



el collage
en la colección
del IVAM

trozos
tramas
trazos

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN 10 mayo – 19 agosto 2012



el collage en la colección del IVAM

trozos

tramas

trazos

EXPOSICIÓN

Comisario
J. F. Yvars

Coordinación
J. Ramon Escrivà

CATÁLOGO

Producción
IVAM Institut Valencià d'Art Modern,
Valencia 2012

Diseño
Manuel Granell

Coordinación técnica
Vicky Menor

Fotografía
Juan García Rosell, Lucía Pla

Traducción
ALOS Centro Europeo de Idiomas, Tomàs Belaire, Karel Clapshaw

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2012
© de los textos sus autores, Valencia 2012
© VEGAP de las obras protegidas, Valencia 2012

Realización
LAIMPRESA CG
www.laimpresacg.com

ISBN: 978-84-482-5742-2
DL: V-1448-2012



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor
Alberto Fabra
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta
Lola Johnson
Consellera de Turismo, Cultura y Deporte de
la Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretaria
Alida Mas

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^a Lozano Velasco
Rafael Ripoll Navarro
Marta Alonso Rodríguez

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador Principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^a Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones
Manuel Granell

Biblioteca
Eloisa García

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Yolanda Montañés

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

7	prólogo
	Alberto Fabra Part
9	fragmentos de una realidad atópica
	Consuelo Císcar Casabán
17	premisa
21	el valor de lo insignificante
	J. F. Yvars
51	todos somos mestizos
	crónica informal del collage
	Albert Mercadé
71	catálogo
219	lista de obras
225	traducciones

Richard Hamilton *Interior*, 1964-1965. Litografía, 56,40 x 78 cm



prólogo

Alberto Fabra Part

President de la Generalitat

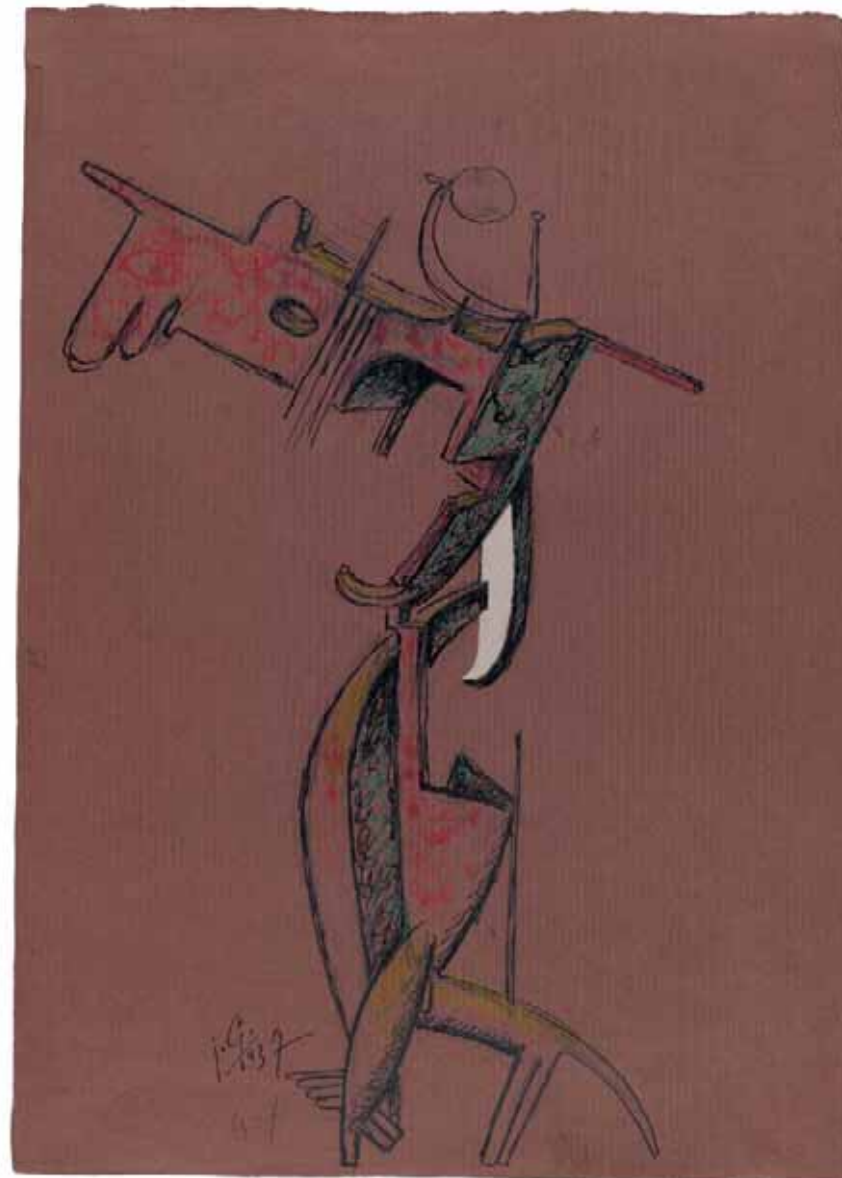
Dentro de las actuaciones que en el ámbito cultural lleva a cabo la Generalitat, tiene particular importancia el impulso de plataformas de referencia artística nacional e internacional, que sitúen a la Comunitat Valenciana como uno de los centros de reconocido prestigio para quienes se interesan por la evolución de las corrientes estéticas que nutren la cultura global. En este sentido, la colección del IVAM, fruto del esfuerzo y trabajo llevado a cabo con esmero a lo largo de años, constituye para todos los valencianos un patrimonio de alto valor, no sólo por la relevancia de las obras que la integran sino por su proyección más allá de nuestras fronteras, que facilita nuestra actuación en ámbitos socio-políticos al actuar como una de nuestras mejores embajadoras.

Por eso, me resulta especialmente satisfactorio, como President de la Generalitat y Presidente de Honor del Consejo Rector del IVAM, poder presentar este nuevo eje

de la colección de nuestro gran museo de arte moderno, realizado a partir de sus excelentes fondos de obras elaboradas con la técnica conocida universalmente como *Collage*. Recorriendo esta selección de unas de las mejores creaciones en el ámbito de este lenguaje artístico podemos hacernos una buena idea de la importancia que tuvo y tiene una técnica que, involucrando a numerosos artistas de gran relieve, atraviesa todo el siglo XX para llegar con renovada fuerza hasta nuestros días.

Resulta muy gratificante, advertir cómo el arte contemporáneo cuenta con un actor protagonista como el IVAM para proyectar, dentro y fuera de nuestras fronteras, una imagen artística dinámica y adaptada a la nueva sociedad del milenio poniendo en valor el capital artístico de nuestra Comunitat para conseguir los máximos encuentros con una amplia mayoría de seguidores que muestren su interés por las artes contemporáneas.

Julio González *Personnage au miroir*, 1937. Tinta, lápices de color y collage sobre papel, 34 x 24 cm



fragmentos de una realidad atópica

Consuelo Císcar Casabán

Directora del IVAM

Desde el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) trabajamos con el deseo de promover e impulsar un patrimonio museístico que obtenga una destacada repercusión social poniendo en práctica una buena gestión, una acertada orientación y un despliegue mundial de sus contenidos. Por esta razón, estoy llevando a cabo desde el año 2005 la exhibición de la Colección Permanente a partir de su división en distintos ejes temáticos que abarcan épocas, conceptos, lenguajes y técnicas que hacen de ella una síntesis del arte moderno y contemporáneo representada por los autores de mayor prestigio en la escena artística nacional e internacional.

En esta ocasión el protagonismo recae en una técnica como es el collage, presente en distintas disciplinas artísticas y procesos creativos, de tal forma que el IVAM pueda contribuir,

gracias a la difusión de sus fondos, a ampliar la investigación y el conocimiento sobre este fenómeno artístico que tanto ha repercutido en otras disciplinas y en diferentes épocas artísticas.

Por tanto, este eje expositivo, a partir de una selección de las obras de la colección del IVAM, está concebido en su conjunto como un collage, teniendo como premisa que este proceso artístico no es sólo una técnica sino que es todo un modo de entender el mundo. De hecho, no es casualidad que su presencia intermitente en la historia del arte moderno coincidiera con los periodos de mayor agitación social y de renovación de las ideas.

El collage, inventado por Braque y Picasso a comienzos del siglo XX, como producto de la fragmentación cubista de la

imagen, permitía asociar diversas imágenes, de la misma manera que el montaje cinematográfico hace pensar en una síntesis mental que depende de cómo interprete la mente del espectador la interacción de las imágenes de fuentes distintas. Aunque bien es cierto que el dadaísta Marcel Duchamp pudo ser un pionero de esta técnica a partir de su aportación a la escena artística del “objeto encontrado” (l’objet trouvé), según la cual cualquier cosa que elige un artista es sacralizada como arte. De ahí, a la amalgama de “objetos encontrados” o collage, hay sólo un paso.

Haciendo un poco de memoria histórica valdría recordar cómo el collage ha sido usado en algunos de los movimientos más importantes de las vanguardias históricas de principios del siglo XX como fueron el Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo o Constructivismo. En todos estos influyentes episodios artísticos, la técnica del collage aparece de manera recurrente para recortar planos de diversos materiales y

pegarlos en la superficie de la composición artística de una forma tan original como doméstica.

En estos trazos donde entra la vida cotidiana podemos incluir al fotomontaje, que ha acompañado desde sus orígenes a la historia de la fotografía con el propósito de descontextualizar de su entorno diversos fragmentos de realidad para formar una nueva e inventada. De este modo, visualizamos claramente como un collage integra en la fotografía lo que ocurre en otras esferas artísticas.

Las composiciones de las obras obtenidas mediante el collage se caracterizan por el análisis de la realidad y la descomposición en planos de los distintos volúmenes de un objeto para que la mente capte su totalidad. Ahora bien, para comprender las composiciones con figuras que utilizaron los hombres y mujeres de vanguardia artística que ahora podemos contemplar en esta exposición, se



Manuel Valdés *Sin título*, s.f. Collage y punta seca, 53,5 x 39,2 cm

ha buscado la base científica también en investigaciones visuales con los volúmenes geométricos de los objetos que iniciara el norteamericano William James bajo la influencia de (1886) de Ernst Mach. Estos experimentos podrían haber llegado a oídos de Picasso gracias a las estrechas relaciones y encuentros literarios que mantenía en París con los hermanos Stein, quienes fueron discípulos del filósofo en la Universidad de Harvard.

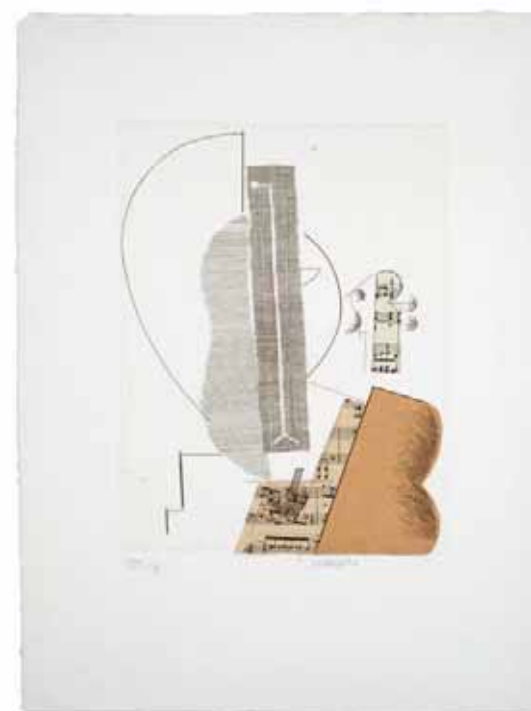
El collage y el 'papier collé' nacen de esta experiencia que, según propone Apollinaire, junto al hecho de reconocer el papel que juega la publicidad en la ciudad moderna, obedecen "a una inspiración plástica y estos materiales extraños devienen nobles porque el artista les ha conferido su personalidad, fuerte y sensible". En esta ocasión es el poeta francés quien indica que la propia vida doméstica de los artistas es el germen que utilizan para conquistar la esencia de su experiencia en sus creaciones. Este posicionamiento del

artista nos deriva, de nuevo, a la filosofía del empirista inglés que, junto con Hume, Bacon y otros autores entroncados en su misma parcela de pensamiento, transformaron la sociedad europea gracias al desarrollo de los principios liberales.

En este sentido, las aportaciones filosóficas de Bergson fueron también muy importantes para el desarrollo del cubismo, como primera vanguardia que utiliza el collage en sus obras, al afirmar que el observador acumula en su memoria una gran información sobre un objeto del mundo visual externo. Esta es una experiencia que constituye la base intelectual. Los pintores cubistas, entre la reflexión y la sensación, vuelcan esta experiencia distorsionando y superponiendo paisajes.

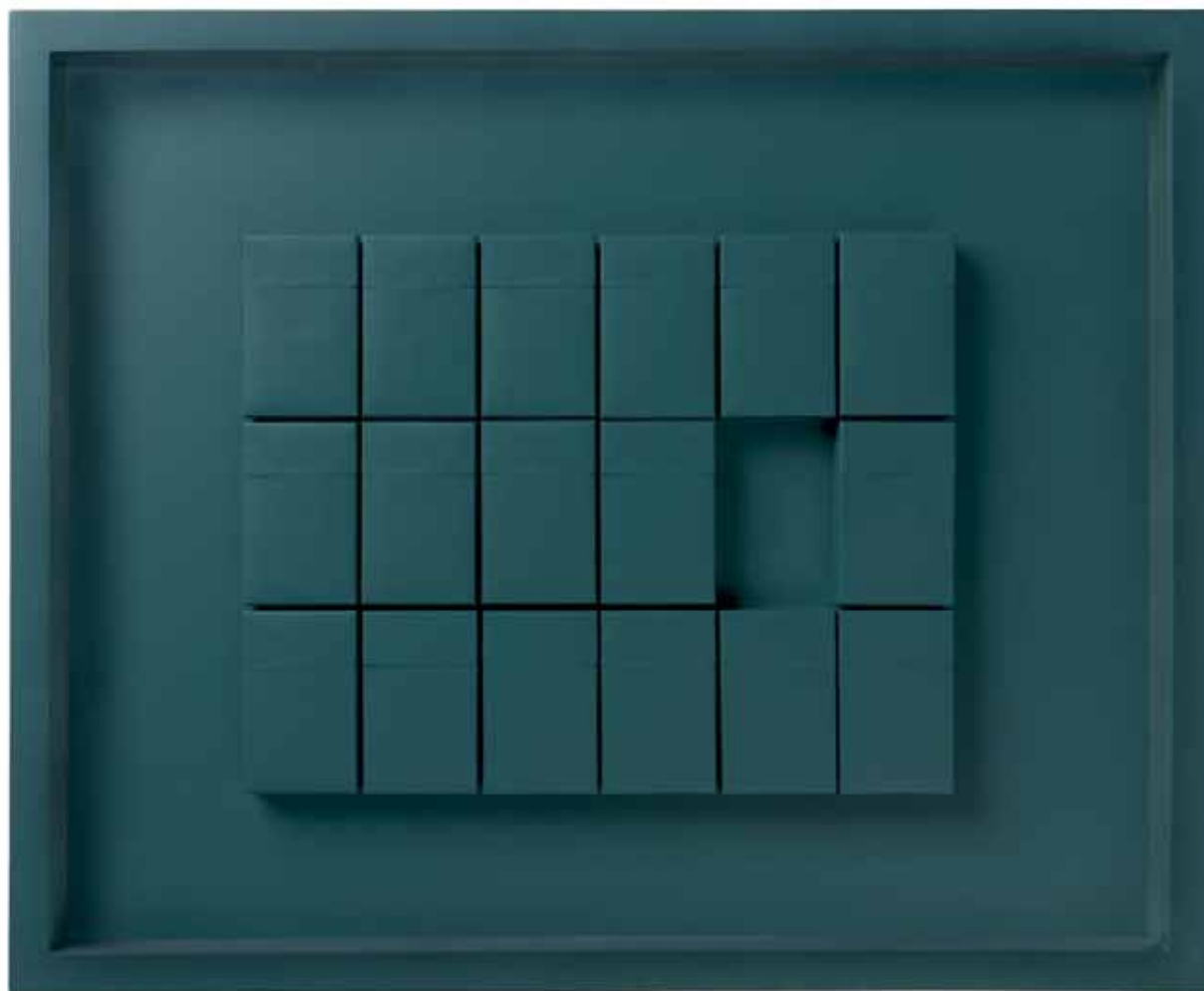
A partir de ahí el collage va avanzando en todas las direcciones, ocupando territorios insospechados y ofreciendo una visión fragmentada de la realidad doméstica que se va aplicando

11



Manuel Valdés *Sin título, s.f.* Collage y punta seca, 53,5 x 39,2 cm

Gerardo Rueda *Sin título (Azul oscuro)*, 1995. Collage de cajas de cartón pintadas sobre tablex, 47 x 57 cm
Donación José Luis Rueda



de manera eventual y aleatoria en la producción de artistas que va desde Marcel Duchamp a Robert Rauschenberg, todo un siglo entre ambos. Así, para representar las obras de modo permanente se recurre a lo que parece un ensamblaje de objetos. Los cuadros se forman con diversos materiales cotidianos que se pegan o clavan a la tela, como tiras de papel de tapicerías, periódico, partituras, naipes, cajetillas de cigarros o cajas de cerillas etc... Así pues, el formato elegido para representar la escena artística se construye con elementos diversos, tanto tradicionales como nuevos, a partir de las propias vivencias o percepciones externas de los autores. Aunque bien es cierto que sin la percepción interna, sin una necesaria reflexión, no hubiese habido un movimiento tan rupturista y provocativo como el cubismo capaz de promover el collage, una técnica tan inusual hasta el momento.

