



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“EL COLLAGE, DESENCADENANTE DEL PROCESO CREATIVO”

TESIS

**Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales**

PRESENTA

CARINA ZERMEÑO HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS

MAESTRA KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN

Ciudad de México, MX, 2017



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.

El Collage

Desencadenante del proceso creativo



Carina Zermeño Hernández

***El Collage
Desencadenante del
Proceso creativo***

Imagen de la portada: Pablo Picasso
Guitarra (1913) 66.4 x 49.6 cm.
Museum of Modern Art, New York

“Gracias a todas esas personas importantes en mi vida, que siempre estuvieron listas para brindarme toda su ayuda. Gracias a mis padres que hicieron todo por que yo lograra mis sueños, por darme apoyo y brindarme una mano cuando lo necesitaba. A mi compañero de vida por tenerme paciencia y comprension, por sacrificar un poco de tu tiempo cuando yo no podia estar en dos lugares al mismo tiempo y al ser mi primer lector, ahora puedo decir que esta tesis tambien lleva mucho de ti, gracias por estar siempre presente.

Y no menos importantes, a los maestros que hicieron posible la culminación de este trabajo. Que sin importar no haber compartido un aula, no dudaron en brindarme su ayuda.”

Índice General

Introducción	5
Capítulo I	
1. El collage a través de la historia	9
1.1 Antecedentes del collage antes del siglo XX	9
1.1.1 Artes decorativas y el Arte popular	10
1.2 El collage a través del siglo XX	17
1.2.1 ¿A qué se le denomina collage?	18
1.2.2 El extraño mito de ¿Quién inventó el collage?	21
1.2.3 Las vanguardias se unen al uso del collage	23
1.2.3.1 Los cubistas y los papiers-collés	26
1.2.3.2 Dadá	41
1.2.3.3 Los surrealistas	61
1.2.4 El collage hacia la transición contemporánea	71
1.2.4.1 Neodadaísmo, Combine Painting, Action Painting	71
1.2.4.2 El Pop Art	76
1.2.4.3 El arte conceptual	77
Capítulo II	
2. Las características creativas del collage	84
2.1 El proceso creativo	87
2.2 El ser “auténtico”	97
2.3 El mito del talento	103
2.4 El collage y la creación pictórica	107
2.4.1 La libertad de cortar y pegar	109
2.4.2 Técnica moderna, y su influencia en el desarrollo de la vanguardia	109
Capítulo III	
3. Proyecto plástico; 34 collages, 8 dispositivos.	117
3.1 El collage en la práctica del arte	118
3.2 Una puerta hacia las posibilidades de la experimentación	121
3.3 Tipología; una propuesta a través del collage	126
Conclusiones	151
Bibliografía	156

Introducción

Muchas personas suelen considerar el arte como algo sin relevancia, algo que se contempla sin ningún beneficio o fin. Algo como es el talento para la pintura, les resulta una suerte, un truco o ilusión barata, alguien que se dedica a esto no se le puede tomar seriamente. Puede ser que para muchos el arte sea un juego, y ¡sí lo es!, pero esto no quiere decir que no se le pueda tomar con seriedad ya que “el arte serio nace del juego serio.”

En todo arte existe un proceso. Un proceso donde el “juego serio” está presente en todo momento. El collage será parte esencial de este juego serio, se hablará del collage como proceso creativo, analizando como surgió, su evolución a través del siglo XX, pasando por su transición a la época contemporánea hasta la actualidad.

El motivo de esta investigación surgió a consecuencia de uno de los mayores malentendidos de la vida artística. Con frecuencia la gente piensa que la vida creativa tiene sus raíces en la fantasía, básicamente se cree que esta requiere grandes dosis de locura y desvario. Lo que resulta altamente contradictorio ya que la creatividad se basa en la realidad, específicamente en la realidad bien observada, digerida, enfocada e imaginada, en pocas palabras la vida creativa implica grandes dosis de atención.

Como novato al comenzar una vida creativa resulta casi inevitable caer en este malentendido, nuestra mente se entrega a devaneos sobre lo que deberíamos ser o hacer. Lo que sucede es que terminamos entregándonos completamente al desvario como si la fantasía fuera una garantía de plusvalía a nuestro trabajo artístico. La novatada puede conducirnos a dos caminos, el primero y tal vez más doloroso como artista, nuestro trabajo artístico tal vez sea comprendido como nada profesional y visto como un juego poco serio. El segundo camino y del que será más difícil librarnos sería enfrentarnos a un bloqueo creativo, tal vez en este caso tengamos la suerte de principiante de nuestro lado, tal vez el desvario nos haya llevado por buen camino y tengamos algunos golpes de suerte, tal vez salgamos bien librados en algunas ocasiones, esto sólo hará que creamos en la existencia de la visita mística de las llamadas musas, lo que provocará que nos dirijamos a un camino directo al bloqueo creativo.

Inconscientemente nos aremos adictos a la fantasía esperando que siempre este presente y le de valor a nuestro arte.

Tendremos la idea que si no tenemos la visita de las llamadas musas simplemente no ocurrirá nada y la preocupación por la ausencia de las musas simplemente activara más aún nuestro bloqueo creativo.

Es precisamente este bloqueo creativo causado por el malentendido de la vida artística lo que inspiró esta investigación. Ahora bien, primero tenemos que analizar como salir de este bloqueo artístico. Recuperar la creatividad es parecido a cualquier entrenamiento físico o deportivo, hay que ir lentamente a paso seguro. Lo que necesitamos es dejar de darle a la fantasía un valor único e irremplazable, no necesitamos un golpe de suerte para salir bien librados.

Tenemos que volver a lo esencial, encontrar la creatividad, es decir, necesitamos reencontrarnos con la realidad y seguir desde esta premisa. Vamos a requerir redirigir nuestra atención hacia nuestra realidad, encontrarnos con nuestras experiencias de vida, no eludirlas con la fantasía. Esta atención bien dirigida a la realidad debe cumplir un propósito, debe ser conducida por un camino que logre llevarnos fuera del bloqueo creativo.

En este trabajo de investigación hablaremos sobre una técnica plástica que a base de combinatorias y experimentación, ha mostrado a lo largo de la historia características únicas que la hacen una posible cura para combatir el bloqueo creativo. Nacida como técnica artística a principios del siglo XX con las pinturas experimentales de **Picasso** y **Braque**, pasando por una transformación a lo largo del siglo esta técnica llamada collage puede ser utilizada como forma metodológica para la estructuración del arte, al mismo tiempo de ser una técnica y método que desencadene el proceso creativo.

Este trabajo de investigación está dividido en tres capítulos principales. El primero donde hablaremos del collage a través de la historia. Donde conoceremos como surgió y cuáles son sus antecedentes más antiguos, así como también desde cuando fue nombrado con este nombre.

Dándole principal importancia al siglo XX, que fue el periodo donde el collage estuvo sumergido por completo en el mundo del arte, no se hablarán de todas las vanguardias en las que el collage tuvo lugar ya que podrían enumerarse casi todas. Hablaremos de las vanguardias donde el collage hizo un aporte significativo en el arte, relevante para esta investigación.

El segundo capítulo de esta investigación está enfocado principalmente en el proceso creativo y todo lo que conllevó a la creación del artista tomando en cuenta todas las características que cumple el collage para poder ser llamado proceso creativo pasando por los procesos de pensamiento que conlleva la creación artística. Hablando de teorías y propuestas de varios personajes importantes de la psicología en el estudio de la creatividad y procesos creativos. Todos estos análisis del tema nos ayudarán a desvelar si el collage puede ser o no un desencadenante del proceso creativo. Evaluando la influencia que tuvo en el desarrollo de la vanguardia.

Por último, en el tercer capítulo, se tratarán temas concretos de cómo es que a través de combinatorias y propuestas para desarrollar la creatividad pueden ser aplicadas al collage y estimular por medio de esta técnica la creatividad generando un proceso creativo más enriquecedor. Para finalizar en la presentación del proyecto plástico que inspiró esta investigación y como con este trabajo se puede analizar si realmente el uso del collage ayuda a la creación pictórica o por otra parte, de que manera es que enriquece el proceso creativo.

La hipótesis central de este trabajo será comprobar que el collage es y funciona como un método para la creación artística. El collage es una herramienta que facilita y ayuda a la comprensión del plano, de las superficies, la materia y deja que el proceso creativo sea continuo. Ya que este puede estructurar una obra pictórica a través de la metodología del collage, sin la necesidad de que se utilicen materiales adheridos a la obra o el cuadro. Por medio de esta investigación se tratará de comprobar que el collage ayuda a la concepción total del cuadro y a la comprensión espacial dentro del mismo.

CAPÍTULO 1

El collage a través de la historia

1 El collage a través de la historia

1.1 Antecedentes del collage antes del siglo XX

Existe una larga línea genealógica de los cuadros fabricados con distintos materiales utilizando la técnica collage. Algunos de los ejemplos más antiguos son de origen japonés realizados con técnicas muy refinadas. Los creadores de estas obras eran los calígrafos japoneses confinados a escribir las obras poéticas populares de la época, alrededor del siglo XII. Sobre las hojas donde escribían los poemas pegaban papeles de colores, creando composiciones con formas y superficies irregulares siguiendo los contornos rasgados con tinta china a pincel creando líneas onduladas sugiriendo montañas, ríos y nubes, creando paisajes abstractos con decoraciones con motivos florales, pájaros diminutos y estrellas de papel de oro y plata. Entre los más famosos manuscritos de este tipo existe el *Isheshu*, que es una colección de versos *Waka* de 31 sílabas, de la poeta Ise, perteneciente a una familia de prominentes académicos y poetas, que vivió durante el siglo X.¹ El *Isheshu*² que data del principio del siglo XII y otros ejemplos de esta tradición de collages con texto se han mantenido en Japón hasta nuestros días y constituyen uno de los precursores más antiguos de esta técnica.

1. Ise era de una familia de prominentes académicos y poetas. Su padre era gobernador de la provincia, y era miembro de la familia Fujiwara. Ise dedicó gran parte muy importante de su vida literaria participando en concursos de poesía y contribuyó en celebraciones de la corte.

<https://precursoresdelcollage.wordpress.com/tomeu/ishesu>

2. El *shu* Ise, una colección de 483 poemas escritos por y para Ise, se produjo al parecer en su propia vida. Los primeros 33 poemas del *shu*, con sus introducciones en prosa, es una narración, tal vez ficticia, de sus primeros años en la corte. Una narrativa que se suele llamar “*nikki* de Ise”.

<https://www.ishibashi-museum.gr.jp/e/exhibitions>

1.1.1 Artes decorativas y el arte popular

Antes del siglo XX la técnica del collage era usada en el arte popular y para decoración de objetos cotidianos, una muestra de esto es cuando aparecen en oriente nuevas artes relacionadas con el recortado que llevarán al collage. Uno de estos ejemplos nace en Persia en el siglo XIII con la aparición de lujosas encuadernaciones de libros realizadas por expertos maestros en el trabajo del cuero repujado, la tradición continua y pasa por una época brillante durante el siglo XV³ y principios del siglo XVI posteriormente el repujado en cuero es remplazado al final de este siglo por el recorte de papel, es así que calígrafos y maestros encuadernadores se unen en esta nueva técnica para adornar lujosamente libros y encuadernados.

Esta especialidad del recorte de papel llega a Turquía procedente de Persia, la técnica se convierte en una rama más del noble y apreciado arte, llegando a tener gremios especializados en recortar papel. Las obras solían consistir en grandes páginas sueltas decoradas, aunque también se podían realizar libros enteros, es así como poco a poco la técnica se iría desarrollando hasta la creación de cuadros enteros que representaban jardines frondosos formados únicamente de siluetas recortadas de papel.⁴

Es aquí donde se afirma la industria persa del libro ornamentado, adquiere fama el recortador de papel **Fakhri**, de Bursa cuyas tijeras surgen, como por encanto, delicadas, hojas, flores, tallos y raíces, especializado en la creación de jardines de papel. Los viajeros de occidente que llegaban a Turquía quedaban fascinados con esta técnica y en el siglo XVI ya aparecían los primeros testimonios de europeos hablando y describiendo estas obras que empezarían a importar a sus países de origen.⁵

3. Catálogo titulado *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century* recopilado por el historiador de arte islámico Dr. Mehmet Aga-Oglu para la Universidad de Michigan. www.artesdelibro.com.mx/encuadernacion-persa-del-siglo-xv.php

4. Marina Garzón Fernández, "Los escritos de tijeras: El arte de la caligrafía sin tintas", 106.

5. *Ibid*, 107.

Durante la mitad del siglo XVI logran alto reconocimiento los recortadores de flores de Constantinopla, que producen verdaderas obras de arte. Igualmente, en Europa se impone el recorte de papel de pergamino, hacia 1600 y las primeras obras se encuentran en árboles genealógicos, en los que los escudos y divisas de los tomos más antiguos que completan con toda clase de imágenes pintadas o pegadas. También en Holanda, la más alta sociedad adopta la moda del recorte a tijera hacia la mitad del siglo XVII y algunos artistas adquieren gran renombre en la especialidad. En 1686 aparece el primer método impreso para la práctica de este arte. Junto a estos trabajos en papel, aparecen también cuadros hechos de diversos materiales con diversas técnicas de pegado. Entre los más interesantes encontramos los trabajos con plumas, arte plumario mexicano, que los conquistadores españoles traen a Europa en el siglo XVI. Estas obras del arte plumario son imitadas en Austria, con plumas de pavo real, constituyendo cuadros que aun hoy adornan las habitaciones campesinas del Egerland.

En Rusia creaban verdaderos collages de distintos materiales. Los antiguos maestros bizantinos embellecían muchas veces los pequeños cuadros de santos con joyas y perlas, adornando la corona de la virgen y los bordes de los ropajes de los santos. Pasó lo mismo en el sur de Alemania y países vecinos, en el siglo XVII y principios del XVIII, las monjas los confeccionaban en los conventos. Recortaban delicadas puntillas de pergamino fino y las pegaban rodeando cuadritos de santos, minuciosamente pintados. El arte sacro se vió envuelto de pequeñas obras hechas con collage.

En la mitad del siglo XIX los sellos pasaron a formar un nuevo material para los collages, con este nuevo recurso los especialistas de distintas partes del mundo construyeron artísticas composiciones a través de los sellos. En el museo de Houston Texas en 1958 se presentó la exposición internacional del collage donde pudo admirarse un jarrón clásico, en él se observaban impresos sellos de los presidentes norteamericanos, recortados y pegados sobre las flores, formando pequeños collages independientes. Con la aparición de estos artículos de uso cotidiano decorados, se popularizaron y la industria empezó a lanzar al comercio popular objetos como ceniceros y bandejas de cristal adornados con collage.

Entre estos productos comerciales se destacó una obra original, del comerciante de Krefeld **Max Hamm** de 1896. Se trata de un cofrecillo, sobre el que están pegados en toda la superficie distintos objetos como botones, ganchos, galones, ballenas de corsé, ligas de encaje, etc. En 1968, durante una exposición **Dadá** celebrada en el **Rotary Club**, el pintor **Georg Muche** presentó a su autor como pre-dada por derecho propio.

Los adhesivos comerciales tuvieron su lugar importante para la creación y el uso de la técnica del collage ya que se veían presentes en decoración de objetos como en los álbumes de las niñas, que llenaban las páginas de sus libros de poesía con imágenes adhesivas, que se adquirían en sobres.

Los métodos educativos pedagógicos creados por **Froebel**⁶, ya en 1840, en el kindergarten alemán, serían desarrollados sobre todo por **María Montessori**⁷, estos métodos proponían dar materiales no trabajados a los niños, como papel de color, del que ellos podían recortar figuras y componer collages, llenos de gran originalidad como las obras de artistas reconocidos. Además de los niños, las imágenes adhesivas fueron también empleadas por los adultos para los collages al azar, con los que no solo decoraban álbumes de fotografías sino biombos enteros. Que se remontan bastante atrás en el siglo XIX, y con el cambio el gusto de la época, variaba la elección de los materiales empleados.

Estos biombos tienen su paralelo en cierta categoría de cuadros *trompe-l'oeil*, que reproducen tan fielmente composiciones de impresos grabados y documentos, que las reproducciones pintadas tienen un engañoso parecido con los correspondientes collages.

6. Pedagogo alemán creador de la educación preescolar y del concepto de jardín de infancia (kindergarten). Froebel desarrolló una serie de juegos y actividades de estimulación que llamó: regalos y ocupaciones. La confección de las ocupaciones consta de material sólido, barro, cartón, madera, superficies (papel y cartón para recortar o pintar), líneas y puntos. Manejaba sus estrategias por medio de dones. Cada uno se basaba en conceptos geométricos o actividades artesanales.

www.academia.edu/8843036/METODO_FROEBELIAN

7. Educadora y científica italiana. Elaboró un material didáctico específico que constituye el eje fundamental para el desarrollo e implantación de su método. Los materiales didácticos poseen un grado más o menos elaborado de los cuatro valores: funcional, experimental, de estructuración y de relación. El niño realiza cosas por sí mismo, los dispositivos simples, los colores, la pintura, papeles de diferentes texturas, objetos multiformes y las figuras geométricas de tres dimensiones las incitan a la expresión creativa.

En algunos cuadros del siglo XIX, con esta simulación de collage pintado, los elementos se pueden ver que están distribuidos de forma más suelta y arbitraria, los recortes de periódicos y prospectos de mercancías, se añaden ilustraciones sentimentales y pintorescas. El más productivo y recurrente en tales cuadros es **John Haberle** (1856-1933). En sus obras, junto a artículos de papel, aparecen diversos objetos colgados en la pared, adelantándose en la pintura *trompe-l'oeil* a los actuales *tableaux-objets*. Su última obra de este tipo, "**A Bachelors Drawer**", pintada en los años 1890-1894,⁸ y en la que aparecen clavados en pictórico desorden, sobre el panel de una puerta, billetes de banco, fotos, ilustraciones de revistas humorísticas y prospectos de propaganda, con un peine, una pipa, cigarrillos, una navaja, dando la apariencia de una auténtica composición pop.

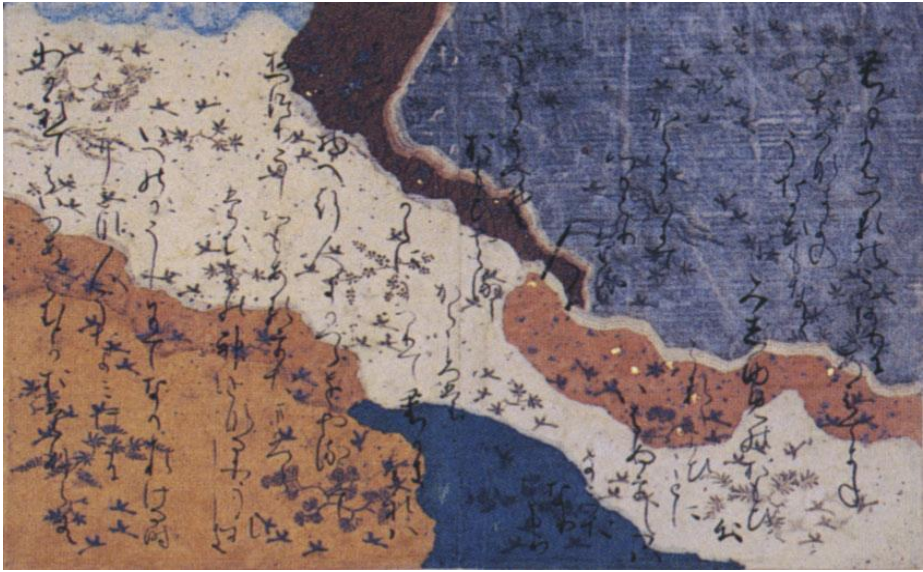
Del mismo modo que los pintores de estos seudo collages pintados tienen nombres conocidos, también en la auténtica técnica del recorte de papel y pegado, durante el siglo XIX, han intervenido junto a creadores anónimos, renombrados artistas. Sus obras pudieron verse en la exposición "**Poetas pintores- pintores poetas**" en Sankt Gallen, en 1957, como una hoja del pintor romántico **Philipp Otto Runge** (1777-1810), "**Lección del ruiseñor 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.

Resumiendo, podemos constatar que el collage, la composición y el cuadro con materiales, tienen incontables predecesores en el siglo XIX y antes, de los cuales solo una mínima parte puede relacionarse con lo que se convirtió en el siglo XX y lo que se crea en la actualidad. Todos estos trabajos quedan como producto del arte manual popular o de aficionados, quedan en las líneas colaterales del desarrollo artístico sin influir en el.

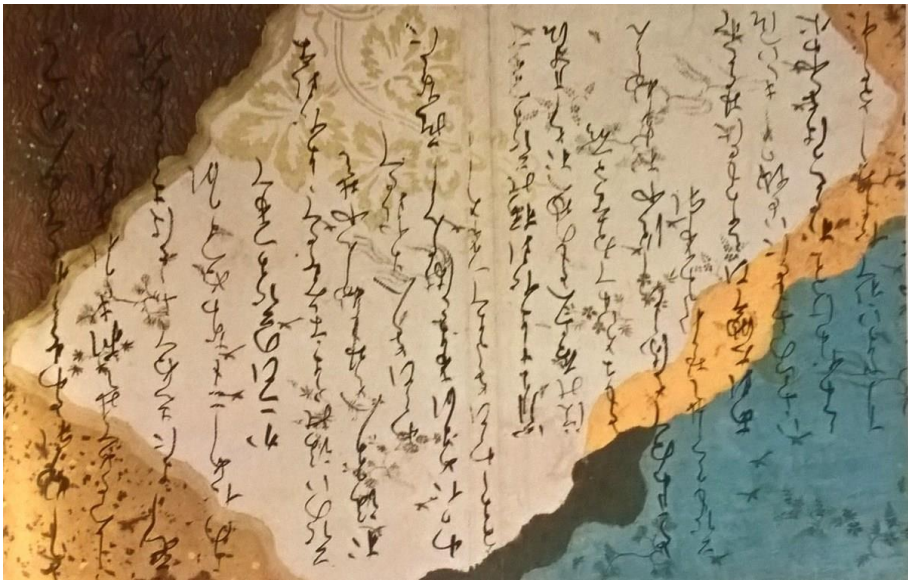
8. Típico de la obra de Haberle. Su tema, composición y humor en naturalezas muertas. Arreglados contra un fente de cajón simulados y pintados con una precisión increíble son los recuerdos de la libertad de un soltero, incluyendo trozos de teatro, catas de juego y fotografías de chicas.



Collage Japonés, poema-collage Iseshu. Siglo XII



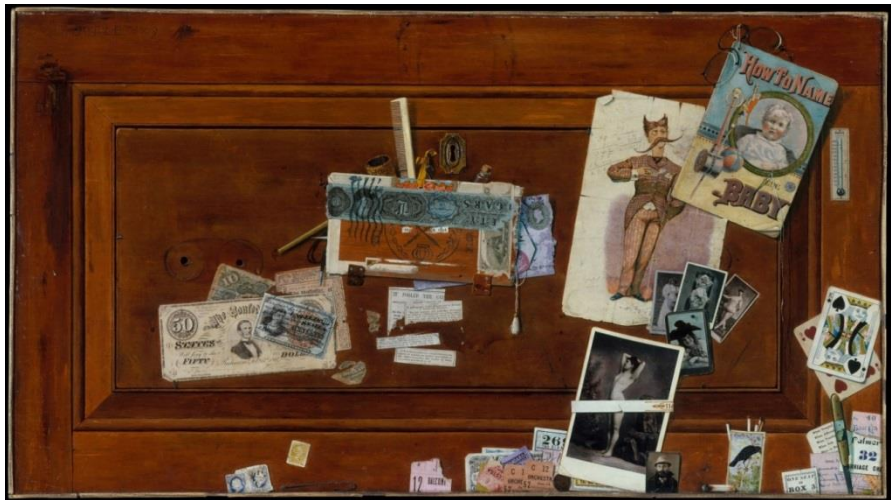
Ishiyama-gire de Ise-shu, Museo de arte de Yiki Osaka, Japón periodo Heian (794-1185)



Caligrafía, fragmento Ise-shû de Ishiyama-gire, periodo Heian



Catàlogo titulado “Persian Bookbindings of the Fifteenth Century”



A Bachelor's Drawer de John Haberle (1890-1894)

1.2 El collage a través del siglo XX

Es en el siglo XX que el collage en manos de artistas creativos se transforma en un nuevo medio de expresión, como veremos en páginas siguientes esta técnica se caracteriza por utilizar elementos diversos pegados habitualmente sobre tela o madera, nos dimos cuenta que este procedimiento artístico ya era conocido y utilizado en el Japón medieval como en la Europa Renacentista, pero es el siglo XX cuando podemos constatar su máxima difusión.⁹

Hay que considerar que el collage desempeñó un papel muy importante en la creatividad del arte de este siglo, si consideramos el arte en general y en este caso la pintura en particular, como una de los exponentes más claros de la creatividad humana. Lo podemos constatar a través de la historia, la enseñanza que podemos obtener para la creatividad de la técnica del collage.

El collage puede manifestar el poder que tiene la descontextualización, esto quiere decir que esta técnica puede quitar de su lugar habitual un objeto, imagen o idea para cambiar su sentido de ser trastocando su función, su significado hasta su valor, aparte de esta característica que tiene el collage también es importante mencionar que esta técnica es una especie de apología de la diversidad donde se pueden observar materiales distintos y soportes variados.

Una de las cosas que tiene en común las vanguardias del siglo XX y el collage es haber defendido la misma propuesta que es el cuestionamiento del “cuestionamiento de la normalidad”, es decir su crítica frontal a toda clase de normalismo, el rechazo de lo establecido, el gusto por el riesgo y más que nada un sentido lúdico de la vida. El collage se convierte en imprescindible para cualquier persona que se plantee seguir un curso de técnicas creativas al menos intelectualmente hablando.¹⁰

9. Josep Muñoz Redon, “El pensamiento creativo”, 51.

10. *Ibid*, 52.

1.2.1 ¿A qué se le denomina Collage?

Para continuar hablando sobre este tema es necesario tener en claro que significa la palabra y que es lo que se conoce universalmente como collage. La palabra proviene del francés “**coller**”, que significa pegar o encolar. De aquí deviene la palabra collage, en pocas palabras esto quiere decir que collage significaría técnica de encolar y pegar. Para aclarar este significado es necesario indagar más sobre el tema. En la primera década del siglo XX, los artistas de vanguardia adoptaron esta nueva técnica pictórica: el collage o *papiers collés* así denominados en un principio eran papeles encolados y pegados sobre la obra pictórica, después por evidentes razones se transformó el término en collage puesto que no solo se podían pegar papeles si no un sinfín de materiales diversos. La técnica consiste en encolar, sobre un fondo, pedazos de papel de colores, recortes de periódicos o de fotografías, ordenándolos según el efecto estético deseado. Los materiales más usados, en la aplicación de esta técnica, suelen ser planos, como fotografías, madera, piel, periódicos, revistas, objetos de uso cotidiano, telas, cartón, papel, trozos de plástico, etc. aunque se pueden adherir al cuadro elementos más voluminosos, como prendas, cajas, objetos metálicos.

También es frecuente que el collage se combine con otras técnicas de dibujo o pintura, como el óleo, el grabado o la acuarela. Los recortes encolados suelen pintarse o dibujarse.

¿Qué es un collage? ¿Es una técnica? ¿Es una forma de expresión? ¿Es un conjunto de elementos que pierden una parte de su forma para fundirse en un todo sin perder, en ocasiones, su esencia? Un collage, desde el ángulo de la pintura es una creación que se puede componer utilizando diferentes materiales. El collage está asociado a las texturas, a la fusión, a la ruptura y sobre todo a las transformaciones. Podemos decir que es una "amalgama de objetos encontrados". El collage ha sido usado, pues, en las vanguardias de principios del siglo XX, con los modernos experimentos cubistas de **Pablo Picasso** y **Georges Braque**. La historia del collage no se detiene en el cubismo, ya que el collage invadió otros ámbitos, otros movimientos del arte moderno, como el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo y el expresionismo abstracto también trabajaron con el collage.

Resulta posible afirmar que entre 1912 a 1939 se descubrieron todas las técnicas del collage, y aun así la técnica fue utilizada en años posteriores como en 1947 por **Henri Matisse** cuando lleno un cuadro de papeles de colores recortados y veinte años después con **Jean Dubuffet** al convertir las telas en recreaciones de paisajes llenos de elementos naturales, después el pop art se unió al uso de esta técnica incorporando las fotografías como tema de reflexión en la pintura.¹¹

Como dijo el famoso crítico de arte del siglo XX, **Clement Greenberg** en su ensayo "**Collage**" de 1959: *"El collage fue un gran punto de inflexión importante en la evolución del cubismo, y por lo tanto un punto de inflexión en toda la evolución del arte moderno en este siglo"*. Collage explota lo que podemos llamar el espacio y la misma estructura, es decir, el contexto o marco de la representación, sus límites y la configuración interior. Lo hace al admitir un tránsito entre la representación y lo real, mediante la incorporación de elementos que pueden ser provisionales o un momento subordinados a su estructura general, pero nunca son totalmente absorbidos por el asunto de la representación.

Un "tránsito" que es también en muchos aspectos un paralelo de "confrontación" entre mente y materia. Los elementos del collage existen, subsisten, persisten tanto en la condición dudosa, y tal vez de estar en el mismo vehículo al mismo tiempo, la sustancia, la función del proceso de significación y el punto irreductible, intratable de la resistencia en ese proceso.

11. Josep Muñoz Redon, *Op. Cit.* 51.

Cuando **Picasso** y **Braque** hacia 1911 empiezan a pegar trozos de papel en sus dibujos, y cuando el mismo **Picasso** en 1912 pega un fondo de silla de rejilla en un cuadro, están inventando uno de los procedimientos técnicos que caracterizan de una manera radical el arte del siglo XX.

Pero la idea del collage posteriormente no es exactamente la misma. A pesar de recibir el nombre de la cola lo fundamental de esta técnica (aunque recordemos que los primeros *papiers collés* estaban sujetos con alfileres) sino la idea de incorporar algo “prefabricado” algo que ya tiene un contexto por sí solo un significado de ser, 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 como 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 extra pictóricos, o extra artísticos, y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto: el de la obra de arte.

Podemos incluso precipitarnos a decir que la historia del collage coincide con la historia del arte contemporáneo, desde el cubismo hasta el pop-art y, con la utilización de materiales brutos, hasta el arte povera, el land-art y algunas expresiones de tipo conceptual.

Porque el collage no se limita a la plástica, si no que su influencia llega a la literatura, la música, el cine y el teatro. Porque efectivamente el collage, que ha quedado de una manera definitiva incorporado al lenguaje plástico, pasa de la simple innovación técnica a ser una auténtica fuerza generatriz. A ser una de las fuerzas más fecundas del arte de nuestro tiempo. Aunque en este trabajo nos limitaremos en el collage plástico enfocado a las obras pictóricas.

1.2.2 El extraño mito de ¿Quién inventó el collage?

El uso del collage nace en el seno del cubismo analítico de **Picasso** y **Braque**, y el futurismo italiano. El uso de papel recortado para componer una obra es seguramente el primer y más decidido desgarrar frente a las técnicas pictóricas tradicionales basadas en el dibujo y la perspectiva. El pintor cubista ya no está interesado en las tres dimensiones que componen la ventana albertiana, si no que quiere representar un espacio que en un momento determinado se lanza hacia el infinito en todas las direcciones.

Aunque se considera que fue Picasso quien inventó el collage en 1912 con su pintura "**Naturaleza muerta con silla de rejilla**", está en discusión si fue primero Picasso o **Georges Braque**. El primero había pegado fotografías a sus dibujos en fechas tan tempranas como 1899, "**Hombre apoyado en una pared**", un dibujo de 1899, **Picasso** pegó la imagen de una mujer que había recortado de un periódico. En 1908 y en 1911 volvió a pegar algún objeto a un dibujo. De igual manera la utilización plástica de elementos simulados como un clavo y el uso de letras tipográficas aparece en el cuadro "**Jarra y violín**" de **Braque** de 1910, pero no fue hasta el otoño de 1912 cuando, mano a mano con **Picasso** y **Braque**, utilizando tijera, pegamento y papeles de periódico, inventaron el collage en su acepción contemporánea.

En la primavera de ese año **Picasso**, en su "**Naturaleza muerta con silla de rejilla**", ya combinó elementos pintados, un hule estampado que imitaba una rejilla, y rodeó todo el cuadro con una cuerda a modo de cenefa. Al introducir elementos del mundo real, los dos artistas, que en sus obras cubistas previas ya habían roto con la perspectiva ilusoria renacentista, abrían un camino radical y estimulante que fructificaría a lo largo del siglo XX en diversos campos, de la publicidad al cine o la música, y cuya repercusión continúa hoy.

Picasso se marchó a París y en su ausencia **Braque** compró en Aviñón un rollo de papel pintado que imitaba las vetas de la madera, lo recortó y pegó varios pedazos a los dibujos que estaba haciendo. Realizó a finales del verano de aquel año los primeros *papiers collés* al incorporar a sus obras recortes de papel pintado comercial que imitaba madera, uno de cuyos ejemplos es "**Tête de femme**" (1912). En aquel momento, los dos artistas se habían instalado en Sorgues.

Cuando **Picasso** regresó se entusiasmó con el descubrimiento de su amigo, enseguida vio las posibilidades del descubrimiento de **Braque** y él empezó a practicarlo. Los dos se lanzaron a introducir en sus pinturas recortes de diarios o revistas, etiquetas de licores o cigarrillos, y también papeles coloreados. Sus obras combinan dibujo, letras, papeles de periódicos o pintados, cuyos motivos son instrumentos musicales, botellas o una pipa. Son *“La guitarra: Estatua espantosa”*, de **Braque**, o *“La botella de Marc añejo”*, de **Picasso**, de quien se muestran además *“Guitarra”* donde incluye arpillera, papel de periódico, clavos y cordel, y otra *“Guitarra”*, una pieza de pared, a base de plancha de hierro, donde introduce la tercera dimensión.

