces en direcciones distintas. Total 75 grabados.

^(c) Serie de 5 variaciones de combinación de color y forma por las 15 placas. Total de 75 variantes.

3.4. Obra



Figura 37.
"P1S1,1"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta con
hilo de papel cocido.
2007.



Figura 38.

"P7S1,4"

19 × 28 cm.

Falsa agua tinta con
hilo de papel cocido.
2007.

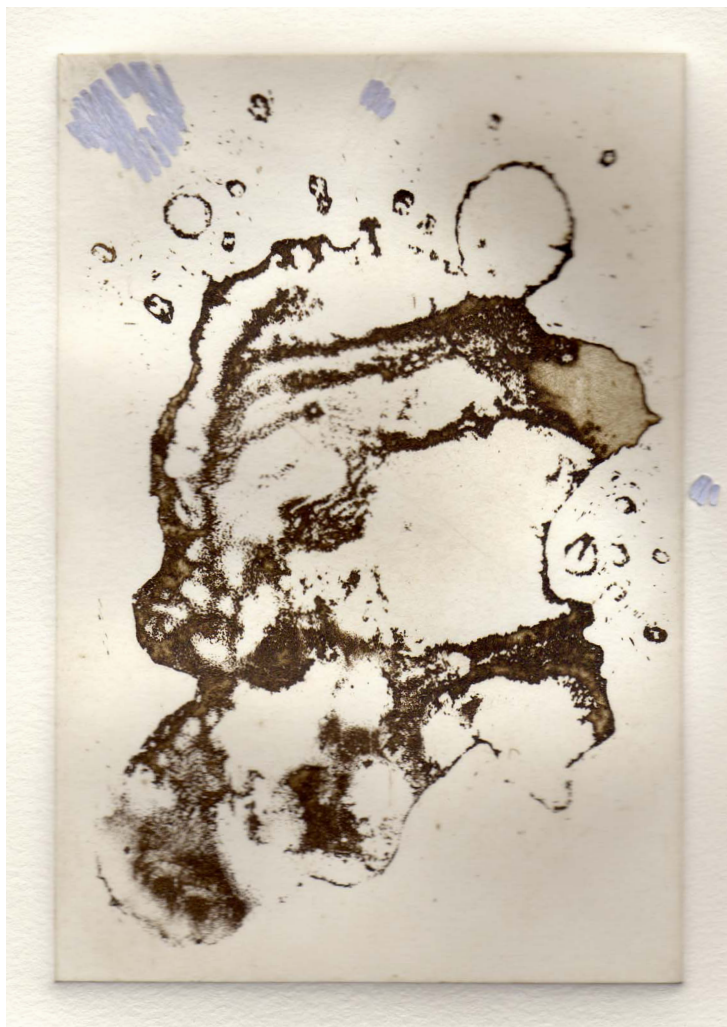


Figura 39.
"P10S1,5"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta con
hilo de papel cocido.
2007.



Figura 40.
"P11S1,5"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta con
hilo de papel cocido.
2007.