Teniendo en cuenta estas premisas, parece claro que es la ciudad moderna, con sus innovadoras claves, sus nuevos actores y nuevas representaciones, las que conducen a algunos artistas a manifestar su necesidad por romper los cánones culturales establecidos y abrir líneas de acción y expresión artística como el collage. Resulta evidente que el denominador común de estas nuevas formulaciones fue fundamentalmente el carácter combativo contra la tradición estética para adquirir un espíritu pionero libre de trabas que impidían la emancipación y desarrollo integral del arte.

A este respecto, el escritor y poeta romántico Víctor Hugo, ya proponía en su poética del siglo XIX acercar el arte a la vida, mezclar en el arte lo bello y lo contrario, lo

pequeño y lo magnífico, lo racional y lo irracional, como sucede también en la vida. Del mismo modo, en ese mismo siglo, Paul Cézanne plasmó en su pintura la idea de que la superficie del cuadro es un espacio autónomo en el cual el artista no “representa” la realidad sino que la analiza hasta hallar sus elementos constructivos. Se encontró, así, el concepto de “presentación” en lugar de aquel otro de “representación”. Se trata de un nuevo fundamento para la obra de arte: la obra es válida por lo que es y no por lo que representa. La devaluación del concepto de representación fue el eslabón que debió necesitar Marcel Duchamp para llevar la presentación hasta su extremo: el ready-made u objeto encontrado que como comentaba anteriormente se encuentra en la base del collage.

Creo que es importante anotar que el concepto de abstracción está muy “pegado” no solo a la técnica del collage sino al lenguaje que desarrolla y a la visión del mundo que éste ofrece a través de una sintaxis personal y autónoma. De este modo la abstracción como una interpretación independiente y personal e interior de la realidad por parte del artista en busca de su alteridad está muy presente entre los creadores que en algún momento de su carrera han acudido al collage para pronunciarse artísticamente. Por esta razón, parece claro que la abstracción, lejos de separarse de la realidad y de la historia, ofrece desde un nuevo ángulo una traducción distinta y más sintética del mundo visible. Mediante este tipo de planteamientos experimentales varias generaciones de artistas desarrollaron nuevas formas estéticas, que implicaban de manera determinante un nuevo concepto del hecho estético, de su lugar en la sociedad, de sus componentes y de su significado. Hechos concretos que corroboran estas

afirmaciones los encontramos en esta selección de collages que ocupa el nuevo eje de la colección del IVAM con obras tan dispares como peculiares.

Por otra parte, parece como si el collage quisiera romper con los estereotipos que la sociedad moderna produce a través de sus múltiples canales de comunicación. Es como si quisiera denunciar un orden estético que se deja llevar por la corteza de la rutina del duro caparazón del mundo.

Viendo las obras de Nathan Isayevich Altman, Eduardo Arroyo, John Baldessari, Antonio (Tónico) Ballester, Josep María Berenguer, Ella Bergmann Michel, Nanda Botella, Joan Brossa, Pepe Calvo, Carmen Calvo, Vicente Castellano, Pere Català Pic, Paul Citroen, Alberto Corazón, Joseph Cornell, Ilya Chashnik, Eduardo Chillida, José Manuel Ciria, Dis Berlin, Oscar Domínguez, Marcel Duchamp, Vasilii Dmitrievich Ermilov, Equipo Crónica, Max Ernst, Joan Fontcuberta, Robert Frank, Wilhelm Freddie, Jorge Galindo, Manolo Gil, Pepe Gimeno, Sheila Girling, Mathias Goeritz, Julio González, Luis Gordillo, Carmen Grau, Alberto Greco, George Grosz, Richard Hamilton, Raoul Hausmann, John Heartfield, Georges Hugnet, Ilia Mikhailovich Zdanevich, Pello Irazu, Jasper Johns, Paul Joostens, Gustav Klucis, Krazansky, Valentina Kulagina, Nicolás de Lekuona, Jos Leonard, Roy Lichtenstein, El Lissitzky, Heinz Loew, Lucebert, Joaquim Llucià, Ángeles Marco, Hannes Meyer, Martí Quinto, Fausto Melotti, Joaquin Michavila, László Moholy-Nagy, Miquel

Navarro, Manuel Ocampo, Claes Oldenburg, Cas Oorthuys, Franco Palazzo, Benjamín Palencia, Carlos Pascual de Lara, Rafael Pérez Contel, Rafael Pérez Mínguez, Laszlo Péri, Vicente Peris, Kazimierz Podsadecki, Darryl Pottorf, Robert Rauschenberg, Josep Renau, Alexander Rodchenko, Vladimir Osipovich Roskin, Jaroslav Rössler, Olga Rozanova, Gerardo Rueda, José Sanleón, Antonio Saura, Kurt Schwitters, Robert Smithson, Anton Stankowski, Karl Steiner, Varvara Stepanova, Grete Stern, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats, Joaquín Torres-García, Manuel Valdés, Dziga Vertov, Esteban Vicente, Salvador Victoria, Darío Villalba, Vaclav Zraly; que integran esta exposición nos damos cuenta que “el propósito del arte es darnos una sensación de las cosas que debe ser visión y no sólo reconocimiento” como sostiene el fundador del grupo de formalistas rusos, Victor Chlovski, en *Una teoría de la prosa*.

Por ello, el collage rompe con la automatización del arte y de la vida cotidiana al poner “el acto de la deformación creadora (ya que) restaura la agudeza de nuestra percepción, dando densidad al mundo que nos rodea. La densidad es la característica principal de este mundo peculiar de objetos deliberadamente contruidos, cuya totalidad llamamos arte.”

Sin duda, la reflexión de Víctor Erlich concreta la naturaleza de este nuevo eje artístico que el IVAM pone a disposición de las personas para que puedan emprender un recorrido misceláneo por los autores más representativos que han formado parte de esta imprescindible visión estética que se ha desarrollado multilateralmente a lo largo del siglo XX.

Robert Rauschenberg *Pull* (Hoarfrost Editions), 1974. Litografía offset color sobre seda y gasa con collage de tela y papel, 212 x 123 cm



A la memoria de Richard Hamilton (1922-2011)

amigo temprano del IVAM, cuya obra es un pasaje necesario para entender la cultura de la imagen en nuestro tiempo



Richard Hamilton de montaje en el IVAM, 1991

premisa

Se cumplen cien años de la invención del collage, de su difusión en el espacio artístico internacional en calidad de una hábil y sorprendente estrategia figurativa enfrentada abiertamente con la tradición ilusionista: el cánón constructivo de la representación visual europea. Parece, pues, llegado el momento oportuno para la presentación, a manera de inventario, de la espléndida colección que posee el Institut Valencià d'Art Modern, en éste como en tantos otros campos de la experimentación artística una institución que apostó fuerte, desde sus inicios, por la comprensión e interpretación de las propuestas artísticas emergentes formuladas al fragor de la batalla estética radical al romper del siglo XX. El collage fue una idea, acaso una *boutade* en sus tempranas tentativas, fraguada entre el azar y la ironía por Picasso en 1912, quien encontró la complicidad inmediata de Braque. Despertó enseguida el entusiasmo de Juan Gris, también un adelantado

de la pintura cubista. La colección del IVAM es tan compleja y heterogénea como pretende ser el collage, nutrida como es lógico en la experimentación plástica sobre el papel puesta en riesgo por las vanguardias históricas, y continuada en paralelo a tenor de la consolidación de la tradición de lo nuevo, europea y radical. Con el tiempo, el collage ha logrado convertirse en el confín del territorio comanche de lo artísticamente incorrecto, en el cercado decisivo para cualquier inventiva formal, renovadora y audaz. Del expresionismo al surrealismo, la avanzadilla militante del fotomontaje y la hiriente publicística bélica. Los proyectos provocadores del *dadá* y las intermitencias del jazz, ya en el momento de los *ballets rusos* y las ásperas disonancias del *cabaret*, que quedarían mal ensambladas y peor asimiladas sin la desconcertante combinatoria del collage, que vendrá a ser el recio banco de pruebas en el que el artista demuestra las posibili-

dades de intercambio formal, la eficacia en suma, de sus iniciativas más atrevidas, para hacer expresivo el material plástico. Pero centradas siempre en el ensamblaje híbrido, en la objetualización formal o sencillamente en la vieja ceremonia artística del desconcierto, arrogante desestabilizador en el despertar estético contemporáneo. Las intervenciones plásticas en espacios cerrados o en superficies artísticas diáfanas, el performance participativo, dramatizador de rituales narrativos o escenografías en clave, e incluso las recientes tecnologías punteras recuperan el collage como el sistema de resultados garantizados cuando se pretende estimular una experiencia estética viva. Gratificante y duradera.

En efecto, el collage es el arte de la sobreposición, de la unidad significativa forzada entre elementos sensibles poco ortodoxos y en ocasiones antagónicos, el arte “de la discontinuidad, el montaje y el fragmento, lo cortado y lo pegado”. O simplemente del escape, la evasión estética utópica e imprescindible que entrevió Joan Miró, en unos años negros a la zaga de inesperadas asociaciones acordes con las que llamaríamos estéticas de situación, sin duda más ajustadas con el saludable pragmatismo ético que define la mirada del siglo XXI. Una mirada, quiérase o no, saturada de normas insensibles, y formas artísticas ancladas en una secuencia dinámica de *ismos*, de trueque imparable. Conviene no olvidar, y es un imperativo de sobrevivencia para cualquier espacio artístico público, que la sensibilidad actual se afirma por vías diversas a menudo contrapuestas. Que, vaya por donde, recuperan el collage, en calidad de arte y actitud artística, como el arriesgado horizonte de la imaginación que diríamos soluble -hoy se prefiere líquida-, dispuesta a la acción en cualquier esfera ideal de significación sensible. Lo que vendría a poner en

cuestión una vez más aquella incisiva observación de Ortega y Gasset allá por 1925, cautela en época de resaca vanguardista: “El arte del pasado no es arte, fue arte”.

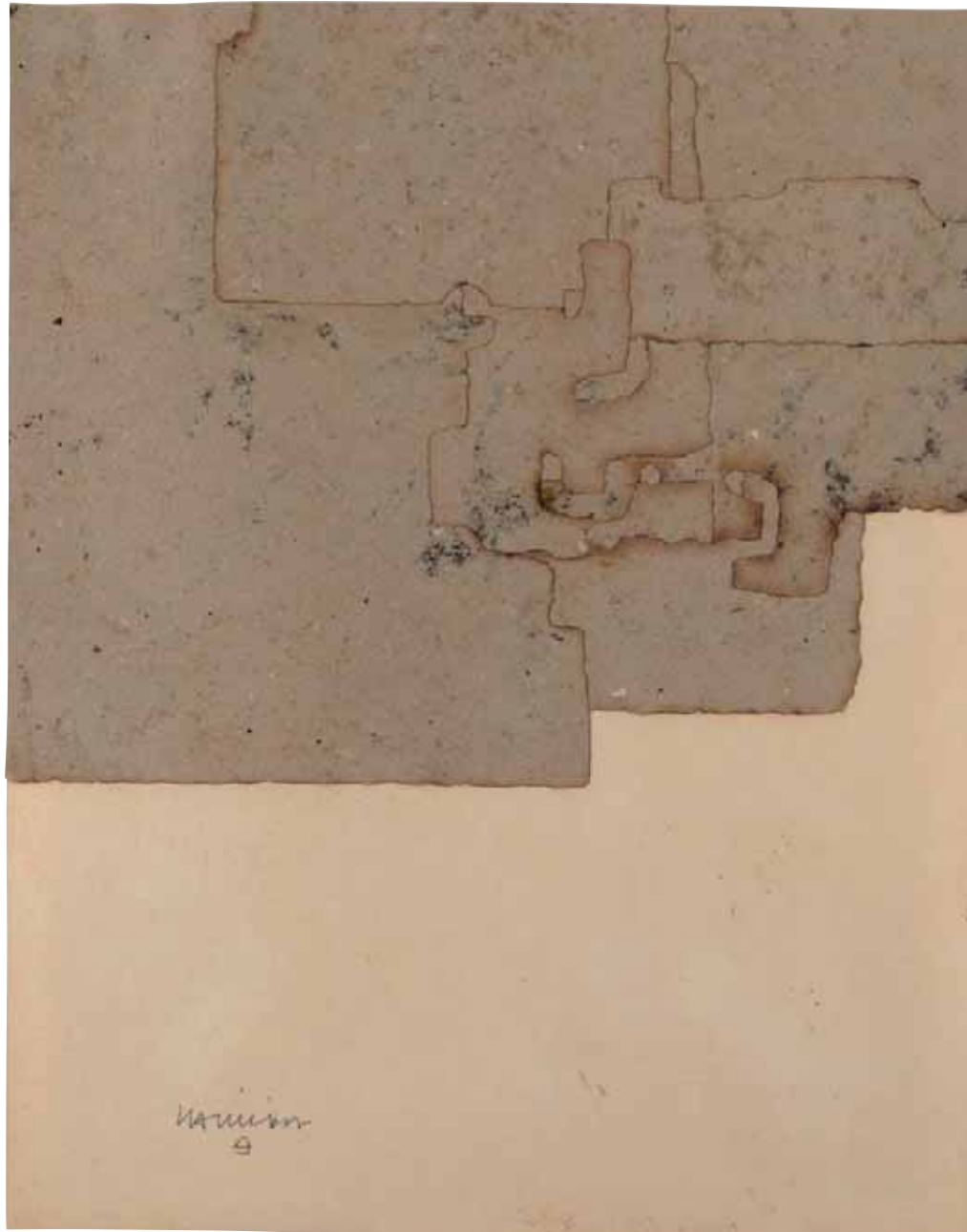
Los artistas y las obras seleccionadas en esta ocasión dan cuenta de la densidad del riesgo asumido por el IVAM en el momento iniciático de la colección. Los artistas son decisivos: Schwitters, Moholy-Nagy, László Peri, Hamilton, Rauschenberg, Oldenburg... por citar sólo aquellos de incuestionable dimensión internacional. Además, y como guía metodológica que facilite la visita, las obras se alinean en apartados de mero alcance descriptivo, apuntan un itinerario posible y nos ayudan en la apreciación de las obras y objetos artísticos, siempre singulares y autónomos, y su aportación formal al deslumbrante acertijo figurativo capaz de sorprender todavía al visitante más exigente:

- I. Materia. Forma
- II. Imagen. Figura
- III. Signo y Gesto
- IV. Memoria, Tradición y Experimentación
- V. Relato y Acción

En el momento de los agradecimientos, debo subrayar el interés de la Directora del IVAM, Consuelo Císcar, y la unanimidad del Consejo Rector que preside al aprobar de inmediato la propuesta y la muestra que inauguramos. Así mismo he de señalar con lápiz rojo mi agradecimiento a los conservadores artísticos y miembros activos del equipo del Museo, todos y cada uno de ellos, cuya profesionalidad justifica con creces el prestigio que comparten en el esperanzado horizonte del arte contemporáneo.

J.F. Yvars

Eduardo Chillida *Sin título*, 1975. Collage sobre papel, 37,5 x 29,5 cm



Paul Joostens *Sin título*, 1917. Collage, 32,2 x 24,3 cm



el valor de lo insignificante

J.F. Yvars

apuntes dispersos sobre el collage

Del collage como técnica artística fundamentada en el ensamblaje de ocasión o intencional puede afirmarse casi todo, como de hecho ha sucedido, aunque sin duda el argumento que lo aproxima a la experiencia sensible moderna enraíza en su acerada profundización en las vastas posibilidades del fragmento material o formal y sus funciones en el desarrollo de una estética del objeto plástico. Un objeto considerado ahora más allá de las fronteras de géneros, estilos o tendencias artísticas, sin las cortapisas de demarcación conceptual que, quizás sin forzar demasiado las cosas, adscriben históricamente el collage a la especulación constructiva cubista o a la desmesura interventiva que exhibe todavía la prestigiosa etiqueta *dadá*. El collage, el *papier collé* y el *assemblage* de recortes fortuitos de cartulina coloreada pegados junto a ob-

jetos reales en la superficie plana y bidimensional de la tela, que adquiere así un perfil tridimensional eran prácticas de taller en la industria modernista del diseño habituales en la gráfica finisecular (siglo XIX). El potencial artístico y comunicativo de estos medios fue seriamente tomado en cuenta, explorado y explotado por Picasso, Braque, en cierta medida Juan Gris y bien pronto incluso Henri Laurens, entre 1912 y 1914, con el propósito no siempre consciente de sentar las bases de un nuevo lenguaje artístico que pusiera en aprietos la representación ilusoria ortogonal o en perspectiva de la tradición clásica europea. Una crítica doble a ojos vista: el despliegue pictórico superficial y efectista, pero también y el toque decisivo del artista genial y todopoderoso promovido por la cultura y la educación románticas. Además de aportar una lanza en favor de la *popularización* de la experiencia visual mediante el recurso al fragmento y los

residuos industriales, tan alejados de la nobleza de los materiales impuestos por la preceptiva didáctica de las escuelas y academias de arte. Una actitud bien picassiana, permítanme el ejemplo, que dio con el truco divertido de pegar trozos de papel en el lienzo y construir “otra cosa” insertando objetos sólidos: el cubismo sintético, como ha subrayado el historiador oxoniense de la cultura Paul Johnson, rescataba la solidez y el realismo en la representación. Picasso ni yuxtaponía ni añadía objetos al azar; en sentido estricto componía, armonizaba, equilibraba o desajustaba contrarios. ¿No era este procedimiento una fórmula audaz para atemperar el formalismo visual absoluto del cubismo analítico? Tal vez. Quisiera, sin embargo, con el objetivo de establecer un modo flexible de discusión, aportar algunas consideraciones al debate a partir de ciertos testimonios concretos y más bien dispares que confluyen en la identificación artística moderna. Pero vayamos por partes.