El origen del collage suele atribuirse a **Picasso** sin tenerse en cuenta que lo que se nombra posee una existencia previa a ser nombrado. *“El jardín de las delicias”* constituye una prueba de ello. **Jeroen van Aken** (1453 - 1516) mejor conocido como **Jheronimus Bosch "El Bosco"** realizó esta obra entre el final del siglo XV y el principio del XVI, y podemos decir que los elementos "surrealistas" están presentes. No es un collage basado en la combinación de texturas, pero si, si se quiere, de sentidos, de elementos atomizados fundidos con otros. Estos pueden ser los antecedentes del collage antes de su introducción como disciplina artística en el arte moderno. Por este motivo no creo que pueda hablarse de un autor universal del collage más allá de que esta afirmación pueda tornarse exagerada.

Su instigador pionero, fue **Braque**. Cuando en 1911 agregaba, por vez primera, a uno de sus cuadros una inscripción en caracteres tipográficos, no tuvo la menor duda de hallarse a la vista de uno de los más grandes descubrimientos del arte moderno. ¿Vale por ello aceptar como precedente remoto del collage las letras que adornan los viejos manuscritos o las escrituras pintadas sobre cuadros y retablos religiosos del siglo XIV?

Juan Gris rápidamente entendió la potencia del hallazgo y lo empleó también. No tardó en comprender que su acercamiento, muy complejo, a las apariencias visuales había de acomodarse, a través de la nueva modalidad del collage, a una expresión más directa y, en 1914, le vemos trabajar casi exclusivamente por tal procedimiento.

Pero en tanto sus dos predecesores cortaban, por lo común, el papel en rectángulo u otras formas elementales, **Gris** lo aplicaba a sus pinturas, y no dibujos, a temor de un plan mucho más complejo y conscientemente artístico, valiéndose de toda suerte de fragmentos de papeles minuciosamente recortados y entrecruzados a modo de un puzzle dispuesto en forma de dientes de sierra.

1.2.3 Las vanguardias se unen al uso del collage

Las posibilidades del collage y de los materiales “pobres” (materiales y objetos de la vida cotidiana sin ningún carácter propiamente estético) pronto fueron exploradas por los artistas europeos. Los futuristas italianos, **Carrà** o **Balla**, entre ellos, aportaron dinamismo, ruido y ritmo, y lo utilizaron para ensalzar la guerra. En el programa de futurismo, y especialmente en el manifiesto de la escultura, se dan ciertos indicios que justifican la práctica del collage antes de su misma aparición. Fue **Boccioni** quien, alzándose contra los viejos materiales nobles (el bronce y el mármol), incitaba a los jóvenes artistas a servirse de todos los materiales de uso cotidiano para dejar en sus obras un indispensable carácter de actualidad. El collage futurista, propiamente tal, no aparecerá sino en los recortes de periódicos y papel de embalaje que, a partir de 1912, incorpora **Boccioni** a sus pinturas.

Dadá lo enarbó contra la sociedad y la I Guerra Mundial. Obras de Arp, que introdujo el método del azar, **Schwitters**, **Duchamp**, **Man Ray** o **Hanna Höch** y **Grosz**, los primeros en utilizar el fotomontaje, representan a ese movimiento. El dadaísmo no ha inventado nada, pero lo ha hecho todo. Todo lo ha hecho y lo ha vuelto a reinventar. No, **Dadá** no inventó el collage, pero a él corresponden los más extraordinarios collages de cuantos hayan visto la luz: los collages geométricos de **Arp** (con o sin la colaboración de **Sofía Taeuber**) y los de **Schwitters**, de una riqueza plástica que jamás ha sido superada. **Schwitters**, especialmente, con sus **Marzbilder** y sus **Marzban**, encarna, sin duda alguna, la expresión más colmada del **Dadá**, por su humor frío y total desprecio hacia toda moneda corriente.

El collage fue asimismo un procedimiento muy adecuado para los surrealistas en sus exploraciones del inconsciente y el azar. Obras de **Arp**, **Miró**, **Max Ernst**, un cadáver exquisito de **Bretón** y **Tanguy** muestran aplicaciones muy creativas de esa técnica. Invenciones y técnicas del surrealismo provienen de su viva diversidad. Si el collage fotográfico, basado en las ilustraciones de libros, fue magistralmente cultivado por **Max Ernst**, los papeles coloreados, en atención a una exigencia menos figurativa, corrieron de cuenta de **Man Ray**. En cuanto que elemento propio del cuadro, el recorte de papel aparece, dentro de la tendencia surrealista, en los realizados por **Tanguy** hacia 1926, bien por la relevancia del color (su color), bien para configurar verdaderos collages de objetos. Son igualmente dignos de mención **Malkine**, **Masson** (uso de plumas y arenas) y **Magritte** (que reanuda la reciente tradición del collage de ilustraciones e introduce imitaciones o reproducciones de remiendos).

En 1946 **Tàpies** realiza su espléndido *“Creu de paper de diari”*. Él y otros artistas europeos, después de la Segunda Guerra Mundial, experimentaron las texturas y recurrieron al collage o al ensamblaje. **Dubuffet** en su cuadro *“Vicisitudes”* yuxtapone fragmentos recortados de sus propias obras. Para **Chillida**, el collage es un proceso de evolución hacia la tercera dimensión. Exquisitas cajas de **Cornell**, una dedicada a **Juan Gris**, obras de **Motherwell**, De **Kooning**, **Pollock** o **Rauschenberg** muestran, en fin, el interés de los artistas norteamericanos de posguerra por el collage.

Más allá de la ley del azar del Surrealismo y de **Schwitters**, mero principio de orden, con **Rauschenberg** y **Jasper Johns** se entra en los límites de la pura aleatoriedad, de una inconsciente indistinción entre el fenómeno estético y todos los demás fenómenos, tanto si pertenecen a la existencia particular del artista como a la del mundo.

Es muy significativo que la corriente pop se relacione directamente con la música llamada aleatoria. Es evidente la relación de la pintura de **Rauschenberg** y **Jasper Johns** con la música de **J. Cage**, predispuesta a admitir todas las eventualidades sonoras. Imposible enumerar aquí los incontables collages realizados por los pintores abstractos de todos los países.

El papel cortado y encolado, bidimensional, se presta a sintetizar el cambio en la visión de la realidad, representando sobre la superficie del cuadro fragmentos de objetos recompuestos. Recordemos, entre tantos, los elegantes collages de **Matisse**, de **Max Ernst**, y los decollages ejecutados a partir de los años sesenta, en la onda del pop art, por **Mimmo Rotella**.

Alguien ha querido ver en los papeles recortados de **Matisse** una confesión de impotencia. Si estas obras, por así decirlo, no son las más estridentes que haya hecho **Matisse**, no dejan por ello de mostrar un punto muy revelador de su arte. “Dibujar con una tijera y recortar, al vivo, el color, me recuerda la talla directa de los escultores”, dejó escrito **Matisse**. Sin disimular el posible exceso de estas palabras, hay que reconocer que los papeles recortados constituyen uno de los procesos más reveladores del gran pintor.

Difícil sería concluir un estudio acerca de los papeles recortados, acerca del collage, sin hablar de **Joan Miró**. Y es lo cierto que él no ha creado sus collages al modo de los de **Picasso**, **Braque**, **Schwitters**, **Matisse**. Ha hecho, más bien, montajes, cuadros-objetos o cuadros-poemas, en posesión de un agudo sentido de la superposición, yuxtaposición e interpenetración de los planos. A través de cursivas arabescas o del surgimiento de un prisma luminoso, acierta **Miró** a jugar con el espacio, a suscitar nuestra atención por un tropel de insidiosas sugerencias que solamente son de él: páginas estridentes en rojos y negros.

Ciertamente el collage se vio presente en varias de las vanguardias y movimientos artísticos postmodernos del siglo XX, a su vez, diversos artistas fueron los que trabaron con el collage, como los anteriormente mencionados. Para este trabajo, por intereses personales y del proyecto plástico desarrollado para esta investigación. Se tomaron en cuenta ciertas vanguardias y movimientos artísticos relacionados directamente con el planteamiento teórico. Para esta síntesis de la historia del collage para fines convenientes. Dichos movimientos, serán dispuestos cronológicamente, empezando por el Cubismo, donde surgió como tal, el nombre del collage como se conoce actualmente o papiers-collés como fueron nombrados en un principio. Aquí se introdujo la fragmentación del espacio pictórico. Otras de las dos vanguardias donde el uso del collage fue notorio y es relevante para este análisis, ha sido el **Dadá** y el Surrealismo.

Se tomaron posteriormente otros movimientos artísticos posteriores al modernismo, como el Neo dadaísmo, el Pop Art y el Arte Conceptual.

Se mencionan en estos movimientos artísticos, varios artistas que usaron el collage como parte de su obra. Aparte de estas menciones se tomará en cuenta y se hará mayor énfasis en el trabajo pictórico realizado a través de la idea del collage de los artistas **Paul Klee**, **Francis Picabia**, **Sigmar Polke**, **Robert Rauschenberg** y **Larry Rivers**. Siendo estos exponentes los mayormente relacionados con el tema de investigación aquí planteado.

1.2.3.1. Los cubistas y los papiers-collés

El primer elemento pegado que se encuentra en un cuadro cubista es un pedazo de tela encerada, en un bodegón de **Pablo Picasso** (1881-1973), 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 pipa, un periódico, un limón, etc., en intersección de superficie cubista, 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, apenas tendría interés.

A partir de 1910 se encuentran letras y cifras en el mundo abstracto de los cuadros de **Braque**, que en 1911 aparecen de forma más decidida y sistemática. También **Picasso** las incorpora pronto a sus cuadros. En la mayoría de los casos se trata de pedazos de palabras, de titulares de periódico o de carteles, que aparentemente se encuentran en lugares cualesquiera de los cuadros.

Respecto a la intención perseguida, **Braque** manifiesta, posteriormente, que, durante este periodo, en el que el objeto descompuesto, es decir, deformado, se supedita al volumen del cuadro, estas letras significan formas en las que nada podía deformarse y por ser planas permanecían fuera de la estructura volumétrica.

El significado de estas letras ha preocupado a algunos críticos e historiadores, y a **Zervos**, amigo de **Braque** y **Picasso**, dice que en un principio solo tenían la función de sustituir en las composiciones a detalles negros previstos, pero que simultáneamente provocan asociaciones poéticas que no podían motivar una simple mancha de color. Esto se hace patente cuando **Braque** y **Picasso** introducen los intrascendentes pedazos de palabras por palabras llenas de sentido. **Braque** escribe en su bodegón musical, el nombre "**Bach**". **Picasso** introduce en una serie de cuadros "**Ma jolie**" (del refrán de una canción muy popular) más tarde incluso la declaración de amor "**J' aime Eva**". Puede ser que estas palabras se han introducido para aligerar desde el lado emocional las severas estructuras formales de estos cuadros, las palabras banales contribuyen también a evocar los acentos de la vida cotidiana en las composiciones abstractas. Poco tiempo después esta misión es transferida a los collages.

A finales de 1911 el cubismo analítico ha llegado a una complejidad, en la intersección y estratificación de los segmentos del cuadro, que no permite proseguir y que necesariamente debe conducir a una clarificación y simplificación. En lugar de la organización volumétrica, aparece la superficial, el objeto ya no se desarrolla desde la profundidad, sino en el plano delantero del cuadro, en superficies grandes y claras, hay lugares para detalles de color que los cubistas han descuidado, mientras su interés principal se ha concentrado en los problemas de la forma. Se intenta en darles nuevas y sustanciales cualidades, como dice **Braque** "*trasformar el propio color en materia*". Por lo cual **Braque** mezcló a los colores arena, aserrín y limaduras metálicas, descubriendo la fuerte dependencia del valor del color de la naturaleza del material.

Picasso realizó al mismo tiempo sus propios experimentos, para hallar nuevas texturas con distintos materiales, mezclas con arena y otras sustancias. El intercambio de ideas entre ambos amigos era tal en esta época, en la búsqueda de nuevas soluciones, que no les preocupaba quien de los dos era el primero en descubrir algo.

Las falsas paredes de falsa madera y mármol estaban entonces de moda, y en los talleres de construcción se empleaban peines metálicos para ejecutar los motivos lo más regularmente posible.

Braque y **Picasso** emplean estos peines para imitar tapices en sus bodegones, provocando ilusiones ópticas. El siguiente y lógico paso, fue pegar tales tapices en los cuadros. Fue de nuevo Braque quien 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 parece tan natural que con ello se la ha quitado cualquier elemento mítico al nacimiento del collage en la historia del cubismo.

Picasso adopta inmediatamente la técnica de su amigo y las posibilidades del collage no dejaron 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 colores al óleo muy moderadamente. **Braque** descubre que los papeles pegados permiten el justo empleo del 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.

Mientras que los trazos rectangulares pegados de los papiers collés de **Braque**, traen consigo al principio una severa ordenación horizontal-vertical de las composiciones, posteriormente este la encierra a menudo en una forma oval. Explica que esta forma le había descubierto por vez primera el verdadero sentido de lo vertical y horizontal.

En algunos de estos collages prematuros, no hay papeles pegados, sino fijados con alfileres. Las agujas se han oxidado, los papeles amarillean y también las desteñidas tapicerías exhalan un perfume del pasado. **Picasso** recuerda de la juventud, que su padre, un profesor de dibujo de Málaga, su ciudad natal, fijaba los proyectos de las composiciones con agujas, antes de comenzar a pintar.

En el curso del año 1913 la estratificación especial de paso a una ampliación clara y frontal de los elementos del cuadro. Aparecen bodegones sencillos y tranquilos, en los que todos los detalles, cuerpos de los instrumentos, hojas de notas, tapicerías con flores, etc., aparecen igualmente valorados. **Picasso** casi siempre es partidario de representar en sus collages ideas nuevas y sorprendentes.

A veces disimula su atención en un juego de escondite en segundo término, otras resaltan efectos casi naturalistas. En **“Bodegón con Lacerba”** yacen junto a un plato, un tenedor doblado y un cuchillo, el fondo está cubierto con recortes pegados del periódico italiano Lacerba, con el que **Picasso** tiene contacto a través del artista **Soffici**, quien en París adopta una postura intermedia entre cubistas y futuristas.

Con el tiempo, **Picasso** incrementa el arsenal de objetos reales en sus collages 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 papel doblado, **Picasso** construcciones de papel, hojalata, madera y otros materiales. Combina collage y relieve en instrumentos musicales, que al principio montaba en cartón y papel y posteriormente con madera, alambre, hojalata y cordel.

En estas fantásticas creaciones, **Picasso** se anticipa a los objetos dadaístas.

Es 1913 el año de los principales descubrimientos en la historia del collage. 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 (1887-1927) que pronto será el tercero del círculo, llega a París procedente del estado español y se convierte en vecino de **Picasso** en el *Bateau – Lavoir*. Hasta 1910 trabajó exclusivamente como caricaturista para revistas como **“L’assiette au Beurre”**, **“Le charivari”** y **“Le cri”** de París.

Pinta sus primeros óleos en 1911, bajo la influencia de Picasso y sus amigos, en un estilo cubista analítico personal. Descompone el objeto en segmentos formales creados por luz y sombra, no es superficie si no volumen. Expone en primavera de 1912 en el **“Salón des independants”** y en octubre en el segundo salón de la **“Sección d’or”** con el círculo cubista. Este se formó en 1911 en Peteaux, en el estudio de **Jacques Villon**, y a él pertenecían, además de los hermanos **Duchamp, Gleizes, La Fresnaye, Leger, Picabia** y **Kupka**. **Picasso** y **Braque** no intervinieron en estas ni en otras exposiciones públicas, desde que **Kahnweiler** abre su galería en 1907 en la Rué Vignon y los liga por un contrato en exclusiva. **Kahnweiler** firma a finales de 1912 idéntico contrato con **Juan Gris** y desde entonces será su representante y amigo.

En la exposición de la **“Sectiond’or”**, **Juan Gris** muestra los dos primeros cuadros que contienen elementos de collage, **“El lavabo y el reloj”**. En ellos el tránsito del cubismo sintético se percibe en la arquitectura del cuadro. El fondo del cuadro está representado en vista frontal pura y los objetos que se hallan sobre las mesas, a contraluz. **Juan Gris** explica respecto a este principio de composición, que para él la única forma posible de pintura es “una especie de arquitectura plana y con colorido” y que el motivo del cuadro solo puede surgir de esta arquitectura que arrastra la ordenación de los elementos reales. Llamen la atención los detalles pintados de forma naturalista, como las cortinas del borde superior del cuadro o el peine y las tenacillas en uno y la cadena de reloj en el otro caso. En el reloj los trozos pegados, tres recortes de un impreso pardo reseguídos en blanco, apenas resaltan. Son más importantes los pedazos de un espejo roto en **“Lavabo”**, en los que simula un reflejo que repite el grifo y el motivo de la palangana en las mitades superior e inferior del cuadro, **Juan Gris** emplea de nuevo el espejo en **“Consola de mármol”**, de 1914, sobre el que en una conversación dice: *“una superficie pintada puede proyectarse sobre el lienzo, el volumen puede interpretarse sobre él. Un espejo, en cambio, es una superficie cambiante que refleja al propio observador, solo se le puede incorporar pegándoselo”*.

A finales del verano de 1913, se encuentran **Juan Gris** y **Picasso** en Cerat, cerca de la frontera española. Tienen una discusión sobre problemas artísticos, que llevará a **Juan gris** a aclarar y simplificar sus composiciones. Simultáneamente pasa a los 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 en enrejado de paja, que este ya había empleado en 1912 en su primer collage.

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 mismos objetos, botellas y fruteros, vasos y tazas, periódicos y pipas. A veces también incluye instrumentos musicales y notas. En cada ocasión estructura y tonalidad dan un nuevo aspecto.

Juan Gris lleva el contraste de superficie y volumen a soluciones cada vez más enigmáticas y sutiles. Superpone capas transparentes, modela objetos sueltos con débiles sombreados e insinúa otros por claros y finísimos sobre fondo oscuro. Como su propio espectador **Gris** deja a los distintos elementos del cuadro unirse entre sí, pero controla y modifica sus relaciones de intercambio hasta que resulta la composición definitiva. *“trabajar con una idea preconcebida es lo mismo que copiar un modelo”*, dice. Reconoce no tener una representación previa del objeto, sino que parte de forma y color y permite estos le sugieran un motivo concreto. Se abandona a la intuición que nace del propio proceso creativo, pero no deja de la mano las riendas de desarrollo. **Juan Gris** contrapone a la célebre frase de **Braque** *“J’aime la règle qui corrige l’émotion”*, *“J’aime l’émotion qui corrige la règle”*. En ninguna parte cede tanto a sus sentimientos como en los collages, a los que confiere una magia particular en la que encajan realidad e irrealidad.

Juan Gris abandona el collage al estallar la guerra, a finales 1914. También para **Picasso** y **Braque** termina con el estallido de la guerra, la gran época de los *papiers collés* cubistas. Acaba también la colaboración y ambos siguen su propio camino. Los collages que producirán posteriormente no tiene ya la misma fuerza.

Braque es herido gravemente a consecuencia de la guerra y no se repone hasta 1917, año en el que vuelve a pintar. Acomete de nuevo las severas composiciones de superficie del cubismo sintético y en casos aislados pega papeles en sus bodegones. En el collage *“Instrumentos musicales”*, de la colección Arensberg, vuelve a emplear los viejos materiales, papeles blancos y de color, y otros imitando madera y también cartón ondulado y papel de embalar.

En la segunda mitad de 1918, los contornos duros y geométricos pasan a ser más redondeados y fluidos, y tonalidades oscuras rodean a los objetos. Uno de los cuadros más significativos de este periodo, "**La mesa**", lleva en su dorso un bodegón en collage, en el que se han pegado periódicos y papeles jaspeados sobre la pintura al óleo. En la parte superior destaca un collage con instrumentos musicales sobre fondo blanco como un cuadro dentro de otro. Debajo de este pegado un papel con la firma y fecha: Braque 18.

Existen pruebas en collage para distintos bodegones con frutero, entre ellos destaca uno de gran tamaño con fragmentos de papel con puntos de color, incluidos en la ornamentación superficial del dibujo.

También **Picasso** proyecta por lo menos dos collages, entre las numerosas variedades de naturalezas muertas sobre una mesita, que realiza, desde 1919, en dibujo óleo y acuarela. Son dos representaciones llamadas "**Guitarra sobre una mesita**", de 1920; una, con papeles pegados de un solo color; otra, fijada con aguja de coser sobre la cubierta de un álbum de poesía.

Los *papiers collés* de **Picasso, Braque** y **Juan Gris** que en realidad solo podían verse en París en la galería Kahnweiler, despertaron un vivo interés en los cubistas de los círculos próximos y lejanos. Su influencia no se refleja únicamente en la pintura; la mayoría de ellos llevaron a cabo experimentos de collage, aunque los abandonaron pronto.

André Derain (1880-1954), que pertenece a los pintores de la galería Kahnweiler, provoca gran sensación con un collage. En su versión primitiva el "**Portrait du Chevalier X**", de 1914 (Ermitage, Leningrado), la persona representada mantenía en la mano un periódico verdadero fijado con chinchetas sobre el lienzo. La idea seguramente se remonta a una conversación que **Derain** tuvo con **Picasso** y **Braque** un verano en Avignon. La discusión versó sobre la alternativa de pintar o pegar el periódico que lee la persona representada en un cuadro. Tras haberse decidido por la última solución, **Derain** posteriormente sustituye el periódico real por uno pintado. En los años que proceden a la primera guerra mundial adquieren importancia una serie de artistas soviéticos que de una forma u otra se unen al cubismo. Algunos partiendo de él, seguirán caminos propios.

Paul Kotlarevsky (1883-1950), pintor poco conocido que llega a París en 1913 y que trabaja como otros de sus compatriotas en el estudio de *Le Fauconnier*. Bajo su influencia, pinta algunos cuadros cubistas de fuerte colorido, entre ellos un bodegón con una piel de manzana, donde también aparecen pegados, junto a un periódico ruso pintado, pedazos de tapicería y recortes de papel. **Kotlarevsky** marcha a Rusia al estallar la guerra y tras volver a París al fin de la misma no pinta hasta 1925. Se aparta totalmente del cubismo y en 1935 hace su autorretrato, de nuevo con collages. El dibujo está pegado sobre un tapiz, el traje ha sido engalanado con fieltro y el cuello es de cartón. Al principio un pedazo de tela estampada hacía las veces de corbata.

El pintor **Serge Ferat** (1881-1958), está unido a los cubistas a través de su amistad con **Apollinaire**. En otoño de 1913, se hace cargo con **Helene von Oettingen**, de *Soirées de París*, la revista literaria y artística francesa fundada en febrero de 1912, que bajo su dirección y la de **Apollinaire** jugará un gran papel en el medio literario y artístico de París hasta el comienzo de la guerra. La influencia de los cubistas y futuristas se refleja alternativamente en la pintura de **Ferat**.

En algunos cuadros de 1914 incluye también ingredientes de collage. En *“Bodegón con as de trébol”*, los utensilios habituales, vaso y botella, naipes y pipa, etc., están dispuestos en composición cubista cerrada. Al pie del vaso se encuentra pegada una hoja de catálogo recortada y detrás una hoja de notas cruzada por la etiqueta de la botella. En la segunda y sorprendente obra, se han introducido pedazos de las mismas notas, periódicos y una página de revista rasgada con la foto de una esfera de reloj entre instrumentos musicales desmembrados. Entre las formas y líneas duras de los instrumentos destacan como suaves elementos gráficos. A esta composición dinámica-futurista, corresponde el título de la revista italiana “Lacerba”, que publicó este collage en su número del 15 de julio de 1914. **Ferat** tiene gran amistad con su coeditor **Soffici**.

Ferat también realiza los decorados y trajes para la representación de *“Les mamelles de Tiresias”*, de **Guillaume Apollinaire** (1917), en un collage de papeles de color sobre periódicos. Estos provocan la protesta de una parte de los pintores cubistas, a la que **Picasso** no se une.

Sonia Delaunay-Terk (1885), que está en París desde 1905, inicia junto a **Robert Delaunay**, con el que se casa en 1910, un camino propio, nuevo, basado en el estudio de la luz y el color. Para ella las formas aparecen espontáneamente en la ejecución de trabajos artísticos. A **Delaunay** y a ella las composiciones de primitivos cuadros y triángulos les parecen corresponder al arte cubista contemporáneo. A sus primeras obras pertenecen la edición original del poema "**Les pâques**", de **Blaise Cendrars**, cuya cubierta de cuero recubre con collages (enero de 1913). Mientras que en el exterior da libre curso a su fantasía en la composición de las formas, cubre las páginas interiores con regularidad de cuadros de papel de tonalidades amarillas, grises, verdes, rosas y violetas. Con estas composiciones de superficies geométricas, se adelanta a los pintores holandeses del "**De Stijl**", y a **Arp** y **Sophie Taeuber**, que posteriormente las desarrollan en collages.

En el curso de su trabajo posterior se atenúa la severidad formal. Los elementos geométricos se separan y salen al espacio con sus ángulos agudos. Poco a poco la estática entra en moviente. Las formas se redondean y revisten la superficie, alineadas en grandes curvas. Los papeles se superponen tapando el fondo en creciente densidad, la evolución puede seguirse en los tres números de la revista "**Der Sturm**", que realiza **Sonia Delaunay** entre abril y agosto de 1913.

Sonia y su marido **Delaunay** se presentan ante el círculo de sus amigos ataviados con ellos y provocan tal admiración que **Cendrars**, **Soupault** y **Tzara** les dedican poemas. **Delaunay** concibe de manera parecida el collage "**Drame politique**" cuando aparece la noticia del suicidio de **Calmette**, la mujer de **Caillaux**, ministro de finanzas francés y director del **Figaro**.

Viste con papeles a los dos personajes que ha encontrado en una ilustración de **Petit Journal** del 29 de marzo de 1914, al hombre con traje negro y cara rojiza y a la mujer con chaqueta rojo-amarronado y manguito negro, y los coloca sobre un disco por cuyo movimiento giran sobre la superficie. En el curso de 1914, los **Delaunay** abandonan el collage.

El impulso artístico y revolucionario de **Aleksandr Archipenko** (1887-1966), se extiende más allá del estrecho campo del collage, hasta la introducción de nuevos materiales. Junto con **Chagall** es el único artista ruso que desempeña un papel importante antes de la primera guerra mundial. Ello lo debe a su participación en el **Armory show de New York** y en el primer salón de otoño de Alemania en Berlín en 1913. Tras años de estudio en su ciudad natal Kiev y en Moscú, llega a París en 1908, uniéndose a los cubistas en 1910. Expone con ellos en 1911 y 1912 en el **“Salón des independants”**, en 1912 en el **“Salón d’Automne”** y segundo salón de la **“Section d’Or”**.

Archipenko introduce las formas geométricas cubistas en la escultura. Rompe los volúmenes cerrados y deja penetrar el espacio a través de las aberturas. Une figuras en atrevidas poses de movimiento, en grupos de baile, y combina, en **“Combate de boxeo”** (1913), volúmenes y superficies en agudas uniones. Ejecuta en collage algunos esquemas de sus obras plásticas, porque descubre en él, según su propia afirmación, el procedimiento adecuado para aclarar las composiciones con proyectos espontáneos y esquemáticos. En un dibujo de una pareja bailando realizado en gouache, unos papeles blancos refuerzan el contraste claro-oscuro, que hace parecer netamente el ritmo de los movimientos. **Archipenko** regala la hoja a **Nell** y **Herwarth Walden**, tras una exposición en **“Sturm”** en Septiembre de 1913. Otro dibujo collage, con una figura que atraviesa el espacio en diagonal, pertenece a los estudios preliminares de **“Medrano”**, de 1915, uno de los primeros relieves con materiales diversos en el que la figura del malabarista está montada en metal blanco, vidrio y madera pintada.

El artista dice sobre la creación de estas obras: *“cuando en el año 1912 empleé por vez primera en la plástica distintos materiales, lo hice porque ciertas formas que la imaginación me instaba a dar vida no podían realizarse con los materiales hasta ahora utilizados. Y como es lógico, tuve que hallar la técnica adecuada para ellos. Refiriéndome a mi experiencia, puede decir que es el nuevo estilo de formas el que exige otros materiales y no son estos los que crean el nuevo estilo. Su utilización es el resultado, no el objetivo”*. **Archipenko** practica el verdadero *papiers collés* en los últimos años antes de su muerte. Son composiciones abstractas con una ornamentación estilizada, también presente en sus esculturas de los últimos tiempos.

Como en el caso de **Archipenko**, **Henri Laurens** (1885-1957), sus collages corren paralelos con la experiencia de materiales, en relieves y escultura. Son estas construcciones de madera y plancha que pinta para que los reflejos sobre el metal pulido y la madera lisa no enturbien la forma. Aplica también el collage, el principio cubista de representar la dimensión espacial, por relaciones de superficie. En las primeras hojas las figuras han sido descompuestas en formas circulares y superficiales. Las sitúa en el espacio, enlazadas libremente en direcciones cambiantes. Al igual que en los relieves de madera, las superficies contienen motivos ornamentales. En *“Dama con abanico”*, el cuerpo está totalmente desmembrado en formas circulares y cónicas, un tocado flota como un cometa en los aires y sobre los brazos tubulares se abren abanicos tricolores.¹²

En los bodegones, que constituyen el tema principal de sus collages, resalta la influencia de **Braque**, con quien hizo amistad durante los años de la guerra. Si bien toma de él los motivos típicos, la concepción de la escultura se impone en la clara disposición de los elementos formales, que **Laurens** limita a unas pocas piezas básicas. Emplea casi siempre papeles de embalar sencillos marrón, mates, azules y negros, a los que ocasionalmente añade algunos tonos más vivos.

Los diversos bodegones con botella, **Laurens** realiza en 1916-1917, la mitad de la botella es de papel recortado y el contorno está dibujado. La palabra *“beaune”* ha sido escrita transversalmente. En un bodegón musical de 1917 (catálogo Berggrun), **Laurens** pega un periódico que queda incluido en la representación por las tenues líneas al carbón que lo cruzan. Con las palabras como *“musique”*, mutilada en algunos casos y en otros escrita con grandes caracteres, o el nombre de **Mozart** junto a una flauta, copia los viejos hábitos de **Picasso** y **Braque**, despertando asociaciones sonoras. En 1918 terminan los collages verdaderos. En los años cuarenta, **Laurens** pega papeles en sus dibujos de forma esporádica, en cierto modo, en un gesto momentáneo.

12. H. Wescher, “La historia del collage. Del cubismo a la actualidad”, (Gustavo Gili, 1976), 35.

Es fruto de una situación especial, que **Fernando Leger** se dedica al collage durante los años de la guerra. Emplea papel para dos cuadros, que realiza en Septiembre de 1915, en el frente sobre una tapa de unas cajas de municiones, al no disponer de otro material. En esa época, dibuja muchas vistas de pueblos, posiciones del frente, soldados en el campamento, etc.. En los cuadros con elementos mecánicos, aparecen en 1919 las ilustraciones de *“La Fin du Monde”*, de **Blaise Cendrars**. Contiene páginas compuestas totalmente por letras y algunos elementos geométricos, constituyendo verdaderos collages de letras. Estas obras pertenecen a los muchos cuadros letrísticos con los que los pintores de la primera generación del siglo se adelantaron a los de la actual.

En Dinamarca, **Vilhelm Lundstrom** (18893-1950) produce en los años 1917-1918 una serie de sorprendentes collages con distintos materiales, que ocupan una posición espacial entre el cubismo y el dadaísmo. Son cuadros en relieve hechos de cajas serradas, tablas de contrachapado y otros materiales sin valor. Su utilización se la sugirió durante la guerra una exposición que tuvo lugar en Copenhague, llamada *“Arte de las trincheras”*. **Lundstrom** llama a sus cuadros primer, segundo, etc., **Bud**, una palabra que significa tanto bocado, como mandamiento. En Dinamarca se designan las obras de **Lundstrom** irónicamente como *“Pinturas de cajas de embalar”*. Él podría ser el inspirador de un relieve de 1920 del sueco **Gosta Adrian Nilson** (1884) (llamado Gan), que de hecho con lentejas, cerillas, tapones cortados y franjas de cartón como en las **Lundstrom**, los materiales y el dónde estas repasados con colores al óleo, e igual que en 2 de **Bud** la composición está cerrada en un medallón rodeado de un cordón.