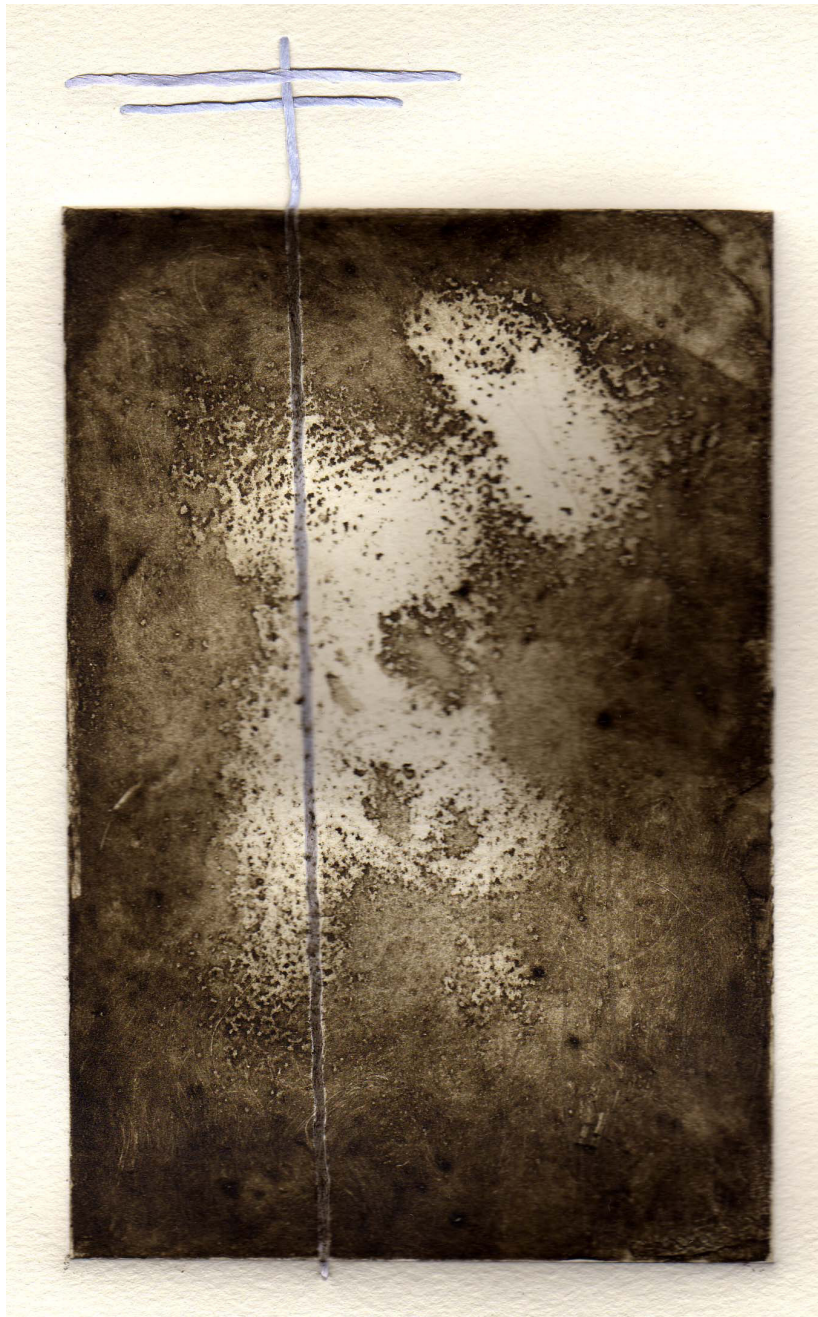


Figura 41.
"P14S1,4"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta con
hilo de papel cocido.
2007.



Figura 42.
"P2S2,1"
19 × 28 cm.
Falsa aguatinta.
2007.



Figura 43.
"P1S2,2"
19 × 28 cm.
Falsa aguainta.
2007.



Figura 44.
"P7S2, 3"
19 × 28 cm.
Falsa aguainta.
2007.



Figura 45.
"P8S2,4"
19 × 28 cm.
Falsa aguatinta.
2007.



Figura 46.
"P14S2,5"
19 × 28 cm.
Falsa aguatinta.
2007.



Figura 47.
"P5S3,4"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta y
chine collé. 2007.