En una olvidada conferencia sobre el lugar de la pintura en la consideración actual del arte, recuperada en el tomo III de las *Obras Completas*, edición del Instituto Cervantes, Madrid, 2005, datada en un momento impreciso de la década de los treinta -quizás 1934-, Federico García Lorca es inusualmente cortante: “Año 1914. La Gran Guerra destruye la realidad real (sic). Lo que se ve es invisible (sic)... lo visible no parece auténtico. Lo que veíamos y no lo creemos... No hay que hacer caso a los ojos que engañan. Hay que liberarlos de la realidad natural para buscar la verdadera realidad plástica. No ir a la búsqueda de las calidades efectivas de los objetos, sino de sus naturales equivalencias plásticas. No buscar la representación real del objeto, sino encontrar su expresión geométrica o clásica y la calidad apropiada a su materia.” Si

bien se mira, una llamada en toda regla al mestizaje artístico, a la liberación formal del objeto sensible significativo, que debe deshacerse de una vez por todas de la agobiante acumulación de referentes culturales no siempre pertinentes que lo asedian. Al cabo, el retorno a las propuestas nítidamente formuladas por los movimientos vanguardistas en el momento de su efervescente radicalización a lo largo de las primeras décadas del siglo XX: volver a la realidad desnuda de los signos sensibles y construir a partir de éstos -“lo que de verdad cuenta”, enfatiza Lorca, deslumbrado entonces por la deconstrucción surrealista que André Breton ponía al servicio de la Revolución Social-. Un horizonte imaginativo y fantástico, en efecto, pero siempre autosuficiente y fundamentado en la intransigente eliminación de la teoría. “Algo que Goethe había pretendido en sus escritos morfológicos”, se permitía apostillar Walter Benjamin también por aquellos años. La recuperación crítica, aparentemente paradójica, del positivismo decimonónico descriptivo y sistemático en una época de poéticas de la imagen resueltamente subjetivas, pero aventurada con el mayor candor normativo. Lo que no era poca audacia conocida la discreción del poeta granadino y sus escasas pretensiones especulativas, al igual que también sorprende la perpleja sinceridad del pensador berlinés, tan riguroso en el control conceptual del relato, quien -otra sorpresa- al reconsiderar su “método de trabajo” (*Passagenwerk*, 1982, II, p. 941) descubre en el *montaje literario* el reducto fundamental para dar con el sentido pleno de las imágenes vividas. Ya en *El autor como productor*, Benjamin había apelado al “principio de interrupción” que zanja bruscamente la aparente plenitud de la narración dramática, motivo en el que insiste al recuperar las ambi-

guas nociones del montaje en Bertold Brecht, que sintetiza afirmando: “el montaje corta -interrumpe, quizás mejor- el contexto en que se inserta. Nada que decir, sólo mostrar; ninguna expresión ingeniosa. Afinidades y disonancias, pero no para describirlas sino para recordarlas”, insiste Benjamin a continuación (*Ibidem*, p. 946). Una circunstanciada presentación, en resumidas cuentas, de los motivos sobrepuestos al fluir de la memoria: “¡Qué transformados aparecen los recuerdos visuales con el paso del tiempo! No se trata de dejar pasar el tiempo, sino de internalizarlo dentro de nosotros”, concluye (*Ibidem*, p. 986 ss.). Un nuevo ejemplo de peso viene a unirse además a esta encubierta reivindicación del fragmento en el relato visual. Procede del artista barcelonés Antoni Tàpies recientemente fallecido, que también en su poderosa y siempre directa obra ensayística ha sido un consciente admirador de la presencia y validez del fragmento matérico, en particular al abordar los *ensamblajes de*

objetos que escapan a media consciencia de su obra: “Un cuadro es para mí, incluso en su más estricta dimensión, un objeto. Y casi se podría decir que en su conjunto es una escultura, un conglomerado plástico, si reparamos en el marco y la parte posterior y protegida de la tela”, confesaba el artista a Julia Guillamón en una entrevista de 1989. Un indicio más en favor de las tácticas formales de acumulación y despliegue que pone en acción la práctica del collage figurativo o gráfico en el arte contemporáneo.

Quizás deba insistir, por un momento en la propuesta avanzada por Benjamin sobre los recursos de la crítica en el redescubrimiento del rostro velado de la obra de arte. El filósofo recupera el planteamiento historiográfico de Wölfflin, que ya en 1858 confiaba a la historia del arte estricta (*strenge*) no sólo “la descripción de las circunstancias temporales que las obras de arte transforman” -el verbo es suyo-, sino el análisis siempre ambiguo de su valor y su naturaleza singular en cali-



Antoni Tàpies. *Toile marron tendue*, 1970.
Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 270 cm

dad de arte, es decir, en cuanto compleja asociación formal. “Empieza a tomar cuerpo una ciencia del arte -y aquí emerge la equívoca sombra de Riegl- que sitúa en primer lugar la obra de arte individual, autónoma y el desarrollo de las formas que la configuran. Apenas la investigación artística la convierte en objetivo de análisis, la obra sensible se transforma en otra cosa vigorosamente nueva en razón de su compleja carga formal, en algún punto apenas un instrumento de conocimiento.” La obra de arte se nos presenta ahora más bien, en opinión de Benjamin, “como un mundo fantástico en miniatura” que se sostiene a sí mismo, dotado de una naturaleza propia. (G. S., III, 521 ss.) El autor toma prestada de los hermanos Grimm, es cierto, la expresión decisiva que debe orientar la brújula hacia una nueva consideración teórica: la crítica como *meditación sobre lo no-expresivo*, acerca de todo aquello que da significación a un universo libre de motivos establecidos y cerrados en el ilusorio ámbito artístico. Una indagación que propone el perfil del objeto artístico individual enriquecido por el valor de las plurales funciones sensibles que estimula. El valor de lo insignificante, en efecto, entre una gama de amplias conexiones modales que apuntan no hacia el gran todo absolutizador y abstracto de la teoría, sino a los detalles por los que escapa el núcleo de verdad de la obra plástica: los símbolos, las alegorías, las huellas e indicios acumulados que son el testimonio oculto de una vida de arte diluida pero profunda que condiciona la percepción renovada del objeto artístico. Cada una de estas formas -Benjamin no titubea al llamarlas así- aporta datos desconocidos que iluminan la condición imaginativa de la obra en sí: una escueta enumeración de “contenidos adivinatorios” que sólo la crítica transitiva es capaz de descifrar.

Pues la obra de arte exige para su comprensión cabal “la combustión de los materiales que colaboraron en su construcción: la llama es ahora algo más que una metáfora manida y se nos muestra como “el sueño vehemente de toda obra de arte genuina”. Brillante imagen que alumbra “con brasas incandescentes” la reflexión artística temprana de un Benjamin obstinadamente idealista, embarcado en la brega sin control con los sinsentidos de una teoría del arte personalizada y quizás un punto romántica a contratiempo, emprendida no por azar en los años fértiles que acogieron la aventura cubista. Una actualización selectiva, a la manera de ver de Arnold Gehlen, quien recurre, mediada la década de los setenta, a la pintura de Tàpies para mostrar un modelo arcádico de formalización plástica que va más allá de la historia y queda insinuado en las trazas evolutivas, orgánicas y materiales, de los elementos artísticos (Cfr. *Zeit-Bilder*, München 1986, 302 ss.). Un trozo de pared doméstica, de entonación amarillo grisácea, desconchada, agrietada, rota por el descuido del tiempo, inscrita sin embargo en el metódico marco que la nombra y enumera como obra de arte. Aguda apreciación en un crítico a menudo descalificado como reaccionario por la deriva académica.

La activa sensibilidad del ojo y la alerta inquietud perceptiva de la mente harán saltar el objeto artístico del asenderado confín del museo y dispararán la alarma que despierta la experiencia estética. El valor iniciático de la mera traslación local de un enunciado descriptivo -pared o muro- que desajusta el fuerte contenido de un pormenor figurativo no-significante. La pintura liberada al fin de la existencia ancestral que la confine a la imitación del mundo visible, que aspira como pedía Kahnweiler a la configuración de obras de arte

“existentes por sí mismas y en sí mismas”, puesto que el arte puede crear desde el interior una estructura de signos que resultan de la esencia, de la raíz de la obra misma pero que, aún así, denotan el mundo exterior. Esto era lo que los cubistas sentían “de manera oscura” y justifica consistentemente la fascinación del collage, algo que no es ni representa lo que parece. Con algún repunte de ironía, una ruta segura para proseguir nuestra andadura titubeante que esquivo la discutible aportación histórica y formal del arte africano, del arte étnico e incluso del arcano legado ibérico en calidad de puente primario, como quería Carl Einstein, del collage y las sobreposiciones objetuales sobre la superficie cerrada o el espacio en diagonal cubista. Los fetiches defensivos y protectores de las culturas subsaharianas, los amuletos agresivos y ceremoniales de las etnias Gabón, siempre antinaturalistas, antirrealistas y heteroeuropeos, tienen poco que ver, a mi manera de ver, con la cuidadosa adición de motivos gráficos o fragmentos de desecho sobre una estructura visual geométrica que propicia el collage moderno. La legendaria máscara africana de cultura Wobé-Grebo adquirida en Marsella que al parecer tan fuertemente había influido en el cubismo inicial de Picasso y Braque, es hoy un referente polémico tras las indagaciones de Pierre Daix al respecto y la publicación de la correspondencia de Charles Ratton, etnólogo y africanista de prestigio, que demuestra la adquisición por Barr, para la colección primitiva del MoMA neoyorquino de otra máscara Itumbi en 1939, lo que hace imposible su influencia en el pionero cubismo analítico. La sombra africana sobre el primer collage, *Nature morte à la chaise cannée* (1912) ya que justipreciada por Kahnweiler en su día, dada la profunda intención antiimitativa del fetiche y la

fuerza de un haz de signos distintivos de corte simbólico o formalista: una superficie de madera recortada a la manera de un óvalo facial, en la que destacan en relieve la nariz, los ojos y la boca de estimulación volumétrica y geométrica, digámoslo, de lejana analogía precubista.

2

Acaso un matiz decisivo para la correcta apreciación del collage apunte a la diferenciación notoria entre lo visual y lo táctil, un enunciado polémico y provocador en su tiempo que suscitó la pintura de Picasso *Naturaleza muerta con asiento de rejilla* (1912) o *Silla de cocina con asiento de rejilla*, en el léxico bronco del artista, punto final según hemos podido apreciar del cubismo analítico, geometrizable e ilusorio desde el punto de vista de la figuración convencional y un paso adelante en el terreno vedado de la experimentación plástica y figurativa. De hecho una naturaleza muerta -en el sentido del bodegón decorativo de tracería barroca- encerrada en una estructura ovalada, hermética, en la que se introducen secuelas hábilmente encoladas en hule de uso doméstico y la urdimbre del asiento de una silla de recibidor pequeñoburgués. En resumidas cuentas, el repliegue definitivo del sistema de representación anclado en el “parecer”, como acerbamente ha observado el historiador norteamericano Hall Foster -*Art Since 1900*, Londres 2004, 114 ss.-, una noción muy alejada del parecido estructural o figurativo -la *likeness* de la pintura clásica- obstinado todavía en la reivindicación activa del signo plástico enfrentado a la verdad convencional de la apariencia, del como si sensible, que había abierto el territorio del arte a la complicidad con la literatura y la fantasía verbalizadoras y alcanzaría con

Kurt Schwitters *Freia Taifun*, 1939. Collage, 29,5 x 22,5 cm



las primeras vanguardias históricas el instante sin retorno del arte nuevo. Las experiencias sonoras, esencialmente performativas y dramatizadoras, de Kurt Schwitters, fueron la radical vuelta de tuerca de la expresividad pura -voz y gesto-, en tanto la sutileza imaginativa de sus collages adelantaban una manera diríamos beligerante de intervención en el espacio plástico mediante el mestizaje de figura y acción. Schwitters, ha sido, sin duda junto a Malevich y Max Ernst, el experimentador mejor dotado para llevar al extremo la virtualidad comunicativa del collage. Que Malevich acentúe el “aspecto concreto” del cubismo sintético y recupere con entonación trascendente el perfil de lo insignificante, constituye un argumento solvente en favor de las propuestas de Walter Benjamin. El realismo ingenuo de *Vaca y violín* (1913) visualiza una incursión figurativa de Malevich en la deriva de planos cromáticos en disolución formal, un paso adelante desde luego a la zaga del grado cero de la pintura, siempre en la escala de variables pictóricas, si cabe la redundancia, en torno al objeto plástico. La insinuación, ya a destiempo, de la manera de representación formalista elevada a categoría estética por el llamado suprematismo, según el altisonante enunciado abstracto y abstruso del activismo contagioso estimulado por las estéticas de filiación *dadá*. *Cuadrados ordenados según las leyes del azar* (1916), es algo más que una incursión atrevida que pronto había de imponer en la tradición de lo nuevo la elegante destreza constructiva de Hans Arp: la yuxtaposición de los procedimientos vanguardistas inventados en París a lo largo de la primera década del siglo XX, por supuesto, pero interpretados, ahora sí, en clave descubiertamente surrealista. Al margen quedaban, como no podía ser de otro modo, las sobrepinturas de Klee, desti-

ladas con la habilidad caligráfica de los libros escolares del deslumbrante fin de siglo vienés. Y sobresalían también, con el punto de atención de una originalidad inesperada, las dislocaciones figurativas de Max Ernst que habían de redefinir las posibilidades comunicativas del collage al reintegrarlo -silenciosamente, conviene subrayarlo- en la vieja tradición del grabado moralizador o disolvente. Otro elemento a tener en cuenta.

Para Max Ernst el collage sustituye -es una manera de hablar- a la escultura objetual y el *assemblage* fortuito con el propósito de recuperar la figuración ilusamente tridimensional y narrativa. Insiste Max Ernst en la prefiguración de estructuras sensibles de origen híbrido -imagen y forma- a la par que recupera la provocación desinhibida del *dadá* -nos situamos ya en 1920, conviene tenerlo en cuenta. Para Ernst la subversión plástica es decisivamente literaria, situada a años luz de la pintura experimental del cubismo precario de entreguerras. El artista, ahora el surrealista Max Ernst -como ha demostrado la exhaustiva indagación de Werner Spies (Berlín, 1988)- rehace las variables formales e iconográficas a su alcance y se desvincula airado del formalismo ensimismado de la vanguardia tardía. Un arte, en consecuencia, que vuelve entusiasmado a la ilustración didáctica y divulgadora, a la instantánea científica y sorprendente que desconcierta al lector contemporáneo, hastiado de una información recurrente y farragosa pero ávido, del signo quizás críptico pero siempre indiciario de una formulación estética inédita. Un arte, como cabe suponer, que trabaja las formas a partir de la experiencia arriesgada sobre materiales encontrados, amorfos me atrevería a decir -y volvamos a Walter Benjamin- *insignificantes* en un sentido figurativo. Un arte

que entrevé en el *papier collé*, en la asociación ocasional de contornos y en la manipulación activa de la imagen fotográfica una propuesta fecunda de posibilidades visuales. En este punto es posible establecer, con la distancia que el tema exige, una matización necesaria en la temprana difusión del collage en el espacio figurativo contemporáneo.

El collage es para Picasso y su *bànde à trois* un pasatiempo recurrente de asociaciones figurativas, imaginativas para mayor precisión, que pronto alcanza la complejidad formal consecuente a través de la experimentación plástica cubista. Una

suerte de composición de semántica equívoca -geométrica y figurativa- que apela a la memoria inmediata -el recorte de prensa y la noticia de folletín- y evoca la imaginación popular en un momento determinado, la crisis de la sensibilidad europea en vísperas de la tragedia bélica abierta en 1914. El crítico francés Philippe Dagen ha tomado seriamente en consideración, al respecto, las naturalezas muertas de Braque realizadas durante el verano de este año: planos de color recortados y sobrepuestos, en monocromía o con trazos regulares que respetan a la letra lo que llamaríamos reglas del cubismo sintético. Formas fragmentadas y distribuidas en un orden alusivo; rótulos y palabras, collages heterogéneos. Construcción y reconstrucción de figuras, de *Bouteille de rhun, papier collé* de 1914 a *Nature morte au compotier*, 1918: “ensombrecido progresivo del cromatismo, blanco y ocre, gris y verde”. El empleo del *papier collé* que justifica una “nouvelle figuration dans l’espace” –en Braque, París 1992-.