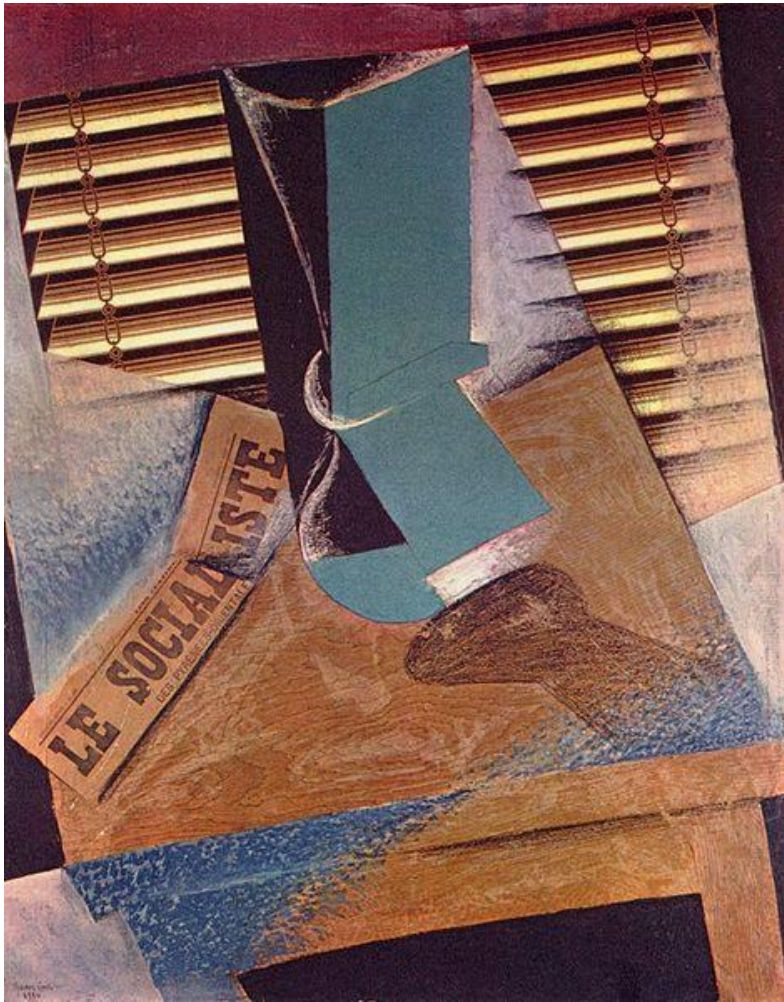
Gan pasó los años 1912-1914 en Alemania, quedando impresionado por los pintores del **Blaue Reiter** y los futuristas italianos, cuyas obras pudo contemplar en las exposiciones de Sturm de Berlín. El mismo, toma parte, en 1915 y 1917, en las exposiciones de **Sturm**. En los años 1920-1925 que **Gan** pasa en París, pinta cuadros deportivos y de máquinas en los que se conocen las influencias de **Delaunay** y sobre todo de **Leger**. Las ilustraciones de **Leger** para *“La Fin du Monde”*, podrían haber inspirado una serie de collages con letras y palabras producidos alrededor de 1922. En *“Carta certificada”*, sobre una composición esquemática de superficies matizada por contornos de color, se esparcen sellos, matasellos, direcciones y un modelo de uniforme recortado de un catálogo.



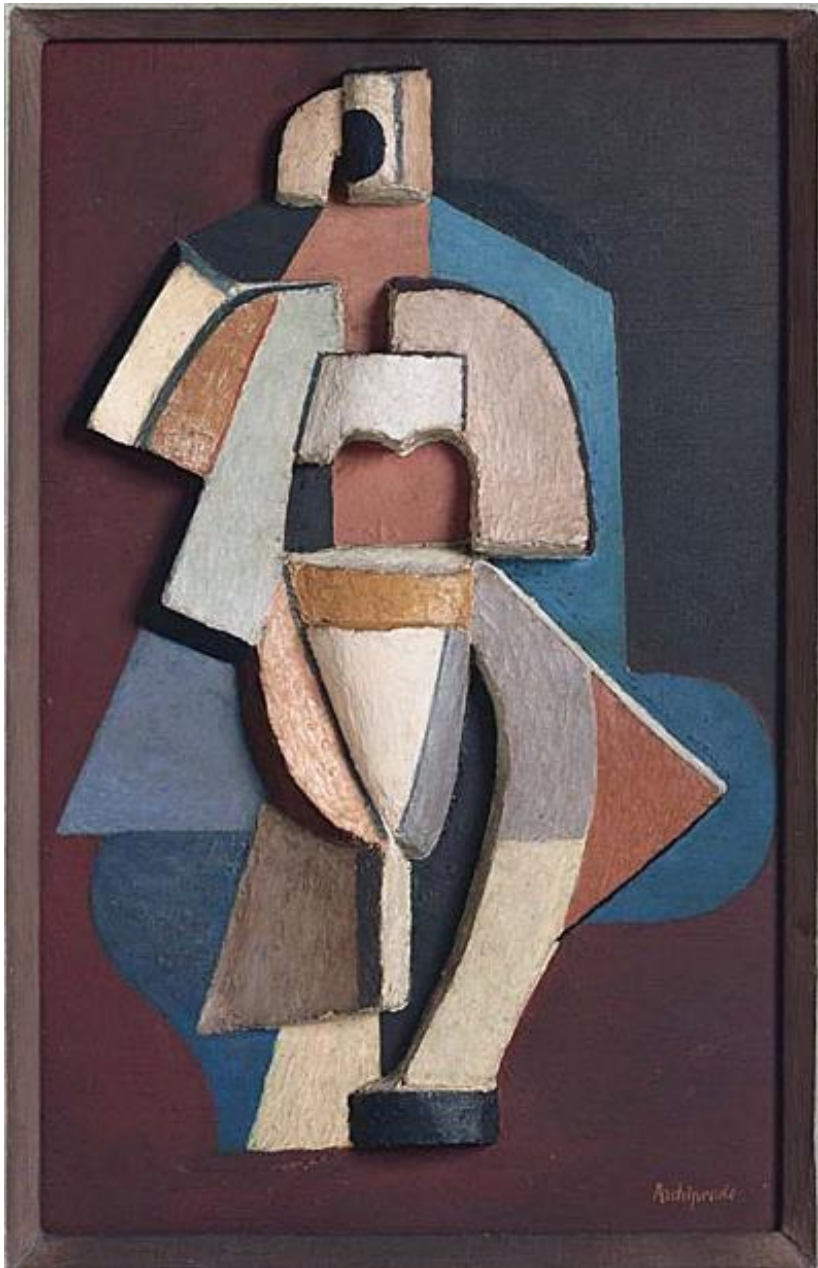
Pablo Picasso, Naturaleza muerta con silla de paja, 1912.



George Braque, 1913.



Juan Gris, Bodegón con persiana, 1914.



Alexander Archipenko, Standing woman Madera pintada,
1920.

1.2.3.2. Dadá

La revuelta contra el arte basado en regla y conceptos estéticos académicos, que tiene lugar en las manifestaciones **Dadá** durante la primera guerra mundial, se organiza en los años anteriores a ella: **Boccioni**, montando un marco de ventana y una cabellera en una escultura; Picasso, construyendo instrumentos musicales de cartón, madera y alambre; Malevitch, fijando un termómetro en un collage, y otros, contribuyendo a revalorizar los medios de expresión artística antes de la aparición de los dadaístas. Pero el más decidido paladín de la campaña es, **Marcel Duchamp** (1889-1968), quien rompe con el cubismo, en el que se alineó al principio, dentro del grupo **Peteaux**. Dinamita la estética del cubismo por una configuración y descomposición mucho más abstracta y por los efectos de luz y sombra con los que logra la impresión de profundidad. En otros cuadros de 1912, **“Rey y reina redondeados de actos rápidos”** y **“La novia”**, **Duchamp** completa la transformación de las figuras humanas en fantásticas maquinarias, que **Picabia** adoptará y que fluyen en el joven **Max Ernst**.

El interés de **Duchamp** por lo mecánico se percibe ya en 1911, cuando pinta su **“Molino de café”**. En esta ejecución de **Duchamp** se aprecia que su atención se desplaza del objeto a su función mecánica, describiendo el movimiento giratorio por una flecha. La magia de esta técnica ya no le abandonará, y en 1913 produce **“Rayador de chocolate”** y **“Aparato deslizador con molino de agua”**. Pertenecen estos estudios a la obra principal de **Duchamp**, **“Transito de virgen a casada”**, llamada frecuentemente.

“El Gran Cristal”, en la que trabaja durante diez años. En ella exterioriza fuertemente su mentalidad, mezcla de ironía, racionalismo y perspicacia. Proyecta esquemas, acaba detallados estudios, efectúa cálculos matemáticos y confecciona piezas sueltas. Con la presentación sobre espejos persigue separar los objetos de la base y situarlos en el espacio.

Para darles una forma lo más objetiva posible y no influida por la mano del artista, traza los contornos con cable de plomo. Lo pega con laca y pintura sobre vidrio, o lo cose a la tela como en el caso del **“Rallador de chocolate”**. Estas técnicas van más allá de los procedimientos usuales del collage.

En la selección de los objetos declaran no dejarse guiar, ni por el buen gusto, ni por el mal gusto, sino que simplemente por la casualidad. Pero les confiere títulos que distorsionan el sentido y que pretenden desconcertar al espectador.

En 1914 produce un collage en el que pega minúsculos puntos de papel rojo-amarillo sobre una sencilla impresión de un paisaje invernal, titulándolo "**Pharmacie**". En Nueva York completa el rotulo publicitario de una empresa de esmaltes, convirtiéndolo en "**Apolinèr Enameled**" y lo firma: "**From Marcel Duchamp 1916-1917**".

Francis Picabia (1879-1953) coincide con **Duchamp** en la protesta contra la rigidez del cubismo. En los cuadros de 1912, como "**Danza en el manantial**" y "**Procesión en Sevilla**", los cuerpos descompuestos al modo cubista entran en movimiento, que aumenta hasta transformarse en una composición abstracta. En 1913 inscribe en ellos extraños títulos, como "**Udnie**" y "**Edtaonisi**", transformados por distorsiones de palabras o por secuencia arbitrarias de letras: con ello se adelanta a una típica práctica dadaísta. Respecto al papel del título, **Picabia** declara: "*En mis obras, el título es la expresión subjetiva: en la pintura es objetiva. Pero este objeto es en cierto modo subjetivo, ya que es la pantomima, es la reproducción del título. Proporciona hasta cierto punto, el medio de comprender el contenido potencial del corazón del hombre*".

Picabia se desplaza en 1913 a Nueva York para la inauguración del **Armory Show**, donde sus cuadros causan sensación. Él y su mujer **Gabriele**, traban amistad con el fotógrafo **Alfred Stieglitz**, que ha montado una galería en las habitaciones contiguas a su estudio, en la que se exponen todas las tendencias modernas del arte y se discute en círculo. Propone **Picabia** una exposición de sus obras. **Picabia** ejecuta en el mismo estudio una serie de dibujos mecánicos, algunos de los cuales le publica **Stieglitz** en su revista "**291**" (número del edificio de la quinta avenida en el que vive). **Picabia** se muestra durante varios años, infatigable en la creación de tales dibujos, a los que dota de títulos y textos desconcertantes.

Jean Cotti (1878-1958), que llega a Nueva York en 1914 procedente de París, cae bajo la influencia de **Duchamp** y **Picabia**. En el cuadro "**Clown**" (1916), hecho con diversos materiales, encontramos dos pupilas análogas. Según la explicación de **Cotti**, representan a los espectadores que contemplan el clown mientras juega con unas pelotas azules y rojas, representadas por notas circulares. Un muelle en espiral estirado constituye su columna vertebral y los miembros son de cable rectilíneo.

El único norteamericano que se une al grupo de artistas europeos próximos a **Duchamp** es **Man Ray** (1890-1976), que por su pasión en descubrir e inventar ocupa un lugar especial entre los pioneros de arte moderno. Efectúa desde sus comienzos una serie de experimentos con las más diversas técnicas y materiales. Su ideal y lo define como pintar lo más diferente posible de los demás pintores, distinta, asimismo, de manera que cada nueva obra o serie de obras no tenga parecido con la precedente.

Man Ray realiza su primera composición abstracta en 1911, y al igual que **Sonia Delaunay** toma retales de un muestrario de sastre. Combina cuadritos de las telas en un cortinaje, de forma que las superficies claras y oscuras compongan una figura geométrica. En 1914 pinta un pequeño cuadro al óleo que no contiene más que su nombre y la fecha, **Man Ray 1914**, en grandes caracteres aislados. Las cifras y letras cubistas se han transformado aquí en una declaración protocolaria, que confiere un carácter específicamente dadaísta al propio nombre. En 1915 realiza su primer collage, "**Interieur**". En el cuelga un dibujo cubista en una pared, junto a un reloj con cadenas y pesas, fugaz referencia al interés mecanicista del círculo de **Duchamp**. El collage teatro es un *ready-made* corregido. Toma un periódico con anuncios de cines y teatros, y lo adorna con letras y números recortados en papeles rosas y rojos. Bajo el título pegado verticalmente aparece un gran signo de interrogación. En 1916 **Man Ray** inicia una serie de collages muy personales, que aparecen publicados 10 años más tarde con el título de "**Revolving doors**". En ellos, una serie de temas figurativos como leyenda, saltamontes, muchacha, sombra, etc., son tratados de una forma totalmente abstracta. Recorta formas precisas de papeles de colores luminosos, las une por dibujos y las completa con hilos de seda multicolor. **Man Ray** explica el estilo categórico de esta obra, diciendo que la elección de los objetos del cuadro no se hizo con criterio estético, sino pensando en algo que se grabará en la memoria.

*“Hemos levantado nuestra voz
contra la civilización y la guerra.
Por ella desencadenada
contra la esclerosis de las artes,
contra la acrobacia del arte,
contra el arte de lujo, perfumado,
contra el formalismo cubista,
contra el objeto artístico, mercancía móvil,
contra el esnobismo y la presunción,
contra la belleza y su perfección.
Para empezar de nuevo era preciso destruirlo todo,
primero el cuadro de marco dorado, la oveja negra,
dispuesta a toda prostitución, objeto de comercio.”*¹³

Este es el programa **Dadá** recordado por **Marcel Janco**, que con **Hans Arp**, **Hugo Ball** y **Tristan Tzara** constituyen el grupo fundador de Zúrich. Pronto se incorpora también a él **Richard Huelsenbeck**. La era **Dadá** de Zúrich entra en la leyenda, por no decir en la historia, como la eclosión de una protesta salvaje, que no se detuvo ante nada y que en realidad tampoco condujo a nada. En la enumeración de todas las cosas contra las que estaban, se les olvida señalar, las cosas que defendían, las nuevas ideas artísticas en formación. A pesar de haberlas desarrollado al margen de los acontecimientos, conservan su importancia en la evolución del arte. Sus creaciones no pueden omitirse en la historia del collage. En realidad, comienzan ya antes de la fundación del movimiento **Dadá**. En Noviembre de 1915 tiene lugar una exposición, en la galería **Tann** de Zúrich, de tapices murales, tejidos, pinturas y dibujos de **Hans Arp**, **Otto Van Rees** y su esposa. **Arp** escribe la presentación del catálogo proclamando con patéticas palabras su conversación al arte abstracto: *“Estos trabajos son estructuras de líneas, superficies, formas y colores. Tratan de aproximarse a lo indescriptible del hombre, a lo eterno. Son, el abandono del afán personal del humano son el odio contra los cuadros, las pinturas. Retratar es imitación, espectáculo, equilibrio sobre la cuerda. El arte es realidad y la realidad común debe manifestarse por encima de lo especial”*.

13. H. Wescher, *Op. Cit.* 100.

Hans Arp (1887-1966) está en París en 1914 y traba amistad con **Modigliani**, **Apollinaire** y **Delaunay**. Es representado por **Max Jacob** a **Picasso**. Conoce, pues, el mundo de las ideas cubistas en todos los sentidos. Como explica más tarde, en la **Rué de mont-cenis** realiza una primera serie de collages, por la que se interesa el **marchant Léonce Rosenberg**. Los describe como construcciones estáticas, simétricas, arcos de entrada de vegetación patética, puertas del reino de los sueños. Los compone con papeles de un solo color, negros, anaranjados, dorados y azules. En verano de 1915 **Arp** se libra de una difícil situación por su marcha a Suiza. En Zúrich continúan los collages. Emplea papeles de todo tipo, telas estampadas, tapices con flores y trenzados, franjas de paquetes de tabaco, etiquetas, etc., elementos del arsenal cubista, que une en composiciones completamente abstractas. Mientras que al principio los segmentos formales los dispone a la manera del cubismo analítico, pronto los extiende en superficies contiguas. A los contornos rectilíneos les añade formas redondas y arqueadas de una determinada indeterminación, que considera el ideal del nuevo arte.

Marcel Janco explica en sus memorias como **Arp** crea sorprendentes cuadros de papel: era maravillosa su organización natural de las formas, sin violentar el material. Nos decía y le creíamos que el arte surgía en el cómo las uñas de la carne. La creación artística ya era entonces para **Arp** un juego entre las formas y el color, en el que dejaba participar al azar, pero sin perder de vista la composición.

El papel y la tijera le permiten cumplir su deseo de anonimato, confiriendo a la obra una validez objetiva e impersonal que la libera de la búsqueda del yo de la pintura al óleo. **Arp** realiza además relieves con trozos de madera, que cierra, colorea y clava sobre tapas de cajas. Crea composiciones en las que refleja la naturaleza, dotándolas con títulos como **“Bosque”**, **“Formas terrestres”**, etc.

El **Dadá** se establece en Zúrich al abrir **Hugo Ball** en 1916 el **Cabaret Voltaire** en la Spiegelgasse. En la primera reunión **Dadá**, que tiene lugar el 14 julio 1916 en la casa gremial de **Waag**, figuran en el programa **Janco**, **Arp** y ejemplos de sus obras; las de **Arp** están hechas de papel. Además, hay tantos negros, baile de máscaras, **Hugo Ball** recita versos sin palabras. El centro de gravedad parece residir en los números acústicos, verdaderas pugnas experimentales entre palabras y sonidos.

Los precedentes futuristas de este programa son innegables. El grupo intercambia correspondencia con **Marinetti**. A pesar de su relación con los futuristas, el interés del grupo de Zúrich se centra en los cubistas, cuyos *papiers-collés* consideran lo más importante en la renovación vital del arte. **Huelsenbeck** publica en 1920 En "**Avant Dadá**": la historia del dadaísmo.

Alaba a **Picasso** por haber sido el primero en reconocer la importancia de los nuevos materiales: empezó pegando en sus cuadros arena, pelos, impresos postales y periódicos, para conferirles el valor de una realidad directa que se separará de la introducida... La arena pegada, los pedazos de madera, los pelos, confieren al cuadro una realidad del mismo rango que un ídolo de **Moloch**, en cuyos brazos incandescentes se depositan los niños que van a sacrificarse. El nuevo material es el camino abstracto que va de la añoranza a la realidad de las pequeñas cosas. Según **Huelsenbeck**, la abstracción es una de las consignas que más impresiona en el círculo **Dadá** de Zúrich.

El mismo **Arp** declara haber llegado a los nuevos conocimientos bajo la influencia de **Sophie Taeuber**. En los años 1918-1919, **Arp** y **Sophie Taeuber** realizan, juntos y por separado, collages con cuadros y rectángulos puros, algunos de los cuales resaltan por su subdivisión geométrica. Los obtienen con una cortadora de papel, para evitar la más mínima impresión del contorno. Los colores se limitan a grises y azules, sobre negros y blancos. Entre ellos brillan papeles dorados y plateados sueltos.

Marcel Janco (1895) introduce componentes reales, como por ejemplo un pedacito oval de seda, rodeada de superficies punteadas, en un cuadro de 1916-1919. En "**Dadá Armure**", **Janco** emplea cartón ondulado y papeles arrugados, que provoca una cierta sensación de relieve. En la obra aparece la palabra "**Dadá**" una vez en vertical y otra en escritura invertida horizontal. En "**Écriture**", de 1920, unos papeles rasgados y pedazos de lienzo deshilachado rodean a las letras danzantes.

En "**Fetiché-miracle**" y "**Sueño-rojo**", encontramos trozos de tela que acentúan el carácter desesperante de estos cuadros. En él último, resalta un jeroglífico formado por cordeles sobre una superficie verde aislada.

Picabía confiere nuevos impulsos al círculo **Dadá** de Zúrich, con el que tropieza en otoño de 1918 en **Lausanne**. El artista crea su conexión con Nueva York, Barcelona y París. Su pasión por la mecánica le lleva a desmontar un viejo despertador con su mujer, **Gabriele**, y **Arp**. De sus partes nace la portada de **Dadá**, número 4/5, de 1919. Continúa trabajando en sus dibujos de máquinas, entre cuyos mecanismos introduce textos que contienen tanto indicaciones objetivas, como fragmentos de poemas **Dadá**.

El tercer número de **Dadá** reúne todos estos modelos: mezcla tipos de cualquier clase y tamaño, distribuye palabras en todas direcciones, intercala papeles de color entre otros blancos, mientras que el lector debe girar hoja por hoja circularmente para descifrar el sentido. Los atrevidos experimentos que efectúan los dadaístas de Zúrich con la palabra y el lenguaje pertenecen a un terreno próximo al collage.

En el **Dadá** reconocerán su verdadero estado: maravillosas constelaciones de materiales reales, cable, hilo, cartón, tela que corresponde orgánicamente a su propia y por tanto perfecta fragilidad. El arte **Dadá** les ofrece un enorme alivio, un impulso para experimentar todas las relaciones. Los dadaístas muestran obras con este espíritu en la exposición de abril de 1919 en la galería **I.B. Neumann**. En ella toman parte **Hausmann**, **Hannah Hoch**, **Grosz**, **Heartfield** y **Jefim P. Golischev**. **Hausmann** nos dice en su *“**Courrier Dadá**”* (París, 1958): *“**Jefim Golischev** y yo pusimos dibujos mecánicos, talla en madera, esculturas de cartón y composiciones de materiales heteróclitos como latas de conserva, vidrio, pelo, puntillas de papel”*. **Jefim Golischev** (1897) explica que entre los dadaístas se le conocía como el especialista en animales, por su preferencia a emplear toda clase de ellos, vivos o muertos, en sus obras.

Así efectúa recortes de plumas de gorriones vivos, cuyas alas pintaba y recortada en otro caso dispuso un huevo rodeado de algodón e iluminado con bombillas eléctricas y una pantalla de lámpara como aureola; una inscripción indicaba que el huevo estaría incubado al cabo de nueve días. El público curioso esperó en vano, **Golischev** describe collages con grabados en madera de **Dore** y reproducciones de cuadros en color, en los que siempre pegaba algún elemento referente a acontecimientos actuales: tarjetas de racionamiento, indicaciones sobre ayuda a los parados, impresos de alta de heridos, que en realidad habían muerto, etcétera.

Adolf Bhene, pública y 1919 un artículo sobre **Golischev** en Cicerone, describiendo un nuevo tipo de collages en los que emplea pequeños objetos conmovedores, que hacen pensar en **Klee**: figuras compuestas por papeles multicolores pegados, de fantasía en cuyos motivos dibuja líneas propias. Así nacen atrayentes cuadros ambientales, pequeños dibujos en largas tiras pegadas. **Golischev** firma en 1919 con a **Hausmann** y **Huelsenbeck** el manifiesto del **Comité Central Cevolucionario Dadaísta**, pero pronto se separa del dadaísmo.

Hausmann explica que comenzó los collages en el verano de 1918, componiendo sus primeras obras con recortes de periódico y carteles. Durante su estancia en la isla de **Usedom** se le ocurre la idea del fotomontaje, al ver en todas las casas los mismos cuadros de soldados: un granero delante de un cartel sobre el que está pegado el retrato del familiar correspondiente. Se imagina rápidamente lo que puede hacerse en el terreno artístico con fotos recortadas y montadas.

Hausmann funda en 1919 la revista “**Der Dadá**”. Para la portada del segundo número, realiza un collage de papeles de colores e impresos **Dadá** recortados y encajados uno sobre otro, al estilo cubista. La revista publica también un montaje fotográfico en el que frente al perfil de **Hausmann** se encuentra el retrato de “**Súper Dadá Baader**”, visto de frente y con una pipa en la boca, de cuyo humo sale una rosa.

La obra principal del collage **Dadá**, cuyo autor es **Baader**, es el manual de **Súper Dadá** (abreviado: **Hado**). Por desgracia lo único que nos ha llegado de que son los relatos legendarios de los amigos de **Baader**. **Hausmann** relata que esta obra fue concedida con una especie de diario, compuesto por centenares de recortes de periódicos, a los que diariamente **Baader** añadía documentos, manchas de color, letras, cifras e incluso representaciones gráficas figurativas. **Baader** tenía la costumbre de arrancar carteles de paredes y columnas de anuncios, que clasificaba cuidadosamente en casa. Con ello aparece como el gran precursor de **Hain**, **Villegle** y otros creadores de *affiches lacerées*. Al término del período **Dadá**, **Baader** desaparece de Berlín.

Hannah Hoch (1889), debe junto a **Raoul Hausmann** el fin de la guerra y la revolución. Éste es quien la introduce en el torbellino **Dadá** y le contagia su irreprimible alegría creativa.

El collage y la composición corresponden a su fantasía de tal forma que los adopta de inmediato, y en el futuro recurrirá constantemente a ellos. Con sus primeras composiciones efectúa el asalto del mundo romántico de los años de estudio a la realidad del presente. Como sus compañeros **Dadá**, sostiene un espejo, que descompone y desdobra la dudosa sociedad que surge en la posguerra. Las figuras de la vida de sociedad se mezclan como fantasmas, pálidos o chillones, con el mundo real de la técnica y la industria. La hermosa joven, cuyo cerebro está simbolizado por una bombilla, reina sobre neumáticos émbolos.

Otra baila sobre un gramófono rodeado de prospectos de aparatos para el cuidado de la casa. **Hannah Hoch** coloca con frecuencia grandes cabezas sobre los cuerpos y en uno de sus cuadros inventa un sistema propio de retrato simultáneo, partiendo por la mitad la cabeza de **Gerhart Hauptmann** e intercalando el rostro de una muchacha. La crítica sólo toma formas más serias en algunas composiciones, como *“Altas finanzas”*, en la que pega las cabezas de los magnates de la industria **Ford** y **Kirdorf** a unos músicos callejeros, que pasan sobre industrias y ciudades. En la *“Feria Dadá”* realiza obras de una agresiva y alegre insolencia, como *“Sección practicada con el cuchillo de cocina a través de la última época de la cultura de las panzas llenas de cerveza de Weimar”*.

Hannah Hoch crea muñecas grotescas que ornamenta con toda clase de baratijas y collages femeninos para los que emplea los más variados objetos domésticos.

A los verdaderos documentos **Dadá** pertenece un gran collage de 1922 que reúne los retratos de todos los dadaístas berlineses. En *“Mis aforismos caseros encontrados sobre un pliego de aleluyas”*, frases del círculo de amigos, compuesto por **Hausmann**, **Huelsenbeck**, **Baader**, **Arp**, **Sophie Taeuber Schwitters**, **Serner**, **Friedlander** y una cita de **Goethe**. El pliego está formado por varias fotos, postales, tapices, puntillas, escarabajos, estrellitas, constelaciones en campos rectangulares y un crucifijo en el centro.

Junto al grupo de **Hausmann**, el dúo **George Grosz** (1893-1959) y **John Heartfield** (1891-1968) constituyen el otro punto de apoyo de movimiento **Dadá** berlinés.

La actividad de **Grosz** y **Heartfield** en el campo del collage comienza en 1916, con postales que mandan a sus amigos del frente y en las que pegan fotos de revista expresando su opinión sobre el curso de la guerra, sin que la censura pueda intervenir.

Heartfield, que está en un regimiento de reserva, pega la foto de una trinchera junto a otra de una *soirée* de la sociedad berlinesa de este pasatiempo nace un medio de expresión artístico específico.

En la época dadaísta aumentan los elementos gráficos. En una portada de la revista **“Der Blutige Ernst”** (publicada por **Karl Einstein** y **George Grosz**, 1919) vemos en dibujos de **Grosz**, **“Trabajar y no desesperar”**, cuyo fondo está compuesto por anuncios de periódico, formando una verdadera composición collage. En otro número de esta revista, **Grosz** ilustra el título **“Lo más extraño e inexplicable que jamás se ha mostrado”**, con retratos grotescos, fotos, textos y dibujos.

Hannah Hoch habla sobre la obra de **Grosz** **“Los dadaístas escalan un pudding”** como el primer fotomontaje berlinés. En el compone de forma divertida las fotografías de las cabezas del grupo de amigos **Dadá** sobre figuras. La editorial **Malik** edita en 1917 el primer pequeño álbum de **Grosz**, con litografías de sus dibujos satíricos. En 1922 aparece **“Con pincel y tijera”** y **“Siete materializaciones”**, producidas según los originales en color de los años 1912-1922, que ilustran el camino que va del dibujo al collage y a montaje.

Paul Citroen (1896), no toma parte de la **Feria Dadá** a pesar de tener contacto con el círculo de Berlín, en sus collages, que inicia en Ámsterdam al final de la guerra, toma una dirección propia. Son cuadros de grandes ciudades compuestos en densos mosaicos de fotografías y postales en 1919 realiza **“City”**, una ciudad con miles de ventana, fachadas alineadas que se amontonan en desconcertante estrechez. En el mismo año crea **“Nueva York”**, con un combate de boxeo en primer plano tras el que se levanta la fantástica ciudad. El artista no abandona el tema de la gran ciudad y en 1923 los trata con sublimes variaciones en los cuadros de metrópolis. Los rascacielos alcanzan las nubes y unos gigantescos arcos de puente conducen al interior de un interminable mar de edificios. Las fotos y postales hoy descoloridas no restituyen ya el colorido que la obra tuvo en un principio.

Del grupo primitivo de Berlín, únicamente **Hannah Hoch** pertenece fiel al collage tras la época **Dadá**, descubriendo constantemente nuevas posibilidades en él. La posibilidad que ofrece el montaje de confrontaciones inesperadas, la arbitrariedad de las relaciones espaciales, la transformación y el desconcierto tienen un significado esencial para **Hannah Hoch**. *“Quisiera borrar los límites fijos que nosotros, los seres humanos, tan seguros de nosotros mismos, tratamos de poner a todo lo alcanzable... Quiero demostrar que lo pequeño también es grande y lo grande pequeño, en cuanto cambia el punto desde el cual juzgamos, con lo que todas las leyes humanas pierden su validez”*.¹⁴

Max Ernst, poco después de la guerra descubre, en una librería de Múnich, las publicaciones del grupo de artistas italianos **Valori Plastici** y queda especialmente impresionado por los cuadros metafísicos de **Chirico**. Su influencia se refleja en la serie de litografías *“Fiat Modes”*, que aparecen en una carpeta en Colonia, en 1919 sin embargo, ejercen mayor influencia los primeros documentos **Dadá** que caen en sus manos. La existencia de **Dadá** aporta una luz al black-out de la depresión y fuerza sus propias ideas artísticas y las de **Baargeld**.

Max Ernst nos da una interesante explicación del extraño hecho que originó su producción de collages: *“Encontrándome en una ciudad junto al Rin, un día lluvioso de 1918, las páginas de un catálogo ilustrado en el que se reproducían objetos para demostraciones antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas y paleontológicas, provocaron en mí una sorprendente obsesión”*. **Max Ernst** crea a partir de este momento una interminable serie de cuadros, en los que se casan realidades de ordinario incompatibles.

En estos collages se unen en inesperadas combinaciones fotográficas de física y alquimia, anatomía y ciencias naturales, fauna y flora con objetos de la vida cotidiana. Doradas y roscas de mariposa se transforman en vegetación, trozos de tapizado en formaciones montañosas, los tejidos microscópicos ejecutan danzas acrobáticas, los sombreros se presentan como marionetas cristalinas.

14. H. Wescher, *Op. Cit.* 119.

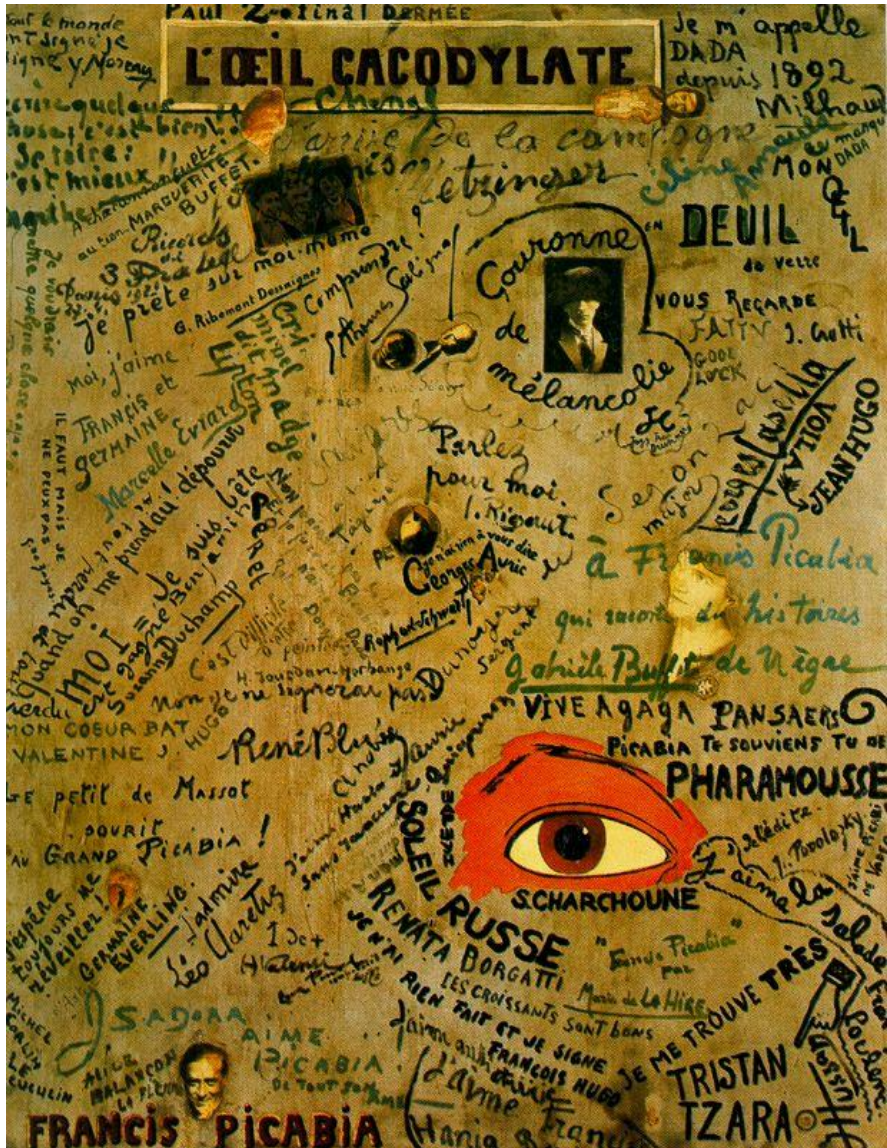
Max Ernst amplía de tal manera las posibilidades del collage, que **Louis Aragón**, en 1930, lo considera su verdadero inventor, en el escrito sobre el nacimiento e importancia del collage: "*La Peinture au défi*". Los *papiers-collés* cubistas encuentran en él su completa valoración.