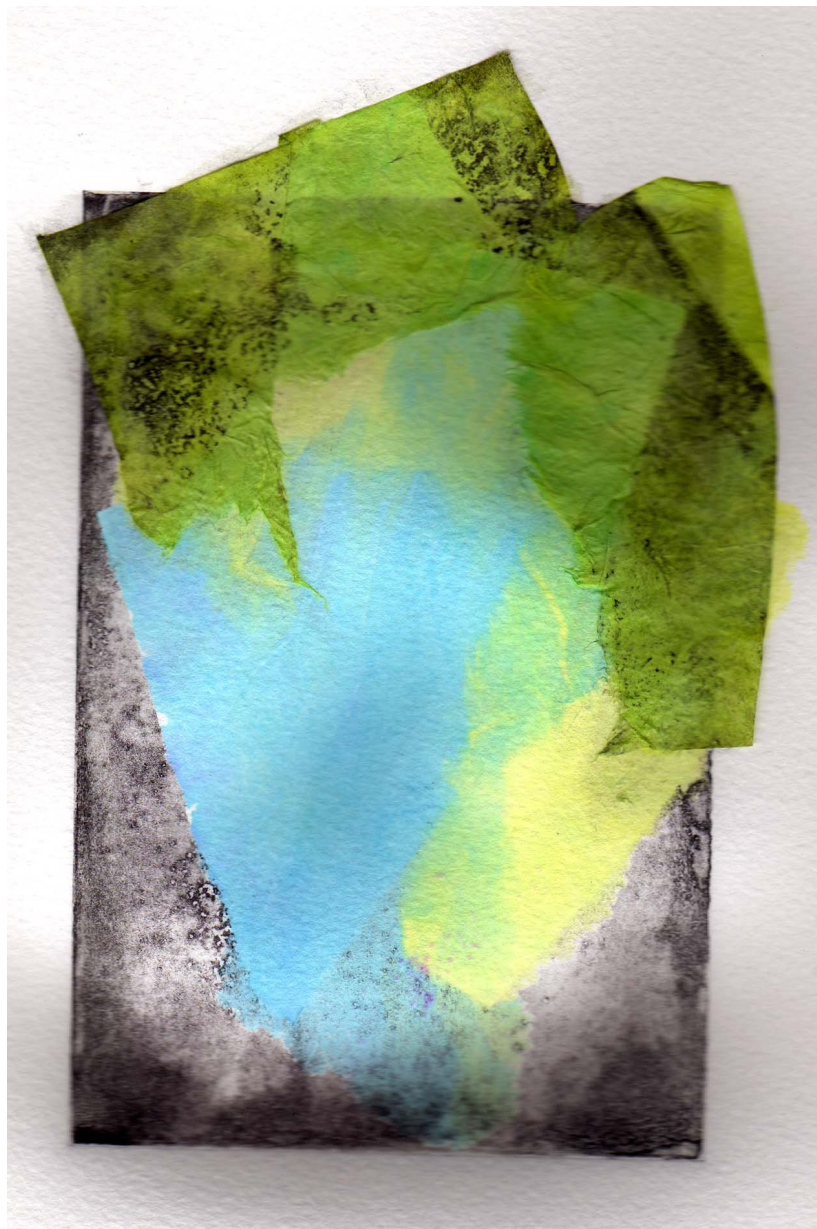


Figura 48.
"P14S3,1"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta y
chine collé. 2007.



Figura 49.
"P12S3,4"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta y
chine collé. 2007.



Figura 50.
"P7S3,3"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta y
chine collé. 2007.



Figura 51.
"P11S3,2"
19 × 28 cm.
Falsa agua tinta y
chine collé. 2007.

CONCLUSIONES

Grabar es herir y segregar, hender, profundizar, restar material de los cuerpos duros: piedra, hueso, marfil, madera, metal, etc., para dejar señalados los trazos con que el dibujo se vincula. La gráfica como imagen visual, al contrario de las descripción verbal, se dirige de manera inmediata a los órganos sensoriales a través de ciertos números de símbolos superpuestos cada uno de los cuales tiene solamente un significado arbitrariamente determinado. Hablo de las palabras y su sonido que ya tenemos identificado y perfectamente relacionado con su significado dentro de nuestra realidad.

Por otro lado, enfrentarse a la representación a través del espacio usado y el espacio representado es una forma de generar una red de codificación. Las cuales se interrelacionan de adentro hacia a fuera y de fuera hacia dentro, como cuando observamos un grabado y tratamos de entenderlo o averiguar que hay dentro de éste. Es decir, que el grabado por el mismo, nos proporciona datos y de acuerdo a nuestra experiencia nosotros le proporcionamos datos; esto es que retroalimentamos el contenido final que nos da una pieza. El grabado nos da lo signos (imágenes, formas, colores, etc.) y nosotros los activamos al darles un sentimiento, sentido, humor, etc.

La introducción del material real en la obra (los materiales extra gráficos: papel en forma de hilo y diversos papeles) permite conducir una reflexión sobre el funcionamiento interno de la obra, de demostrar como esta hecha en el interior. Esta conciencia, creo, inaugura relaciones entre el ojo y el mundo que intervienen radicalmente la comprensión del arte: reflejando lo vivo y la velocidad del espectáculo del mundo, la espontaneidad y el azar creados por las propiedades específicas del material.

Sin embargo en vez de desviar el ojo del espectador a un espacio inaccesible, el papel pegado, hilo o cualquier manipulación, capta su mirada en la trampa de lo concreto: y le obliga a quedarse en su presencia. Materiales y texturas vuelven perceptibles los gestos del artista y las combinaciones de formas entre ellas. Los elementos extra gráficos claramente son los juegos de la obra y su espacio.

El Collage aparece como una de las más potentes palancas, capaz de abrir a cada ser deseoso de entrar en ello, las puertas de lo desconocido. Frase que queda demostrada en esta tesis. Al igual que lo vemos a través de la historia del arte con el trabajo realizado por Picasso o Braque considerados los iniciadores; quienes involucraron lo real con la representación de lo real. Integrar un mismo mundo, ponerlo frente a

nuestros ojos hechos arte. De otra forma Schwitters mas tarde, da un giro al resignificar el sentido de lo matérico e involucrarlo al reutilizar la basura en forma de collage a nivel conceptual. En mi caso, a partir del manejo de los elementos extragráficos trato de poner en evidencia los aspectos formales de la obra; o más exactamente, aislar los medios formales que aseguran la fabricación de la imagen. Insistiendo sobre la ruptura y la discontinuidad de las partes de la obra.