Por otra parte, la sutil -o quizás no tanto- apropiación del collage y el *assemblage* fortuito por el surrealismo, ya abandonado por André Breton que lo convertirá enseguida en el lenguaje virtual de la experimentación preconscious y más tarde en el vehículo publicitario de una alternativa ideológica de potente inspiración subversiva. La guerra incivil española y la propaganda militante de entreguerras -tanto en el frente bolchevique como en el parafascista- transformará el collage y su secuela radical el fotomontaje, en el arma arrojadiza de políticas culturales enfrentadas: la campaña bélica de Wyndham Lewis y la avanzadilla vorticista en la Inglaterra de la década de los treinta, es tan buen ejemplo



Pere Català Pic *Aixafem al feixisme*, 1936
Offset sobre papel, 96,50 x 67,70 cm

como las estrategias gráficas del Frente Popular en el aciago ocaso democrático peninsular. Aquí destaca, paradójicamente, volviendo al resbaladizo territorio de la apreciación estética, la inabarcable obra gráfica de Max Ernst que lleva al extremo las posibilidades plásticas y expresivas de la yuxtaposición visual de elementos sensibles -imágenes y signos- y la sucesión de estridentes figuras del sueño y la memoria al servicio de la fantasía.

2

Como hemos tenido ocasión de constatar en el apartado precedente, para Picasso la realidad es sencillamente el cuadro, que considera como el complejo material indisoluble de la pintura, imagen, forma y materia -incluido el marco y el reverso, haz y envés de la representación. Un objeto plástico. La función del artista estriba en construir a través de las formas en mayor medida que en representar ilusoria o simbólicamente una realidad natural que debe amoldar a las añejas convenciones de taller, a la práctica artística en definitiva. Recuerdo la media sonrisa de Sabartés, confidente secular de Picasso durante media vida, al relatar la importancia del marco llegado el momento de la prueba decisiva a la que el artista sometía su composición acabada. “Era el primer juez que debía afrontar la obra, suspiraba Sabartés, y el veredicto no estaba por supuesto pactado de antemano. El marco debía preparar a la pintura, aunque en ocasiones la presencia nada insignificante de la moldura obligaba a rectificar seriamente la pintura. No es casual, y cierro este meandro personal intempestivo, que Picasso fuera un cuidadoso coleccionista de enmarcaciones barrocas en las que admiraba tanto la fina taracea de su estructura como el desbordado

arabesco en escayola final. No puede sorprender entonces que las primeras naturalezas muertas, los bodegones ya de intención cubista de Picasso observen una trama de exigencias -formales pero materiales a la par- asimiladas enseguida por Braque y Juan Gris, todos excelentes artesanos del oficio asimismo. Se trataba, pues, de conseguir y representar una realidad visual “de corte tallado como el diamante”, en la cual el entablamiento poliédrico, la geometría de las formas, se sobreponga a la sutil expresividad de los pigmentos cromáticos, cómplices en cualquier caso de la originaria intención constructiva. Tres retratos sorprendentes del artista maglaqueño -*Wilhelm Uhde* (Saint Louis Museum, *Kahnweiler* (Chicago Institute of Art) e incluso el evanescente *Vollard* (Hermitage)- responden a la nueva fórmula que hace *cúbico* el espacio figurativo. Una fórmula que Braque personaliza en *La Bouteille* del Museo Picasso de París. Más todavía: es asimismo el artista normando quien entre 1911 y 1912 introduce en la pintura moderna netos elementos tipográficos que disimula en la falsa madera de las cenefas que decoran los interiores del momento. Variaciones en las texturas y concretas inserciones materiales. Otra cosa desde luego que la pintura pura, de entonación musical, que Apollinaire intuía en las meditaciones estéticas que celebran la invención del cubismo, pero en calidad de un contrapunto intimista, según ha señalado Jacques Gagliardi -*Le roman de la peinture moderne* (París, 2007)- quien no duda en proponer el collage como una alternativa matérica y objetual al espiritualismo pictórico practicado en esos años por Kupka y visualizado a la perfección en las *Improvisations* de Kandinsky, cuyo airado manifiesto *Über das Geistige in der Kunst* fue publicado en Munich también en 1912. Acaso *Violon et pipe*, en san-

guina y *papier collé* de Braque pintado en 1913, nos ofrezca un buen ejemplo acerca de las ambigüedades figurativas en alza. Conocemos la respuesta nula de Gertrud Stein, un silencio elocuente en efecto, a las fantasías constructivas objetuales de Picasso, entonces una fabuladora incondicional de los excesos contrarealistas del pintor. Todavía es más sorprendente esta omisión si atendemos a la virtualidad plástica del collage, elevada al infinito de la prosa fonética y pseudo-realista de la escritora norteamericana, que había adquirido entusiasmada *La Table de l'Architecte* de Picasso en 1912, otro hito del cubismo analítico, aunque se mostrara siempre reticente, justo es decirlo, ante el retrato soberbio que le había hecho el artista con doble intención -deconstructiva y reivindicativa-. La correspondencia entre Gertrud Stein y Picasso -publicada por Gallimard, París 2005- es fecunda en información en torno a aquellos años aurales, y nos relata el peregrinaje español de la autora también en 1912, que no hace sino aumentar el fervor picassiano y el deseo de coleccionar su obra. Además, en ese año astral de 1912 Gertrud Stein publicó su críptico "Portrait of Picasso" en el número de agosto de *Camera Work*, la audaz revista de Stieglitz, otro dato que convierte la indiferencia sobre los collages cubistas en sintomática, cuando la escritora acababa de comprar *Le Petit Verre* y *Nature Morte au Journal*. La ruptura de Leo Stein con Picasso, el troceado de la colección y el enfriamiento de las relaciones de confianza con Gertrud que sólo más tarde se restablecieron en París, tras el confuso exilio de la *Grande Guerre*, quizás tuvieran su parte en el enigma. A la postre *petite histoire* a la mirada contemporánea. Tal vez la indefinición que acompañó la difusión del collage, siempre entre la destreza tipográfica y el ensamblaje

de objetos reales sobre la superficie pictórica, añade complejidad al sorprendente despliegue de la nueva técnica figurativa, lanzada bien pronto por el radicalismo *dadá* a la escena provocadora de la subversión artística apenas recuperada la efervescencia cultural tras el armisticio en 1918. Sin embargo, los experimentos de yuxtaposición plástica apuntan a Marcel Duchamp y Hans Arp -después Jean- y datan de fecha tan temprana como 1913. En *Collage de cuadrados ordenados según las leyes del azar* (1916) Arp daba un paso adelante y cortaba fragmentos regulares de papel que pegaba diestramente sobre el soporte engomado. "Una negación del egoísmo humano", según otra humorada *dadá* que deja en claro la retórica antiromántica puesta en juego. Pero sobre todo el collage se convierte en el procedimiento plástico de fácil asimilación que transfigura la voluntad subversiva de las estéticas vanguardistas, tal vez junto a los *ready made* y siempre entre la magia y la irracionalidad libre de la ocurrencia casual.

Ya Barr había tomado en consideración las dificultades constructivas del collage -*Picasso. Fifty years of his art*, MoMA 1946- que iba más allá del divertido "hacer arte con el contenido del cubo de basura", como Picasso aseguraba a Braque. La combinatoria del collage extrema una "abstracta austeridad" a la que el *paper collé* añade audacia y virtuosidad. Cartón y óleo, y fragmentos pegados al azar van erosionando la limpieza de la superficie pictórica, forzada a integrar la intervención objetual. Quizás a partir del collage quede abierto el espacio plástico a la experimentación tridimensional que generalizarán las *construcciones cubistas*, es cierto. *Mandolin*, 1914, no es pintura ni escultura, pero tampoco arquitectura. Más bien, ironiza Barr, carpintería: com-

Equipo Crónica Homenaje a Picasso, c. 1966-1975. Acrílico y moldura de madera pegada sobre táblex, 140 x 140 cm



posición objetual sin base, ni dimensión espacial, ni marco, ni siquiera sentido de masa. Sencillamente una construcción de texturas de madera sin desbatar coloreadas con fuerza. Una seria experimentación acerca de la resistencia o ductilidad de los materiales pero que cabría suponer improvisada, alejada de un proyecto constructivo concluyente, el acabado o la perfección técnica. Un conglomerado de iniciativas formales, al cabo, que marcaran la evolución posterior del ensamblaje. No resulta anecdótico, desde esta atalaya, que las *Cabezas* de Picasso, en pasta de papel y carboncillo, de 1914, sorprendieran a los surrealistas: fantaseaban de tal forma el referente, el objeto natural, que dejaban vía libre a la imaginación y el ejercicio de lo que más tarde se llamaría *construir con la mirada*. Que el dadaísmo impulsara el collage entre las propuestas renovadoras del *arte concreto*, con las yuxtaposiciones en madera recortada y pegada que difundió Arp en 1915 -*Torso y ombligo*, pongamos por caso-, puede entenderse desde el punto de vista de hoy como un

combate en toda regla para liberar de una vez el arte de las “estructuras tradicionales del autoritarismo constructivo”. Estímulo que Max Ernst captará al vuelo.

4

Es cierto que el proceso expansivo del collage, al igual que el procedimiento parejo del *frottage* y el desdoblamiento icónico surrealista, técnicas en definitiva de neutralización del canon de representación ilusionista occidental, sobrepasan a lo largo de la década de los veinte y treinta del pasado siglo XX el espacio de experimentación de la pequeña escala, donde lo había situado el cubismo. La reordenación irónica y acerada del fragmento y los retazos de la vida diaria encajados y dispuestos estratégicamente en la superficie del cuadro, adquieren el valor táctico al convertirse en un sistema complejo de representación alternativa y radical. Ya los atrevidos intentos del *dadá* berlinés entre 1919 y 1920 -de Merz habrá que hablar más tarde- habían descubierto en el



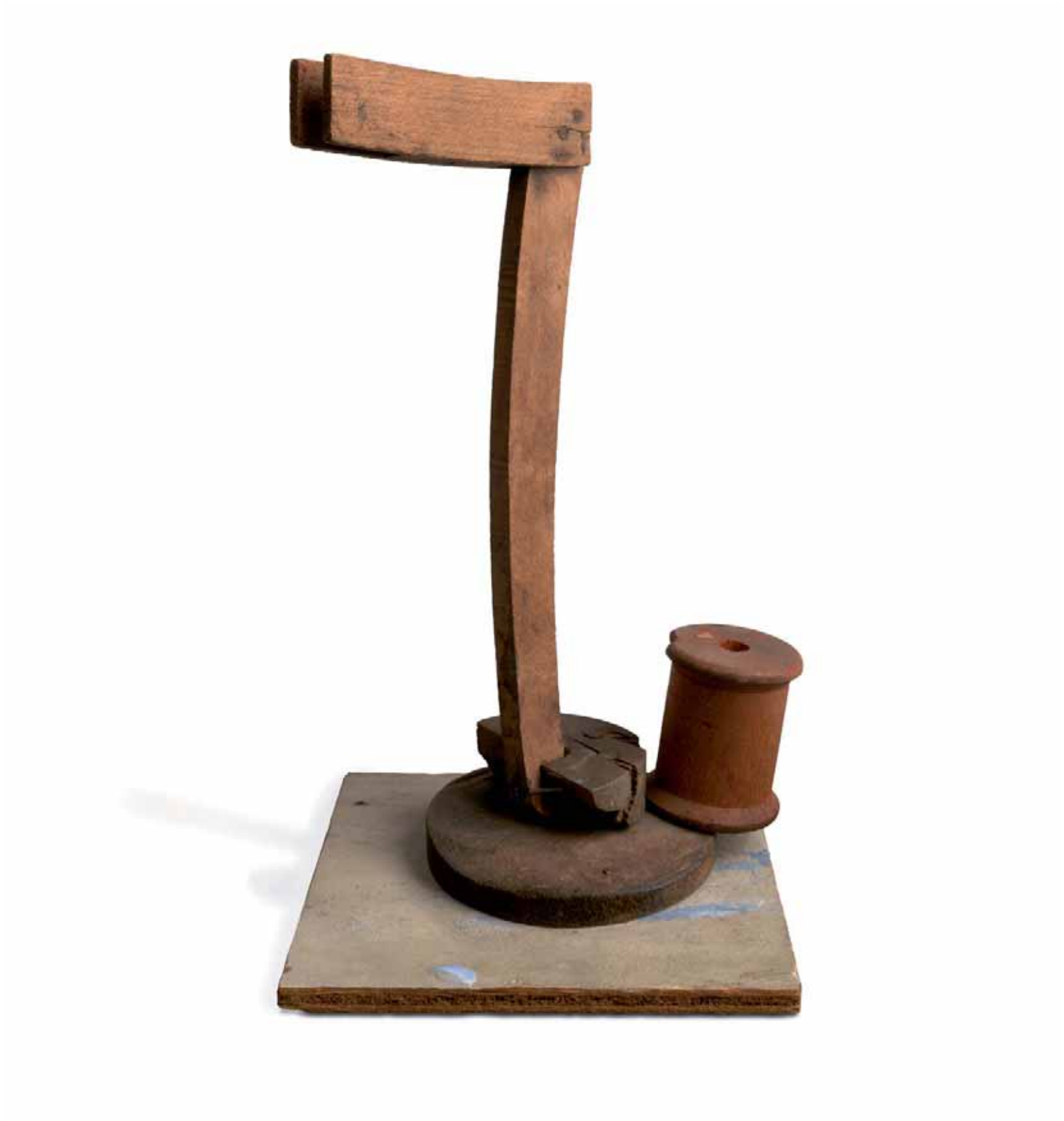
Georges Hugnet

Libro *L'aventure dada (1916-1922)*

Paris, Galerie de l'Institut, 1957

Huecograbado y tipografía, 24,20 x 16,30 cm

Kurt Schwitters *Wooden assemblage*, c. 1943-45. Madera ensamblada, 21,3 x 11,5 x 12 cm



relieve y el ensamblaje un punto de escape a la escultura de bulto y volumen deformada intencionalmente por el postcubismo a la zaga de la figura -problema, como demuestran los experimentos de Tristan Tzara y Marx Ernst-, siempre sobre el hilo sutil del montaje y la poética visual. Tentativas que vieron en la hábil versatilidad de André Breton la inspiración que alcanzará una virtualidad admirable en los collages surrealistas. Si la escultura cubista insistía en la representación autónoma de un conjunto plástico -el caso temprano de Lipchitz es paradigmático-, el montaje surrealista ajusta el relieve a un proyecto estético más bien que artístico de representación, que recurre en ocasiones a la magnificación fotográfica de determinados elementos significativos desde el punto de vista de la imagen. De hecho, como ha notado Werner Spies al inventariar la escultura de Picasso, el collage acaba por suplantar, que es algo más que sustituir, a la escultura convirtiéndose en un nuevo sucedáneo, en un objeto real que actúa tridimensionalmente en complicidad o no con la superficie pictórica. El ejemplo de Arp es contundente. Un arte de mistificación en el que las fronteras que separan los géneros artísticos quedan sistemáticamente disueltas, aunque en casos concretos el predominio de la pintura "tinte" los objetos del collage que acaban por presentar una dimensión pictórica. Ese retorno a la pintura que el collage sugiere a contracorriente y explica su difusión como una híbrida posibilidad de montaje. La pintura sobre la tela "engulle" el collage y administra plásticamente la coherencia formal del conjunto: el *collage pintado*, no hecho o dejado hacer al azar, de manera fortuita, que todavía precisa los efectos de *trompe l'oeil* y las disfunciones volumétricas que modela el relieve. La *Montgolfière* (1922) de Max Ernst

vale de ejemplo. El personaje ficticio Loplop adquiere una notación diríamos fetiche en el decurso surrealista del collage propuesto por el artista: la sugerencia de una narración figurativa seriada, *La Femme 100 Têtes* en la que la mitad son collages acompañados de una "advertencia al lector" que instruye sobre su uso. "El artista se identifica con el pájaro en alguna de las leyendas que describen la acción", casi un folletín gráfico decimonónico, pero un *oiseau intelligent*. La experiencia de Loplop avanza, de hecho, una tajante división figurativa en el collage que recupera el relato gráfico, como años después instrumentalizará la iconografía propagandística del frente bélico. Werner Spies rinde tributo a Max Ernst: "Su empleo del collage fue original, basado en la recuperación de grabados tribiales, con lo que logra establecer un fuerte contraste entre la apariencia arcaica del grabado y la asombrosa novedad compositiva que produce una sensación irreal y sorprendente." En marzo de 1930 la Galerie Goemans de París muestra una selección magnética de collages que pasa revista a la nueva técnica y adquiere la dimensión de una retrospectiva indiciaria: participan Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Magritte, Man Ray, Miró, Picabia, Picasso y Tanguy, así, en orden alfabético para evitar suspicacias y malentendidos formales. Una prueba diáfana de la victoria del collage como el sistema constructivo adecuado a la conflictividad de los mundos de arte contemporáneos, que devuelve al personaje Picasso su protagonismo indiscutido: ya en 1921 *Composición con paquete de cigarrillos azul*, había alentado un divertido contracollage pictórico. El paquete está pintado minuciosamente, pero ni pegado ni colgado al azar. Louis Aragon responde a la exposición de Goemans con un fragmento cifrado, *La Peinture*

au defí, París 1930: “Picasso ha sufrido una crisis grave dos años atrás, una verdadera crisis de collage.” Para recuperar la fascinación por esa técnica ya adictiva, Joan Miró “recién llegado no hace otra cosa que collage” (*Ibidem*. p. 26). La espléndida *Construcción en relieve*, Montroig agosto de 1930, del artista barcelonés justifica sin duda la exageración del testimonio parisino. El artista barcelonés confesaba en 1948 a Sweeney –debemos la referencia a Félix Fanés- que ya en 1933 tenía la costumbre de recortar de los periódicos formas banales que pegaba sobre cartulinas. “Cuando los collages estaban acabados, me servían de punto de partida para las pinturas. No copiaba los collages si no que simplemente les dejaba sugerirme formas”. Christan Zervos había dado en 1934 con la fórmula que sintetiza la trama surreal de los collages mironianos: “A partir de las imágenes pegadas, transforma el objeto visto en objeto imaginado”.