Aunque los dadaístas berlineses pueden argüir el haber empezado sus composiciones independientemente y antes, es **Max Ernst** el que ha dado a este tipo de cuadros un significado artístico más trascendental. Su importancia reside en suprimir toda determinación unilateral o unívoca, juntando los elementos del cuadro de forma imprevista. Con ello da entrada en el arte a lo irracional. Para él, ésta es la conquista más noble de collage.

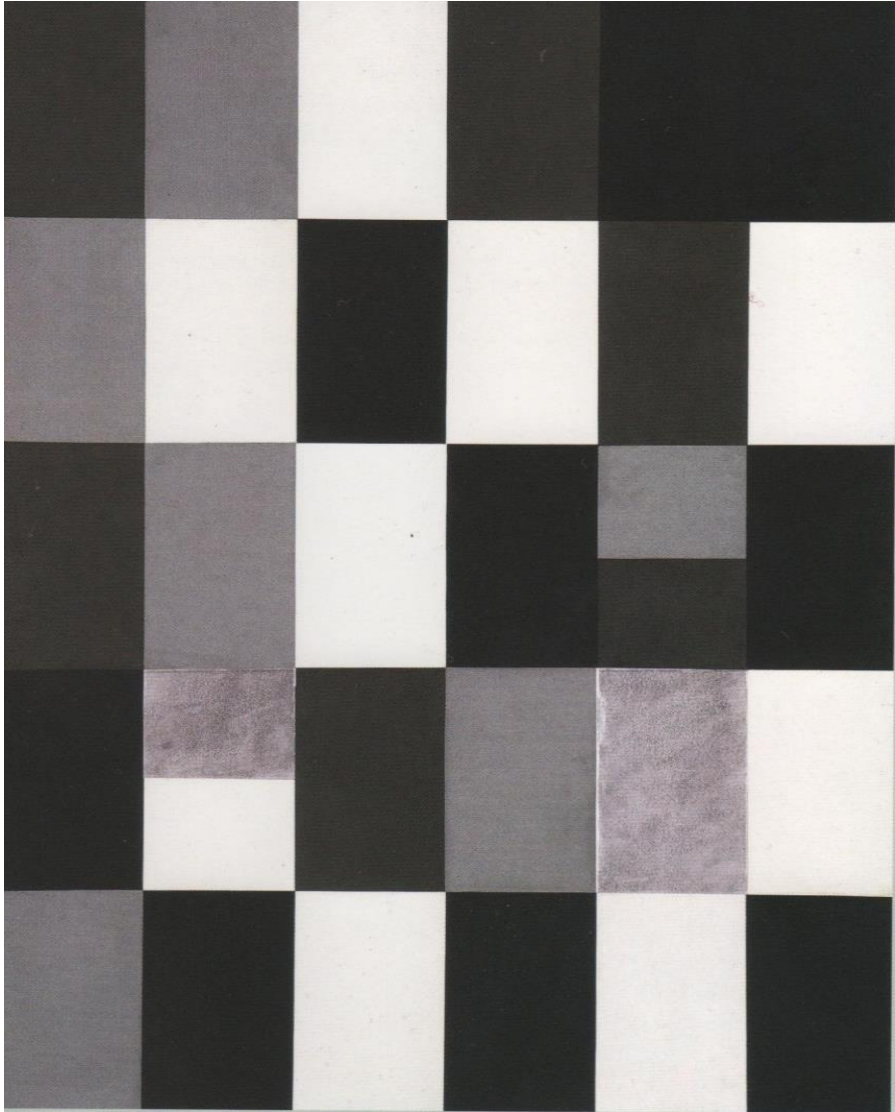
Nos hemos habituado a llamar collage a todas las obras donde se unen elementos que pertenecen a categorías visuales o mentales distintas. **Dadá** tiene en París su círculo de adeptos entre los escritores y poetas: **Bretón, Aragón, Soupault, Ribemont-Dessaigues** y **Eluard**, que le aportaron nuevas fuerzas, pero en el terreno de la creación artística, la iniciativa está totalmente en manos de los dadaístas que llega a París desde América, Suiza o Alemania.

El verdadero collage **Dadá** experimenta en París un empuje definitivo, cuando **Max Ernst** envía sus obras a una exposición en 1920, invitado por **Bretón**. Éstas provocan el entusiasmo de **Picabia** y sus amigos **Bretón, Aragón** y **Soupault**. El primer resultado de este interés se encuentra en un collage que **Tzara** recibe de **Soupault** en diciembre de 1920 con el título "*Dadá soulève tout*". Está ilustrado con un anuncio en el que una grúa levanta el globo terráqueo. Se emplea como octavilla que los dadaístas reparten en la soirée de enero de 1921. En ella **Marinetti** pronuncia una conferencia sobre tactilismo.

Mientras que el gran triunvirato **Marcel Duchamp, Picabia** y **Man Ray**, que crea el **Dadá** en Nueva York, desplaza su actividad a París, otros artistas locales asumen los procedimientos del collage y el montaje.



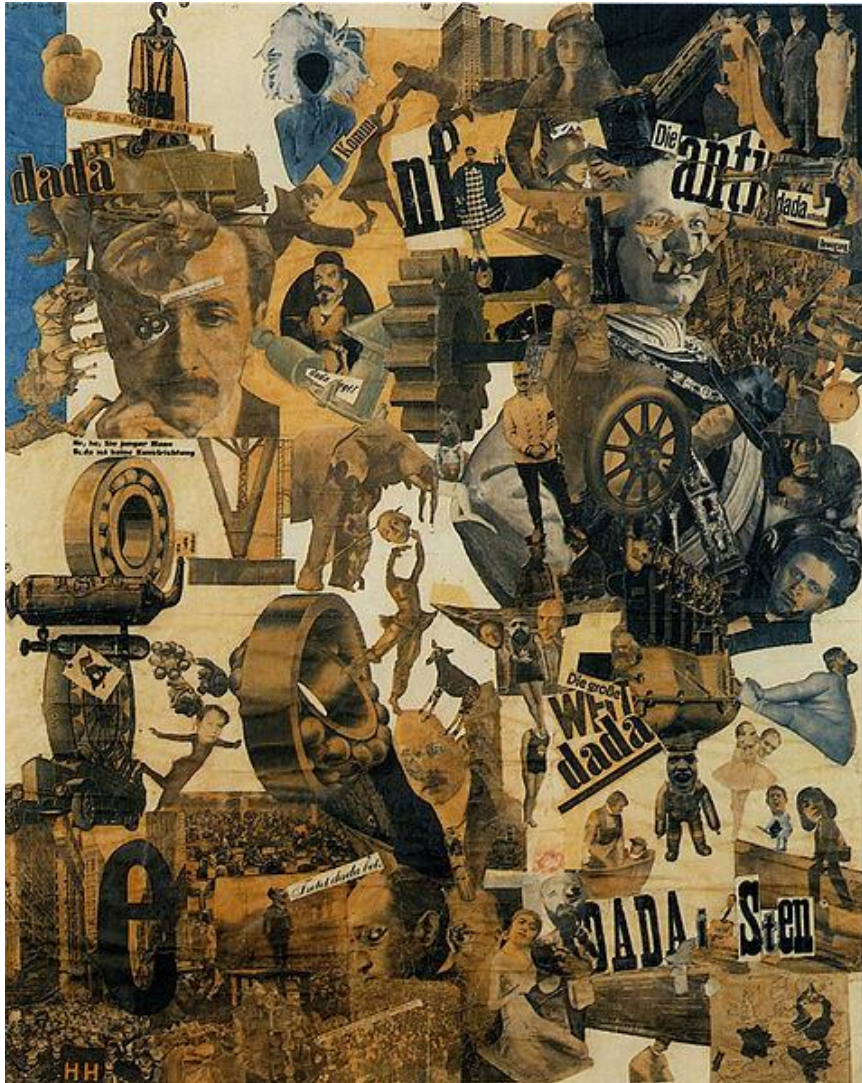
Francis Picabia, Ojo cacodilatado 1921, Óleo y papel sobre lienzo.



Jean Arp, Duo-Collage, 1918



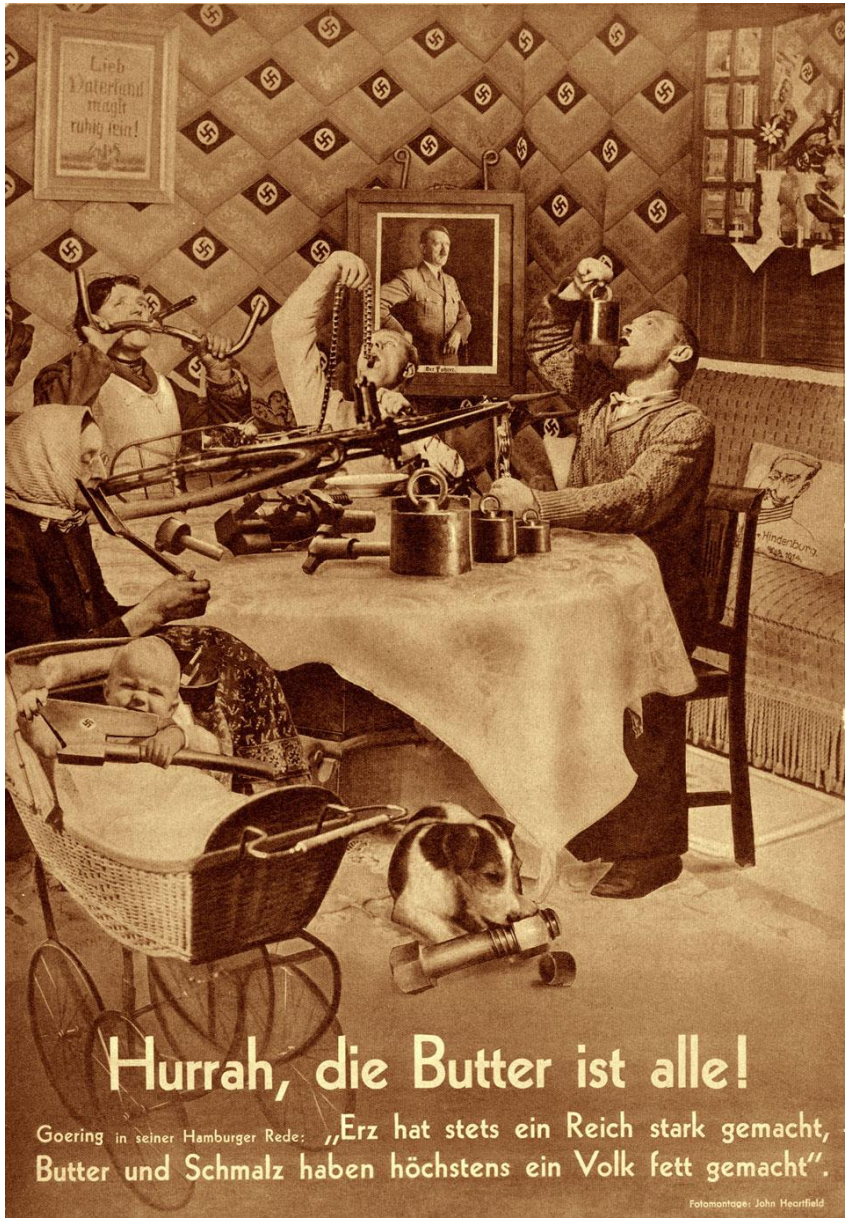
Raoul Hausmann, 1921



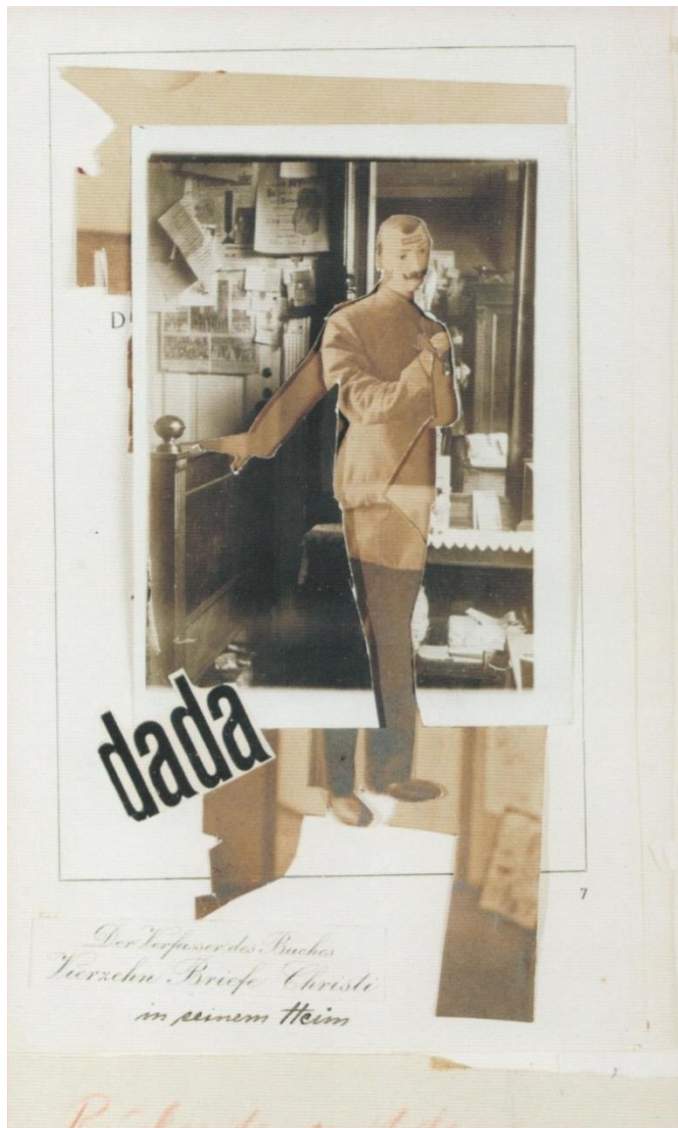
Hannah Hoch, Sección practicada con el cuchillo de cocina a través de la última época de la cultura de las panzas llenas de cerveza de Weimar, Alemania, 1919.



Kurt Schwitters, Cuadro de las cerezas, 1921.



John Heartfield, "¡Hurra la mantequilla es todo!", 1935.



Johannes Baader, El autor del libro
"Catorce cartas de Cristo" en su casa, 1920

1.2.3.3. Los surrealistas

“Todo hace pensar que existe un cierto estado de ánimo en el que, vida y muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, y lo indirecto y lo directo, la altura y la profundidad, ya no se perciben como contradictorios.”
André Bretón, Nadja, París, 1928.

Con el surrealismo despierta de nuevo el interés por el collage. Para **Bretón, 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. Sobre **Braque** dice, con énfasis poética: *“Le debemos el que el motivo de la tapicería, siempre igual, de las paredes de nuestra habitación, se haya transformado en un puñado de hierba, situada 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.”*

Bretón dedica sobre todo su ilimitada admiración a **Picasso**, al que los surrealistas reivindican sin que él se haya reconocido nunca oficialmente como uno de ellos. En La Revolución Surrealista celebrará 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 ello se añade pronto **Arp** con sus relieves pintados, más recientes, *“Monte”*, *“Omblijo”*, *“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 collages de papel, como el reloj, de 1924. A una *“Cabeza”* pegada de 1926, le añade una espesa lengua plástica. En el libro de los *“Ismos artísticos”*, publica en 1925 con **El Lissitzky**, presentaron el 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. Únicamente **André Masson** (1896) intenta en los años 1924-1925 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 veces, pájaros, cabezas de caballos y frutas, que para **Masson** se asocian con los cuatro elementos.

El 1927 **Masson** comienza a pegar en estos dibujos plumas de suaves colores, que deben representar el vuelo de los pájaros otras plumas revolotean alrededor de la cabeza de 1 caballo y unas huellas en la arena nos indica el suelo sobre el que corre. A partir de 1928 **Masson** añade arena en numerosos cuadros, para ser visibles las fuerzas de la tierra, sólo emplea materiales naturales en sus collages, por ser los únicos que para leer poseen una radiación vital.

Joan Miró (1893) se ha ocupado principalmente de collages y de montajes en los que juegan un papel las relaciones entre el contenido y forma, realidad y abstracción los emplea en los periódicos más diversas épocas que dependen menos del desarrollo artístico general, que de sus propios problemas específicos. **Miró** conserva frente a todas las tendencias dominantes una independencia fuerte y casi obstinada las influencias que acepta, se reflejan mucho más tarde en su pintura. Tras su encuentro con **Bretón, Aragón** y **Eluard**, se une en 1924 al grupo, exponiendo con ellos por primera vez, en 1925, en la galería **Pierre**.

En los cuadros y dibujos de estos años, **Miró** encuentra su propio estilo, se retira de la realidad, hacia un mundo místico-onírico. Los seres vivos y las cosas se transforman en esquemas y dibujos, que flota entre el cielo y la tierra, dirigidos y separados por las fuerzas de atracción y repulsión. **Miró** realiza en el verano de 1929 en Montroig, una serie de collages auténticos. Se basan en estudios sistemáticos, referidos a la relación entre línea y superficie, y superficie y volumen, así como en los valores específicos de color y textura, contenidos en los papeles mates y rugosos empleados. **Miró** lo recorta negligentemente en formas rectangulares, redondas y ovales, dejándolos en parte, de manera que los bordes queden sueltos.

Las sombras resultantes refuerzan la impresión de relieve. En todos estos collages, agrupados bajo el nombre de “**Été 1929**”, los papeles forman el esquema fundamental de las composiciones, determinadas por la distribución de las superficies de color en el espacio. Miró los recubre con dibujos de trazo fino, de cuyos fluidos contornos nacen cabezas, figuras femeninas, gnomos y animales de fábula, así como un gallo y un ave acuática.

En 1929 **Miró** utiliza reproducciones de cuadros en su pintura al óleo, concretamente un retrato de “**Constable**” y la “**Fornarina**” de **Rafael**. Al filo de ellos crea retratos imaginarios. En 1933 **Miró** desarrolla nuevos temas en collages, montando ilustraciones recortadas de máquinas y aparatos de uso corriente. Posteriormente ha explicado: “acumulada estos periódicos recortados día a día. Los utilizaba como puntos de partida para varios cuadros de este periodo, estrictamente como punto de partida, ya que no los copiaba, sino que dejaba que me sugieran formas”.

De los collages nacen, de marzo a junio de 1923, 18 grandes composiciones, en cuyo fantástico mundo de formas ya no se percibe nada del espíritu de las ilustraciones técnicas. Sin embargo, deben al collage la distribución espacial, la purificación de colores y formas y la multiplicidad de los elementos del cuadro. En 1933 **Miró** efectúa una serie de collages en los que ya no transporta únicamente los objetos, sino que los emplea como tales en las composiciones.

Desde finales de los años 30, el interés de **Miró** se centra en la pintura y el dibujo, hasta en los años 50 desincorpora la cerámica, pero él collage lo emplea incluso en sus trabajos gráficos posteriores. Realiza diseños en collage para las litografías de portadas.

Salvador Dalí (1904) tropieza en 1928-1929 con el grupo de París, aportando sangre nueva al surrealismo, tan pobre en auténticos pintores por aquel entonces. En su autobiografía, “**La Vie secrète de Salvador Dalí**”, nos relata de forma divertida su carrera, que le lleva de una aventura a otra. Entre las muchas anécdotas, merece especial atención una que nos describe su primera experiencia en collage. Los collages desempeñan en los cuadros de **Dalí** un papel fugaz de adiciones caprichosas a las que no resiste.

Él mismo llama a su pintura fotografía manual. Para él, lo importante son los efectos sorprendentes que logra con sus pinceles. Sus cuadros, sobre cuyo gusto puede discutirse, están pintados con maestría de artesano y su magia reside en la sobre posición de elementos ultra veristas e ilusionistas.

Los distintos experimentos surrealistas reviven el interés por el collage a finales de los años 20, en la primavera de 1930 tiene lugar una exposición en la galería **Goeman** que abarca obras de los cubistas **Braque, Picasso** y **Juan Gris**, de los dadaístas **Arp, Max Ernst, Duchamp, Man Ray** y **Picabia**, y de los surrealistas **Miró, Tanguy, Dalí** y **Magritte**. **Louis Aragón** publica un texto en el catálogo, bajo el título *“La Peinture au Défi”*, que constituye el primer artículo importante que se ocupa del tema del collage y de su desarrollo histórico según la opinión de **Aragón, Max Ernst** provoca el giro decisivo, al emplear los elementos prestados de una manera nueva y múltiple, formando con ellos nuevos seres y cosas en una misteriosa metamorfosis. Debemos comprender la intención de **Max Ernst** cuando trata de aclimatar con algo de color y un par de líneas a lápiz, a un fantasma que ha alejado de un paisaje extraño, en el punto en que el intenta darle en la mano un objeto, que el otro no puede coger.

René Magritte (1898-1937), que también toman parte en la exposición de collages de la galería **Goemans**, pertenece con **Mesens** al grupo de defensores del arte y literatura modernos en Bélgica. Al igual que **De Chirico, Magritte** ama las arquitecturas amplias y vacías, que conducen a espacios profundos, abiertos, indefinidos, en los que una luz superior proyecta sombras agudas.

Magritte borra los límites del espacio interior y el mundo exterior, subordinan los temas del uno al otro, creando una tierra de nadie en la que se suspenden todas las leyes del arte. Todas las cosas son transformables y tienen múltiples sentidos. Del mismo modo que da a los objetos las formas y colores que le place, emplea elementos del collage para rellenarlos, según su fantasía.

Utiliza preferentemente partituras recortadas, con las que logra especiales efectos de sorpresa, renunciando a las representaciones líricas, con las que se asocian habitualmente. Las partituras se transforman en árboles y monumentos en un paisaje solitario, en símbolos y figuras que sobresaltan.

En “*Racines délicieuses*” constituyen las partes de una muralla derruida, frente a la que se encuentran unos inexplicables objetos: un jarrón de cristal, un ovillo de hilo y una figura femenina en ropa interior, arrodillada, con un recipiente sobre la espalda, del que sobresale una ondulada cabeza.

A lo largo de los años se agrupan numerosos artistas alrededor del estrecho círculo surrealista, coinciden con ellos de forma transitoria y, a veces, a través de caminos indirectos. Entre ellos está **Serge Brignoni** (1903), que practica la pintura, escultura y en especial el collage. Su primera serie de collages, fechada en 1931, se basa claramente en los cubistas, sobre todo en **Picasso**, al que frecuenta por esta época. Son bodegones dibujados y otros motivos figurativos, en los que **Brignoni** introduce tonalidades aisladas con tinta y gouache. Simultáneamente pega sobre ellos papeles e impresos, que da a las composiciones con independencia de las formas, su esencial tonalidad y polivalencia.

En el collage de 1932, “*Variaciones de las formas*”, **Brignoni** anuncia su paso al surrealismo. Sobre un dibujo de formas biológicas vegetativas, como las que predominan en su pintura, pega papeles pardos con dibujos del mismo tipo. Esta doble capa, da un carácter irreal a la representación. **Brignoni** nos relata cómo confecciona el material para sus collages en el café. Lleva siempre una tijera pequeña en el bolsillo y cuando le viene la inspiración, recortar, como pasatiempo, formas de los papeles y periódicos a mano, que después utilizará como puntos de partida de sus composiciones, de la misma forma que dibuja sus ocurrencias durante las conversaciones con sus amigos.

André Bretón (1896-1966) añade a los poemas-collage la nueva categoría de los poemas-objeto: tablas en las que monta objetos entre los versos que reviven la representación onírica sugerida. Las obras llevan todas, la fecha de su aparición, con lo que **Bretón** explica que surgen de la visión de un determinado momento o situación. Junto a los poemas-objeto de **Bretón**, se alinean los libros-objeto de **George Hugnet** (1906).

Diseña cubiertas en collage con objetos fantásticos, para las publicaciones de sus amigos poetas surrealistas, que corresponden al espíritu de los poemas.

Durante la guerra, una parte de los surrealistas de París se va a Norteamérica, y en 1942 se encuentran en Nueva York, **Max Ernst, Bretón, Marcel Duchamp, Tanguy, Masson y Seligmann**. Allí emprenden su actividad, funda la revista **VVV** y organizan, en Octubre de 1942, una amplia exposición surrealista que abarca a emigrantes europeos y artistas americanos, a beneficio de la ayuda de guerra francesa.

Entre los surrealistas norteamericanos, **Joseph Cornell** (1904) ocupa una exposición especial. Tras unos contactos aislados e indirectos con el grupo de París, inicia una carrera completamente personal. En 1930 ocasión de ver las **“Femmes 100 Têtes”**, de **Max Ernst**, inspirándole los primeros collages, que **Julien Ley** muestra en su galería dentro de una exposición dedicada a los surrealistas en 1932. En la exposición de Nueva York **“Arte fantástico”**, de 1936, **Cornell** participa con su ensamblaje, **“huevo de pompas de jabón”**, en el que un huevo multicolor dentro de un vaso de vino, una cabeza de muñeca sobre un pedestal, dos pipas, una franja con dos esferas que cambian de forma y un cilindro de madera con viejos grabados pegados, forman un extraño bodegón. **Cornell** encuentra, sin embargo, su forma de expresión específica en las vitrinas, en las que dispone bajo el cristal los objetos más inesperados con ilustraciones y textos. Magia y fábula, inocencia popular y erudición, se mezclan en misteriosas combinaciones de recipientes y vasos, balones y dados, constelación y cartas celestes, grabados en cobre y postales. Ninguna acción une a estos objetos con que se influyen mutuamente en la distancia y el silencio. Una serie de obras de los 40 poseen una especial nota surrealista: **Joseph Cornell** introduce papagayos y cacatúas recortados de reproducciones en color. Se agarran a ramas o barras reales y estaban rodeados de números, plumas y tapones, que recuerdan un ambiente de feria, mientras que en el fondo unos anuncios de tiendas y unos prospectos de hotel, nos invitan a viajes a continentes lejanos.

En el curso de los años desaparecen progresivamente los elementos pintorescos y las vitrinas se transforman en construcciones especiales con pocas materiales y formas escogidas, a las que corresponde un significado simbólico.



André Breton, Poesía-objeto, 1941.



Joan Miró, El jardín, 1928.



Joseph Cornell, A Parrot for Juan Gris 1953, Untitled (Parrot and Butterfly Habitat) 1948, Habitat Group for a Shooting Gallery 1943



Joseph Cornell, A Parrot for Juan Gris 1953, Untitled (Parrot and Butterfly Habitat) 1948, Habitat Group for a Shooting Gallery 1943.



Joseph Cornell, *The Caliph of Bagdad*, 1954.

1.2.4 El collage hacia la transición contemporánea

1.2.4.1. Neodadaísmo, Combine painting, Action painting

Con **Robert Rauschenberg**, **Richard Stankiewicz**, **John Chamberlain**, **Jasper Johns** y **Larry Rivers** se dispara en Norteamérica un movimiento paralelo al de los nuevos realistas franceses, basado en el predominio del Action painting, que pronto celebra triunfos.

En el estrecho terreno del collage es **Robert Rauschenberg** (1925) el que inicia en 1953 nuevos caminos con sus Combine Paintings. Añade a la pintura toda clase de objetos y materiales y los cubre de color. Considera aplicable todo lo que encuentra a su alrededor: telas, ropas, objetos de consumo, marcos y paneles. En los campos de color sitúa letras y palabras y compara fotos de la prensa con dibujos intrascendentes. Pinta un paraguas abierto con todos los colores del arco iris y pega en una pared contigua las ilustraciones recortadas de un libro de historia del arte. Con todo esto no persigue crear obras de arte, sino establecer un puente entre la vida y el arte mismo.

El Combine painting, unión de la pintura y del montaje de objetos, le sirve a **Rauschenberg** para acentuar la acción creativa, en la que somete a la realidad un constante proceso de transformación. En unión con los combine paintings desarrolla, a partir de los principios del collage, nuevas posibilidades de representación, mientras que enriquece los dibujos de las ilustraciones del “**Infierno de Dante**” por medio de *frottage* e incorpora a sus óleos fotografías en blanco y negro o color por impresión en seda.

Los materiales de desecho que añade **Rauschenberg** a sus cuadros por medio de su procedimiento combine, deben provocar de una forma natural la dignificación lo que es despreciado como objeto de consumo. Al igual que en los nuevos realistas, la crítica a la vida de las grandes ciudades y a la civilización de las grandes masas se convierte en el centro del mensaje artístico.

Larry Rivers (1923) realiza nuevas formas de collage. Como **Rauschenberg**, considera apto todo lo que dé, y le atraen especialmente los productos industrializados. Las obras de arte adquieren para él una aplicación práctica. Sus dibujos coloreados y atravesados por cosas pegadas tienen el carácter de bocetos, y las hojas del calendario y los menús poseen el mismo rango que un cuadro.

En sus desnudos detalla todas las partes del cuerpo y añade a sus cuadros notas, como si la interpretación fuera para él tan importante como la misma representación. La relación con los acontecimientos la adquiere **Rivers** multiplicando motivos estandarizados, que por la forma en que son empleados y por la inclusión de elementos de collage convierten en algo cotidiano al contexto del arte.

También **Jasper Johns** (1930) construye sus motivos a partir de lugares comunes y clichés visuales, que adquiere la dimensión de una insinuación irónica por el modo en que son elaborados. Este principio, que se concreta especialmente en sus banderas norteamericanas, juega con la indiferencia de observador para ciertas finalidades. Al introducir **Jasper Johns** un momento de sorpresa en estos clichés, obtenidos por precisa copia a grandes dimensiones, aumenta el efecto de la discrepancia entre la valoración normal del objeto pintado y de su presencia.

Lo mismo puede decirse de sus construcciones "**Tiro al blanco**", y confecciona en collage por medio de combine painting. En la parte superior del cuadro pintado monta cajas abiertas y cerradas en las que se ve los premios para los ganadores, caras modeladas, orejas, boca y manos. La obra de arte se transforma aquí en una misteriosa e intimidante alusión a la trivialidad, que ya no podemos definir dentro del mecanismo de consumo que todo lo oval. El neodadaísmo se convierte aquí en Pop art, que pretende representarnos el arsenal de la vida cotidiana sin disfraces.



Robert Rauschenberg, Centennial Certificate MMA, 1969.



Robert Rauschenberg 'Short Circuit' (Open) 1955



Jasper Johns, Three Flags, 1958.



Larry Rivers, Golden Oldies 60's, 1968.

1.2.4.2. El Pop Art

Las características del Pop art reside en mostrar a todo lo que concentra el interés de las grandes masas: televisión, anuncios luminosos y verbales, comic-strips y toda clase de objetos de consumo. Ya no emplea objetos usados recubiertos de patina, sino completamente nuevos, como se encuentran en los grandes almacenes, y a ser posible en plástico de colores chillones. Estos Ready-mades ya no se presentan aisladamente como los de **Marcel Duchamp**, sino que se emplean para adornar escaparates y llenar salas, en las que el visitante puede mezclarse con ellos. Mientras que el pop art norteamericano perfecciona la estética, produciendo sus objetos de consumo con todo un repertorio de medios artísticos, el pop art inglés no se contenta con la simple exhibición de objeto, sino que lo acompaña en sus cuadros-collage con interpretaciones pictóricas.

También **Richard Hamilton** (1922), amigo y discípulo de **Marcel Duchamp**, se interesa por estas banalidades de la vida, sin renunciar por ello a una relación con el arte. Sus cuadros tratan la temática de la gran ciudad, están llenos de alusiones irónicas que nacen de la composición de los distintos motivos dentro del conjunto del cuadro. Su famoso collage "*Intérieur*" contiene todos los clichés que alegran el corazón del consumidor, empezando por los anuncios de ropa interior sugestiva, hasta el mundo de los coches, las pin-up girls, la televisión y la publicidad. Las distintas partes del collage se han unido con la precisión científica de una máquina, por lo que deben considerarse en un conjunto más que en sus detalles. **Hamilton** trabaja con los clichés cotidianos hasta que aparece una secuencia de asociaciones completamente nueva. Entre los collages **Hamilton** presenta individuos en relación con su entorno mecanizado. **Hamilton** recoge de nuevo el programa futurista de la representación, que trata de formular la simultaneidad de los cuerpos en movimiento teniendo en cuenta la dimensión temporal. Así despierta la sorpresa del observador, que no percibe estos cambios simultáneos en los acontecimientos cotidianos. En el pop art norteamericano el collage se utiliza en la libre exposición de los modernos objetos de consumo.

Esta función es ejecutada casi teatralmente por **Tom Wesselmann** (1931), que convierte el cuarto de baño, fetiche de la civilización, en el tema central de sus collages ambientales. Muestra la banal cotidianidad humana con el ejemplo de la muchacha que se lava y se cae en el marco de la correspondiente realidad de los objetos. Los objetos necesarios para su actividad resaltan en relieve el fondo pintado e ilustra así su función de fetiche frente al poco importante contorno de la muchacha.

1.2.4.3. El arte conceptual

El arte conceptual que nace en los años 60 como reacción ante pop art, se entiende en su esencia como un modo de ver el proceso reflexivo de la actividad artística. La realidad de las cosas, que encuentra su punto insuperable en el collage, retrocede ahora en beneficio de una actualización de las relaciones y condiciones que aparecen al utilizar los materiales. Así, el montaje de objetos es considerado en este caso un instrumento de ampliación de la conciencia en el arte conceptual.