Por un lado, el espacio fue definido por las formas constructivas que actuaron como contenedores de masas. Las cuales definieron volúmenes en el espacio.

El volumen de un espacio puede ser delimitado por elementos lineales verticales y horizontales. Puntos que fueron bien manejados en este proyecto, trabajando esto como una realidad de experiencia sensorial que relaciona los sentidos con la imagen. Al aparecer profundidad, abrir o cerrar dicho espacio y establecer juego de planos.

Por otra parte, las propiedades del formato, color, textura y su relación espacial entre ellas, determinaron las propiedades visuales de la gráfica y su estructura en estas variaciones gráficas.

El manejo de los elementos extragráficos dentro del proyecto demostró a nivel compositivo el papel que juegan dentro de este. Siendo de total integración e incluso como lo demuestra la serie de planos de color, pasan a primer término. Por el hecho de dejar ver a los demás elementos formales a partir de su participación.

Por todo lo anterior podemos ver que el desarrollo del proyecto nos llevó a obtener un equilibrio visual donde se estableció juego de formas y espacios; logrando así una serie de grabados en equilibrio formal y plástico.

Ello, por medio de las variaciones gráficas, donde el juego y la experiencia fueron las condiciones del proceso creativo. Cumpliendo con las expectativas marcadas.

Podemos decir, que es posible crear un equilibrio visual y formal por medio de los elementos extra gráficas y modulación del material.

Como bien dijo Braque: “En ninguna parte cede tanto a sus sentimientos como en los collage, a los que confiere una magia particular en la que encajan realidad e irrealidad.”²⁰

²⁰ WHESCHER Hertha. La historia del collage del cubismo a la actualidad, p 176.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM Rudolf. *Arte y Percepción Visual*.
 Cfr. S. LANGER. *Felling and form. A theory of Art*.
 CHARLES G. Morris, *Psicología un Nuevo Enfoque*.
 COHEN Josef ; *Sensación y Percepción Visual*.
 CORTES JUAREZ, Erasto. *El Grabado Contemporáneo*. México. Ediciones mexicanas, 1951.
 DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.
 DEMICHELI, Mario. *Las Vanguardias, artistas del siglo XX*. 1º reimpresión, editorial Alianza, 2000.
 ECO, Umberto. *La Estrategia de la Ilusión*. Barcelona, Editorial Lumen, 1986.
 ESCOTO GARCÍA, Teofilo. *Apuntes sobre los procesos de obtención y la fabricación del papel*. Guadalajara, Instituto de Madera Celulosa y Papel.
 ESTEVE BOTEY, Francisco. *Historia del grabado*. Barcelona, Editorial Labor, 1955 pp.
 FRIEDRICH, Sauer Ernst. *Filósofos Alemanes*. México, Fondo de cultura Económica, 1973.
 GOMBRICH, Ernst. H.Hochberg. Julian; Black, Max. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Ed. Piados, 1973.
 J.A. DECAL, Alonso. *Estética General*. México, 1990.
 LOSILLA, Edelmira. *Breve historia y técnicas del grabado artístico*. Xalapa Veracruz, Universidad Veracruzana, 1998 pp. 472.
 MARX, Claude Roger. *Graphic art: the 19ht century la gravere original au xixe siede*. New York, Mc Graw Hill, 1962, pp.323.
 MC LUHAN, Marshall. *La galaxia de Gutenberg*. Barcelona, Ed. Artemisa, 1985, pp. 328 (Colección: Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, libro No. 9).
 MOLET, Michel. *El Grabado: Historia de un arte*. Barcelona Carroggio, Skira, 1999 pp.562.
 READ, Herbert. *Imagen e idea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
 ROCK Irvin, *La Percepción*,
 RODARI Florian, *Historia del Collaje*,
 R VERNEAUX. *Filosofía del Hombre*. Barcelona, 1988.
 SHNNON, Faith. *The art and craft of paper*. San Francisco California. Chronicle Book, 1991.
 WATSON, David. *Como hacer papel artesanal*. Madrid, Celeste, 1960.
 WHESCHER Hertha. *La historia del collage del cubismo a la actualidad*, *Diccionario Enciclopédico Quillet*. Tomo X Promotora Editorial S. A de C.V. México

Links

<http://www.artspace.or.nz>

<http://www.artehistoria.com>

<http://www.imagendart.com>