Hoy conocemos literalmente los esfuerzos de Miró por desasirse de la opresión de la pintura, esa quimera figurativa de tradición europea, y el enfurecido recurso al collage a la búsqueda febril de posibilidades expresivas inéditas entre la basura y los residuos urbanos. Era el momento de la *antipintura*, de los collages agresivos que en alguna manera visualizan un desconcierto de corte nihilista más bien que primitivista como quizás había sido el caso de Picasso. Bataille ha dramatizado el instante: “La descomposición en el punto donde nada permanece...”

5

La aportación de Kurt Schwitters a la evolución plástica del collage resultó tan fundamental como inesperada. Partía -ya en 1919 para prolongarse hasta bien entrada la década de los

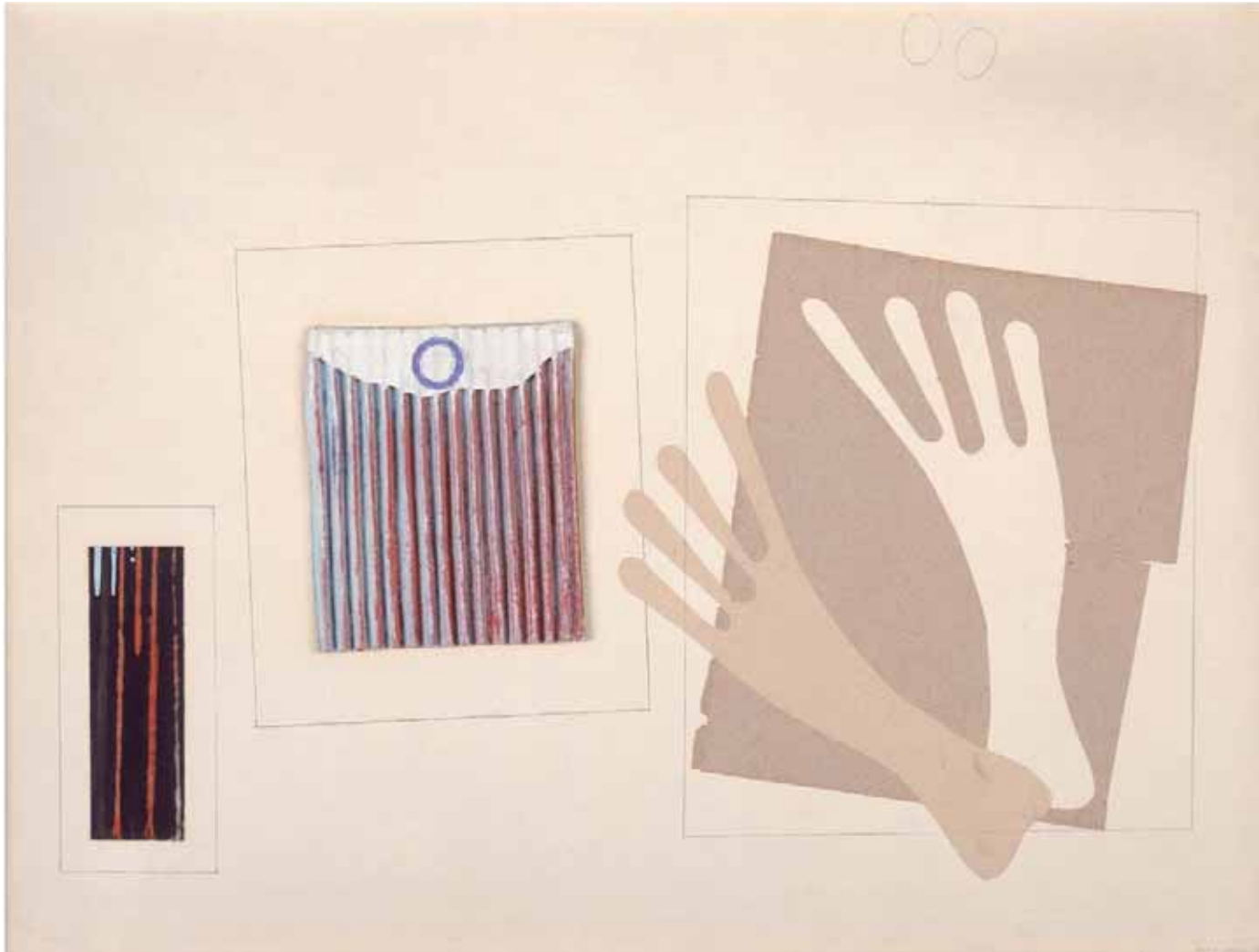
cuarenta- de una fragmentación irónica de intención verbalizadora, tonal según se afirmaba, muy cercana a la beligerancia postbélica berlinesa de *Kommerz*, léase *Kommerzbank*, que entonces planteaba una arrogante reivindicación anti-capitalista, por supuesto, pero a su vez una práctica performativa de segmentación fonético-gráfica sorprendentemente eficaz y novedosa, partícipe del radicalismo expresionista del *dadá*. Hall Foster ha llamado la atención acerca de la singular genealogía de los collages de Schwitters, su simbiosis cubo-futurista y la peculiar estructura mecanográfica (sic) que aproxima las obras a las extrañas manipulaciones iconográficas de Picabia. Sin embargo, los collages de Schwitters, escrutados a la luz de la experiencia artística contemporánea, destacan por su sobriedad constructiva, la nítida raíz gráfica del boceto, puro dibujo, que más adelante se multiplica en un despliegue de asociaciones matéricas e incluso objetuales. Obras como *Merzbild Rossfelt* (1919), lo demuestran: logradas articulaciones de desechos que ordena en una secuencia atonal cromática y disuelve en expresivas formas plásticas con poco que ver con los *ready mades*, por ejemplo, y nada con las exquisitas tipografías de El Lissitzky de aquellos mismos años. Schwitters pretendía mantenerse dentro de los márgenes tradicionales de la pintura, desde luego, pero influenciado enérgicamente por el contagioso rupturismo de las vanguardias. La subordinación, en definitiva, del género artístico, la técnica, a una suerte de mestizaje matérico-conceptual. Un nuevo orden formal que cede a la asociación creativa y sugeridora de elementos opuestos, protagonistas sin embargo del drama plástico. Las intrépidas intervenciones de *Merzbau* en Hannover, *Columna* de 1923, renuncian a la pintura y apuestan por la distorsión matérica -relieves y ma-

deras coloreadas- en libre soporte espacial. Los abigarrados objetos de Schwitters anulan cualquier experiencia artística más allá de la percepción táctil de un conglomerado heterogéneo de indicios sensibles. Una seria, y hasta cierto punto desgarrada, contrapropuesta a la racionalización de la esfera íntima, el espacio-hogar sometido al control de la eficiencia por los teóricos de la estética *Bauhaus*, entonces emergente. En 1922, es A. M. Ripellino quien a propósito de Mayakovsky nos llama la atención: venticinco miembros del Instituto de Cultura Artística de Moscú, inspirado por Malevich cuyo radical *Cuadrado negro* data de 1920, programan superada la pintura de caballete y superflua cualquier actividad artística que no tenga un fin productivo. "El arte se convirtió así para Tatlin, Rodchenko, Popova y Stepanova, en construcción de objetos y elaboración técnica de materiales que se aproximaba a los modos laborales de la artesanía, y con ello a la experiencia obrera".

Merz fue el apelativo que utilizó Schwitters para nombrar el conjunto de su trabajo artístico, una secuencia de collage, ensamblaje y mezcla de elementos tipográficos que acogía regularmente el quincenal *Der Sturm*. *Merzbau*, el apartamento-taller del artista quizás fuese un antro -como aventura Diane Waldman-, un trastero sofocante de despojos varios, pero *Columna* fue sin duda la primera escultura ambiental de la vanguardia europea, destruida por los bombardeos aliados como colofón a una avanzada intervención total. Quizás los fotomontajes soviéticos del activismo colectivo postbélico, con Klucis y Rodchenko, dieran paso a los fotomontajes de Hanna Höch, ya mediados los treinta, de incidencia decisiva en la cartelística de batalla, del Frente Popular a los diáfanos esquemas de Renau en la avanzadilla

de la publicística gráfica políticamente militante. Pero, con todo, la actitud antisensacionalista y reflexiva de los collages de Schwitters mantienen todavía en vilo la llamada "expresionista hacia la interioridad" -recuerda Brandon Taylor- que desconfía del efectismo de *Der Sturm* y el dadaísmo extremo para centrarse en Merz, esa consigna afilada que define una actitud ética forjada con aguda imaginación combinatoria: *Merzmalerei*, *pintura Merz*, pincel, paleta, tela, signo y gesto junto a una diestra asimilación de materiales en crudo que jamás descuidan la plasticidad esencial exigible en toda construcción artística -*The worker pictures* y las infinitas variables Merz con directas llamadas de atención al ilusionismo perspectivista del renacimiento e inesperados asaltos de detritus urbanos y elaboradas *machineries* decimonónicas como homenaje silente a una brillante imaginación técnica. Los disciplinados collages posteriores de Schwitters, en impecables fragmentos recortados de tipografías y letroides comerciales, vienen a dar cuenta cierta de la versalidad del discutido proyecto dadaísta centroeuropeo: un arte de palpable artificiosidad visual que somete la construcción plástica a la imagen equívoca del espejo deformado. A la postre, la oposición simultánea de realidad e ilusión -emergen los fantasmas de la tradición ilusionista- que evocan las primeras construcciones en collage de Picasso en 1912: naturalezas de madera pintada y ocasionales adiciones de pasamanería industrial que sugieren el controlado espacio doméstico. "Merz es una propuesta sin importancia", reiteraba Schwitters. Una apuesta por lo insignificante. Lo de verdad importante en la obra de arte estriba para el artista en un hecho simple: que todas las partes, proposiciones y enunciados queden vinculados entre sí -"se entrecruzan" subraya Schwitters- y muestren su aporta-

Max Ernst *Loplop présente*, 1932. Collage, gouache y lápiz sobre papel, 48,5 x 64 cm



Alexander Rodchenko

Cartel "El acorazado Potemkin", 1926

Cromolitografía, 73,00 x 104,00 cm



Gustav Klucis

Con el esfuerzo de millones de trabajadores involucrados en la competición socialista convertiremos el Plan Quinquenal en Cuatrienal, 1930

Huecograbado y tipografía, 104,50 x 74,00 cm



38



Kurt Schwitters Libro *Die Kathedrale*, 1920

Editado por Paul Steegemann Verlag, Hannover.

8 litografías originales. 22,50 x 14,60 cm

ción en relación a una totalidad sensible. “El secreto de Merz consiste en dotar de valor a cualidades plásticas desconocidas, ignoradas”, se propone en *Merz n° 1*, enero de 1923. El *performance sonoro* aspiraba a ejemplificar la experimentación estética y dejar al arbitrio de la palabra, al sonido sobreexpresivo, la responsabilidad de una renovada experiencia viva: “Artista, vocea tu solidaridad con el arte”, puede leerse en *Merz n° 2*, abril de 1923. Las inflamadas invectivas de George Grosz y John Heartfield desde *Die Rote Fahne* de Berlín, ya en 1924, pretendían radicalizar el burlón descaro *dadá* en un frente incendiario de iniciativas artísticas “Escritura, imagen y medios escénicos”, que apuntan un plan de trabajo colectivo pensado con escaso margen para el desafuero individual... y burgués “El surrealismo no es un nuevo o más fácil medio de expresión, ni tampoco una metafísica estética: es la liberación total del espíritu”, proclamaba la “Declaración surrealista” de enero de 1925.

La convocatoria perentoria, y vuelvo a la idea de un frente rojo de acción artística, que a lo largo de los inmediatos años treinta no haría sino exacerbarse en polarizaciones formales y acabaron por mostrarse ideológicamente antagónicas -de la *politización de la estética* a la *estetización de la política*, para forzar al lector a hacer memoria. Los collages de Gustav Klucis -*La electrificación de todo el país* (1920)- hablan a voces: un programa de acción comunicativa que descubre en el fotomontaje -*Cumplamos el plan de los grandes proyectos* (1930)- un arma gráfica activa y directa en el umbral del totalitarismo. La propaganda, así, como arma política. La propaganda en calidad de un objeto radical vanguardista y convincente. Siempre contra la oposición estética abstracta -sólo *dadá*- o el izquierdismo candente -leámos bolchevique- que debe hacer visibles las contradicciones de una cultura de masas liberadora, internacional y posible, como entendieron enseguida pero con matices las procla-

HEARTFIELD / GROSZ *Dada-Messe* Catalogue, 1.920
Huecograbado y tipografía 2 tintas, 31,00 x 77,00 cm



mas gráficas de Heartfield, *El significado del saludo de Hitler* (1932), retomo un ejemplo transparente, y los persuasivos carteles de Josep Renau, comunista de convicciones graníticas. Un perfil doble que demuestra la riqueza del mestizaje formal. Un arte de batalla, interventivo en la esfera pública, necesariamente.

6

En abril de 1937, cuando Valencia no era todavía la capital de la España republicana, tuvo lugar un sonoro desencuentro, que debió ser encontronazo conocido el talante guerrero de los contrincantes, entre Ramón Gaya y Josep Renau a propósito del cartel/collage propagandístico. Para el artista murciano, “la misión del cartel en el frente bélico no es anunciar -la guerra no es una marca- sino decir cosas emocionadas más que emocionantes”. El valenciano respondió airado en la revista *Hora de España* defendiendo el cartel vivo y de consigna cruzada o bien el panfleto de “tintas planas hecho a pistola”. Renau había escrito a propósito del fotomontaje y argumentaba tiznado en la tinta roja de las algaradas berlinesas, ya en plena vorágine nazional-socialista. Una polémica imposible y desde luego innecesaria a la luz de la ingente capacidad visual e imaginativa que desplegó con sorprendente calidad el cartel bélico en los años sucesivos, crisol de estéticas y programas artísticos radicales siempre. Sin embargo, la diatriba contaba con un argumento de peso, pues sacaba el collage del taller, del laboratorio, una técnica innovadora y dúctil enriquecida por la fotografía y su manipulación mecánica y lo lanzaba a la pugna ideológica en la que el mensaje devoraba la trama formal e incluso llegaba a poner en cuestión la variable ex-

perimental, claramente icónica que había impulsado la revuelta artística durante los años del cubismo. También Louis Aragón en un ensayo clarividente dedicado al collage -*Les collages*, París 1965- analizaba los brillantes inicios de la nueva técnica transgresora apuntando a un supuesto *cansancio de la pintura* en nuestra tradición con apenas unos siglos auestas, lo que hace la objeción paradójica. La pintura, se argumentaba, convertida en un género expresivo abocado a la decoración reiterativa, donde cabían escasos indicios de innovación. No comparto esta opinión sencillamente porque, desde mi punto de vista plástico, considera análoga la superficie pictórica y la tela coloreada, ni tampoco acabo de entender que Aragón explique la reacción del cubismo como una respuesta agresiva a la emergencia -todavía testimonial- de la fotografía, que venía a quebrar las antiguas mitologías del parecido. Ni la imagen fija ni, por supuesto, el fotograma seriado, fílmico, podían ser una alternativa a la pintura puesto que desatendían su flexibilidad, el equilibrado o súbito ejercicio alquímico -pintura/textura, signo/gesto-, en cuya combinatoria se fundamenta la figuración narrativa o experimental. El collage propone una expresiva vía media de carácter mixto e incluso mistificador, puesto que apunta contra el naturalismo académico y exige, más bien, una nueva noción de realidad de convicciones tecnológicas que se intuía en la fotografía y el reportaje gráfico documental. El fotomontaje, que vino a secundar en espacio y persuasión perceptiva al collage constructivo del cubismo sintético, constituía un medio eficaz de apreciación de imágenes que sustituía los objetos “colgados” sobre la superficie pictórica, es cierto, a la par que potenciaba la estrategia figurativa del pegado y encolado que unía, entrecruzaba, yux-

taponía o entreveraba imágenes y motivos gráficos en una nueva trama formal de textura compleja, con el dibujo y la tipografía incluidos. Grosz, Heartfield, Renau y hasta cierto punto incluso Max Ernst, mucho más historicista en la selección de fuentes iconográficas, *jugaban* con los fragmentos fotográficos y los enfrentaban o sobreponían con una decisiva voluntad alternativa, una suerte de relatos en clave desajustados y desconcertantes. De aquí que se haya preferido en la selección de materiales que vertebran esta muestra aquellos que resaltan la experiencia táctil y objetual, cercana a la práctica cubista del collage en su momento radical. Tomando en consideración, sin embargo, el fotomontaje e incluso el cartelismo gráfico como una derivación enriquecedora pero instrumental y en alguna medida desnaturalizadora. Un artificio, en escala y envergadura formal, alejado de la ironía lúdica y el hallazgo divertido del collage temprano, aunque tal vez de punzante eficacia comunicativa.