En este sentido, **Joseph Beuys** (1921) traslada sus montajes, relaciones existenciales, polaridades del ser, como orden y caos, naturaleza y espíritu, orgánicos y cristalino, a penetrantes cuadros simbólicos que concibe como precipitados de su proceso de concienciación artística. La grasa y el fieltro simbolizan lo caótico-aislante, las pilas y las placas de cobre metaforiza en la corriente emocional. La mayoría de las veces los objetos de **Beuys** son restos reunidos acciones, que como partes de sus recuerdos de lo sucedido ilustran el objetivo de **Beuys** de ampliar los conceptos intelectuales por experiencias emocionales, y la razón por vivencias irracionales. El dibujo crea la actualización del horizonte de la experiencia individual y se transforma en el portador de propias vivencias, que extrae de sus referencias a motivos de nomadismo, la mitología y el simbolismo animal cristiano-germánico. La colección, montaje y pegado de los distintos elementos se evidencia como un proceso de síntesis, equivalente a la del enigma y su solución.

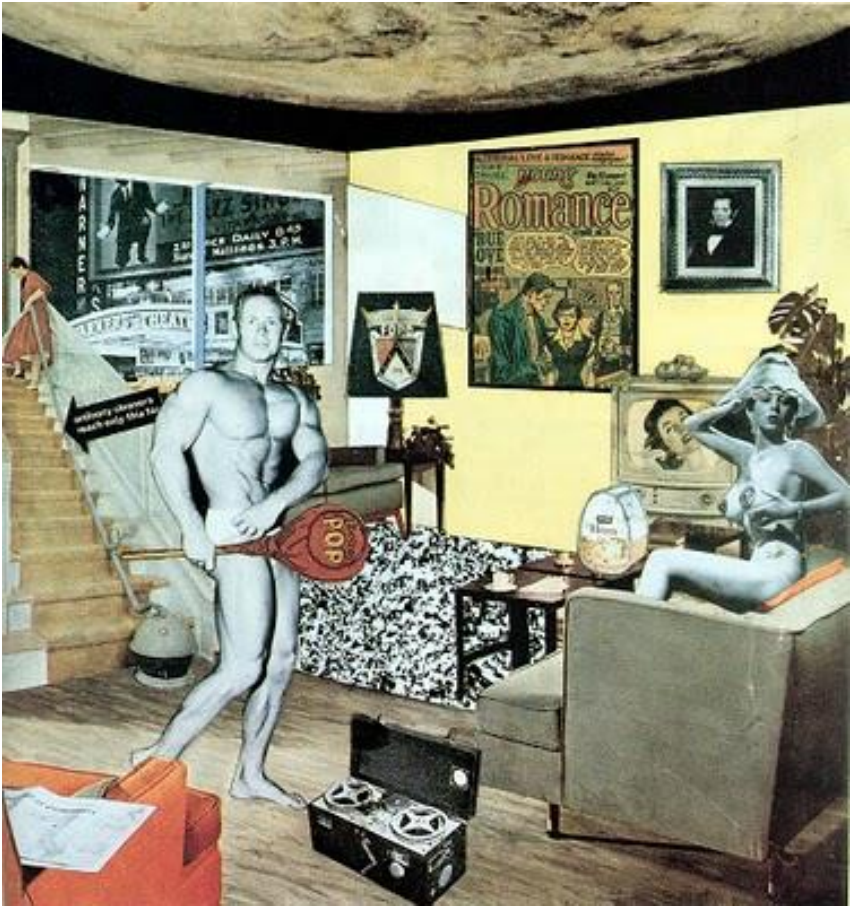
También **Franz Erhard Walther** (1939) emplea el collage en sus primeras experiencias para poner de manifiesto las propiedades físicas del papel, cartón y fieltro. El collage, como el mismo material, presenta la ventaja de ser intercambiable.

Para **Walther** es importante sólo la experiencia provocada por el proceso iniciado por el punto así, realiza siguiente trabajo con papeles de embalaje: 16 hojas de papel de embalar se dividen y recorta en 16 rectángulos. Se operan 16 piezas por encima de otras sumergiendo en la cola los bordes del paquete algunos centímetros. Se colocan estos paquetes sobre papel de embalar, lo que tiene como consecuencia que queden parcialmente adheridos a él y deban ser arrancados por causa del líquido se contraen. En la cara superior se ha formado un marco debido al engrudo y la inferior ha sido fuertemente modificada al arrancar. Las diferencias se hacen notar tanto al superponerlos como al extender. Este trabajo se presenta en dos fases distintas: superposición y extensión. El montaje se transforma en el vehículo gramatical de una formación correcta, que proporciona las condiciones exactas de la experiencia. En este sentido el montaje continúa en el nuevo estilo que domina la escena artística de los años 70. El peso de la fijación de recuerdos, hechos y documentos se desplaza al terreno de la experiencia individual, determinada por condicionamientos de lugar y tiempo.

Con esta función, el montaje abandona el marco habitual en la historia del arte, conquistando nuevas dimensiones que se extienden más allá del principio de la estructuración del cuadro. La historia de los estilos de collage acaba con el pop art desde el punto de vista de una ampliación de su lenguaje inmediato. El repertorio de formas conquistado a lo largo de medio siglo en el campo de experimentación de los estilos, se ha convertido en un instrumento que el arte utiliza con la misma naturalidad que los métodos tradicionales de la pintura.



Franz Erhard Walther, Sin título Caja sellada, 1963.
Cartón, papel ocre, piezas de ortiga, cola y material de relleno



Richard Hamilton, ¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?, 1956.



Tom Wesselmann, Cuarto de baño, 1963.



Joseph Beuys, Euroàsia, sinfonia, MOMA, 1963.

CAPÍTULO 2

Las características creativas del collage

2. Las características creativas de collage

Como observamos en los apartados anteriores el collage despertó un impulso revitalizante en muchos artistas durante el siglo XX. Dejó de tener un contexto decorativo. Vamos a indagar un poco más el por qué el collage tuvo tal efecto durante varias décadas, regresando con nuevas aplicaciones y usos plásticos. Para seguir con esta premisa del collage como herramienta creadora y desencadenante del proceso creativo, es necesario tener en cuenta a que nos referimos cuando hablamos de “creatividad”. No es fácil dar una definición absoluta a la creatividad y mucho menos encerrarla en recetas simples. Es todo lo contrario a una receta que habría que seguir religiosamente, ya que nos obliga a remodelar y construir constantemente nuestras fórmulas y actividades. Pero resulta que esta renovación de modos, contexto, modas y fórmulas según situaciones se levanta sobre una base común de la “pregunta incisiva y cordial” que desvela y forja a la vez la personalidad.¹⁵ La palabra creatividad como tal, tiene su origen en el término latino *creare*, que significa engendrar, producir, crear. De acuerdo con esto la creatividad en pocas palabras es una actividad dinámica, con un proceso abierto que compromete una realización material concreta.¹⁶ Y así como esta podemos encontrar muchas más definiciones como, por ejemplo.

*“La capacidad mental que intervine en la realización creativa caracterizada por la fluidez, la flexibilidad, la originalidad, su capacidad de establecer asociaciones lejanas, la sensibilidad ante los problemas y por la posibilidad de redefinir las cuestiones.” Guilford*¹⁷

*“La creatividad es una actitud mental y una técnica de pensamiento” DE BONO*¹⁸

15. Ricardo Marín, “La creatividad”, (Ediciones CEAC, 1980), 81.

16. Josep Muñón Redón, *Op.Cit.* 13.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

Como podemos darnos cuenta la única definición clara de creatividad es la dificultad de definir este concepto. **Ausuber** en 1968 lo caracterizó como uno de los términos más ambiguos y confusos de toda la psicología moderna.¹⁹ Pero algo que si podemos hablar sobre la creatividad es analizar las características que de cierto modo la definen. Una de estas características es “la pregunta” que desempeña un papel esencial.

Al hablar de esto nos referimos a un ejercicio inteligente nos ayuda a iniciar un valioso dialogo con la realidad, si tenemos en cuenta que todo saber predispone a seguir preguntando, las preguntas no se agotan jamás, pero esto no significa que automáticamente se resuelvan todos los problemas al iniciar un proceso creativo. Un clásico e importante factor del pensamiento creativo, es tener la sensibilidad para descubrir los problemas y para esto hay un modo de revelarlo a través de pruebas y/o ensayos. El proceso consiste en hacer una representación de una imagen que implique alguna acción indeterminada y que al mismo tiempo se muestre sugerente. El ejercicio consiste en generar preguntas, todas las que vengan a la mente para entender adecuadamente la escena o contexto. El número de preguntas indica nuestra fluidez mental y cuando las preguntas corresponden a ámbitos opuestos indica nuestra flexibilidad.²⁰

La pregunta nos indica nuevos caminos y nos abre a un sinfín de posibilidades nuevas que nos permite ir aún más allá de los continentes conquistados en busca de otros aun no descubiertos, de igual forma nos abre camino a nuevos saberes y nuevos modos de actuar.

19. Josep Muñón Redón, *Op. Cit.* 14.

20. Ricardo Marín, *Op. Cit.* 75-76.

A lo que vamos con todo esto respectivamente hablando del collage, es que esta así conocida como técnica tiene mucho que ver con el arte de preguntar es decir el arte de la mayéutica así denominado por **Sócrates**.²¹ El collage está asociado directamente con la pregunta, al momento de crear utilizando esta técnica plástica de composición nos deja abiertos a las preguntas todo el tiempo. En el proceso se entabla un diálogo utilizando la experimentación. “¿Qué pasaría si pego esto? ¿Qué pasará si lo quito y rasga el soporte? ¿Y si pongo dos en lugar de uno, o tres, cinco o seis? ¿Que sucederá si mezclo fotografías con pintura al óleo e ilustraciones en papel arroz?, etc. Utilizar el collage como proceso para la creación artística despierta por razones aquí explicadas el pensamiento creativo, al momento de la creación plástica este recurso nos ayuda a estar más consciente de los contenidos en una obra, los colores, las formas, la composición y las formas técnicas de ejecución. Creando y resolviendo preguntas en el momento de la concepción plástica.

Otra de las características relevantes que se encuentran en el collage es sin duda alguna la capacidad de síntesis al momento de crear una composición plástica al mismo tiempo de mezclar contenidos diversos en un conjunto unitario de manera armoniosa con imágenes texturas y tipografías. Y curiosamente la síntesis es otra de las características definitorias de la creatividad. La síntesis implica una integración de materiales dispersos, para alcanzar unidades de sentido. Es lo mismo que hace el collage, este busca integrar materiales dispersos y generalmente se muestran de manera descontextualizada del uso habitual, pero se busca la unidad entablando relaciones con componentes lejanos creándoles un sentido nuevo, creando unidad unos con otros. Ya que los rasgos de la mente creadora es la capacidad de sintetizar. Y la capacidad de impresiones captadas por los sentidos, son reducidas a la unidad por el entendimiento, que busca nexos y raíces comunes.

Las mentes con capacidad sintetizadora por lo general buscan los puntos valiosos compatibles y trazan nuevos modelos que incluyen los aspectos mejores de lo que en un principio parecía incompatible desde raíz. La mente sintetizadora no se queda bloqueada en el lazo del dilema que se le plantea o presenta. Casi todos los manuales de técnicas creativas destacan esta capacidad como una de las más definitorias de la creatividad.

21. Josep Muñón Redón, *Op. Cit.* 76.

Podemos decir hasta el momento que en conclusión la síntesis consiste en la agrupación de los elementos o partes para construir un solo todo. Es un proceso de trabajo con elementos o partes para organizarlos y coordinarlos de tal forma que lleguen a constituir una estructura global.

En las comunicaciones creativas sintetizadas como el collage, para que sean realmente creativas exigen tres condiciones: la primera, que se recoja lo verdaderamente esencial, fundamental; segunda, que es forma concreta se exprese del mejor modo el contenido y tercera, que tenga un aspecto original, nuevo, atractivo que tenga poder comunicativo, en pocas palabras, que haga impacto.

El autor ha insistido en definir la creatividad en términos de esta síntesis y capacidad para establecer relaciones nuevas entre las cosas para crear conjuntos cuya integración sea más o menos perfecta, tratando de ofrecer el mayor número de posibilidades, se podría resumir a esta altura que la creatividad es la intersección de elementos que se tocan en puntos en común. Esta concepción puede ser representada claramente con el collage.

El collage utiliza el pensamiento creativo especialmente para establecer una dimensión relacionante, para salir de los caminos habituales y suscitar innovaciones. El collage conoce y posee varias alternativas de soluciones ya sea en el campo artístico o el de la técnica plástica. En ocasiones ayuda a romper bloqueos ya que agiliza el pensamiento por su factor creativo relacionante.

2.1 El proceso creativo

La radicalidad de la creación perseguida varía de artista en artista, se va modificando las formas y la radicalidad durante sus intentos. Todos los artistas pasan por los mismos esfuerzos y saben que la creación es su obligado ideal.

La creación exige un proceso largo, complicado y accidentado que cubre los 15 o más años de la adaptación profesional. A este proceso lo denominaremos creativo porque comprende fases previas a la creación concepción, (trabajo-simple de cada obra) y maduración, más la creación misma (solución).

Hoy se acepta la descripción que propuso **Poincaré** sobre el proceso creativo en cuatro características: preparación, incubación, comprensión y verificación. En la preparación se trata de acumular la mayor cantidad de materiales posibles, en la incubación es un periodo de espera: el material acumulado tiene que organizarse y se puede decir que se da una actividad inconsciente en la mente, aquí desaparecen las dudas y se corrigen las ideas equivocadas, llega la preparación, es aquí que la inspiración aparece al momento de organizar todo el material dispuesto para crear, es justo el momento donde estalla el acto creativo.

Siguiendo la verificación se entiende como el acto de comprobar el valor del producto de inspiración, se da la autocrítica. Este es el eje central de todos los métodos heurísticos, como lo demuestra la famosa reformulación del mismo modelo, pero en cinco fases elaborada por la Creative Education Foundation, Buffalo, EE.UU.²²

- 1.- Percepción del problema.
- 2.- Formulación del problema.
- 3.- Búsqueda de ideas.
- 4.- Valoración de las ideas.
- 5.- Realización de las ideas.

La creación, la gran mayoría de los artistas todavía la conceptúa como una suerte de iluminación que se presenta súbitamente en quien posee ese don sobrenatural, rotulado talento o genio. Se piensa entonces que la creación artística surge de la nada o por generación espontánea, si es que no se le toma por una Inmaculada Concepción y se termina creyendo en el individuo como principio y fin de sus innovaciones, como si éste tuviese exclusiva y simultáneamente la paternidad y la maternidad de sus obras.

22. Josep Muñón Redón, *Op. Cit.* Capítulo 2.2.

Sin embargo, la obra del artista es producto del interior de este, donde cohabitan los elementos sociales, sistemáticos y personales siempre en pugna por la primacía de sus respectivos intereses. La sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan conjuntamente la obra de arte. No existe la Inmaculada Concepción.

Por eso resulta ilusorio conceputar la creación como un don improvisado, súbito o caído del cielo: constituye un proceso complejo y lento. En la creación artística no se trata de la realización directa de una idea, sino de la evolución de un fin determinado, en que cada paso tiene un eco en la totalidad y ésta determina dicho paso.

En la creación desembocan la vocación, el aprendizaje y la adaptación a la realidad. Y, todos, también son procesos complejos que tienen condiciones preliminares o primordiales de la creación, indispensables, pero no suficientes.

El proceso creativo del artista plástico comienza con un trazo o figura, un color o tema, una vaga idea o una imagen borrosa, sea en la mente, en el esbozo o en la obra; la obra nunca está entera ni definitiva en la mente. Para ser precisos, el proceso creativo no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones que, por valiosas, constituyen la creación y a cuyo alrededor el artista va levantando redundancias. Las variantes nuevas son pocas en las mejores obras de arte y las constantes o lugares comunes son muchas: la novela requiere redundancias en todo mensaje que quiere ser entendido y pretende comunicar una información o novedad propiamente dicha.

El momento en que el artista produce obras provistas de innovaciones, pone fin a sus esfuerzos por adaptarse a la realidad de su sociedad. Significa que ha llegado a la creación. Pero al mismo tiempo, inicia otros esfuerzos: los de ajustar las obras a su creación, cuyos ideales o intenciones son ya claros y consolidados. En el proceso creativo, cuyos pasos son anteriores a la creación, el artista va combinando dialécticamente lo que coincide con lo que ejecuta; lo concebido y lo ejecutado entran en interdependencia y corrección mutua. Esto nos autoriza a sostener que la creatividad consiste en la concepción de innovaciones valiosas y en la ejecución de estas en las obras, junto con las redundancias necesarias.

La concepción y la ejecución manual van paralelos o son simultáneos, se suceden, imbrican o contraponen. Ningún artista plástico concibe primero una creación y luego la ejecuta. La concepción y la ejecución se alternan en cada esbozo y en cada una de las obras requeridas durante años por el proceso creativo: incluso se alternan en cada paso del esbozo y la obra. Además, la concepción se alterna con la autocrítica para ocuparse de las mejoras de la próxima concepción-ejecución.

En la concepción-ejecución de cada obra se van perfilando y consolidando la disconformidades y aspiraciones innovadoras en busca de materializaciones. A esto se le conoce como la primera etapa del proceso creativo.

Como segunda vendrá la maduración con sus proyectos concebidos para la próxima obra. La tercera etapa será la solución o el logro de la innovación (o creación) esperada.

El conocimiento y la experiencia son decisivos para la radicalidad, alcances y valía de toda innovación. La memoria nos ata a la realidad, mientras que la fantasía nos aleja de ella para ver lo que no existe; hemos insistido en la importancia de educar los esfuerzos creativos, esto es, a la fantasía o a la imaginación creadora que es histórica, constituye una potencialidad o continuación posible de la realidad, propiamente, de la conciencia que el artista tenga de la realidad. El artista se aferra a los conocimientos existentes para ampliarlos o corregirlos, destruirlos o reemplazarlos. La reflexión o el pensamiento lógico, crítico y dialéctico, también es indispensable para el artista creador.

En las artes visuales debe administrarse las operaciones visuales, no sólo para conocer los pormenores cromáticos y texturales, las cuestiones críticas y figurativas de la realidad visible, sea natural o la cultural, sino también descubrirle nuevos e ir percibiéndolos durante el proceso manual imprimir a sus obras efectos estéticos, artísticos y temáticos. Si las virtudes manuales implican un saber profesional de dibujar y colorear, las operaciones visuales presuponen un saber ver y de mirar cotidiano. En otras palabras, el aprendizaje visual ha de tener varios fines: saber ver la realidad de una manera acuciosa y avizora; conocer los efectos visuales posibles de los componentes de sus productos o, lo que es lo mismo, de sus aptitudes manuales; por último, enseña a ver a través de innovaciones valiosas. De ahí que el auténtico artista plástico sea más ojo y mano.

Nadie toma conciencia de la importancia de una educación razonada y sistemática de la visión para ahorrar tiempo y ganar eficiencia. Suponen que el ojo ve según las leyes ópticas de la Cámara oscura y este ingenuo empirismo los impulsa a postular que basta tener ojos para ver todo y para que todos veamos igual. Sin embargo, la visión de pormenores no es cuestión volitiva ni de simple deseo: obedece a las experiencias que paulatinamente y durante muchos años, van dejando su impronta en todo individuo y que obedecen a necesidades ecológicas, históricas y profesionales. En realidad, la visión, es producto de la división técnica del trabajo. El artista reside como cualquier persona.

Resulta indispensable, pues, aprender o enseñar a ver los pormenores de las obras de arte, los cuales varían en cada género y en cada tendencia que aparece.

Como señalan los especialistas, el ojo no ve. El ojo no funciona únicamente como la Cámara oscura: lo hace dentro de la relación realidad-ojo-mente. No fotografiamos a la realidad, sino que lo llevamos fotografiada, como apuntan algunos estudiosos de la percepción visual. Esto no significa que únicamente la mente determine lo que vemos; también interviene nuestra sensibilidad y la misma realidad objetiva, además de la anatomía y fisiología del ojo, que determinan los límites perceptivos del hombre.

Los procesos mentales son de dos clases en el aprendizaje académico: la adquisición de los conocimientos que después pasarán a formar parte del denominado por nosotros trasfondo teórico, y el razonamiento profesional de cada una de las posibilidades de la producción artístico-visual. La adquisición de conocimientos comprende a los empíricos que el aprendiz va almacenando como decantaciones de sus experiencias manuales, visuales y sensitivas. A estos conocimientos se suman los intuitivos que él va seleccionando por simples deducciones o inducciones. Toda persona dispone de estas dos clases de conocimientos como resultado de sus más frecuentes experiencias y de sus más acendrados intereses artísticos. Si su adquisición es empírica o intuitiva, su aplicación dependerá definitivamente de la capacidad de raciocinio o reflexión que vaya adquiriendo.

Gran parte de los conocimientos vá a la memoria y desaparecen si sus huellas no son ahondadas por reiteraciones o renovadas por el recuerdo.

Pensamos en una historia del arte que sea de veras historia, esto es, que vincule las obras con la historia del país, continente o cultura donde ellas aparecen. Esto equivale a vincular todas las actividades artísticas y/o estéticas con la realidad social y cultural, económica y política colectiva de su entorno para ir describiendo y fundamentando conceptualmente sus diferencias históricas, así como sus similitudes estéticas y genéricas.

Si se prefiere, postulamos una historia fusionada con la sociología y con una teoría del arte; con la sociología, en cuanto toma en cuenta las realidades colectivas que rodean a la producción, distribución y consumo artísticos; con la teoría, en tanto razona o reflexiona, con sentido crítico, las diferenciaciones, interpretaciones y valoraciones de las rupturas y continuidades de las obras de arte. Y tal reflexión implica conocimiento de los cambios conceptuales a lo largo de la historia humana, de la cultura occidental y del tercer mundo.

En síntesis, el aprendiz debe apropiarse de un esquema histórico y conceptual muy claro de la producción, distribución y consumo artísticos y/o estéticos. Pero ha de dar prioridad al conocimiento de los problemas y soluciones, teorías, manifiestos y postulados que se van sucediendo en la trayectoria histórica del arte, sobre todo, los problemas artísticos nuevos que flotan en el aire y los posibles a formularse.

En toda buena academia de arte, la educación de la capacidad de crear, la creatividad de sus alumnos va junto con el aprendizaje de las actitudes y aptitudes visuales y manuales. La educación de la creatividad consiste en dejarla a merced de la adquisición de aptitudes manuales y de vagos e ingenuos intentos de crear. Lo comprueba el hecho de que el aprendiz, desde sus inicios, ingresa a la academia a buscar imágenes con las cuales identificarse porque, en lugar de hacer ejercicios, como debiera, quiere producir obras de arte. Esta deficiencia da como resultado un hecho evidente: que ningún aprendiz abandona la academia con obra creada, esto es, provista de innovaciones estéticas, artísticas o temáticas de valía sistemática o social. Se habla mucho sobre la creación e incluso todo aprendiz se supone depositario del don sobrenatural de crear. El oficialismo lo ha convencido de que el artista y el creador son sinónimos.

Dicha creencia lo exime de corregir su deplorable ignorancia respecto de la realidad social y psíquica de la creatividad, diferenciada de la creación (esta es resultado y, la otra, causa posible).

El artista da por sentado lo misterioso e inasible de los mecanismos de la creación cultural y espera paciente el beso de su musa, muchas veces en vano. Para él son innecesarios los esfuerzos creativos y con mayor razón su educación o aprendizaje.

Maestros y alumnos confunden los esfuerzos para mejorar la creatividad con los esfuerzos por crear, y lo peor: con los esfuerzos por adquirir actitudes. En el mejor de los casos, los esfuerzos por crear han de reemplazar a los que buscan mejorar la creatividad.

Es tiempo de considerar la importancia de despertar el encausamiento y la educación de los esfuerzos que el aprendiz debe hacer, para mejorar su creatividad. Sin lugar a dudas, hoy es una obligación preocuparse por estimular el desarrollo de la creatividad hacia su eficacia práctica, pues ella es parte decisiva de las actitudes u orientaciones axiológicas relativas al cambio o a la permanencia.

El aprendiz debe poseer voluntad de cambio y educarla para devenir un ser creativo. Para ello, desde el comienzo ha de despertar actitudes favorables al cambio o a la creación artística a través de la autocrítica, auto transformación y autogestión. Se trata de aprender a conocer y a manejar los recursos preliminares de la creación, o sea, de conocer la facultad de la creatividad, que, aunque mejore, nunca garantiza la creación. Ya hemos señalado que la creación ya sea como proceso o como innovación valiosa, es sólo el resultado, mientras la creatividad es posible causa o capacidad con mayores o menores probabilidades de creación, propias de la personalidad del artista.

Investigando sobre el proceso creador, en 1944 **Willian J. J. Gordon** comenzó a trabajar en este campo, su trabajo tuvo en un principio un preferente carácter estético. El partía de hipótesis fundamentales una de ellas, es su propuesta de que los procesos creadores tienen un carácter preconsciente o subconsciente. El habla sobre un viejo prejuicio según el cual es imposible que una persona actúa creadoramente y simultáneamente analice el proceso creador. No se puede ser a la vez actor y observador.

Pero sus experimentos comprobaron que es posible estar realizando actividades creadoras y a la vez estudiarlas. Pero por otra parte se estimaba que la creación tenía un carácter misterioso, resistente a todo análisis.

Una técnica fundamental propuesta por **Gordon** que constituyó el núcleo de sus investigaciones fue sin duda esta: hacer de lo familiar extraño y de lo extraño familiar. La clave de esta técnica reside en relacionar cosas distantes, y lo fascinante de esto es buscar romper el bloqueo de cada idea, de cada realidad, en ir más allá de sus conexiones habituales, creando lazos de entidades muy alejadas para encontrar nuevas perspectivas revelando vías de solución antes no utilizadas dando a luz respuestas que parecían imposibles. Es aquí donde nos damos cuenta que muchas de las posibilidades no han sido explotadas, que existen muchas maneras de relacionar y disponer las cosas reunidas, que nos sugieren nuevas soluciones, nos da una riqueza semántica que nos llevan hacia vertientes no exploradas.²³

Otra vía menos explorada es sobre la sinéctica²⁴ de la que habla **Gordon** de convertir lo extraño en familiar incluyendo al análisis, descomponiendo un grupo que teníamos como desconocido, extraño y raro, al descomponer sus partes en elementos más simples, al ser estos más sencillos nos pueden resultar más familiares, al ser estos más familiares ya podemos relacionarlos con otros elementos que en el análisis nos hayan resultado similares creando relaciones en conjuntos que antes no habíamos encontrado semejanzas. Este análisis nos ayuda en ocasiones en buscar un modelo, un esquema o una secuencia, que nos permita iluminar el problema en cuestión.

23. Ricardo Marín, *Op. Cit.* 100.

24. La palabra Sinéctica es un neologismo de raíz griega, que significa la unión de elementos distintos y aparentemente irrelevantes. Comenzó a formar parte del vocabulario de los especialistas en creatividad, cuando William Gordon, en el año 1961, publicó el libro *Synectics*.

Pero hay que tener en cuenta que todos los procedimientos que podamos sugerir necesitan, para ser eficaces, transformarse en mecanismos concretos, en un sistema que pueda ser reproducido y practicado. Es en este punto de mi investigación donde propongo la técnica del collage como un mecanismo de la sinéctica, este puede ser reproducido y practicado. La sinéctica cuando habla de estos mecanismos suele concretarlos en uno solo: "la analogía".

Antes de continuar hablando de la sinéctica, es importante aclarar a que nos referimos con este término. Ante la pregunta de ¿qué es la sinéctica? Debe especificarse que la misma se presenta como una teoría y un método a la vez. En primer lugar, como teoría tiene un sentido eminentemente operacional ya que estudio el proceso creativo y los mecanismos psicológicos de la actividad creadora con el objetivo de aumentar las probabilidades de éxito de las personas en la solución de problemas.

En segundo lugar, la sinéctica como método constituye un enfoque estructurado cuya finalidad es brindar un procedimiento repetible, capaz de aumentar las posibilidades de arribar a soluciones creativas efectivas para los problemas.

La sinéctica tiene tres postulados esenciales que son:

1. La creatividad de las personas puede aumentar si se les hace comprender los procesos subyacentes.
2. En el proceso creativo el componente emocional es más importante que el intelectual, y el irracional más importante que el racional.
3. Los elementos emocionales e irracionales son los que deben ser comprendidos para aumentar las posibilidades de éxito en el proceso creativo.

Como podemos apreciar en estos postulados, la sinéctica da gran atención a los elementos emocionales, irracionales e inconscientes en la búsqueda creativa. Es fundamental no perder de vista que en ningún caso estos se encuentran separados de la reflexión racional.

Es de estas ideas que surgieron los dos principios más interesantes e importantes ya antes mencionados que constituyen el centro de la sinéctica.²⁵

- Volver conocido lo extraño
- Volver extraño lo conocido

A continuación, se hablan de algunas técnicas de la sinéctica, que consisten en proporcionar los mecanismos necesarios que permitan transformar lo extraño y lo conocido, en una serie de analogías de transformación; analogía personal, analogía directa, analogía simbólica y finalmente analogía fantástica. Describiremos cada una de ellas:

Analogía Personal: con este mecanismo se busca que cada persona se identifique con un problema o sus elementos, la forma más simple de poner en práctica esta analogía, es partir con la pregunta: ¿si yo fuera...? De esta manera se crea una fusión imaginaria entre una persona y un objeto o situación. Esta fusión posibilita una mirada desde dentro, sobre los sentimientos, los pensamientos y las formas de actuar propios de cada caso.

Analogía directa: busca establecer todo tipo de comparaciones entre hechos, conocimientos, tecnologías, organismos y objetos, que posean algún grado de semejanza. Esto supone establecer distintas relaciones entre el tema tratado y otros fenómenos diferentes.

Analogía Simbólica: este mecanismo también puede recibir el nombre de "Título del libro". Ya que este mecanismo trata de formar en enunciados muy comprimidos y con sentido poético a partir de un problema dado. El procedimiento consiste en seleccionar una palabra clave relacionada con el problema y hacerse la pregunta de cuál será su esencia, para posteriormente intentar experimentar o sentir los significados descubiertos.

Después de haber realizados estas tres primeras analogías, finalmente hay que integrar toda esta trama de significados y sentimientos en una o dos palabras como si se tratara de un título de libro.

25. Ricardo López Pérez, "*Prontuario de la creatividad*", (Universidad Educares, 1999).

Estas expresiones a manera de título, unas veces poéticas, en ocasiones algo paradójicas, tiene la virtud de integrar realidades muy distintas, abriendo un campo nuevo de discusión y de nuevas sugerencias. Llegamos a la última de las analogías a la analogía fantástica que se la que nos proponga soluciones.

Analogía Fantástica: con este mecanismo se aísla toda forma de pensamiento lógico y racional, se brinda libertad a la fantasía. Partimos de un problema específico, llegando a esta analogía nos encontramos con esta libertad que nos brinda que suele conducirnos a la expresión abierta de pensamientos desarticulados y muchas veces totalmente sin sentido común. Pero esto nos ayuda porque nos conduce a soluciones imaginarias, tal vez imposibles, pero soluciones al fin, que por muy imposibles que parezcan pueden desembocar en respuestas concretas y realizables de algún modo.

Tal vez en primera instancia estas ideas pueden resultar descabelladas, pero con práctica y pruebas, las mismas van abriendo paulatinamente nuestro mundo de experiencias y percepciones. Luego es tarea del pensamiento convergente hacer que las soluciones creativas hallen un camino para ponerse en práctica y solucionar problemas reales. Del cual hablaremos en el siguiente capítulo.

2.2 El ser “auténtico”

Es difícil ser auténtico cuando por desgracia nuestra cultura nos lleva a evaluar casi todo lo que hacemos, por tanto, nuestras obras de arte no están exentas de dicho juicio. Cuando pintamos miramos el resultado final y dictamos directamente un juicio sobre si es creativo o no, sin considerar si fue creado por un individuo con la mente alerta. Distinguimos el producto terminado como el único valor de la obra sin considerar la experiencia que hubo al crearlo.

Algunos novatos tienen éxito algunas veces, pero otras, de manera imprevisible, no. Cuando triunfan, nos lo explicamos cómo la suerte del principiante. Cuando nos preocupa parecer incompetentes, solemos ponernos rígidos, estresados y acartonados.

Pero cuando no hay preocupaciones infundadas acerca de nuestro rendimiento como principiantes, nos lanzamos y dejamos que sea la misma tarea la que nos guíe, y no el alboroto de todas las cosas que nos decimos sobre lo difícil que es. Es posible que, al principio, hagamos esa tarea con una actitud más alerta. En este sentido, la suerte del principiante puede ser el resultado de una implicación plenamente consciente. Y es que a lo mejor no hace falta ser novatos para tener la suerte del principiante. Basta con que nos permitamos estar en el presente. Cuando lo hacemos, nos beneficiamos del acceso a nuestro yo auténtico: nuestro yo creativo, natural y consciente.

Para la mayoría de nosotros existe un miedo que nos impide de cierta forma ser o permitirnos ser auténticos, es tener una perspectiva aterradora de imaginar que vamos a ser juzgados de esta manera, que no exista nada más que el resultado final lo único que le valor a nuestra obra.

Pero tal vez si pudiéramos dejar de lado nuestra preocupación por el juicio que los demás hacen del producto, la dedicación creativa podría transformar nuestra vida, fuera cual fuera la que pudiéramos escoger. Ya que podemos aprender a elegir implicarnos de manera creativa, buscando las maneras de tenerla mente despierta. Cualquier actividad creativa puede tener un poderoso efecto en nuestras vidas si nos dedicamos conscientemente.

Un rasgo del arte es la dedicación a la creatividad prestando atención al proceso de dedicarse a ello, en vez de buscar una serie de reglas que lo definan para después seguirlas automáticamente. El hecho de que existan reglas al momento de dedicarse a una actividad creativa, suele ofuscarnos o bloquearnos, la actividad deja de disfrutarse. Nos preocupamos excesivamente en aprender las reglas y esto nos impide de entrada poder dedicarnos conscientemente a la actividad creativa.²⁶ Esta idea de no aprender correctamente las reglas y de no tener el suficiente talento para llevarlas a cabo nos hace creer de manera paranoica que los otros desestimarán nuestra labor por no conocer las reglas. Estos pensamientos distractores nos alejan del objetivo principal que es dejarnos llevar y absorber por el proceso creativo de la actividad artística.

26. Ellen J. Langer, "La creatividad consciente. De como reinventarse mediante la práctica del arte", (Paidós, 2006), 28-29.

Un ejemplo de esto, es una anécdota de un artista muy conocido, un día una mujer visitó a **Henri Matisse** en su estudio, se quedó observando un cuadro que él acababa de pintar, después de observarlo por un tiempo, la mujer le dijo al artista “el brazo de esta mujer es demasiado largo” a lo que el artista replicó “pero señora, usted se equivoca. Lo que ve usted no es una mujer, es un cuadro”.

Henri Matisse se encontraba en lo cierto, él estaba siendo juzgado por algo que no pertenecía a su cuadro. El artista no había cometido ningún error de ejecución, el espectador simplemente juzgó algo que no era del cuadro. Debemos dejar atrás el miedo a ser juzgados, son exclusivamente esas normas, rutinas y esquemas mentales que ingenuamente creemos se deben de seguir, son los impedimentos que debemos derrumbar para llevar una vida más creativa. El estado mental alerta no es sino el proceso de percatarse de las cosas nuevas. Consiste en ver las similitudes en las cosas que pensamos que son diferentes, y las diferencias en las que vemos parecidos.

La creatividad y el estado mental alerta son aliados naturales. Entender cómo se puede pensar desde la plena conciencia es la mejor manera de superar los obstáculos que nos impiden desarrollar nuestro yo creativo. Entonces una vez que hemos empezado a ejercitarla, la expresión creativa puede ser una manera valiosa de explorar esos nuevos modos de pensamiento alerta. Nos vemos arrastrados ante las situaciones que nos rodean volviéndonos reactivos en vez de activos. Por ejemplo “yo tomo tal acción por que él hizo tal acción”, reaccionamos en vez de expresarnos.

Cuando más instalados en plena conciencia, más opciones tenemos y menos reactivos nos volvemos. No nos damos cuenta de las ocasiones en que caemos en el automatismo, porque no estamos ahí para percatarnos. Cuanta más experiencia poseamos en instalarnos en la creatividad consciente, entonces reconoceremos cuando nos limitamos a representar un guión, y a su vez antes volveremos a recuperar el centro. Cuando nos volcamos en algo desde la plena conciencia, básicamente estamos escribiendo nuestro propio guión y somos libres de efectuar cualquier cambio en cualquier momento. Cuando nos instalamos en la creatividad consciente, estamos siendo auténticos.

Las cosas que nos descentran forman hasta tal punto parte de lo que hemos aceptado como normal que es raro que las cuestionemos. Creemos que hay una manera “correcta” de hacer las cosas; que algunos las hacen mejor que los demás; que cometer errores es humano; que la mayoría de nosotros no tenemos talento. Si tenemos miedo de cometer errores no nos implicaremos plenamente en la tarea creativa. En vez de eso, seguimos de manera automática un guión, siguiendo las reglas, como una manera de evitar los errores.

Pero si estoy siguiendo un guión no estoy centrado en el presente, y es fácil que eso propicie más errores. Cuando hayamos apartado los obstáculos que se interponen en el camino de nuestra ocupación creativa, llegaremos a reconocer cuando estamos descentrados y siguiendo un guión, en vez de ser auténticos. Ese reconocimiento nos permite tomar la resolución de ser auténticos y de no desconectar.

Un día **Picasso** reconoció; “yo no sé de antemano que es lo que voy a poner en la tela, ni puedo decidir por adelantado que colores voy a utilizar”.²⁷ Y es que, si todo lo sabemos por adelantado, procedemos inevitablemente de manera automática a nuestra actividad creativa dejando el estado alerta y consciente de nuestra creatividad perdiéndonos el goce de la actividad.

En vez de perder tiempo en tomar por anticipado las decisiones correctas, podríamos pensar simplemente en hacerlo y ya, crear algo que nos haga sentir bien. Hacerlo solo porque nos gusta y de la forma en que nos guste.

Para ser auténticamente conscientes, nos tocaría experimentar o implicarnos con algo que este fuera de nosotros mismos. Esta es la esencia de lo que vendría siendo un renacimiento personal, aprendiendo a actuar y a implicarnos con nosotros mismos de manera consciente, creativa, activa y feliz.

27. Ellen J. Langer, *Op. Cit.* 42.

Lo que sostengo es que todo el mundo puede ser creativo desde la plena conciencia. No es que digamos que “Yo no tengo talento, porque si yo puedo, todo el mundo puede”, cosa que igual es verdad, o igual y no. Lo que se dice, es que si ya se tiene una buena idea de lo que implica ser creativo, se puede afirmar con confianza que prácticamente todo el mundo puede serlo. Cuando dividimos cualquier tarea en partes pequeñas, desaparece buena parte del misterio, y del consiguiente miedo, que hay en intentarlo. Lo interesante es como empezar una tarea creativa como un medio nos acerca más a lo que podemos ser, la cuestión de volvernos auténticos.

“No es el lenguaje de los pintores, sino el lenguaje de la naturaleza lo que habría que escuchar. La sensibilidad para las cosas mismas, para la realidad, es más importante que la sensibilidad para la pintura” **Vincent Van Gogh**²⁸

Se puede pensar que, por encima de cualquier otra cosa, ser un auténtico artista consiste en estar con la mente alerta. Aunque alguien disponga de todo el talento del mundo, si ejecuta una obra mecánicamente, está de alguna manera muerta. Si esto es así, no importa cuál sea nuestro nivel de habilidad técnica: cuando el arte se aborda desde la atención consciente, el resultado final debería de ser positivo. Esto no significa que vayamos a ser artistas famosos, sino que cualquiera de nosotros puede volcarse en el arte con éxito si se hace en un estado meramente consciente

“El artista no necesita saber gran cosa; lo mejor de todo es dejarle trabajar de manera instintiva y pintar de una manera tan natural como respira o camina” **Emil Molde**²⁹

Buscamos la perfección y nos bloqueamos al pensar en nuestra imperfección. Nuestro aprecio por las obras que producimos con plena conciencia pueden incluso llevarnos a cuestionar quien decidió el conjunto de estándares que nos tenían atados al comienzo. Estamos gobernados por las evaluaciones, y tal vez no tendría que ser así.

28. Ellen J. Langer, *Op. Cit.* 48.

29. *Ibid*, 55.

Cuanto más despierta esta nuestra conciencia, menos cohibidos nos sentimos. Cuanto más sabemos lo que vamos a hacer antes de ponernos manos a la obra, más fácil es que nos sintamos inhibidos y actuemos mecánicamente.

*“Los errores son los umbrales del conocimiento” James Joyce*³⁰

Como ya hablamos anteriormente el problema es que evitamos tener errores, pero hay que hacer lo contrario, hemos de aprender a dar valor a los errores, antes de tacharlos como algo negativo debemos conocer algo de su naturaleza. Un modo de entender por qué pasa esto es darse cuenta de que el estado mental alerta nos resulta visible.

Podríamos apuntar que las cosas que hacen la obra de un artista interesante para los demás son muchas veces esos propios errores que la mayoría de nosotros tratamos de evitar. De hecho, lo que hace que cualquiera de nuestras actividades creativas resulte interesante son nuestros errores.

Creemos que los artistas reconocidos nacieron con dones superiores a los del resto, y por lo mismo no solemos imaginarnos que los artistas más reconocidos les den valor a los errores. Uno de ellos es **Miró**, que, aunque se dice que era muy pulcro hasta el fanatismo, cuando le preguntaron cómo empezaba un cuadro, contesto; Algunas veces lo comienzo con pinceles que están sucios, los enjuago sobre la tela nueva. Me gustan los pinceles viejos, disparejos, que producen accidentes. Un pincel viejo tiene vitalidad, vida propia” y de una tela o lienzo nuevo decía algo muy parecido “comienzo por ensuciarla un poco, la salpico con aguarrás y restringo mis manos manchadas de pintura. Hasta camino por encima. Si la tela está bien nueva y limpia no me excita, resulta fría”.³¹

30. Ellen J. Langer, *Op. Cit.* 108.

31. Miró tenía todo el sentido del mundo en dejar una pauta totalmente aleatoria que pusiera en marcha sus ideas sobre el tema y la ejecución de su siguiente cuadro. H. Eysenk, *Genius*, Cambridge, Cambridge University press, 1995.

“Los errores son casi siempre de naturaleza sagrada. Nunca intente corregirlos. Por el contrario: racionalícelos, compréndalos a fondo. Después de hacerlo, le será posible sublimarlos”
Salvador Dalí³²

Nuestro miedo a los errores resulta en ocasiones tan grande que la gran mayoría de las veces nos lleva a sentirnos ineptos y a revisar injustificadamente nuestro pasado para descifrar que hicimos mal para poder desasirnos del error en vez de mirar al presente y al futuro. Sin embargo, al utilizar con ingenio nuestros errores, o incluso al aprender a pasarlos por alto, podemos mejorar nuestros resultados creativos.

Compararnos con los demás para valorar nuestra competencia, lo que hace es limitar esta última, en vez de afinar nuestras habilidades. Es lo que realmente nos hará mejorar.

“Los artistas que buscan la perfección en todo son los que no la pueden encontrar en nada” **Eugene Delacroix**³³

2.3 El mito del talento, ¿talento o habilidad?

El mito del talento va tomando cuerpo a finales del siglo XIX donde recibió definiciones psicológicas por parte de diversos autores que le dieron una base pseudocientífica y que ejercerán poderosa influencia sobre algunos historiadores del arte y sobre sus propios artistas, uno de estos ejemplos es la sentencia que hace **Lombroso**³⁴ en 1895 de que “el genio es uno de las muchas formas de locura” también podemos mencionar las definiciones tipológicas de **Kretchmer** de 1931 donde hizo una parodia de la personalidad artística y fomentaron la alienación del artista.³⁵

32. Ellen J. Langer. *Op. Cit.* 121.

33. *Ibid.* 130.

34. Manuela Romo, “Teorías implícitas y creatividad artística”, *Arte, individuo y sociedad 10*, (Servicio de publicaciones, Universidad Complutense, 1998).

35. *Ibid.*

Esta tradición de encasillar al artista con un tipo de comportamiento se continua y se refina en el psicoanálisis que convierte al artista en neurótico, esto con base al estudio de Freud de 1910 sobre **Leonardo Da Vinci**.³⁶ Es a partir de este estudio de **Freud** en la que hay una influencia excesiva del psicoanálisis en la interpretación del arte. Es en este momento cuando la neurosis, el conflicto, la sublimación se convierte en palabras mágicas para explicar el origen de la creatividad.

Según **Witkower** en 1985, mencionó que podemos hablar de un nuevo modelo de artista producido por el psicoanálisis. El artista post freudiano de extrema libertad personal y moral, que tiene al elemento emotivo en una mentalidad muy sofisticada. También en el Renacimiento se crea un modelo de artista introvertido, reflexivo, intelectual, celoso de la singularidad de su obra que refleja en ella su propia personalidad, este arquetipo en inspirado en esos tiempos en **Miguel Ángel**. Igualmente, en el Renacimiento en donde aparece el mito del genio en la aceptación de alguien sobrenatural. El divino artista dotado desde la cuna, ganando el apelativo de “divino” para referirse al artista.

Estas leyendas sobre el artista, envuelve a todo el mundo del arte, observadores y artistas, sin olvidar que muchos de los análisis que se hacen, críticos e historiadores del arte son los mismos artistas. La primera gran obra biográfica fue escrita en 1550 por **Giorgio de Vasari** llamada “**Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos**” en este escrito se habla de los rasgos psicológicos del artista, aunque, según parece, no siempre son ciertos. Aun así, esta obra ha producido una enorme influencia y ha contribuido a la creación de estos estereotipos culturales.³⁷

Entonces respecto a lo anterior el pintor es un virtuoso dotado desde el nacimiento, con las facultades sobrenaturales de conocimiento de la naturaleza, de la proporción y habilidades técnicas. El artista, según esta teoría, se encuentra en continua búsqueda de la perfección mostrando de forma natural el talento innato frente a los obstáculos y su genio en las más adversas condiciones. Esta teoría nos dice que el artista nace, no se hace y el talento se expresa fervientemente desde lo más temprana edad, y en contrapartida se niega todo valor de aprendizaje.

36. Manuela Romo, *Op. Cit.*

37. *Ibid.*

Sería estupendo si la gente creyera que todo el mundo tiene talento, pero la mayoría de nosotros está convencida de que o lo tienes, o no lo tienes. Se trata de una actitud extendida incluso entre los psicólogos, que describen el talento como algo que está distribuido de manera irregular entre la población; es decir, que unos pocos poseen mucho, la mayoría de nosotros, una cantidad media, y algunos, muy poco. Es un esquema mental desalentado, que inculca en la mayoría de los que se acercan a actividades creativas la creencia de que pertenecen al último tercio de la distribución: simplemente es que no lo tienen. Pero, de hecho, nuestras actitudes respecto al talento están todas equivocadas. Por ejemplo, normalmente le atribuimos a la gente que tiene mucho talento, como **Picasso**, dotada de un conocimiento que él no reconocería cuando se embarcaba en una nueva obra. No es que las personas con talento “sepan” lo que están a punto de hacer, sino que tienen ganas de empezar algo y ver adónde les lleva. Sin embargo, tenemos tendencia a centrarnos en sus resultados y a pasar por alto las luchas, incertidumbres e intentos fallidos.³⁸

“Si la gente supiera lo duro que trabaje para llegar a mi dominio técnico, no parecería para nada tan maravilloso”
Miguel Ángel³⁹

Y así es como crece la distancia entre nosotros, aunque a lo mejor la diferencia real entre los que pensamos que tienen talento y nosotros no es más que su disposición para ir hacia adelante, ante la incertidumbre, aunque sólo sea porque ellos crean en la capacidad que saben que pueden poner en práctica.

38. Ellen J. Langer. *Op. Cit.* 188.

39. *Ibid*, 189.

Cuando nos sale algo mal y con atención consciente tratamos de corregirlo, pasan dos cosas. La primera, por ejemplo, es que el dibujo mejora y la segunda, que aprendamos más sobre el tema del dibujo. Poseemos un montón de habilidades que hemos aprendido en el transcurso de nuestra vida y no nos hemos dado cuenta que estamos mucho más preparados de lo que pensamos para volcarnos en una actividad creativa que requiere talento. **Ericsson** y **Tesch** han mostrado que lo que normalmente se atribuye al “genio” o al talento inusual en los artistas es muchas veces el resultado de un mínimo de diez años de trabajo paciente y entregado.⁴⁰

Podemos decir aquí que incluso las personas que se les considera dotadas de talento no saben exactamente lo que harán o si va a funcionar. Por el contrario, empiezan y descubren en el camino a donde quieren ir, en eso radica toda la diversión. Cuando pensamos en probar algo por primera vez, lo normal es que lo comprendamos sólo en términos vagos y abstractos. Nuestra admiración por los resultados, como las grandes pinturas de los museos, pasa por alto el proceso donde hubo luchas, incertidumbre, intentos fallidos que tuvieron que afrontar incluso las personas con así llamarlo talento, y aunque reconozcamos vagamente que existen, tendemos a minimizar todas las dificultades que tuvo el artista, para quedarnos en el principio de la admiración y como es que los artistas hacen parecer fácil su trabajo.

Los resultados de las obras terminadas, es decir los productos de aquello que nos parece obra del talento brotan o surgen en su mayoría de habilidades que podemos aprender. Si creemos que el talento es un derecho de nacimiento, entonces o lo tenemos o no. Pero si cambiamos nuestra forma de pensar y si vemos esos dones como habilidades, entonces el talento puede ser aprendido. Cuando nos permitimos estar plenamente en el momento, en el presente, dejándonos envolver y absorber en una actividad creativa dejando de lado los miedos a seguir las reglas, es probablemente cuando somos nuestro “yo” con más talento. La clave está en saber que hay una serie de pasos para aprender cualquier cosa, especialmente las ocupaciones creativas como la pintura.⁴¹

40. Ericsson, Krampe y Tesch-Romer, “The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance”, *Psychological Review*, (1993), 363-406.

41. Ellen J. Langer. *Op. Cit.* 193.

Si demasiados de nosotros nos contenemos y no nos embarcamos en hacer cosas por que imaginamos que no tenemos talento, esta acción solo nos vuelve ciegos a los procesos del talento. Hay muchas artistas que de hecho no lo pensaron demasiado y simplemente pintaron, sin tener demasiado en cuenta esas grandes ideas sobre el arte y el talento.

“El arte no reproduce lo visible; hace visible” **Paul Klee**⁴²

En el momento en que cualquiera de nosotros se dispone a crear algo nuevo, no podemos saber si lo que estamos a punto de hacer funcionara o no.

Y menos mal, porque si **Picasso** hubiera sabido exactamente lo que iba a pintar y cómo iba a ser recibido, antes de empezar, probablemente se hubiera aburrido de la pintura.

2.4 El collage y la creación pictórica

El collage es efectivamente una práctica auto-reflexiva del arte, una práctica moderna de anunciar, anticipar, y que ejemplifica en el siglo XX (para el siglo en general) "concluir" la realización de la auto-conciencia en la que **Hegel** vió la marca del mundo moderno y de la cultura moderna como tal.

El collage representa un hallazgo tan decisivo como lo fue la invención de la perspectiva cónica en la pintura del siglo XV. Refiriéndose al primer papier collé.

Una de las características del arte de nuestro tiempo ha sido y sigue siendo la introducción (en la práctica de la pintura, especialmente) del collage, o papel recortado y pegado en la superficie del cuadro, que luego había de abarcar mil modalidades.

En su nuevo contexto podían producir una maravillosa serie de reverberaciones en la mente y en la vista del espectador realidades diversas, perceptibles, reforzándose entre sí y alterando todas las nociones preconcebidas de verdad en el espectador. Evidentemente se podían hacer muchas cosas con el papier collé.

42. Ellen J. Langer. *Op. Cit.* 215.

La invención e introducción del collage en la pintura ha sido el equivalente a una cura de desintoxicación. A merced de ella, se han librado los pintores, por un momento, de la servidumbre hipnótica de la pasta y del pincel. Han liberado su mano, sus ojos y su espíritu de los encantos, demasiado hechizantes, del color contenido en un tubo. Cosa extraña, y a la que no se ha prestado suficiente atención, se han introducido en el reino de la materia en bruto. Han renunciado durante el tiempo preciso, para adquirir mejores costumbres, a la apariencia seductora, a fin de ocuparse, sobre todo, de lo que podía haber en el fondo. El collage es incuestionablemente una conquista del cubismo.

Karl Marx analiza el collage, como técnica implementada para la salud psicosocial, posibilita al ser humano dar cuenta de esa capacidad creadora, que, en los tiempos del chip, parece estar en un plano distante.

El ahorro de tiempo, la facilidad de comprar todo confeccionado por otros, priva en algunos casos, de la gratificación del sentimiento de la creación. Muchos críticos argumentarán ante esto que de eso se trata la modernidad, que no es posible esperar que el hombre continúe eternamente vinculado a su producción "directa". La creatividad, sin embargo, debe hacerse camino, ya que, de lo contrario, se está perdiendo parte de la condición humana. Una forma de hacerlo, es mediante el collage; dejando salir toda esa energía que no encuentra espacios en la vida cotidiana.

Por otro lado, el collage fue y continúa siendo, una expresión artística que rompe con la idea de un arte de y para expertos. Cualquier persona puede explorar esta técnica. Otra característica es su elasticidad con respecto al número de participantes. El collage parece encajar perfectamente con el trabajo grupal, donde la heterogeneidad, la diversidad, como ya fue expuesto, no afecta al resultado, sino más bien lo enriquece. Artistas contemporáneos siguen construyendo al medio mediante la infusión con materiales innovadores y procesos técnicos que fusionan la tecnología y el arte de producir formatos de collage muy nuevos. En las cuales se pueden mencionar obras como las de **Ray Johnson**, **Alex Katz**, **Robert Motherwell**, **Louise Nevelson** y **Ryan Anne**.

2.4.1 La libertad de cortar y pegar

Como bien lo había dicho **Matisse**, para él era más fácil tomar papeles de colores, recortarlos y empezar a crear, ya que, las tijeras le permitían hacer cortes muy precisos para la creación, era más sencillo y exacto para él tomar unas tijeras que un pincel. Este es un ejemplo de la gran libertad que hay en el cortar y pegar en el collage, pues como la gran mayoría sabe existen reglas para la pintura al óleo desde cómo y con qué sustancias se debe imprimir el soporte, hasta como se prepara la barniceta, y esto no solo ocurre en la pintura al óleo sino también para la gran mayoría de las técnicas pictóricas como el encausto, el tempera, el gouache, etc.

Para el collage, podría decirse que no hay reglas de este tipo, esta técnica te permite tomar un sin fin de materiales y experimentar con ellos. Existe la libertad de tomar cualquier cosa que te topes en el camino. Puedes cortar madera, cartón, papel, textiles etc., de la forma que se te plazca, hay que dejar que el proceso de cortar y pegar fluya por sí solo, las obras artísticas se producen casi por sí solas, las piezas van encajando formando estructuras nuevas, con ensayos, pruebas y errores, las obras van surgiendo tal vez hasta por accidente.

Los materiales se van mostrando como son, presentando su condición física material en el mundo, cortarás pedazos de papel de color, pero seguirán siendo papel, tendrás la libertad de cortarlos como tú quieras, pintarlos, romperlos, pero seguirán siendo papel, y esta situación, aunque parezca desfavorable, en realidad es todo lo contrario. Por qué a la gran mayoría de los artistas les atrae y algunos lo prefieren, que los materiales que utilizan conserven las características físicas de la materia. Y esto hace que la actividad de cortar y pegar sea un asunto sumamente libre y espontáneo entre el artista y sus materiales.

2.4.2 Técnica moderna, su influencia en el desarrollo de la vanguardia

Como se observó durante el transcurso de este trabajo, desde que el collage hizo su aparición en escena a principios de siglo, comenzando con el cubismo, el collage comenzó a implementarse como una técnica, puesto que nunca existió una corriente que fuera específicamente del collage, y que acabando dicho movimiento dejara de usarse el collage, esto nunca sucedió, nunca existió un tal collageismo.

El collage se implementó como técnica, y una con gran aceptación y apropiación de los artistas. Fue incubada por el cubismo, de ahí saltó de vanguardia en vanguardia.

Gran parte de los ismos que salían a la luz comenzaban experimentando con collage o posteriormente lo incorporaban a su movimiento, ya que la utilización de nuevos materiales en el arte fue uno de los rasgos decisivos del siglo XX, difundiendo entre amplias masas de población el valor estético de materiales y formas que antes permanecían ocultos.

Lo que importa no es solo el hecho, de que el arte del siglo XX haya incorporado a su ámbito específico cualquier materia, sino que, quizá por tal proceder, cualquier objeto o cualquier materia pueden estar en el origen de una experiencia estética que no pertenece al ámbito de lo artístico.

Pero el uso de estos materiales en la obra artística y la experiencia estética que estos llegan a producir ya los incursionan en el ámbito artístico, por el puro contexto, en que son usados estos materiales comunes. El collage influyó notablemente en el arte en la utilización de nuevos materiales incorporados en las obras, o más drásticamente que estos materiales fueran la obra misma. Fue usado durante todo el siglo pasado y aun en nuestros días, esta técnica sigue vigente.

Es complicado recopilar en una sola frase la influencia que tiene el collage en el arte contemporáneo y más aún en el siglo XXI cuando en la mayoría de las fichas podemos leer “técnica mixta”, que en palabras simples sería el conjunto de diferentes materiales texturas y objetos para realizar la obra, pero, ¿que no sería esa la misma idea del collage? El arte contemporáneo se ha desarrollado en la escena de un reciclaje cultural muy basto donde se toman ideas, modos o estilos del pasado mezclados con las imágenes de nuestro tiempo. Como bien lo predecía **Walter Benjamin** en su tesis de la reproductividad: El elemento “artístico” surge con el corte y el montaje⁴³ Aunque él se refería a la reproducción de imágenes de una película de cine. Me parece muy interesante este elemento “artístico” que el menciona porque es algo parecido a lo que ocurre con el arte actual. Por qué se pueden observar cortes de un pasado artístico existente pero montado en un escenario diferente.

43. Yves Michaud, “El arte en estado gaseoso”, (Fondo de Cultura Económica, 2007), 96.

Yves Michaud en su libro "*El arte en estado gaseoso*" habla sobre un crítico del arte contemporáneo elegido para dirigir el palacio de Tokio en París cuando se decidió hacerlo centro de arte contemporáneo. Este profesional de la publicidad y también crítico teoriza sobre una estética relacional es decir una filosofía del arte contemporáneo como experiencia de la relación social. Esta filosofía es la ideología de una práctica comunicacional y relacional, está hecha a su vez en lo esencial del collage y del reciclaje, por no decirle popurrí, esto constituye una práctica de comunicante ecléctico.⁴⁴

Podríamos decir que todos o la gran mayoría de los artistas contemporáneos son eclécticos con base a esta estética relacional. Entonces las fichas técnicas de las obras de arte deberían decir collage, pero no es tan simple.

La mayoría de los artistas contemporáneos hacen uso del collage, pero ¿qué tan protagonista es este en sus obras? Tal vez poco o nada al parecer, pues resulta evidente que su objetivo no era hacer collage, pero tal vez el collage los llevo a cumplir este objetivo. Un ejemplo sería "**Chopper for Life**" (Pizza Doors) del 2002 de **Sarah Lucas** donde se puede observar un par de puertas tapizadas de anuncios de revista de comida rápida. Otro ejemplo podría ser "**Sighs and Traces**" del 2012 de **William Kentridge**, un dibujo de tinta china de 101 x 122 cm montado sobre hojas del diccionario tecnológico universal, el dibujo es de un árbol del cuyo follaje sobresalen palabras y frases que parecen puestas al azar pero que fueron colocadas minuciosamente en un sitio específico con un propósito específico.

Greenberg dice que para que una obra sea considerada Gran Arte Moderno esta debe de trascender su carácter de objeto físico, señala la dificultad real que existe en discriminar entre ciertas obras modernas, las que realmente trascienden y las que se limitan solo a su ser físico. Esta dificultad surgió a partir de los *Papiers collés*. Donde se empezaron a introducir en el arte objetos considerados del mundo real, objetos cotidianos del día a día como el papel tapiz o páginas de periódico. Y esta tarea de discernir se dificultó aún más con la aparición del *ready made*.⁴⁵

44. Yves Michaud, *Op.Cit.* 52.

45. *Ibid*, 116.

Dadá inventó el collage como se conoce actualmente, el **Dadá** cuestiona los encasillamientos formales del modernismo y reintroduce la dimensión crítica por medio del collage y el montaje con el choque de imágenes, palabras, sonidos, y de la mezcla de géneros. Que es claramente cómo opera el arte actual. Como diría **Yves Michaud**: *Dadá (que surgió casi hace 100 años y tuvo un fin) representa perfectamente “el espíritu de nuestro tiempo”*. Resurgió en los sesenta y a principios de los setenta donde se produjo un sobresalto vanguardista de inspiración dadaísta. Y parece haberse quedado en el aire.⁴⁶

En la actualidad nos enfrentamos a un constante bombardeo de imágenes por la publicidad, medios de comunicación, la mercadotecnia y el consumismo. ¿Cómo puede el arte enfrentarse a este problema cuando desde hace varias décadas dejó de ser el principal productor de imágenes? Sin duda el arte pop fue el primer caso de reciclaje artístico sistemático de las imágenes de la cultura visual popular.

Utilizó estas imágenes de la publicidad, del cine y del consumismo para producir obra pictórica asistida por ayudas mecánicas como la serigrafía, diapositivas proyectadas y una de ellas también fue el collage.

A partir de los años cincuenta este reciclaje de imágenes de la cultura popular se aceleró. Esta confrontación entre arte y las imágenes abrió para el arte un ámbito externo de recursos, pero también creó una relación problemática entre producción artística e imagen. El arte ya no posee el monopolio de la imagen y cuenta con rivales como la fotografía, el cine, el video, la televisión etc. ¿Qué hacen ahora los artistas con las imágenes? Interviene ahora una gama de recursos reflexionados, la cita crítica, la cita irónica, la deconstrucción analítica, el préstamo, el recurso del puro pretexto, la simulación, la apropiación.

Todos estos recursos reflexionados son utilizados por el collage, por separado, combinados o todos al mismo tiempo por el carácter ecléctico de este. Un ejemplo sería la obra de **Sherrie Levine** quien dirigió su trabajo en el apropiacionismo con el tema central de su obra artística. **Levine** cita a menudo obras enteras en sus trabajos fotografiando las imágenes.

46. Yves Michaud, *Op.Cit.* 76.

Desafió las ideas de originalidad, llamando la atención en las relaciones de poder, el género, la creatividad, el consumismo, el valor de los productos básicos y usos sociales del arte. Levine juega con el concepto de “casi igual”. Una de sus obras es “**President collage: 1**” de 1979.

Como se menciona en “**El arte último del siglo XX**” de **Anna Maria Guasch**. En 1977 la exposición “**Pictures**” redefinió los modos de expresión creativa como el filme, la fotografía, el video y el performance y condujo al apropiacionismo de artistas como **Robert Longo**, **Cindy Sherman** y la ya mencionada **Sherrie Levine**. El apropiacionismo hizo suya una actitud inexpresiva ante los procesos creativos (pero esto no quiere decir que no los tenga) y las imágenes que los generaban. Según **Germano Celant**, los apropiacionistas fue una generación nacida en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiado a la máquina, en pocas palabras una época en la que absolutamente todo era sometido a procesos de reproducción.

Estos artistas manifestaron una clara predisposición a aceptar la autoridad de lo inexpresivo y el totemismo de la imagen anónima, menciona **G. Celant**. Quien también menciona que el conocimiento y la mirada ya no tenían al mundo real ni sus componentes emocionales como referencia.

Su modelo era el mundo reproducido ya sea filmado, fotografiado, etc. Lo que equivalía a decir que la imagen solo existía en función de su doble. Para los apropiacionistas, lo importante no era el hecho de crear, sino el de trabajar la diferencia mínima del doble. (Por ejemplo, las refotografías de **S. Levine** o la yuxtaposición de imágenes cinematográficas de **Fassbinder** de **R. Longo**).

G. Celant concluye que todo este procedimiento del doble del doble se deriva el recurso a los temas y a los procedimientos de los **mass media**, así como la identificación con las actitudes y los temas del pop y del conceptual, aunque desde una posición que tenía tanto de analítica como de irónica.

Estos principios alentaron también a otro grupo de artistas neoyorquinos **Ashley Bickerton**, **Peter Halley**, **Jeff Koons**, **Haim Steinbach** y **Meyer Vaisman**. Que, a partir de una base teórica fundada en el pensamiento posestructuralista francés, apostaron por el principio de la simulación como alternativa a la obra de arte entendida en sentido tradicional.

Sin embargo a pesar de este punto de partida en común, no todos los artistas, que cabía considerar pertenecientes a una segunda generación de apropiacionistas o sustitucionistas, compartían los mismos medios. **J. Koons** y **H. Steinbach**, guiados por el espíritu de la broma intelectual de **Marcel Duchamp**, compartían el gusto por los objetos de consumo “apropiados” de la vida cotidiana.

Los modelos teóricos de este mundo de artistas tampoco tenían nada que ver con el dogma formalista de **Clement Greenberg**. El estructuralismo enfrentado al modelo historicista en el que se había asentado el discurso crítico norteamericano en los últimos veinte años. Fue creciente el interés que despertaron los filósofos franceses Michel Foucault, **Jean-Francois Lyotard** y especialmente **Roland Barthes** y **Jean Baudrillard**, entre los artistas e intelectuales norteamericanos, quienes hicieron suyos algunos de los principales conceptos posestructuralistas de aquellos: “simulación”, “simulacro”, “hiperrealidad”, “cultura de la mercancía”, etc.

Roland Barthes había traspasado las teorías establecidas por **Ferdinand de Saussure** en el campo del lenguaje a los fenómenos sociales y culturales susceptibles de ser analizados como sistema de signos. Intentó descubrir la estructura interna de las representaciones de la realidad, realidad que la sociedad capitalista había remplazado por sus símbolos o apariencias. En su interés por las estructuras **Roland Barthes** acudió a un símbolo clásico de la nave *Argo*. La obra de arte podía ser creada por dos acciones. Por la sustitución (una parte remplace a otra) y la nominación (el nombre, que es el todo, no está vinculado a la perdurabilidad o estabilidad de las partes).

Para los norteamericanos **R. Barthes** fue quien puso de nuevo sobre el tapete las teorías del alemán **Walter Benjamin**, cuestionadoras de los valores de originalidad y de aura asociadas a la obra de arte. Para **Roland Barthes** una obra artística no es un conjunto de partes con un único significado si no un espacio multidimensional en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan, mezclan, chocan distanciándose del significado primigenio. Una imagen debe entenderse como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irreplicable, si no las acciones de seleccionar, escoger y combinar.