La tardía vertiente purista del collage, ya en un momento neoplasticista, de entonación cromática complementaria o en contrapunto como sugiere la abstracción lírica y lleva al extremo Mondrian, venía a proponer un ejercicio formal exigente y difícil, un arte de laboratorio, insisto, distanciado del frente combativo que demandaban los nuevos tiempos. La sombra de Moholy-Nagy y la impronta del constructivismo soviético tuvieron su espacio de difusión, como más tarde las *cajas mágicas* de Joseph Cornell, esas escenografías poéticas que preludivan los *combine painting* y las esculturas compuestas de Rauschenberg.

El artista, vuelvo a Louis Aragón, “jugaba con el fuego de la realidad y creaba monstruos modernos “que hacía desfilar a su gusto: el vértigo –advertía Rimbaud- convertido en el límite imprevisible del cuadro”. Lo que basta para explicar, a mi entender, el éxito del desinhibido y versátil collage surrealista con sus ensoñaciones y fantasías diurnas, con sus



Josep Renau *El comisario, nervio de nuestro ejército popular*, 1936
Litografía, 72 x 101,3 cm



literarios y esforzados cadáveres exquisitos. Un radiante imaginario visual que había de deslumbrar a Miró y despertar la incomodidad de Picasso en un momento de inquietud extrema en sus convicciones figurativas. ¿Cómo explicar de otro modo sus radiantes *formas vivas*? En efecto, todos los frentes radicales de la fantasía sensible que han sobrepoblado la primera mitad del siglo XX -el mundo de arte de los *ismos*- han experimentado el crecimiento exponencial del collage inventado por los cubistas sintéticos y transfigurado maliciosamente por Marcel Duchamp y los surrealistas. Un arte que exigía de la materia plástica una ardua “cualidad

Raoul Hausmann

AIZ nº 10, Hitler cuenta cuentos II, 1936

Huecograbado y tipografía a 1 tinta sobre papel, 38 x 28 cm.

Procedente de la Colección Marco Pinkus

orgánica” que, por supuesto, no podían simular sin virtuales articulaciones retóricas los *ready made* anclados en el azar o la ocurrencia constructiva. M. A. Staniszewski colaboró en el debate estético años atrás con una observación de calibre. En su libro *Creations of Culture of Art* (New York, 1995) subrayaba la coincidencia cronológica entre la difusión del collage y la aventura del *ready made* con la publicación del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. Una propuesta que constituyó una andanada al naturalismo lingüístico predicado por el positivismo finisecular. Saussure negaba la condición natural del lenguaje: ninguna palabra posee un significado intrínseco, sostenía, sino que al lenguaje se llega solamente por una convención formal en el contexto de la acción comunicativa ideal. Una arbitraria o consensuada construcción social, en suma. Este alegato en contra de cualquier orden natural estable e inexpugnable marca con fuerza la oleada desestabilizadora que pronto había de relativizar los fundamentos del conocimiento científico y contagiar la reflexión estética con una saludable epidemia de escepticismo.

Viene al caso recordar, sin embargo, que la crítica radical no ha sido siempre benévola con las audacias cubistas. Para Peter Berger, en su influyente *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, 1979), el collage propone en definitiva “una experiencia convencional envuelta en una apariencia provocativa”, puesto que “los fragmentos de realidad” –atención: se trataba de objetos, cosas cabe precisar, me atrevería a añadir por mi parte- están al servicio de una composición estética



ordenada y buscan el equilibrio de “los elementos plásticos concretos”. Una manera agresiva de acosar la reproducción de la realidad, objetivo genuino del collage cubista. ¿Cuál era, en definitiva, el valor del arte? De nuevo forma y experimentación frente a la tradición y el *canon* figurativo. Quizás una seria consecuencia de aquella subversión artística que demandaba la democratización del arte -John Dewey y las estéticas pragmatistas lo vieron enseguida- fue actuar en favor de la inserción del arte en la vida cotidiana y colaborar así en el establecimiento de una línea roja de acción artística que asimilara positivamente las turbulencias y las disfunciones formales de una cultura vanguardista ya en pie



Kurt Schwitters *Kleine Dada soirée*, 1922
Editado en la Haya
Offset a dos tintas, 29,90 x 29,90 cm

Piet Zwart *The Hague*, 1928
Huecograbado y tipografía, 107,50 x 77,60 cm

de guerra: futurismo, dadaísmo, surrealismo, Bauhaus, constructivismo. Un mundo de arte mestizo e integrado para un mundo del hombre en aguda deriva desintegradora. Ésta era la llamada liberadora que había significado el collage en la orilla apache del Siena al romper el siglo XX. ¿Qué pretendían los activos performances del incandescente Hugo Ball en el cabaret Voltaire en 1916? ¿O los fotomontajes del incendiario Heartfield en las revistas para trabajadores berlineses? Provocar, estimular a través del arte la transformación de la vida diaria. Convertir la cultura en una experiencia activa, sencillamente. En un viejo texto de William Rubin acerca de la difícil convivencia entre el *dadá* y el surrealismo

mo (1935), se acentuaba la diversidad del collage y las contradictorias acepciones que fomenta en la obra de Schwitters y Max Ernst, a modo de ejemplo. El collage como una experiencia de léxico tan diferenciada como sus fuentes -esotéricas, literarias, plásticas o cotidianas. Pero también una estrategia a menudo antitética -todo negro o blanco- que infiltraba en la nueva vivencia estética los materiales más azarosos y deleznales -imágenes tipográficas, restos aplastados de una papelería comunal, basuras. La diferencia abierta entre el objeto incómodo perdido en el territorio de la pintura-, y la imagen centrada, dispuesta a la intervención en el espacio previamente diseñado del fotomontaje.

7

Tal vez continúe siendo válida la apreciación de Walter Benjamin que el tiempo, vaya por donde, ha convertido en pronóstico certero. Escribe en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*: "Se reproducen las obras de arte que fueron hechas justamente para ser reproducidas", una llamada de atención podríamos pensar acerca del collage y su compleja evolución seriada a lo largo del pretencioso siglo XX. Pues de eso se trata, de entender el fotomontaje y las inmensas posibilidades de reproducción industrial como el colofón y punto final de una actividad artística determinada, hablamos del collage, en su raíz artesanal, divertida y lúdica. El collage venía a proponer la activa desdramatización del arte altisonante y sólo presuntamente elitista del eclecticismo finisecular, que la tecnificación fotomecánica llevó a resultados espectaculares. El cubismo pretendía, sin duda, muchas cosas, pero nunca otra cargante teorización del arte de anteayer con la elaborada artificiosidad del pre-

sente: aspiraba sencilla o no tan sencillamente a una nueva manera de percibir los objetos naturales y dar cabida en el territorio del arte a la desbordada fantasía combinatoria del artista. Nada más y nada menos. El collage constituyó, según como hemos reiterado, una derivación necesaria y terapéutica que daba entrada a lo ocurrente e inesperado en el cerrado horizonte ritual del cuadro. Un burlón atrevimiento. El collage, opina el historiador Werner Spies, renuncia paso a paso a su valor de exposición, única cadencia temporal aceptada por la moral vanguardista, que resalta su energía en secuenciadas citas, sobreposiciones y objetos que lo definen y en los que cifra su significación sensible. Casi enseguida, adquiere la formulación del fotocollage y el fotomontaje, de la reproducción mecánica de imágenes forzadas y el ajuste apropiado de puntos de visión que duplican su complejidad constructiva. De ahí que Benjamin recupere, el tratamiento del collage como un género artístico inédito -"ocasional conjunto formal de adiciones irrepetibles"-, y adscriba al fotomontaje la suma de instantáneas móviles o fijas que configuran el relato fílmico. La constatación de la fisura sutil e irreparable entre la obra de arte *aurática*, la imagen singular y trascendente, y el conglomerado formal técnicamente reproducible y estéticamente activo. El museo contemporáneo se ha convertido, otra paradoja, en el espacio de legitimación de esas nuevas experiencias sensibles que confían su difusión a la curiosidad del visitante y al ejercicio de persuasión que los llamados mundos de arte enfocan de manera especular sobre sí mismos.

El pop art, la contracultura, se convirtió casi por ensalmo en el vehículo de la sensibilidad urbana contemporánea, por su carácter híbrido y mestizo sobre todo. En el campo de la ex-

Ángeles Marco Serie "Suplemento", 1990. Acuarela y collage sobre papel, 70 x 51,5 cm



perimentación visual, el collage constituirá sin discusión la *medulla* formal y estética de ese Nuevo entramado figurativo, que pronto prendió en una inesperada conspiración que terminó por ser social además. La equilibrada convergencia de propuestas artísticas y exigencias éticas que definían una nueva clase de consumidores emergentes en nuestro primer mundo, hablamos de 1958. Lawrence Alloway en un inspirado panfleto de 1959, *The Long Front of Culture*, enfatizaba la pluralidad de acercamientos posibles que potenciaba la cultura *pop*, hecho que pluralizaba una audiencia gratificante. El enunciado de los deseos y momentos de una descubierta cultura popular, pero también los indicios de una revolución sensual y sexual que iba a socabar los fundamentos de la percepción estética. Pronto se calificó este frente artístico de perverso, de desvergonzadamente hedonista, particularmente en las sociedades de beligerante moralidad puritana. Aquí destaca el hiriente proyecto británico *The Independent*

Group y el punto de fricción que señalaron sus actividades entre la naciente nueva sensibilidad artística. Cuando al despuntar 1967 Mike Jagger y Keith Richards fueron arrestados por posesión de narcóticos – iconos de una secuencia de collages de Richard Hamilton- la airada respuesta juvenil alternativa, caldeada por el oportunismo mediático, disparó un frente activo contra la hipocresía de la vieja moral social. Las imágenes del collage abrieron el sendero quebradizo de una nueva sensibilidad, sin duda. Y su detonante fue las comprometidas y contagiosas argucias visuales de Richard Hamilton.

No por azar, desde luego, en los orígenes del contundente *Independent Group* británico, referente original de la convulsión visual moderna apuntaba en paralelo a un debate candente en la década de los cincuenta entorno a la ciencia, su utilidad y confines, y el conocimiento sensible como la otra cultura que condicionaba la atención contemporánea,



Richard Hamilton *My Marilyn*, 1965
Serigrafía a 6 tintas sobre papel, P.A. 61,5 x 51,5 cm

el poliédrico Richard Hamilton se había erigido en el portavoz indiscutido de las contradicciones éticas y estéticas del momento en puertas. Una apreciación cercana y decisiva del collage en la cultura de la imagen contemporánea que, creo, merece la consideración detenida. Propuso Hamilton entonces, como tema de polémica y reflexión, “El *continuum* bellas-artes-arte popular”, con lo que abría la discusión a la publicidad, el anuncio comercial, la propaganda, la tórrida iconografía sexual y toda suerte de intervenciones e incorrecciones que enriquecerían la llamada subcultura pop apenas entrada la década siguiente. El prefijo lo exigía el momento. El pop-art británico resultó ser una moda contagiosa decisiva para entender la evolución y los meandros de la sensibilidad democrática, transgresora y moderna. Una actitud iconoclasta frente a las seguridades del arte y un frente activo contra los tediosos lugares comunes que entretejían la diatriba abstracción-figuración, informalismo y compromiso. Había que descubrir “el esperanto del ojo” para alcanzar “el liberador esperanto de la imagen”, pero desde el desarrollo imparable de las formas plásticas y sus consecuencias no siempre controlables. Los radicales del *Independent* británico propusieron audaces exposiciones que mostraron en Whitechapel y en el ICA londinense: evolución y forma desde una mirada constructivista, collage y montaje, reproducción mecánica, fotografía fueron algunos de los enunciados artísticos en liza que ilustraban de manera intencionalmente provocadora: imágenes no artísticas y de consumo comercial, elementos publicitarios, múltiples seriados, tiras gráficas. La recuperación, al cabo, del universo plástico del collage tal como se entendía ahora desde la realidad mediática del fotomontaje y el activismo agresivo de

la imagen. El collage constituía el principio incuestionable de la transformación que dio vida a la estética guerrera del *Independent Group* en su primera salida pública: la muestra *Parallel of Life and Art*, un pudoroso epígrafe para indagar en la cultura del collage a través de cien imágenes de culto, obras cardinales de la apreciación artística vanguardista -de Picasso a Kandinsky- alineados a objetos de artesanía tribal, el arte primigenio y el dibujo infantil. Una amalgama de respuestas plásticas en convivencia incómoda -era 1953- con apuntes sonados de titularidad surrealista: Breton, Bataille y Leiris prioritariamente.

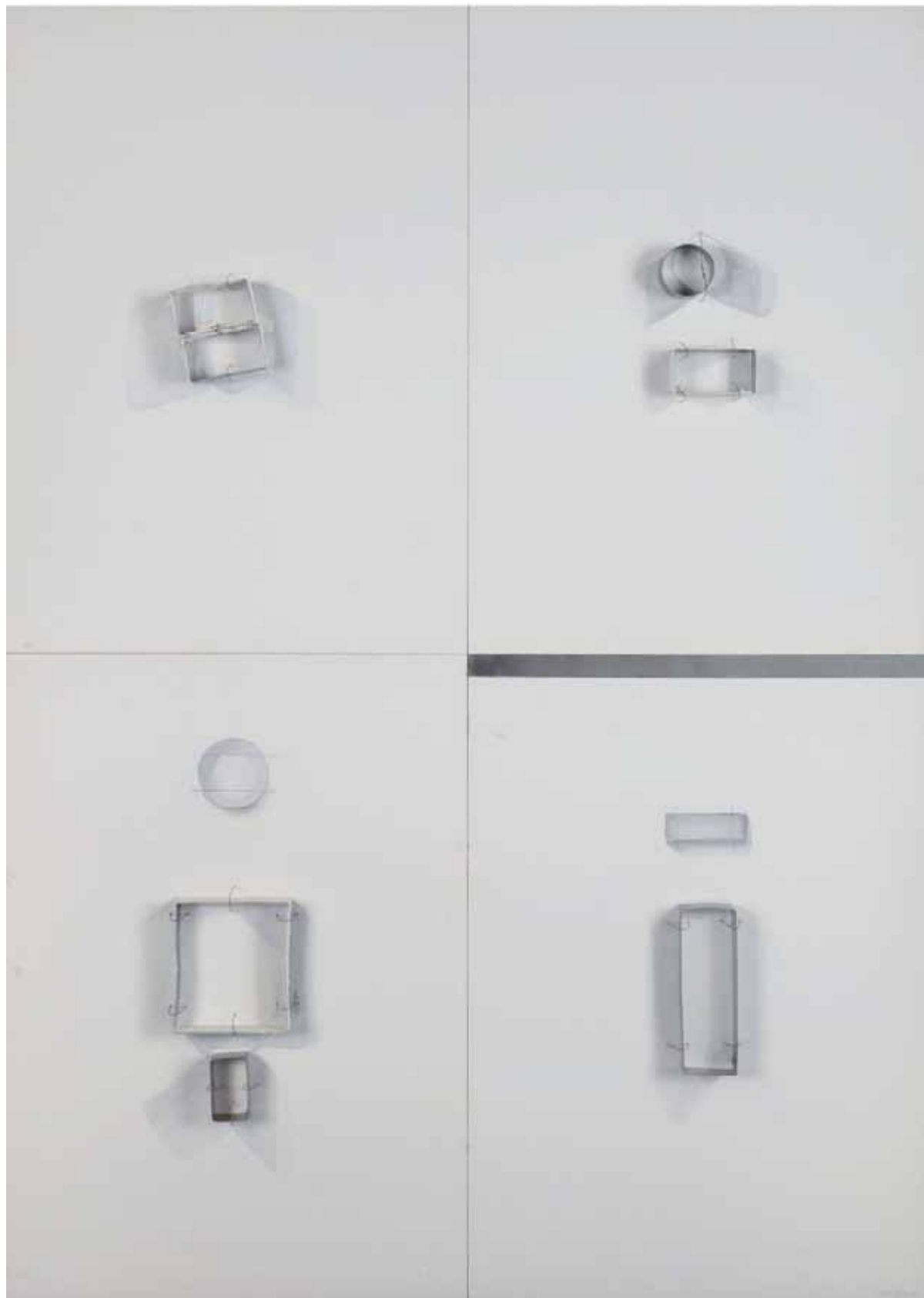
Pronto siguió otra muestra transparente, *Man, Machine and Motion*, que presentaba en 1955 con ironía inusual el cambio de la imagen del hombre en la cultura visual contemporánea, urdida también por Richard Hamilton. El cuerpo y la máquina como paradigma intercambiable del movimiento, que incluía el errático y sorprendente deambular del espectador como protagonista que construía y reconstruía su propia imagen. La exposición detonante fue, sin embargo, *This is Tomorrow* en la entonces casi clandestina Whitechapel Gallery de Londres, que llegó a recibir mil visitantes al día, y sería el punto sin retorno en la evolución de las nuevas tecnologías de la imagen al servicio del collage y el fotomontaje de proyección tipográfica y especular. Nacía, así, una cultura popular de motivos y señales identitarias, con el legendario collage de Richard Hamilton convertido en cáustico eslogan colectivo: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Una obra de dimensiones reducidas, curiosamente apenas 26 x 25 cm, que el artista difundió como cartel de la muestra: “Una parodia de la cultura de consumo en la postguerra”, plagada de eslóganes

publicitarios, trozos y trazas de imágenes populares. Tal vez en esta ocasión alcance un nivel público la nueva consideración del collage que llega revolucionariamente hasta nuestros días, cuando constituye sin discusión el género plástico por excelencia de la mistificación figurativa de imágenes y signos distintivos. El collage es ahora un incisivo protagonista de la escena artística cuyos objetivos pasan por demoler (*debunk*) –sostiene el cronista Foster– las asociaciones elitistas de la tradición del arte y devolver la experiencia artística a la calle, al desvergonzado gesto de la sátira, la provocación y la burla. Hablamos, por supuesto, de la era del pop-art en plena sociedad del espectáculo, cuando el collage y el fotocollage se disfrazan de portavoces de una vanguardia imposible, hecha de retazos y apropiaciones indebidas. “Un arte que no es”, pero que sirve -funciona- magníficamente frente a los imponderables desafíos de la cultura democrática, respondona y reivindicativa. El collage visualiza todavía, a pesar del siglo transcurrido desde su invención fortuita, el reto y la bravata plástica mediante la asociación/disociación de imágenes contradictorias de la cultura popular. Un arte gráfico más allá de las normas, que sólo confía en la flexibilidad del entramado figurativo en juego para espabilar la imaginación confundida del ciudadano urbano adoctrinado mediáticamente. El collage objetual terciado ahora con el fotomontaje y la manipulación fotográfica y movilizado con precisión por los avances *high-tech* que orientan las instalaciones y el video en el esquivo espacio de representación artística actual. A menudo ante la sorpresa o el desencanto

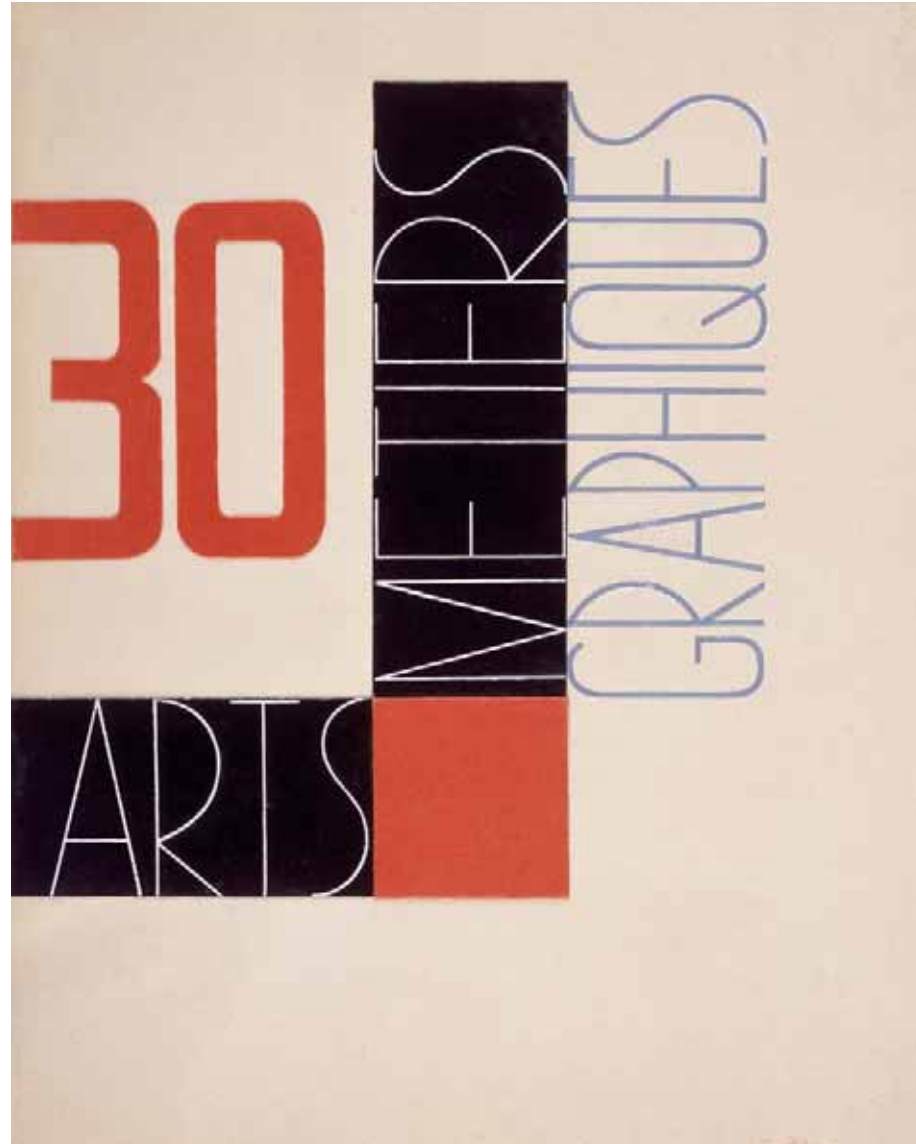
del espectador fiel, que disimula como puede su perplejidad ante los indicios de oxidación irreversible de la añeja idea de progreso, la quimera que había mantenido alerta contra el tiempo la *tradición de lo nuevo*. En un ensayo acerbo, escrito por el historiador del arte norteamericano Benjamin Buchloh en recuerdo de Richard Hamilton, titulado sin ambages *Design, Utopia, Stigma*, a propósito de la última muestra del artista en la Serpentine Gallery de Londres, se rehace el camino nunca rectilíneo del admirable artista londinense desde los inicios al filo de los años cincuenta y su indisimulada fascinación por las contradicciones de la cultura visual contemporánea que “fusiona los reinos del diseño y la publicidad, el territorio cotidiano de la cultura de masas” con el deseo “siempre taimado” de apoyar la premonición cada día más inefable y huidiza de alcanzar una experiencia estética autónoma pero solidaria y gratificante a la vez. La *persuasión de la imagen*, llamaba Richard Hamilton a esta modesta utopía artística. El collage y las técnicas de desfiguración y acertijo plástico fueron sus armas y el resultado son obras que, sin duda, “hacen el mundo más grande y con toda certeza mejor”. Motivo sobrado para rendirle homenaje aquí y ahora, donde tan certeramente supo instalar sus obras y enriquecer con ellas nuestra sensibilidad.

A la manera de Rimbaud, acaso Richard Hamilton se atreviera a repetir con toda franqueza: “Hoy sé saludar a la belleza. He aprendido a jugar con las apariencias.” Pero completamos el trabalenguas que guía esta muestra: trozos, tramas, trazos, trazas, trizas.

Carmen Calvo *Las sombras + formas*, 1990. Zinc, alambre, lápiz y acuarela sobre papel, 152.5 x 109 cm



Nathan Isayevich Altman *Arts et Métiers Graphiques*, 1932. Collage, gouache y óleo sobre papel, 31 x 24,7 cm



todos somos mestizos

crónica informal del collage

Albert Mercadé

La exposición del fondo de collages del IVAM, reunida con ocasión del centenario del nacimiento de la disciplina, es un buen pretexto para hacer el balance de una de las técnicas artísticas más representativas de la modernidad. La naturaleza subversiva y maleable del collage ha tentado con su presencia la obra de los principales artistas del siglo xx y xxi, sobreviviendo –si no abanderando– los litigios artísticos e incluso sociales de nuestra historia reciente. Así, debemos considerar al collage como un fenómeno epocal, parangonable a la irrupción de la perspectiva o del autorretrato en el cuatrocientos italiano; emblema sintetizador de unos valores todavía vigentes, de fragmentación, fragilidad, experimentación, apropiación y simulacro. En una realidad sesgada por los estímulos sensibles, el collage nos representa. Cuando nos enfrentamos a

«To deal with parts in the absence of wholes...». Donald Kuspit

los fragmentos ante la ausencia del todo, el collage emerge. Cuando el arte se revuelve, el collage palpita.

“La belleza es rara y dispersa”, advertía el tratadista León Batista Alberti tras recordar la parábola del pintor Zeuxis de Herculéa en Crotona. El pintor griego convocó a las cinco vírgenes más bellas de la población calabriense, e imitó las proporciones más perfectas de cada una de ellas, a fin de componer la “forma ideal” de Helena de Troya. El relato nos invita a considerar que el collage no es pues una invención moderna, sino un anhelo ancestral de nuestra civilización. Afán clásico, romántico u utópico, según el ciclo histórico, una metáfora de la búsqueda de la unidad original, que no encontramos en el mundo objetivo, del simulacro, del conflicto, la ficción, la especialización. El collage se logra cuando el creador nostálgico se dispone a recomponer

despojos de vitalidad acabada; cuando el creador utópico precisa de un medio constructivo y punzante para erigir un mundo nuevo immaculado; y también, cuando el creador posmoderno se dispone a lidiar con el presente hipericónico. Un audaz contenedor de temporalidad, en suma, donde conciliar lo uno con lo múltiple, el *peras* con el *apeiron*.

Como en tantas otras ocurrencias de nuestro presente, la concreción formal del collage tuvo sus precedentes en el oriente lejano. En un tiempo cercano a la invención del ritual del te, del jardín zen, o del ikebana en los templos budistas de Japón, sus calígrafos empezaron a concebir poesías en hojas sobre las que pegar tenues papeles. Los contornos eran rasgados, recortados y rehechos con tinta china. A su vez, el mundo persa también vio aflorar el arte del recorte en papel, en lujosas encuadernaciones a lo largo de los siglos XII y XVI. Todo ello avanzándose en el tiempo a la aparición de la técnica en Europa, como pasatiempo secular en la alta sociedad alemana y holandesa de los siglos XVII y XVIII. En el septentrión se adoptan toda clase de ejercicios a base del recorte a tijera, así como extraños objetos ensamblados en los gabinetes de curiosidades ilustrados, que hicieron las delicias de coleccionistas y viajeros.

En cualquier caso el collage no tuvo contacto con la alta cultura europea hasta principios del siglo XX. Su estética – experimental, frágil, intrascendente en suma – no representaba los parámetros de solidez y permanencia anhelados por la ilustración. Más bien representaban una voz contraria, y

tal vez por ello la técnica fue recuperada en un momento coetáneo a muchos otros acontecimientos atomizadores del dogma ilustrado: la teoría de la relatividad de Einstein, la publicación de los primeros capítulos de *La Recherche du temps perdu* de Proust, la *Interpretación de los sueños* de Freud o el advenimiento de la abstracción y el expresionismo radical alemán. El primer collage moderno, de 1912, Picasso lo tituló *Nature Morte à la Chaise canneè* (Museo Picasso, París). Consistía en una irrelevante escena de café: café, copa y puro diseccionados pictóricamente, pero con silla y mesa simulados con una impresión en hule de la rejilla y un marco en forma oval. De tal suerte que el espectador interaccionaba con la escena en un modo nunca visto en la historia del arte. Picasso escribió en la parte superior de la obra el mote *Jou*, que sugiere las palabras juego (jeu) y periódico (journal). Así, el arte nuevo según Picasso debía ser juego, mentira y apropiación. Tres cualidades, sin duda, bandera del mayor artista del siglo XX, y vistoso estandarte de una nueva era plástica.

La principal tesis del crítico Donald Kuspit –en su ensayo: “Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art”¹– sostiene que la irrupción del collage propició la introducción de cierta idea de relativismo en el territorio de las artes. En primer lugar, relativismo sígnico: la fuerza del collage ya no subyace en la presencia plástica de un valor dado, sino en su potencialidad, en su emancipación como instrumento plástico. Reemplaza el privilegio por la equivalencia, la construcción de lo que es por la reconstrucción de lo que puede ser, la unidad por la energía.

¹ en *Relativism in the Arts*, ed. Betty Jean Craige

En el collage lo decisivo ya no es el gesto, el estilo, la forma, que son acogidas en la nueva técnica con indiferencia; sino la mirada individual del artista que decide las formas bien trazadas, coloreadas o formalizadas. A su vez, el objeto deja de ser contemplado categóricamente por el sujeto, siendo el primero espontáneamente transformado por el individuo. Según Kuspit, la transformación súbita de lo real enriqueció enormemente el individuo contemporáneo, ya que consiguió lo que Baudelaire había estado persiguiendo durante décadas: la “redención del individuo” en la sociedad de masas.

La naturaleza del collage –íntima y emancipadora, híbrida y rebelde– contribuyó a que su uso se expandiera aceleradamente entre los artistas franceses e internacionales de París, que tras la Gran Guerra, precisaron de una técnica cuyos valores pudieran representar un vivo sentimiento del colapso de la civilización. De los escombros emergió el collage, no para sellar cicatrices, sino para representar un irreconocible mundo en desequilibrio. Un resorte plástico, pero con multitud de derivas formales, de utilidad para el artista del novecientos a la hora de expresar los conflictos existenciales y sociales del Gran Siglo. Collage, découpage, fotomontage... assemblage, montage, bricolage... La colección del IVAM conserva algunas de las muestras más representativas de las distintas formas fantaseadas por los artistas en alguno de los momentos más convulsos de nuestra era: la Rusia bolchevique, la Alemania de la república de Weimar, el París surrealista de entreguerras, los Estados Unidos del New Deal, la España contestataria, la contemporaneidad –toda ella– hiperreal y globalizada.

El collage en la vanguardia bolchevique

El collage jugó un papel cardinal en el momento que la vanguardia rusa quiso formular un arte nuevo, estandarte indiscutido de la revolución. Collage, como hemos intentado demostrar, era sinónimo de liberación, pero también de incursión en la realidad, de transformación del entorno circundante. Con el collage minamos la realidad en vez de exaltarla, desgarramos la idea de un mundo invariable y completo. A su vez, el collage es construcción, pura afirmación utópica. Así, en la Rusia bolchevique la difusión del collage contribuyó a la formación de dos tendencias decisivas del siglo XX: la independencia del plano artístico –el suprematismo– y la construcción de objetos en espacio –el constructivismo. Los artistas rusos ambicionaron conciliar la experimentación artística con la vida colectiva y, por ello, el collage se mostró activo en la mayoría de nuevas obras y estilos que surgieron en uno de los periodos más decisivos de la historia moderna del arte.

Uno de los artistas rusos de la revolución que con mayor originalidad contribuyeron a la difusión del collage fue Nathan Altman (1889-1970). Formado en París, en el círculo de Marc Chagall y Archipenko, Altman regresa a su país natal al estallar la revolución, para colaborar con la Junta del Departamento de Bellas Artes del Comisariado Popular de la revolución junto a Malevich. En Petrogrado fue autor de una de las decoraciones de la plaza de Invierno, en el primer aniversario de la revolución. Sin embargo durante la década de los años veinte y treinta, Altman seguirá colaborando activamente con la vanguardia francesa. De 1932 datan las

cuatro portadas de la revista de vanguardia *Arts et Métiers graphiques*. Fundada por Charles Peignot, se trata de una de las revistas de diseño e ilustración experimental de referencia en la París de entreguerras, de la que se editaron 68 números entre 1927 y 1938.

En el ámbito de la edición de revistas de vanguardia, también cabe destacar la aportación del artista ruso Ilyá Chashnik (1902-1929). A pesar de su prematura muerte, Chashnik es considerado como uno de los aventajados discípulos de Kazimir Malévich, de quien fue alumno en Petrogrado después de graduarse en Vitebsk, en 1922. Durante este periodo Chashnik se centró en experimentar las posibles aplicaciones del suprematismo en la vida cotidiana: diseño tejidos, carteles y maquetas arquitectónicas, y trabajó junto a Suetin en la Fábrica de Lomonossov. En 1923 comenzaría a colaborar en el Instituto de Cultura Artística (Injuk) y a partir de 1925 en el Instituto de Artes Decorativas. De este momento datan las dos obras de la colección del IVAM, el diseño collage para la celebración de los llamados *Días de*

Lenin (1927) y el boceto para la cubierta de la revista *Kino* (1924-26).

Algunos de los más audaces creadores rusos salieron, como Chashnik, de la escuela de arte de Vitebsk, dirigida por Malevich entre 1919 y 1922. El maestro ruso creó el grupo Unovis, cuyo objetivo se centraba en llevar a la dimensión cotidiana la teoría artística del suprematismo. Entre los representantes del colectivo, cabe destacar la contribución de Nikolai Suetin (1897-1954), de quien la colección del Ivam conserva un boceto para el anuncio suprematista de una tienda, realizado en el año de fundación del grupo, en 1920.