De la “muerte del autor de significados únicos” y de sustituir el “crear” por el “combinar, el escoger o el seleccionar” derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno. **Jean Baudrillard** concibe la sociedad posindustrial, la del capitalismo del consumo masivo, como un espectáculo fantasmagórico en el que el valor de cambio de un objeto obedece a criterios de moda y de prestigio vinculados al lenguaje de la publicidad. El objeto no es valorado por sus cualidades intrínsecas o por sus significados, si no por sus apariencias: el simulacro, forma desencantada de la seducción ha suplantado a la realidad.

Para **Peter Halley, Bárbara Kruger, Jeff Koons y Haim Steinbach**, el deseo, la seducción y el simulacro, es decir la realidad moderna, se manifiestan en productos artísticos desposeídos de verdad, de genialidad, del aura que históricamente acompañan al arte. Los objetos más que representar en primer grado la realidad simulan representaciones reversibles y mutables de la realidad. El objeto artístico como cualquier mercancía, debe tomar la apariencia de fetiche triunfante. El objeto artístico es aniquilado como objeto familiar para convertirse, según **Baudrillard** en algo monstruosamente extraño y obsceno, en mercancía absoluta.

Como señala **Rosetta Brooks** en *“From the Nighth of Consumerism to the Dawn of Simulation”*, a partir del pensamiento de **Baudrillard** el arte acabó convirtiéndose en un generador de mundos simulados, ficticios, de la misma manera que el video y la publicidad crearon también a su manera, mundos artificiales e ilusorios. El arte se convierte en una nueva clase de imagen de ensueño en el interior del cerrado mundo del juego. Lo que está en juego es “la supervivencia de las imágenes”.

El artista ya no debe, imitar, duplicar o parodiar la realidad, sino extrapolar signos de ella para crear una hiperrealidad. La hiperrealidad y la simulación son dos factores que distinguen la cultura contemporánea de la del pasado. El posmodernismo es efectivamente este tiempo del pluralismo y de la diversidad donde subsisten este mundo de imágenes de la cultura popular y el mundo del arte. Donde el collage es capaz de mezclar ambos mundos. Algunos lo festejan como una liberación otros lo ven como el tiempo del todo se vale. Esta identidad contemporánea, como dice Yves Michaud este “espíritu de nuestro tiempo” expresa el arte relacional y transaccional de moda en primer grado.

CAPÍTULO 3

Proyecto plástico; 34 collages, 8 dispositivos

3 Proyecto plástico; 34 collages, 8 dispositivos.

El proyecto consta de un análisis al proceso creativo y trata de explorar este proceso, desde la concepción del cuadro. ¿Cómo se conforma un cuadro? Me dispongo a desarrollar una exploración en pintura sobre los elementos que considero de mayor importancia: forma, figura, materia, esquema, estructura y unidad. Y como es que, el desarrollo de estos elementos nos conduce al proceso creativo. El proyecto está formado por 34 collages divididos en 8 dispositivos distintos. De los cuales se analizarán al final de este capítulo.

Me interesa la pintura en cuanto a estructura, de cómo la organización de ciertos elementos relacionados entre sí, el juego y el devenir de las formas pueden llegar a formar unidad. Retomando la tesis de **Walter Benjamín** sobre la nueva estética que surge del elemento artístico del corte y montaje, de cómo la reproductividad mecánica destruye el aura.

Me interesó retomar este elemento artístico del corte y montaje literalmente en la pintura, de cómo a través de elementos relacionados entre sí, yuxtapuestos sobre otros, montados o cortados y mediante una estructura conceptual plástica se puede tratar de llegar o lograr una unidad y reconfigurar el aura de la obra.

Lo que presento en mi trabajo plástico es una serie de composiciones de elementos que se repiten y reproducen en los planos del cuadro. Imágenes monocromas sobre superficies cromadas, (utilizo fondos azules y amarillos, que en mi parecer son colores que tiene mucho cromo, es decir que son muy contrastantes). Y una serie de esquemas/figuras que se entrelazan unas con otras. Integré tipografía como elemento esquemático, de tal manera que las letras fueran formando una red al enlazarse y penetrarse unas con otras.

Una parte muy importante es la utilización del collage en el proceso creativo y aquí es donde entra lo que **Walter Benjamín** denominó como la nueva estética del elemento artístico del corte y el montaje. Ya que en el collage esto es sumamente factible.

Utilizando el collage que me permitió un amplio espectro de experimentación, al cortar, pegar, montar y pintar, todo al mismo tiempo sobre una misma superficie.

Mediante este recurso el proceso creativo se libera, fluye y podría decirse que anda por sí solo. Nos permite componer con mayor facilidad el espacio, nos permite que se relacionen e interactúen las formas adecuadamente, con más soltura.

Mediante este desarrollo del proceso creativo en el collage se puede seguir estudiando posteriormente la forma, la figura, y el esquema, de cómo estos elementos se relacionan entre si e interactúan de tal manera que surge la composición en el cuadro, pero esto todavía no nos asegura la unidad en el cuadro, aún nos falta incluir la pintura y la pintura como materia, como estas dos deben hacer saber su presencia a la forma, la figura y el esquema.

Esta unión de la forma, la figura, la materia, el esquema y la pintura vuelven al cuadro más sólido, más estable, pero esto solo será posible mediante una estructura compositiva que los integre y articule a cada uno de estos elementos. Para que existan en el espacio del cuadro en conjunto, y así reconfigurar la tan esperada unidad de la obra.

Por lo anteriormente dicho, sostengo que el collage es una herramienta factible para el desdoblamiento del proceso creativo, principalmente para la producción y creación pictórica.

3.1 El collage en la práctica del arte

El collage se encuentra en el arte en general, en este caso en particular se hablará del collage dentro del campo de la pintura, ya que esta es una de las ramas más amplias en cuanto a la creatividad humana se refiere.

Al hablar del collage en la práctica artística, hay que evitar obviar las enseñanzas que nos deja este, al fin de cuentas llamado recurso artístico. No hay que limitarse a encasillar al collage como la técnica del papel cortado y pegado sobre la obra, es cierto que de ahí deriva su nombre y en sus inicios ese era su principal propósito (materiales encolados y dispuestos sobre algún soporte).

Como se analizó en las páginas anteriores, el collage tuvo un largo siglo para evolucionar conceptualmente, por sus constantes apariciones en las vanguardias del siglo XX, sin mencionar que se estudió dentro y fuera del ámbito artístico.

Uno de estos ejemplos es el análisis morfológico de **Fritz Zwicky**, creado en 1969. **Zwicky** propone una especie de combinatoria exhaustiva que ya había sido anticipada por el collage, dejando de lado este punto, el sistema de **Zwicky** explica de manera muy clara como es que se crea y se estructura un collage.⁴⁷

El método de combinatoria propuesto tiene como objetivo resolver problemas mediante el análisis de las partes que lo componen. Se basa en la concepción de que cualquier objeto de nuestro pensamiento está compuesto o integrado por un cierto número de elementos y en la consideración de que estos tienen identidad propia y pueden ser aislados, dicho lo anterior, por tanto, se parte de una lista de elementos particulares para generar nuevas posibilidades. El método consta de tres etapas diferenciadas; el análisis, la combinatoria, y la búsqueda morfológica.

La primera etapa “el análisis” consta de tres pasos;

Paso 1, escoger el problema a resolver, situaciones u objeto a mejorar.

Paso 2, analizar que atributos o elementos los componen (los elementos tendrán que ser los más relevantes) para aclarar si un elemento es relevante o no es necesario determinar si este afecta a las combinaciones o resultados o es parte del problema a resolver.

Pasó 3, en este punto se hace el análisis de las variantes o de las alternativas posibles de cada atributo o elemento.

La segunda etapa es la combinación, se harán todas las variantes posibles, creando todas las variantes de cada uno de los elementos. El número o conjunto total de combinaciones posibles se denomina “producto morfológico”.

47. Análisis Morfológico de Fritz Zwicky, astrónomo del California Institute of Technology. (1898-1974)

<https://planificaciongeneral.wordpress.com/2010/06/01/metodo-morfologico-3/>

Por último, llegamos a la etapa 3, la búsqueda morfológica, que consiste en analizar combinaciones y ver sus posibilidades creativas. Esto se puede hacer de dos maneras, por el azar escogiendo elementos combinados aleatoriamente y analizar unos con otros. O por numeración ordenada, este consiste en enumerar todas las combinaciones sistemáticamente, el número de variantes puede ser elevado y las combinaciones pueden volverse inmanejables.

Una simplificación que puede hacerse es eliminar aquellas combinaciones que se consideren inviables y por consecuencia todas las que de ellas se derivarían.

Este análisis morfológico evidencia la importancia que tiene las relaciones de cosas diversas a la hora de intentar una solución de un problema o en caso de tener que replantear una situación que no nos satisface. Otra característica del collage aparte de la combinación, es que este también manifiesta el poder que tiene la descontextualización (quitar de su lugar habitual una imagen, un objeto o una idea) para cambiar el sentido de las cosas o para trastocar su función, significado o valor. El collage por todo lo mencionado es una especie de apología de la diversidad; con esto me refiero a los materiales distintos, soportes variados, concepciones heterogéneas. Y es que sin esta multiplicidad es muy difícil, por no decir imposible, llegar a una solución óptima. Pero el aporte que parece más valioso, entre las que han defendido las vanguardias artísticas del siglo XX y especialmente del collage, es su cuestionamiento del cuestionamiento de la normalidad, con esto nos referimos a su crítica frontal a toda clase de normalismos, el rechazo de lo establecido, el gusto por el riesgo y un sentido lúdico de la vida, imprescindibles, para cualquier persona que se plantee seguir un curso de técnicas creativas, al menos intelectualmente hablando.

Como hemos podido darnos cuenta, el collage se le ha denominado de tres formas distintas dentro de la práctica del arte. La primera como técnica, esta es la primera clasificación que se le asigna, plásticamente hablando cuando pensamos en collage la primera imagen que salta a la mente es el proceso técnico (los materiales diversos descontextualizados fusionados en un todo sobre un soporte convencional o no). También nos referimos a él como un sistema como el ya mencionado y propuesto por **Zwicky**, el collage también es un sistema de combinatoria.

Y, por último, la tercera forma en que nos referimos al collage, surge durante el siglo XX, en este periodo pasa a ser denominado arte, después de varios estudios y de una carga conceptual acumulada durante el siglo, pasa a estar al mismo nivel que una pintura en un museo. El collage se vuelve obra de contemplación.

En el libro **“El pensamiento creativo”** de **Josep Muñoz**, se habla sobre el programa **“Xènius”** de estimulación de la creatividad, donde se recogen 13 técnicas creativas, a estas técnicas también se les denomina como procedimientos. La primera que mencionan en la lista es el collage. El programa **“Xènius”** consiste en sesiones de dos horas como mínimo de cada una de las técnicas creativas y complementar con 2 sesiones de 2 horas de una introducción teórica a la creatividad. Este programa propone que a base esta sesión programada, que los individuos estimulen de forma constante ciertas habilidades para poder desarrollar y realizar actividades creativas. Como hemos visto el collage ofrece un medio para desarrollar la creatividad.⁴⁸

3.2 Una puerta hacia las posibilidades de la experimentación

Como ya he mencionado anteriormente, el collage te permite muchas cosas que otras técnicas no, simplemente la utilización de distintos materiales y texturas ya te permiten experimentar de muchas formas.

Como acabo de decir, yo dispongo de todo mi material en el piso cuando voy a trabajar, todas las pinturas y pinceles con los que cuento, los recortes y papeles con los que deseo trabajar, hasta papeles que me llego a encontrar en la calle. Con todos mis materiales a mi alcance comienzo a componer dibujos y estructuras, dándome la posibilidad de tomar cualquier color y material para incorporarlo a la composición. Nunca se sabe que se va obtener como resultado, y ahí radica mucha de su magia, pues el collage es imprevisible y en varios casos el resultado puede ser inesperado y confortante a la vez, pues cuando terminas un collage sabes que ese collage tiene mil posibilidades más, y al hacerlo te vas ir encontrando formas nuevas con que experimentar y el proceso de creación continua.

48. Josep Muñoz Redón, *Op. Cit.* 37.

Siguiendo con el tema del collage como una forma de experimentación, nos falta mencionar a **Osborn** que en su obra **“Imaginación aplicada”** nos habla de una serie de preguntas esenciales del pensamiento creativo.

Las preguntas son las siguientes:

- **¿Otros usos?** ¿nuevos usos para lo que existe? ¿otros usos si se modifica?
- **¿Adaptar?** ¿se parece algo a esto? ¿sugiere otras ideas? ¿qué cosas semejantes se han dado en el pasado? ¿qué podría copiarse? ¿a quién puedo emular?
- **¿Modificar?** ¿darle nueva forma? ¿cambiar su sentido, su color, su movimiento, su sonido, su olor, su forma, su aspecto? ¿hace otros cambios?
- **¿Agrandar?** ¿qué se puede añadir? ¿más tiempo? ¿mayor frecuencia? ¿más fuerte? ¿más alto? ¿más grueso? ¿añadir un valor suplementario? ¿aumentar el número de ingredientes? ¿duplicarlo? ¿multiplicarlo? ¿exagerarlo?
- **¿Disminuir?** ¿qué se le puede quitar? ¿qué se debe hacer más pequeño? ¿más condensado? ¿Hacerlo en miniatura? ¿más bajo? ¿más corto? ¿más ligero? ¿qué se puede suprimir? ¿Cómo hacerlo más aerodinámico? ¿Cómo dividirlo en piezas?
- **¿Sustituir?** ¿a quién poner en su lugar? ¿qué poner en su lugar? ¿qué otros ingredientes? ¿qué otros materiales? ¿otros procedimientos? ¿otras fuentes de energía? ¿en otro lugar? ¿diferente forma de resolverlo?
- **¿Reordenar?** ¿intercambiar los componentes? ¿otros modelos? ¿un orden diferente? ¿otra secuencia? ¿otro orden entre la causa y el efecto? ¿cambiar el aspecto? ¿cambiar el orden temporal?
- **¿Invertir?** ¿transportar lo positivo y lo negativo? ¿considerar lo opuesto? ¿Darle vuelta? ¿colocar lo de arriba abajo? ¿intercambiar los papeles? ¿cambiar de posición? ¿y si trocásemos el orden de desarrollo? ¿y si presentásemos otra cara?
- **¿Combinar?** ¿Por qué no intentar una mezcla, una aleación, un conjunto, una combinación? ¿enlazar las unidades? ¿las ideas?⁴⁹

49. Ricardo Marín, *Op. Cit*, 74.

Esta lista ha dado la vuelta al mundo y cual sea el valor que le ha dado cada persona no puede negarse que ha sido utilizada constantemente. Ahora utilicémosla nosotros al experimentar creando collage. Que a diferencia de lo que se mencionaba en apartados anteriores, esta lista no es una serie de reglas ni mucho menos pasos a seguir, por que como recordaremos, si nos encasillamos en una serie de pasos regidos a seguir corremos el riesgo de entrar en el automatismo y dejar de disfrutar la actividad.

Esta es una serie de preguntas abiertas que nos incitan a la experimentación. ¿Qué pasaría si yo junto una serie de materiales para elaborar, digamos en este caso, un collage, y tomo esta lista de preguntas propuesta por **Osborn** como pauta? Lo que pasaría es que yo tendría que buscar otros usos a mi material dispuesto, es decir si tengo unas tijeras, pues ahora les buscaré otro uso y tal vez pinte con ellas. Buscaré semejanzas entre mis materiales y los adaptaré unos con otros, es este paso tal vez yo tenga que hacer algunas modificaciones, tales como pegar cortar o desarmar en partes más pequeñas algunos de mis elementos. Podré agrandar o multiplicar varios elementos y exagerarlos. Siguiendo la lista yo podre sustituir, cambiar, reordenar y combinar todos mis elementos. Convierte la creación del collage en un juego, un juego que al mismo tiempo es nuestro trabajo creativo.

El pensamiento de **Schiller**, sostiene que el juego nos conduce al trabajo, y al mismo tiempo este nos trae de vuelta al trabajo. Ya que el círculo debe completarse y continuar en el equilibrio dinámico de la mente. Dice que el juego nos relaja después de una laboriosa tarea, nos libera de la tensión y el esfuerzo que se le ha infundido a una mente estancada en el automatismo. Si la mente se encuentra relajada e inactiva el juego le dará una dirección positiva dotándola de energía utilizable para trabajar. En conclusión, el juego restaura el equilibrio perdido, hay una interacción entre el trabajo y juego. Lo que se quiere decir es que el juego revitaliza la mente para el trabajo, pero a su vez el trabajo debe dar paso a la relajación y a la libertad del juego. **Schiller** presenta al juego como parte fundamental de la estética, **Schiller** se mantiene abierto a los fenómenos para-estéticos como el ornamento, el “*kitsch*”, el arte de los niños y primitivos, porque estas actividades ya se cumple el primer requisito sobre el cual se desarrolla la creativa artística, pues se da la ruptura con la actitud práctica hacia la vida.

Habla sobre la conexión esencial con los procesos inconscientes de la imaginación, donde se origina la creatividad que posteriormente bajo la reflexión configurará el objeto bello. **Schiller** habla sobre la importancia de que la primera etapa del proceso creativo, no sea coartada por el control del intelecto. Esta primera etapa es donde nos sumergimos libremente en el flujo de las imágenes.⁵⁰

Para poder comprender como es que surge la experimentación en el proceso creativo es necesario hablar sobre el pensamiento creativo que es muy distinto al proceso creativo. La creatividad esta en ambos lados de los hemisferios cerebrales, si utilizamos ambos logramos una mayor y mejor integración de nuestros procesos de pensamiento creativo. Debemos casar lo creativo con el orden, lo divergente con lo convergente, lo caótico con lo aterrizado. Lo desordenado con lo crítico. Esa es la fórmula de la creatividad.

Por un lado, tendremos el pensamiento creativo que es ingenioso, seductor e inspirador, este pensamiento cargado de energía que da la imaginación. Por el otro lado encontramos al pensamiento convergente que es ordenado, calculador, es neutral para analizar las ideas pasionales e ingeniosas del pensamiento creativo.⁵¹

Si combinamos estos dos lados, mezclando fortalezas y reduciendo debilidades puede ser la causa y raíz de la creatividad incluso de la innovación.

Primero hablaremos del pensamiento divergente o también llamado pensamiento creativo. **De Bono** lo llamó pensamiento lateral, es un tipo de pensamiento que, en lugar de ir directo a la solución del problema, este pensamiento le da vueltas utilizando todas las posibles soluciones como caminos factibles, ningún camino es erróneo. Este pensamiento genera ideas o alternativas muy inspiradoras o altamente descabelladas. Apagar el juicio es vital para el pensamiento creativo, ya que este evita de cualquier forma juzgar las ideas. Ya que se concentra en la cantidad de ideas, no en la calidad de estas. La divergencia es el juego de generar ideas sin reparar en la calidad inicial de estas, evita en detenerse en analizar si son buenas o no.

50. Luis Argudín, "La espiral y el tiempo", (Escuela Nacional de Artes plásticas, 2008), 120-127.

51. Marco Antonio Wong Moreno, "Psicología de la creatividad", (Trillas, 2012), 25-27.

El único objetivo del pensamiento divergente es buscar, cavar, remover y volver a buscar hasta encontrar algo que finalmente responda a la búsqueda.

La segunda parte del conjunto es el pensamiento convergente o crítico. Este pensamiento es opuesto al anterior ya que cuando pensamos de manera convergente, el objetivo es enfocar las ideas y el ser tan eficientemente como sea posible. El pensamiento convergente es sistemático, lógico y más que nada crítico. Este evalúa las ideas para identificar cuales tiene sentido y cuales son realizables. En la convergencia se busca analizar y detallar las ideas, soluciones, alternativas y más que nada nos facilita un mejor orden en nuestros planes de trabajo. El pensamiento convergente es el complemento de la creatividad o divergencia pues este es que otra vez del análisis elige una dirección, la más óptima y funcional.⁵²

En el siguiente apartado se hablará de mi experiencia personal y de todos los inconvenientes que se presentaron anteriores a realizar esta investigación. Como es que haber realizado este proyecto plástico en mis años de estudiante inspiraron esta investigación.

52. Marco Antonio Wong Moreno, *Op. Cit*, 28.

3.3 Tipologías: Una propuesta a través del collage

Me decidí usar collage no solo por el hecho que fuera más inmediato y rápido. Aparte de mi gusto por el arte moderno que utiliza esta técnica artística, mi acercamiento al collage fue distinto. Llegue a él no con el pretexto de experimentar esta técnica. Como alguien que empieza a crear sus primeras obras plásticas de carácter serio, llámense cuadros pictóricos. Enfrentarse al espacio vacío donde cabe todo y nada a la vez, es algo complicado, más aún en una época donde cualquier idea artística por muy radical que parezca, ya existe. No podía de la nada hacerle frente al bastidor y esperar salir victoriosa, el error me perseguía antes de que este se presentara. Tenía que hallar una forma de “estructura” para configurar mis cuadros. Empecé con las formas más básicas como planos de color, retículas, dibujos lineales y le fui sumando cosas que me iba encontrando como imágenes que recortaba, diagramas, páginas de guías telefónicas, textos fotocopiados, etc. Denominé en un principio a cada una de estas formas “elemento visual”.

Comencé a estructurar manejando estos elementos visuales con cierta cadencia. Varios a la vez, intercalándolos, saturando unos y minimizando otros. Pero siempre con cierto control sobre el sistema de estructuración. Elaboré un primer grupo de 10 piezas de pequeño formato con un mínimo de colores y elementos visuales de fácil identificación. Todas estas piezas tenían un común denominador (la estructura) ya que son muy parecidas, pero se nota cierta diferencia de la pieza 1 a la 10. Al presentar dichas obras recibí un comentario sobre el uso del collage en mi trabajo. ¿Collage? En ningún momento había sido mi intención elaborar collages como parte de obra. Ciertamente mi trabajo no tiene ningún parecido con el collage comúnmente conocido, pero por algunas características que contiene se le puede denominar como tal.

Yo no hago collage, pero es muy cierto que estructuro con collage. Me interesa el collage, no como obra final sino más bien cómo opera este en la creación de una obra además de cómo se construye o deconstruye. Yo utilizo el collage como método⁵³ es decir como un procedimiento.

53. Método es una palabra que proviene del término griego *methodos* (“camino” o “vía”) y que se refiere al medio utilizado para llegar a un fin. Su significado original señala el camino que conduce a un lugar. Modo de hacer las cosas, siguiendo un cierto orden o costumbre, para alcanzar un fin determinado. <https://definicion.de/metodo/>

El “método collage” como lo he denominado, me aportó un mejor desenvolvimiento creativo al momento de estructurar y elaborar mi obra plástica. Podría afirmar por mi experiencia que “el método collage es un desencadenante creativo”.

Pero antes de decidir si es un desencadenante creativo o no, hay que tratar de definir que es o como opera el “método collage”. Al hablar de este análisis, puede haber un malentendido el cual me gustaría aclarar desde un principio, este “método” no es una guía de cómo hacer un buen collage ni algo parecido, mi intención no es dar una serie de instrucciones de cómo desarrollar esta técnica sin el mínimo fallo, me interesa como se construye, como es este proceso de estructuración que ocurre del mismo. Para dejarlo aún más claro, este texto no abordará el collage como resultado, como obra final.

Primero que nada, antes de hablar del tema principal, hay que hacer un pequeño análisis de la definición de collage que se utilizará para este texto. Se entiende como collage a los conjuntos de fragmentos (de uso cotidiano o no), recortados, modificados y encolados dispuestos con cierto orden sobre una superficie.

Entiéndase como fragmentos los recortes de papel, diarios, revistas, o en dado caso objetos tridimensionales que, al ser montados o pegados a la superficie a fin, aun siendo tridimensionales conserven la característica de plano, como cartón, madera, tela incluso arena. Hablaré en todo momento de una superficie plana, así que este texto hará referencia, más a la pintura que a la escultura sin contar ciertas excepciones.

Para contextualizar un poco más sobre lo que trato de explicar, imaginemos un collage de recortes de imágenes cualquiera, periódicos, revistas, anuncios, fotografías, etc. Mentalmente de una forma imaginaria hay que desarmar ese collage, claramente hay fragmentos que están por debajo de la superficie, hay que quitar los fragmentos más próximos para llegar al último, no podemos simplemente acceder desde un principio al último fragmento. Con esto nos damos cuenta que un collage tiene niveles, diferentes capas o planos que se van acomodando sucesivamente igual que una pintura del siglo XVI, que también se realizaba en capas (fondo base, contornos, luces, contraste y color).

Pero el collage opera de una forma diferente, aunque los dos posean una especie de capas en su formación, en comparación con el collage, en la pintura del Renacimiento cada capa tiene un tiempo o nivel (lugar) específico, si estos órdenes se alteran, su propósito de representación perdería el sentido. El collage es diferente, regresemos a nuestra visión imaginaria de desarmar un collage, supongamos que ya hemos separado todos nuestros fragmentos, cada fragmento es independiente, el fragmento que anteriormente era el último ahora puede ser el quinto, el tercero o el primero. Dispongámonos a rearmar nuestro collage de la forma que nos plazca, no importa si en el proceso modificamos algún elemento. Al final el resultado no será el mismo que desarmamos, es otra cosa, pero sigue siendo collage.

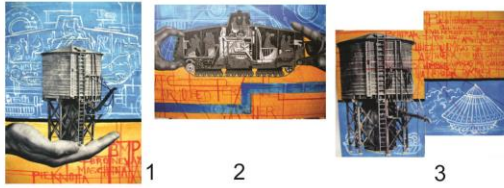
El punto aquí es que podemos disponer de estos fragmentos o “elementos visuales” (como les había denominado anteriormente), como si estuviéramos armando un collage, pero este no es nuestro propósito, el propósito es estructurar a través del collage. En palabras del artista chileno **Mauricio Garrido** quien hace uso de esta técnica en su obra. *“Soy un ladrón de fragmentos; necesito rearticular la realidad desarticulando lo que voy encontrando”.*

En mis propias palabras, entonces estos fragmentos encontrados llámense “elementos visuales” de la realidad hay que desarticularlos para posteriormente rearticular otra realidad, y el resultado será una realidad rearticulada. En conclusión, el “método collage” sería una rearticulación de la realidad y de los elementos visuales en el espacio. Donde el collage es una matriz rearticuladora, una especie de molde que le permite a estos fragmentos ser rearticulados. Dicha matriz o molde no crea copias sino posibilidades de ensamble de ciertos elementos visuales. Ahora que ya tenemos una definición de lo que sería el “método collage”, hay que analizar como funciona este dentro de las obras del proyecto plástico aquí presentado.

Para el siguiente análisis se hizo una clasificación en grupos, teniendo en cuenta el elemento visual, así como su comportamiento, cada grupo opera bajo un dispositivo que tiene características específicas. Cada grupo fue enumerado cronológicamente. Así mismo se les dio un título con las características con las cuales fuera más fácil identificarlos.

Grupos de Dispositivos

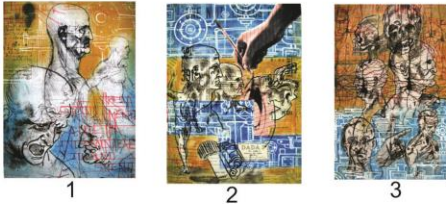
1 Yuxtaposición y línea de horizonte
Septiembre 2010



2 Retículas geométricas y formas orgánicas
Octubre 2010



3 Profundidad con planos, formas orgánicas y volumen
Noviembre 2010



4 Cuadrantes y tipografía como ornamento
Mayo 2011



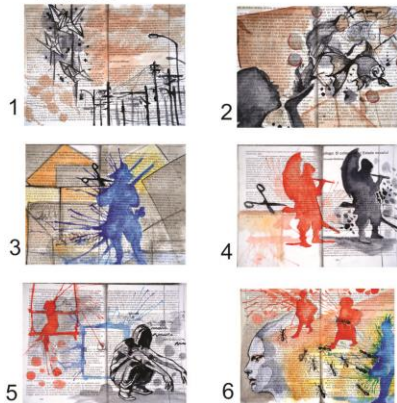
5 Segmentación por planos y repetición
Octubre 2011



6 Color como acento, dibujo lineal y papel tapiz
Marzo 2012



7 Texto como soporte, mancha y silueta
Abril 2012



8 Tema como motivo, dibujo y planos con dirección
Mayo 2012



Algunos dispositivos tienen una o dos especificaciones en común pero las formas en que se desarrollan van cambiando en cada uno. Por ejemplo, en varios grupos se pone como característica el plano, lo cierto es que en cada obra aquí analizada se ve la presencia del plano, pero esto no quiere decir que en todos los grupos iba a poner al plano como una característica primordial. Algunos grupos si se menciona esta característica como principal pero no es por su simple presencia en la obra, es porque, este desempeña un propósito específico o importante para la estructura. Esta característica no pudo englobar un solo grupo por que el comportamiento de dicho elemento visual era distinto de unas piezas a otras. Lo mismo ocurrió en el uso de tipografía y el uso del dibujo.

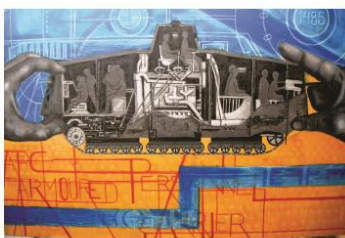
Aclarado lo anterior de cómo fue generada dicha tabla que se muestra a continuación y teniendo en cuenta que el tema central de este conjunto de grupos es el “método collage” me dispongo a describir cómo opera cada dispositivo.

Dispositivo 1 Yuxtaposición y línea de horizonte:

Empecemos con la línea de horizonte ya que desempeña una función importante en este primer grupo. Esta línea de horizonte es de tipo estructural y se hace presente literalmente como una línea. Nos permite la división del cuadro en dos segmentos independientes uno del otro. Donde la actividad que hay en estos bloques marcados con un plano de color para hacer más evidente la condición de segmento de estos, es distinta y contraria una de la otra. Es decir que cuando en un segmento la actividad es activa por el color, los tonos o la saturación, en el otro se conserva la calidad de plano donde las formas comienzan a cubrirlo de una forma más pasiva por así decirlo. Otra característica en esta parte es la utilización de tipografía, nótese que la utilización de esta es de tipo gráfico y no lingüístico.

Esta tipografía se transformó en una red que cubre el plano, está por encima del plano. Esta red es un elemento más del cuadro. Cuando se habla de yuxtaposición me refiero a la interacción de estímulos visuales al situar una comparación relacional. En este dispositivo se hace la inserción de una imagen que abarca los dos segmentos que forma la línea de horizonte, esta imagen contiene características que los otros segmentos no tienen, volumen, definición de formas y contornos sin mencionar este contraste que hay entre los colores de los elementos visuales. Esta yuxtaposición de la imagen de mayor peso visual hace que esta se aproxime más hacia nosotros, hace que salga del cuadro y crea un efecto de profundidad de planos. Al mismo tiempo que hace presente el centro del cuadro.

1 Yuxtaposición y línea de horizonte Septiembre 2010

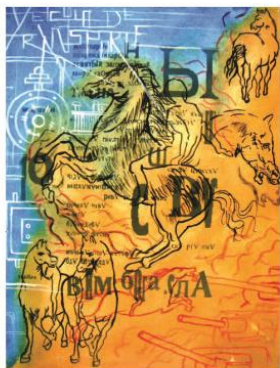


Dispositivo 2 Retículas geométricas y formas orgánicas:

En este grupo hacen separación de áreas con segmentos de color marcados con líneas imaginarias diagonales. Los segmentos planos por así decirlo son complementados por texto que adopta esta misma cualidad de plano, posteriormente y encima de estos, el principal dispositivo en este grupo es el uso y la presencia de la retícula. Entiéndase como retícula una forma estructural que articula el espacio según un tramado de oposiciones, arriba, abajo, izquierda, derecha, vertical, horizontal etc. En estas obras las retículas utilizadas son de carácter geométrico esto no quiere decir que sean totalmente simétricas, ya que estas retículas que se montan sobre los planos de color, están formadas por fragmentos geométricos como círculos, rectángulos, cuadrados, triángulos o formas con características geométricas. Estas retículas sugieren la extensión infinita, continua del plano en cuatro dimensiones al mismo tiempo, podrían salir del marco y estas se desplazarían por el espacio, pero a su vez esta retícula va dividiendo el espacio en distintas secciones. Por último, para hacer contraste a estas retículas se formó una serie de entramado, a manera igual de retícula, de formas orgánicas que contrarrestan la geometría y hacen que el conjunto se vuelva más orgánico. Este dispositivo en pocas palabras, es la estructuración a base de retícula sobre retícula.

2 Retículas geométricas y formas orgánicas

Octubre 2010



1



2



3

Dispositivo 3 Profundidad con planos, formas orgánicas y volumen:

Se trabajaron las formas orgánicas con apariencia de volumen para otorgar dimensión al conjunto, colocadas unas sobre otras para crear diferentes dimensiones de espacio. Cuando hablo sobre estas dimensiones del espacio quiero dar a entender que hay formas que se encuentran al fondo y otras están más próximas y al mismo tiempo podemos encontrar formas intermedias. Aunque pictóricamente estas formas se encuentran unas sobre otras representativamente cada una de ellas conserva un espacio propio. Aquí el plano desempeña una función diferente a la de fondo o escenario, el plano se convierte en un telón, a lo que me refiero es que este se vuelve un elemento divisorio del espacio dando la ilusión de profundidad y hacerla evidente ante las formas orgánicas que fueron dispuestas en dichos espacios que se han ido creando en el cuadro. También se hizo presente la participación de la retícula en este grupo, pero la influencia de esta fue mínima pues fue dispuesta como plano para la estructuración de este grupo.

3 Profundidad con planos, formas orgánicas y volumen

Noviembre 2010



1



2



3

Dispositivo 4 Cuadrantes y tipografía como ornamento:

Trabajando con la estructura en la mínima expresión, se utilizó la retícula como división del área. A diferencia de los dispositivos anteriores donde las retículas eran complejas y saturadas, en este caso la retícula fue utilizada en su forma básica y mínima, pues como denominaba **Kandinsky** a una retícula de cuatro cuadrados, como “el prototipo de la expresión lineal”. Este prototipo nos ayuda a configurar una relación entre los dibujos y formas lineales representadas sobre estos. Esta retícula es un diagrama elemental del espacio bidimensional, que nos ayuda a la formación de cuadrantes compositivos. Estos segmentos (cuadrantes) sugieren la comparación inmediata y al mismo tiempo un contraste entre sectores. Entonces trabajando sobre esta división del espacio elemental, cada cuadrante sugiere una continuación del anterior a través de las formas. La tipografía presente en las piezas, aunque de cierta forma mantiene un peso temático dentro del grupo tiene otra función independiente, se transforma en un motivo decorativo, al mencionar su característica de ornato no la estoy demeritando, quiero decir que se vuelve elemento visual y funciona como forma.

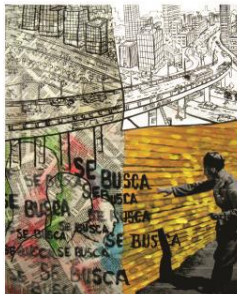
4

Cuadrantes y tipografía como ornamento

Mayo 2011



1



2



3



4

Dispositivo 5 Segmentación por planos y repetición:

Uno de los puntos principales en este grupo es la repetición de formas, iguales o semejantes. Dichas formas son repetidas con cadencias y ritmos para la formación de tramas que se dispersan o extienden sobre los planos. La tipografía es otra de las constantes en este grupo, se aplicó la retícula al alfabeto respondiendo a sus formas tradicionalmente orgánicas, continuas, individualizadas, en elementos discontinuos, repetitivos. El uso de la tipografía como retícula reafirma esta característica de la repetición. La siguiente característica de segmentación por planos solo aplica para las obras 2, 3 y 4 del grupo. Las representaciones en estos cuadros fueron dispuestas en primer plano, como lo primordial. Por encima de estas, se montaron planos asimétricos de color que van segmentado y cortando las representaciones dispuestas en primer lugar. Lo hacen atravesando o cruzando las formas con sus bordes, dichos bordes funcionan como tijeras segmentando el espacio.

5

Segmentación por planos y repetición

Octubre 2011



1



2



3



4

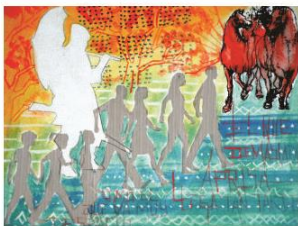
Dispositivo 6 Color como acento, dibujo lineal y papel tapiz:

En este grupo se utilizó un entramado dando apariencia de papel tapiz para dar dimensión al espacio a manera de renglones de texto, utilizando este papel tapiz como una retícula. Creando espacios rítmicos y activos. Al mismo tiempo se montaron sobre y entre las formas lineales, bloques de puntos articulándose en una especie de planos suspendidos en el aire interactuando a su vez con estas formas. El dibujo lineal se presenta en zonas aisladas en la estructura del cuadro, con colores brillantes o contrastantes a manera de acentos de color. Los elementos visuales en este conjunto van encajando unos con otros para crear una unidad compositiva. También se utilizaron elementos presentes en grupos anteriores, como la tipografía del grupo 1, el comportamiento de esta es el mismo por lo cual omito la reiteración porque no tiene mayor relevancia para este grupo.

6

Color como acento, dibujo lineal y papel tapiz

Marzo 2012



1



2



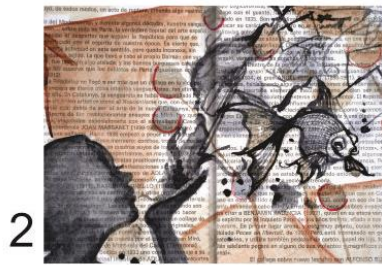
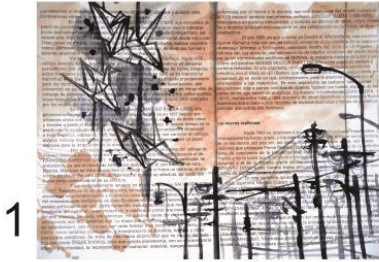
3

Dispositivo 7 Texto como soporte, mancha y silueta:

El texto fue utilizado como soporte, este se encuentra al fondo de nuestra composición, y por muy simple que parezca tiene una característica fundamental en este grupo. Estas impresiones de texto son una retícula, la cual se usa en este caso como nuestra base de estructura de nuestro espacio. Posteriormente se dispusieron planos de color para crear ritmos sobre esta retícula. Se crearon siluetas en forma de mancha conservando sus líneas de contorno.

En los casos de las obras 2, 3 y 4, que, aunque se dispongan en un espacio fragmentado, la composición conserva su calidad de plano, la intención era componer con planos sin crear ninguna percepción de espacialidad. A diferencia de las obras 1, 5, y 6 donde se puede apreciar la dispersión de las formas por el espacio, unas más próximas que las otras. El uso del espacio fue distinto en estas piezas, aunque todas tengan el mismo denominador de estructura, que es la retícula de texto.

7 Texto como soporte, mancha y silueta
Abril 2012



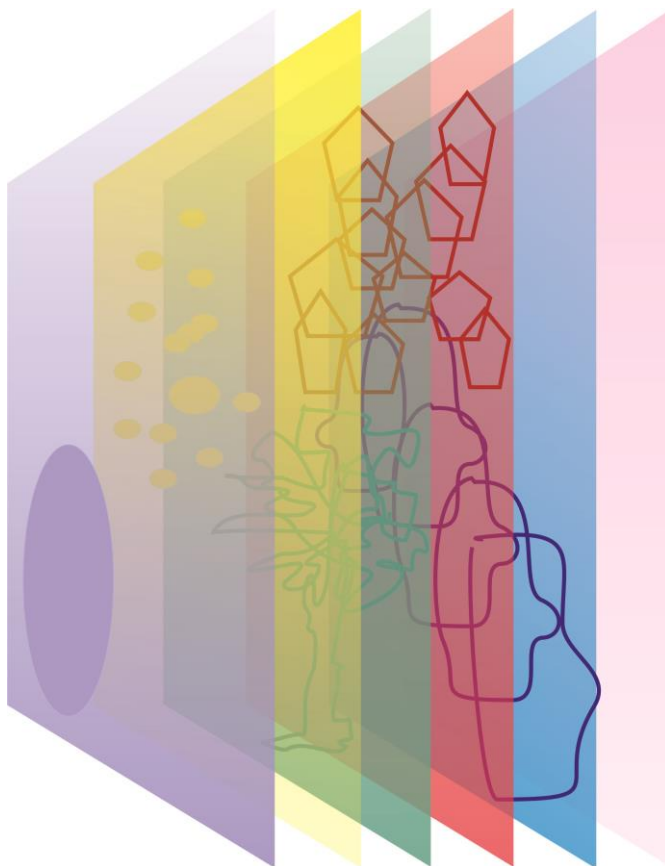
Dispositivo 8 Tema como motivo, dibujo y planos con dirección:

Este último grupo, el tema es el principal motivo de la composición, el proyector cinematográfico, el cual se repite en cada una de las obras de este grupo y realiza la misma función en cada una de ellas. Este proyector genera líneas diagonales a forma de proyección, expandiéndose hacia una dirección, este par de líneas generan planos de color que se dirigen hacia un rumbo del espacio en el cuadro, a esto le denomino planos con dirección, los cuales cubren parcialmente el espacio al que se dirigen, cubriendo y albergando en su proyección dibujos y formas situados en su camino. El dibujo también es una parte importante, se trabajaron distintos cambios y usos del dibujo, como el dibujo lineal en contraste con un dibujo con volumen y mayor peso visual, al mismo tiempo del uso del dibujo tipo publicitario sobre la vida cotidiana.

8 Tema como motivo, dibujo y planos con dirección
Mayo 2012



La clasificación de los dispositivos, apunta que, aunque estos 8 grupos trabajaron con diferentes modos de operación, todos tienen la misma constante de su construcción, a lo que se había denominado el método collage. Este método se hizo presente en muchos de sus aspectos en la descripción de los dispositivos anteriores. En el transcurso de cada dispositivo se logró un avance y evolución sobre dicho método. Desde la utilización del material físico como los recortes de las imágenes y papel como el collage tradicional hasta totalmente prescindir de estos materiales, pero construyendo el espacio de la misma manera como si estos estuvieran presentes, pero lo que está presente es solo su representación espacial.



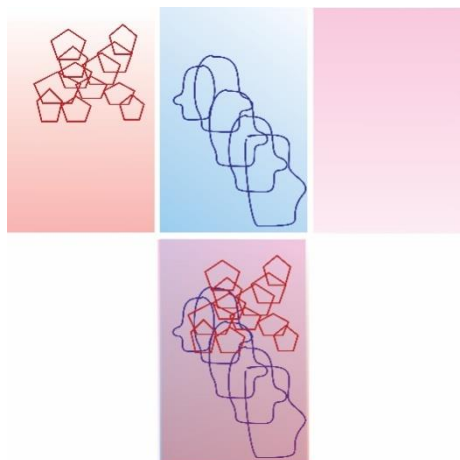
Para que quede más claro de cómo es que opera el “método collage”, se realizó la siguiente gráfica para descifrar como funciona dicha matriz del método.

Como se explicó anteriormente este método funciona con capas que se van acoplando simultáneamente sobre el espacio, este sistema de estructuración o rearticulación a base de segmentos y planos es una especie de caja contenedora donde se encuentran diferentes secciones o planos dimensionales como una especie de espacios predestinados a ser ocupados por cualquier elemento visual. En la imagen se muestra una serie de planos como divisiones del contenedor (espacio dentro del cuadro).

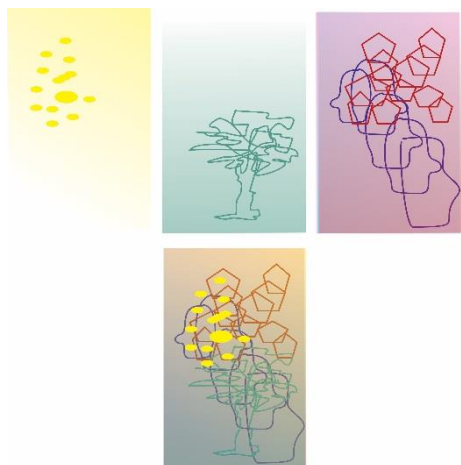
Estas divisiones han sido marcadas con colores distintos para su fácil identificación. Cada uno de estos planos alberga uno o varios elementos visuales, en la imagen puede notarse que cada uno cuenta con un espacio dimensional, un espacio único y propio para su presencia que no es traspasado o transgredido por ninguna otra división. Esto mismo se menciona en el grupo número 3 “Cuando hablo sobre estas dimensiones del espacio quiero dar a entender que hay formas que se encuentran al fondo y otras están más próximas y al mismo tiempo podemos encontrar formas intermedias”.

Entonces cada una de estas divisiones que hay entre plano y plano es una dimensión del espacio del cuadro. El plano se vuelve una barrera, un elemento divisorio del espacio que da la ilusión de profundidad y se hace evidente a través de las formas dispuestas en cada plano divisorio. Es necesario especificar que este espacio divisorio es solo conceptual, ilusorio e imaginario, ya que físicamente no existe. Al montar dichas capas o planos dimensionales sobre el cuadro físicamente estarán uno sobre otro, pero conceptualmente estos espacios seguirán presentes ilusoriamente.

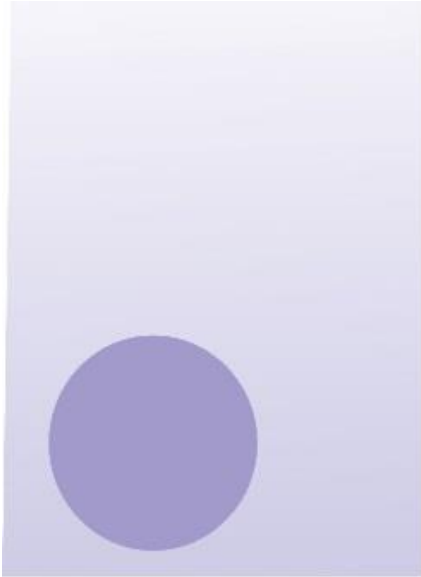
Como se muestra en las imágenes siguientes.



En esta primera parte disponemos del plano del fondo al que se le agregaran las capas dimensionales posteriores iniciando de atrás hacia delante es decir de la última a la primera. De derecha a izquierda. En este primer proceso tendremos un primer conjunto.



Al conjunto anterior se le pondrán las capas que siguen para formar un segundo conjunto y así sucesivamente. Dependiendo de cuantos planos dimensionales tenga la estructura de nuestro cuadro.



Por último, se incorpora nuestro plano o elemento visual más próximo al conjunto de las capas. El resultado es esta caja contenedora de distintos planos dimensionales. Físicamente sabemos que estos elementos están dispuestos uno sobre otro, pero por el método collage sabemos que visualmente cada elemento visual se desarrolla en una dimensión distinta dentro del cuatro ya que cada forma crea su propio espacio por medio de esta matriz de planos dimensionales llamada collage.

Después de esta reflexión del método utilizado para crear estos grupos de dispositivos para la creación de las obras anteriormente mostradas. Se hizo una selección de las piezas por grupo mejor logradas mediante el “método collage” que al mismo tiempo desarrollarán de la mejor manera el dispositivo al que pertenecen.

Del primer grupo se eligió la pieza número 1, por qué la composición central en este dispositivo fue la más adecuada para la estructura ya que ayudó a crear un centro del peso visual en conjunto con la línea de horizonte y se creó la ilusión de volumen entre los planos, situando los dos bloques de color al fondo posteriormente los diagramas a manera de retícula en la parte superior y la retícula de tipografía situada en la parte inferior del cuadro. Sucesivamente le sigue esta línea de horizonte que retiene y une estos dos bloques de color, al final se yuxtapone esta imagen en escala de crisis para crear el contraste de color entre los bloques mencionados con anterioridad. Esta imagen es la capa más próxima por lo cual al mismo tiempo por el contraste que crea sale del cuadro. En el segundo grupo de Retículas geométricas y formas orgánicas, se selecciona la obra número 1.

Los colores en esta pieza forman la capa inferior de la obra, la unión de estos, forma una composición diagonal, sobre esta línea se desenvuelven las formas orgánicas principales de nuestra composición de una manera como escalera ascendente.

Después de estos planos de color al fondo sigue una capa de signos alfabéticos suspendidos en el espacio. Del lado izquierdo por encima de estos signos nos encontramos con esta retícula que envuelve todo este espacio de color azul celeste, en contra esquina el espacio cálido es atacado por estas formas orgánicas en color rojo. Para terminar con el conjunto, por encima de todo se encuentran las formas orgánicas principales ascendiendo por línea diagonal a través de todo el cuadro.

En el grupo 3 es donde vemos la presencia de un mayor número de planos dimensionales por la cantidad de elementos visuales dispuestos sobre el cuadro. En este grupo se eligió la obra número 3 por la mayor complejidad de esta. En la estructura de esta pieza vemos una retícula orgánica como nuestro trasfondo la cual es cubierta por planos de color. Para la parte superior de la obra fue dispuesto el color amarillo para la inferior el color celeste.

Por encima de estos planos de color surgen retículas que se dispersan por todo el espacio del cuadro, blancas para la parte inferior y en color rojo para la parte superior para un mayor contraste. Al mismo tiempo que surgen formas orgánicas sobre y por debajo de los planos de color y las retículas. Cada forma orgánica representa una capa dimensional. Se crea una profundidad y volumen dentro de la composición. Lo sobresaliente en esta obra es que la capa inferior de la estructura, esta retícula orgánica con la que comenzamos resurge y se ve presente en cada plano o dimensión que se encuentra en el cuadro.

En grupo Cuadrantes y tipografía como ornamento, la obra más representativa de este dispositivo es el número 2. En esta obra de cuatro segmentos a manera de plano cartesiano. Se observan composiciones que se mezclan y complementan entre si. La lectura de esta obra empieza en el cuadrante superior derecho y sigue en dirección contraria a las manecillas del reloj. En este segmento podemos visualizar un dibujo lineal sobre una superficie blanca y continua el dibujo a la izquierda donde se sobrepone a una superficie de recortes de guía telefónica que se extienden a la parte inferior del cuadro dando lugar a las formas de perfiles de rostros humanos colocados en capas con palabras intercaladas entre estas siluetas. El papel compositivo de estas palabras es mayor al propio significado que lleguen a tener. Es decir que las formas de las letras y su disposición en el cuadro añaden ritmos a la composición más que significado. Estas palabras y sus formas se extienden hasta llegar al último cuadrante donde se aprecia una escena de un hombre en tonos grises frente a un muro donde se desprenden acentos de color amarillo.

Se eligió la obra número 4 en el dispositivo Segmentación por planos y repetición. Debido a que en esta obra es clara la división de capas espaciales dispuestas en ella. Comenzamos con la utilización de tipografía al fondo que sobresale en ciertas zonas por color dispuesto en esta. Encontramos después un telón de color naranja en el que se montaron formas circulares repetidas una y otra vez a lo largo de este telón.

Grupos de Dispositivos

① Yuxtaposición y línea de horizonte



② Retículas geométricas y formas orgánicas



③ Profundidad con planos, formas orgánicas y volumen



④ Cuadrantes y tipografía como ornamento



Posteriormente vemos esta forma cortada que se dispone encima de este color naranja por debajo de esta forma se encuentra otra que llega a la parte inferior del cuadro que se superpone al paisaje ahí encontrado. Este paisaje es segmentado al mismo tiempo por dos bloques de color por encima de este, estos bloques contienen un tapiz de signos alfabéticos que solo se encuentra presente sobre dichos bloques. Aunque estos hayan segmentado el paisaje, este paisaje continua sobre los bloques. Pero no de la misma manera, crean un zoom sobre una parte no mostrada del paisaje, haciéndolo más próximo.

En el dispositivo número 6 Color como acento, dibujo lineal y papel tapiz, se eligió la obra número 3 como la mejor lograda. En esta pieza se hizo una degradación de color, del azul al amarillo pasando por los verdes, así como la utilización para los elementos visuales se usaron para el cuadro colores con intensidad lumínica. Esta degradación de color que se convierte en nuestra capa inferior del cuadro es cubierta del lado izquierdo por una retícula que hace alusión al papel tapiz y hace una mínima segmentación en esta área del espacio, a su vez se crea un acento de color del lado contrario, el cual es una forma que esta sobre el color amarillo que es predominante de la zona, esta forma en color naranja intenso, es acompañada de un dibujo lineal que se expande hacia el lado izquierdo de la obra. Posteriormente después de estas formas se dispusieron puntos agrupados en pequeños bloques que flotan por encima del espacio del dibujo lineal. En la parte inferior del centro hacia el lado izquierdo el espacio es invadido por un tapiz de lunares translucidos. Por encima de estos tapices el que se acaba de mencionar y el primero, surge una red de tipografía tipo retícula que los cubre parcialmente. Para terminar con una imagen que se dispone por encima de todo el conjunto.

El grupo número 7, el dispositivo Texto como soporte, mancha y silueta. La obra sobresaliente fue el número 6 debido a las siguientes características. En esta pieza donde encontramos un texto que sirve como soporte, dicho texto se convierte en una retícula de signos alfabéticos repetidos y colocados a manera de bloques uniformes. Esta retícula de signos es la capa inferior de nuestra estructura. El espacio es cubierto en un principio por una capa grisácea que hace presente una forma orgánica con volumen, para posteriormente ser atacada por el otro extremo por planos diagonales que rozan por encima las fronteras de esta primera forma.

Estos planos dan habitad a un par de siluetas que se montan sobre ellos, siluetas que a su vez desprenden manchas de color que se derraman por el espacio. De una manera más próxima en la esquina inferior derecha se hace presente otra silueta que al igual que sus semejantes, derrama manchas de color. Por último, para culminar, un grupo de formas orgánicas se dispone a invadir toda la escena.

El último dispositivo de Tema como motivo, dibujo y planos con dirección. Se selecciona la obra número 5. En esta pieza podemos ubicar diferentes planos que estructuran la obra, en primer lugar, se encuentra un plano con una degradación de color, marcando la profundidad y enviándolo al fondo, sobre este se dispone el plano del costado derecho el cual cubre un poco más del espacio de la obra. En este plano se creó una especie de papel tapiz como el creado en el grupo número 6, este plano marca el ritmo de arriba a abajo de forma vertical. Cubriendo en primer lugar este papel tapiz y a su vez el plano color degradado, encontramos un bloque de color amarillo con una trama del mismo color a manera del dibujo publicitario y montado sobre este un dibujo tipo publicidad para acentuar el uso de la trama. Muy por encima del conjunto anterior en la parte inferior, encontramos otra forma que es el dibujo de un proyector cinematográfico, este es el tema principal.

El significado de dicha forma, hace que surjan de ella dos líneas direccionales, diagonalmente opuestas a manera de proyección lumínica, esta llamada proyección forma un plano asimétrico sobre el papel tapiz simulado. Este plano alberga formas lineales en forma de paisaje proyectado y sobre este paisaje se encuentra un conjunto de formas circulares, simulando las partículas de luz salientes del proyector. Colocando esta por así llamarla proyección en la zona más próxima del cuadro.

Grupos de Dispositivos

⑤ Segmentación por planos y repetición



4

⑥

Color como acento, dibujo lineal y papel tapiz



3

⑦

Texto como soporte, mancha y silueta



6

⑧

Tema como motivo, dibujo y planos con dirección



5

Conclusiones

Desde su aparición como técnica de las artes plásticas, se pudo observar que el collage ha hecho incesantes apariciones durante las vanguardias, en algunas como signo de experimentación en otra con mayor relevancia por mencionar algunas, como el cubismo cuando se introdujeron por objetos físicos de la vida cotidiana, el constructivismo, el **Dadá** con sus increíbles fotomontajes y composiciones, sin mencionar los surrealistas que nos presentaron los objetos totalmente descontextualizados de su uso habitual. Resulta interesante percatarse que la gran mayoría de los movimientos artísticos del siglo XX comenzaron con el estudio o experimentación de su nuevo estilo utilizando el collage, para después consolidarse como tal. Es cierto que esta técnica permite mayor rapidez, no se necesita gran destreza motriz para realizarla o grandes talentos. Pero, pese a esta característica que podría desvalorarla como un producto estético o de carácter artístico, resulta todo lo contrario, lo cual se ve refleja en muchos de los movimientos del siglo XX y posteriores.

Cualquiera puede hacer un collage, pero no cualquiera puede entender que es lo que pasa dentro de un collage si no lo ha practicado personalmente. Es aquí cuando entra el proceso creativo. Recordemos todo lo que se dijo de los procesos, todo proceso implica un desborde de ideas y debe existir por consiguiente algo que administre todas estas ideas sin dirección para que tengan un solo sendero para hallar una única solución. Y regresamos a lo anteriormente dicho, cualquiera puede hacer un collage, cualquiera con la educación y práctica suficiente puede realizar un proceso creativo a través del collage o cualquier otra actividad creativa. Personas que tengan mayores habilidades cognitivas y motrices para embarcarse en las actividades creativas hacen parecer que son los elegidos y los únicos que se pueden dedicar a ello y el resto no tiene de otra que solo admirarlos. Pero nos hemos dado cuenta que no es del todo así, cualquiera puede embarcarse en actividades creativas siempre y cuando lo haga de manera consciente.

Es cierto que en la actualidad todo se ha hecho con collage, no solo en la pintura sino también en la escultura. Tiene más de un siglo utilizándose como tal y se han utilizado de igual manera un sinnúmero de materiales.

Lo que se pretendí con esta investigación, no fue una guía para realizar un collage exitosamente por que seguir reglas no nos conduce nada y lejos de alejarnos de cometer errores que nos encadenen juicios negativos en nuestra obra realmente seguir reglas nos hace crear obras que tal vez estén estupendamente bien ejecutadas pero que carezcan de esencia. Pues seguir reglas nos encierra en el automatismo y esto como recordemos no nos permite ser auténticos en nuestro arte. Con esta investigación se trató de averiguar cómo es que se construía un collage, tratar de averiguar si había algo que técnicamente describiera que era un collage artístico y como es que funcionaba su estructura en términos de composición y espacio. Para crear a su vez una matriz a manera de collage para la creación de un proyecto u obra plástica, como si se tratase de encontrar el hilo negro de la creación artística. Como un molde que fuera compatible para cualquier proyecto plástico contemporáneo. Que fue lo que se presentó en el proyecto plástico donde se propuso un método de estructuración a manera de collage que servía para entender el espacio dentro del cuadro.

Estudiando la historia del collage es posible deducir ciertas constantes en el proceso creativo y el uso de las repeticiones o multiplicidad de la imagen por medio de este método. Pero no es posible como lo tenía pensado en un principio antes de la investigación, crear una especie de pasos a seguir para poder crear un método de estructuración del arte, en este caso para la pintura que diera resultados óptimos a la hora de realizar una composición pictórica utilizando el collage. Es cierto que el collage posee muchas características de algunos postulados para mejorar la creatividad mencionados anteriormente, y de hecho se pueden realizar collage siguiendo estas propuestas para mejorar la creatividad e utilizar el proceso creativo.

Resultó interesante que a la mitad de la investigación los objetivos fueron cambiando de rumbo. Ya que al momento de buscar comprobar que el collage era un desencadenante del proceso creativo, ya que mi propia experiencia a través de mi proyecto plástico no bastaba para afirmar que realmente esta técnica detonaba el proceso creativo, mi investigación se acercó a un camino donde se tenía que averiguar que era un proceso, después de que consta un proceso creativo y cuáles son los pensamientos que se enfrentan en el proceso. Para poder evaluar si el collage podría acercarse a ser un proceso creativo.

Y en definitiva de manera superficial por lo investigado, el collage cumple con varias características que tiene un proceso creativo uno de ellos en la característica sinéctica que tiene el collage, que al tener varios elementos entrelazados entablando relaciones en lo que muchas veces no las hay. Por medio del collage puedes volver lo extraño conocido y lo conocido extraño. En el collage puedes dividir todo en partes y elementos esenciales comprenderlos, analizarlos para después entablar relaciones entre ellos para construir un todo por medio de un análisis minucioso de todas sus partes. En pocas palabras por lo aquí investigado y como se describió el proceso creativo, en definitiva, esta técnica es un proceso que estimula sin duda alguna la creatividad utilizando las características esenciales del proceso creativo.

El collage no es desencadenante del proceso creativo mejor dicho este es parte del proceso. Es decir, podemos llevar a cabo un proceso creativo mediante el uso del collage. Porque al decir “el collage es un desencadenante creativo” se entiende que primero se realiza la actividad del collage y posteriormente a este se desprende el proceso creativo. Y no es así, son acciones que se desarrollan al mismo tiempo. Al momento de realizar el collage se está dando el proceso creativo.

Esta investigación cambió mi manera de ver la creación artística, ya que no existe el llamado talento desde la cuna. Todo es una lucha de aprendizaje y conocimientos aplicados en la práctica y la experiencia. Si efectivamente, el talento se puede adquirir aprendiendo las habilidades de las que carecemos y fortaleciendo las que ya tenemos. Habrá personas que tenga más habilidades desarrolladas a lo largo de su vida, pero eso no implica que nosotros no podamos adquirirlas y lograr ser igual de talentosos que ellos. Todo es cuestión de llevar una serie de actividades que desarrollen dichas habilidades que queremos desarrollar, ya que no llegaran solas. Tendrán que ser adquiridas por la práctica y la experiencia a lo largo de los años.

El collage puede ser utilizado como un método para la experimentación, el enriquecimiento estético y la solución de problemas, no simplemente para la estructuración de la pintura como lo había pensado en un inicio. Sirve para quitarnos el miedo a equivocarnos, hay que aceptar los errores como suertes de creación y aprendizaje.

Esta técnica nos da la libertad de lanzarnos plenamente a una actividad creativa desde la plena conciencia, en un estado mentalmente alerta, donde no hay reglas específicas de seguir, esto evita que caigamos en un automatismo del cual hablamos mucho anteriormente. De esta manera podemos definir a nuestros bloqueos mentales como situaciones en las cuales nos hemos envuelto en el automatismo siguiendo reglas para evitar cometer errores y evitar ser juzgados por nuestras creaciones. Resulta interesante porque fue este mismo bloqueo mental el cual me llevó a usar el collage en mi obra plástica, porque el bloqueo mental había surgido por el temor de no seguir las reglas de composición en mis cuadros. Fue justo investigando más sobre el collage cuando llegue a la respuesta de por qué es que había llegado a tener bloqueos creativos en mi época de estudiante y como es que muchos estamos sin darnos cuenta instalados en el automatismo, pintando, pero sin estar plenamente conscientes de estar pintando, reproducimos mecánicamente. Que con la práctica logramos cuadros con gran calidad de técnica, pero por alguna extraña razón estos cuadros se encuentran sin vida, no hay nada que los haga interesantes, aunque estén excelentemente bien ejecutados.

Este trabajo no solo cambió mi manera de ver la creación artística, también despertó en mí el interés de seguir investigando las formas de aprendizaje en relación a los procesos mentales de la creación y la creatividad. Ya que después de este indagatorio observé lo involucrada que está la psicología en el arte, ya que la creación, los procesos creativos y la creatividad que son temas del arte, son de igual manera temas de estudio de esta rama. Y todos estos términos están relacionados en la forma que adquirimos conocimiento y aprendemos nuevas cosas en nuestra vida diaria.

Actualmente como capacitadora en una empresa de productos para el arte y herramientas para la decoración, esta investigación ha influido en mi forma de dar a conocer nuevos contenidos al personal a capacitar. Ya que el proceso creativo es algo que se puede aplicar a más de un área de nuestra vida no solamente para la creación artística sino también para adquirir y absorber de una manera más natural un nuevo conocimiento o aprender una nueva habilidad artística.

Ahora que ya se más sobre la creación artística y los procesos que conlleva el realizar un proyecto plástico, me embarcaré en un nuevo proyecto plástico, utilizando sin duda alguna el collage nuevamente en mi trabajo, pero desde una perspectiva distinta.

Definiendo claramente cada etapa del proceso, la experimentación, el análisis y la reflexión como pasos importantes. Sin dar tanta importancia al resultado final de la obra como tal vez si se le dio al proyecto presentado en este trabajo de investigación. Sin duda alguna esta investigación despertó el interés de seguir investigando e indagando aún más sobre cómo es que se concibe una obra de arte, que es lo que tiene que suceder para que una obra artística sea creada.

Bibliografía

- **MUÑOZ**, Josep. 2004. "El pensamiento creativo"
País. Octaedro, Segunda edición
pp. 184
- **ACHA**, Juan. 1992. "Introducción a la creatividad artística"
Trillas.
pp. 245
- **MICHAUD**, Yves. 2007. "El arte en estado gaseoso"
Fondo de Cultura Económica.
pp. 169
- **MARIN**, Ricardo. 1984. "La creatividad"
Ediciones CEAC, S. A.
- **WONG**, Marco Antonio. 2010 "Psicología de la creatividad"
Trillas.
pp. 81.
- **BATTISTINI**, Matilde. "Art boom Picasso, el genio que resume el arte del siglo XX" Editorial Electa bolsillo.
pp. 143
- **FUGA**, Antonelli. 2004. "Técnicas y materiales del arte".
Milán. Mondadori Electa.
pp. 383
- **GANTEFÜHRER-TRIER**. Anne. 2004. "Cubismo"
Taschen.
- **GOLDING**, John. 1993. "El cubismo, una historia un análisis"
Alianza forma.

- **HODGE**, Antony. “Domina el arte del collage”
Editorial Panamericana.
pp. 32
- **LANGER**, Ellen J. 2006. “La creatividad consciente, De cómo Reinventarse mediante la practica Del arte”
España.Editorial Paidós.
pp. 277
- **RUHRBERG**, Karl. “Arte del siglo XX”
Edición de Info F. Walther. Taschen.
pp. 840
- **WESCHER**, Herta. 1976. “La historia del collage”
Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
pp. 276
- **LOPEZ PEREZ**, Ricardo. 1999. “Prontuario de la reatividad”
Universidad Educares.
- **ROMO**, Manuela. 1998. “Teorías implícitas y creatividad artítica”
Arte, indiviuo y sociedad 10.
- **KRAMPE**, Ericsson y **TESCH-ROMER**, Clemens. 1993. “The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance”
Phycological Review. 363-406.
- **ARGUDIN**, Luis. 2008. “La espiral y el tiempo: Juicio, genio y juego en Kant y Schiller”
México. Universidad Nacional Autónoma de México.
pp. 170.
- **GARZON FERNANDEZ**, Marina. 1993. “Los escritos de tijeras: El arte de la caligrafía sin tinta”

Páginas de internet:

- http://www.elpais.com/articulo/cultura/MATISSE/_HENRI_/PINTURA/GRISS/_JUAN/MIRO/_JOAN/Historia/collage/forma/collage/elpepicul/19770731elpepicul_20/Tes
- precursoresdelcollage.wordpress.com/tomeu/iseshu/
- www.ishibashi-museum.gr.jp/e/exhibitions/detail_5x10_e.html
- www.artesdelibro.com.mx/encuadernacion-persa-del-siglo-xv.php
- www.academia.edu/8843036/METODO_FROEBELIAN
- <https://planificaciongeneral.wordpress.com/2010/06/01/metodo-morfologico-3/>
- <https://definicion.de/metodo/>