Otro de los más dotados discípulos de Malevitch en el grupo Unovis fue El Lisstzky (1890-1941). La limpia estética maquinista de su obra se debió a su formación como arquitecto e ingeniero en la Escuela Técnica Superior de Darmstadt, donde se graduó en 1915. El Lisstsky hizo una decisiva aportación en el arte del collage, con la serie de obras que definió con el acrónimo de Proun –en Ruso:

Nikolai Suetin Boceto de anuncio suprematista para tienda , Unovis, 1920
Collage y gouache sobre papel, 26,2 x 36 cm



Creación de Nuevas Formas en el Arte—, cuyos primeros bocetos elaboró en 1919. Las obras Proun fueron definidas por el propio artista como una “Estación de correspondencia entre la pintura suprematista y la arquitectura”. La novedad de su propuesta se centra en el equilibrio formal que supo encontrar entre sus proyecciones constructivistas, con una gama fría de colores, de origen industrial. Un buen ejemplo lo encontramos en el diseño del boceto original para la cubierta del libro *Ptitsa Bezymiannaia* (Pájaro sin nombre), de 1922. La obra se circunscribe a un momento de fecundidad creativa de El Lissitzky en el ámbito de la ilustración, ya en Berlín, donde también diseñó las cubiertas de la revista *Broom*, el libro *Rabí*, y el poster de la *Primera Exposición de Arte Ruso (Russische Ausstellung)*. En todas ellas combinó inéditas técnicas de rotación en el espacio tridimensional con un nuevo tratamiento tipográfico (con los abecedarios cirílico y latino).

Entre los collagistas seguidores de Malevich encontramos a Gustav Kluzis (1895-1944), cuyo trabajo se especializó en la edición de libros y diseño de propaganda oficial. A partir de 1923 acomete sus primeros fotomontajes fijados en carteles, una actividad que desarrollará a lo largo de toda la década de los años veinte junto a su mujer, Valentina Kulagina. Klucis se disputó con Rodchenko la creación del primer fotomontaje ruso y fue uno de los mejores cartelistas surgidos tras la Revolución de Octubre de 1917, que él vivió –por supuesto– en primera persona al participar en el asalto del Palacio de Invierno. Sus carteles tienen una potencia comunicativa extraordinaria, dada su clara inteligencia constructivista, matemática y funcional.

Por ello, desde la caída del muro de Berlín, la repercusión de su obra es comparada con la de Malevitch, Popova, Mayakovsky o Rodschenko. A pesar de la lealtad de Klucis con el partido comunista, el artista fue arrestado en el año 1938, mientras se disponía a viajar a Nueva York. En 1989 se descubriría que el artista había sido ejecutado por indicación de Stalin, pocas semanas después del arresto.

Otro artífice original en el arte de experimentación de portadas de libros fue Olga Rozanova (1886-1918). La artista rusa colaboró activamente en el embellecimiento de los libros-colages concebidos por su marido, el gran poeta e ilustrador Alexander Krtushenic. En la colección del Ivam se conserva un ejemplar del libro más célebre de la pareja de artistas: *Zaumnaya gníga* o Libro Zaum, editado en Moscú en 1916. Se trata de uno de los primeros ejemplares donde Krutshenic incorpora el idioma Zaum: un lenguaje ficticio, pero abierto y orgánico, que el poeta ideó como ingeniosa alternativa a los codificados idiomas nacionales y transnacionales –como el esperanto. Para la cubierta-collage de esta edición, Rosanova diseñó un corazón rojo y un capullo blanco, que se convirtió en el distintivo de los muchos libros Zaum que aparecieron publicados entre 1916 y 1920.

El collage como subversión Del dadaísmo alemán al surrealismo francés

Si en Rusia el collage sirvió como instrumento de afirmación utópica, en Alemania el collage se erigió como vehículo de negación de un mundo quebrado por la Primera Guerra

Mundial. Así, mientras el collage ruso destacó en su estética constructivista, el alemán y el francés darán sus mejores frutos en el territorio de la irracionalidad y la estética de la descomposición. Todo ello fue consecuencia del crudo sentido de desolación, hastío, mala conciencia y vacuidad que invadió el espíritu de muchos de los artistas alemanes que pocos años antes se habían precipitado con orgullo nietzscheano hacia las trincheras. En una Alemania ahogada por las duras represalias del Tratado de Versalles, cuajó el desgarrador espíritu dadaísta surgido en Zurich durante el conflicto bélico; un movimiento al que los artistas alemanes regenerarán, bien organizados en distintas facciones, principalmente entre Berlín y Colonia.

El encuentro de Kurt Schwitters (1887-1948) con la técnica del collage no se debió como en Picasso o Braque a un mero juego de fantasía, sino que emergió calladamente, tras su experiencia como soldado durante la guerra. En aquel momento Schwitters halló entre los escombros posbélicos su más preciada fuente de inspiración plástica, que aplicará en las series que llamó *Merz*, cuyo primer ejemplo data de 1919. El término Merz fue acuñado al azar tras ser advertido en un fragmento de publicidad de la Banca de Comercio e Industria. “Se puede también gritar con restos de basura –destacaba Schwitters sobre sus creaciones *Merz*– y lo hice encolando y clavando estos desechos. Eran como mi oración por el final victorioso de la guerra, pues una vez más había vencido la paz. De cualquier forma todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. Esto es, pues, MERZ... Albergaba en mí una imagen de la revolución no como realmente fue, sino como hubiera debido ser”²

El taller de Schwitters se parecía más bien al tugurio de un chatarrero: sillas, cajetillas, muebles, tablas yacían entre pilas de periódicos, cuidadosamente dispuestos entre interruptores eléctricos, falsos cuellos de camisas usadas, cajas de queso, botones de colores y viejos tiquets. Sin embargo, para Schwitters el trabajo con el papel era su núcleo de creación. Recogía diariamente fragmentos escritos de

² Werner Schmalenbach: “Arte y Política”, del catálogo de la exposición *Kurt Schwitters*, Fundación Juan March, 1982, Madrid.

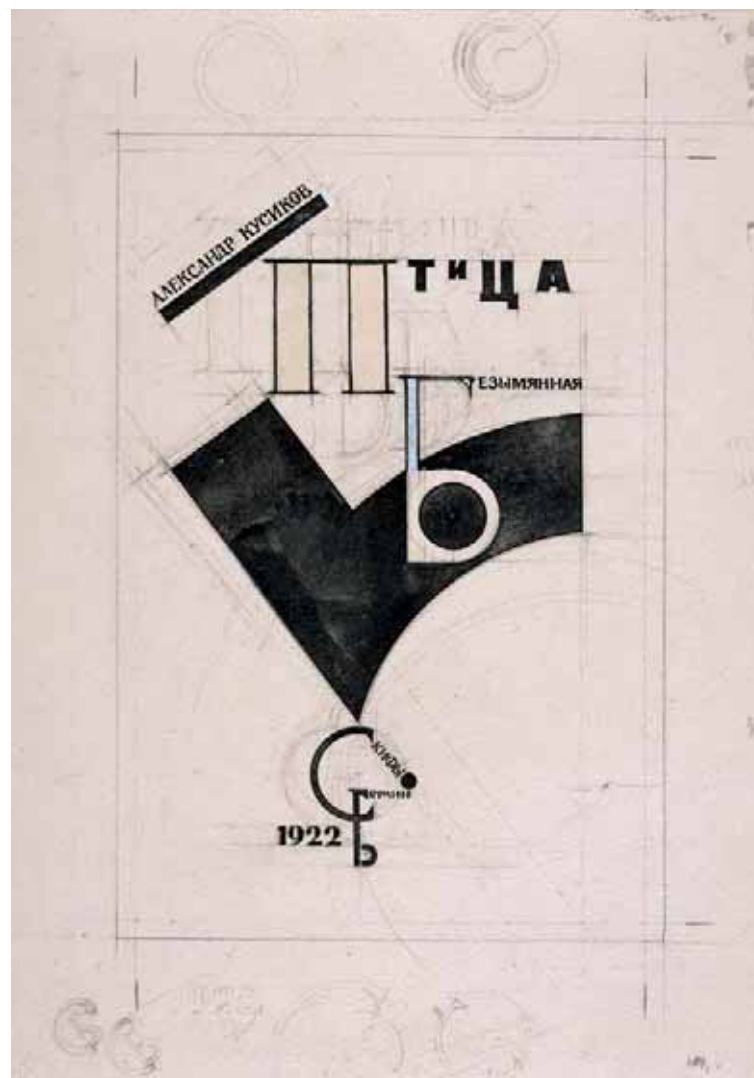
Raoul Hausmann *Der Dada* nº 2, 1919, Berlín, diciembre
Huecograbado y tipografía, 29 x 23,2 cm



El Lissitzky Boceto para la cubierta del libro Pájaro sin nombre, 1922
Acuarela, collage y lápiz sobre papel, 29,5 x 20,8 cm

la prensa y construía su propia autobiografía en collage. Por ello, se cuentan en el cuerpo artístico de Switters una línea tonal de fondo muy sensible, formado por íntimas elaboraciones en *papiers collés*.

Schwitters fue un creador solitario y saturniano, comprometido con la causa dadaísta, así es, pero no desde una actitud de grupo. Con todo, encontramos colaboraciones precisas con algunos de sus amigos más allegados, como las que realizó con el pintor y diseñador alemán Walter Dexel (1890-1973), uno de los máximos exponentes del constructivismo alemán. El collage del Ivam realizado por ambos artistas, una obra para la Kunstverein de Jena, remite a la máxima asociación de arte de vanguardia de Jena, cuya dirección durante los años veinte estuvo a cargo de Dexel, quien además de pintor y publicista fue historiador del arte e insolente agitador cultural. A diferencia de Schwitters, el artista berlinés George Grosz (1893-1959) fue un creador plenamente adaptado al grupo dadaísta de Berlín, si bien también forjó su propia especialidad, en el arte del fotomontaje, del que se considera el inventor junto a John Heartfield. Los primeros fotomontajes fueron creados al azar de la Primera Guerra Mundial, en 1916. La pareja de artistas pegaba fotos de revistas de época a postales que mandaban a sus amigos del frente, expresando su aguda crítica sobre el conflicto bélico. Al principio el fotomontaje consistió en una sucesión de fotografías, reproducciones y materiales de impresión popular: así cuentan que era el estudio berlinés de Grosz, un auténtico collage de materiales variopintos procedentes



del submundo de la moda, del cine o de la publicidad. Como muchos de los artistas de vanguardia de la república de Weimar, Grosz será considerado como modelo de arte degenerado en plena amenaza nazi. Recibió el inquietante apodo de “bolchevique cultural número uno”, por su conocida militancia en el partido comunista. En 1933, con el acceso al poder de Adolf Hitler, Grosz emigró a los Estados Unidos. Trabajó entonces como profesor en Nueva York y en 1938 obtiene la nacionalidad norteamericana. La producción del periodo americano, en la que se circunscribe el collage de la colección del Ivam (el sarcástico *Keep smiling*, de

1932), es tal vez menos incisiva que la del periodo berlinés, sin renunciar del todo a su grafismo mordaz.

Otro artista alemán que contribuyó significativamente a la evolución formal del collage centro-europeo fue Max Ernst (1891-1976). Formado en Colonia, considerada la ciudad fundacional del dadaísmo en Alemania, Ernst se sirvió del collage como instrumento subversivo para sus primeras acciones dadaístas urbanas. Sus primeros collages (a los que llamó "Fatagaga") se mostraron en la trastienda de una cervecería de Colonia, llamada Winter. En la inauguración, una niña pequeña vestida de primera comunión es obligada por el artista a recitar poemas obscenos delante de la puerta del baño de la taberna. Ernst invitó entonces al público a tomar un hacha y destruir pedazos de madera que había colgado por el establecimiento. Ante la irritación y las quejas

de la audiencia, la policía clausuró la muestra, bajo el cargo añadido de obscenidad.

Para Ernst el collage era un medio para hacer aflorar sus deseos y pulsiones más ocultos: "su propia absurdidad – advertía el creador– provoca una intensificación repentina de mis facultades visuales, una sucesión de alucinantes imágenes contradictorias [...] Para pintar o dibujar basta añadir a las ilustraciones un color, una línea, un paisaje ajeno a los objetos representados [...] Estos cambios, nada más que unas representaciones dóciles de lo que es visible dentro de mí..., transforman las banales páginas de anuncios en unos dramas que revelan mis deseos más secretos"³.

Tanto Ernst como su fiel camarada de Colonia, Jean Arp, serán artífices decisivos en la expansión del movimiento

³ Catálogo exposición *Max Ernst. Una semana de bondad. Los collages originales*, Munal, México, 2010.



Georges Hugnet

La septième face du Dé - Poèmes-Découpages, 1936
Huecograbado y tipografía, 29,2 x 21,5 cm

dadá en París y posteriormente, miembros destacados del colectivo surrealista. André Breton, tras descubrir los collages de Ernst, lo invita a exponerlos en 1921 en la librería *Au Sans Pareil*. En París, Ernst amplió de tal manera las posibilidades de esta técnica figurativa que Louis Aragon en *La Peinture du defie*, de 1930, lo define como su verdadero inventor, porque dio entrada en el arte a lo irracional, orquestrando elementos de forma imprevista, suprimiendo toda determinación unilateral. A la lista de aportaciones parisinas, la experimentación objetual y técnica de Ernst (el frottage, grattage...), se extienden al campo específico del collage, como la novela-collage *La Femme 100 têtes* (*La mujer de 100 cabezas*). Para su composición utilizó la técnica de recortar viejos manuales y catálogos del siglo XIX, en imágenes que vuelven a ser colocadas de manera azarosa, creando nuevos y misteriosos significados, más cercanos a la irracional composición narrativa de los sueños. La obra del IVAM firmada por Ernst, *-Loplop présente* (1932), se inscribe en este momento de apertura del collage a la esfera onírica, experimental y literaria. El nombre de Loplop hace referencia al alter ego del artista, que se identificaba con un pájaro. La primera aparición de *loplop* fue en la edición de *La Femme de 100 têtes*, y a principios de la década de los años treinta Ernst lo utilizará para crear una serie de ingeniosas pinturas y collages surrealistas.

Del fondo de collages del IVAM, sobresalen dos creativas muestras del ardor experimental, colectivo y transversal del grupo surrealista francés del periodo de entreguerras. El primero de ellos es la maqueta original para la cubierta de la partitura *Garage*, diseñada por Man Ray, a partir de un texto

de Soupault y una partitura de Messens. La maqueta original fue realizada por el pintor abstracto belga Marcel-Louis Bagniet, considerado uno de los máximos representantes del constructivismo belga. En segundo lugar cabe destacar los ingeniosos libros objeto de George Hugnet, cuya trayectoria se especializó en los llamados libros-objetos. En *La septième face du dé* (1936), Hugnet diseña una serie de collages con objetos fantásticos para sus colegas surrealistas, en un ensamblaje imaginario donde el erotismo fluye por caminos considerablemente provocativos.

Una de las obras cumbre del collage francés posterior a la segunda Guerra Mundial, fue la portada diseñada por Marcel Duchamp del catálogo de la exposición *Surrealisme*, organizada en colaboración con André Breton en la galería Maeght de París en 1947. Duchamp propuso un seno postizo como fetiche de la portada, con el deseo de subvertir el sentido tradicional de la vista, en beneficio del táctil, más acorde con la deriva materialista del siglo. Una obra, sin duda, compendio de una trayectoria artística disimulada por la erótica y el voyeurismo, desde sus inicios (*La Mariée mise à nu...*, 1912) hasta su obra última (*Feuille de vigne femelle*, 1950 o *Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. L'éclairage au gaz* (1946-1966)).

El collage en la España contestataria

A pesar de que los artistas españoles se cuentan entre los principales artífices del collage en la modernidad parisina –Picasso y Gris–, la disciplina no encontrará una difusión generalizada sobre suelo español hasta finales de los años veinte. En este momento, que coincide con la agudización

de las tensiones sociales en la península, los artistas de vanguardia proponen una singular e imaginativa traslación del collage revolucionario europeo. La colección del IVAM, conserva algún importante precedente, como el collage *Hoy* de Joaquín Torres García (1921), una muestra ingeniosa de la nueva deriva evolucionista que protagonizó el pintor uruguayano a partir de 1917. Aunque la parte substancial de la colección empieza con la Guerra Civil, y con dos de los grandes referentes del museo valenciano: Julio González y Josep Renau.

De Julio González destacamos el estudio preparatorio de *Femme au miroir*, de 1937, una de las obras capitales de la escultura moderna internacional, y enseña de la colección. El escultor transforma la imagen clásica de una mujer reflejándose ante el espejo y reordena las diversas partes de la anatomía femenina simplificándolas y al mismo tiempo dándoles fuerza y dinamismo. Por su parte, del pintor, cartelista y grabador, Josep Renau (Valencia 1907, Berlín 1982), se conserva un boceto del proyecto de uno de los encargos más ambiciosos que recibió durante su exilio berlinés. En 1968, el centro cultural de Halle-Neustadt, le solicitó dos grandes plafones policromados de cerámica, con el tema de *Las fuerzas de la naturaleza y del obrerismo*, como decoración de las escaleras exteriores de la residencia de estudiantes. En Berlín, Renau trabajó con intensidad en el arte del collage y el fotomontaje, en paralelo a su colaboración con la televisión, revistas y el gobierno federal.

En el periodo anterior a la guerra civil, Renau había sido uno de los grandes protagonistas del fotomontaje español,

y acaso el más comprometido, con sus referenciales carteles cinematográficos e ilustraciones para diversas revistas sindicalistas. Precisamente, en la colección del IVAM se conservan collages del pintor, cartelista y escultor Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909-1990, Valencia), un estrecho colaborador de Renau en la revista anarcosindicalista valenciana *Nueva Cultura*, dirigida por el propio cartelista entre 1935 y 1937. Por su parte, Tónico Ballester (1911-2001), cuñado de Josep Renau, estuvo adscrito durante la contienda a la Sección de Propaganda de la Delegación de Milicias Antifascistas y realizó los primeros carteles en defensa del Gobierno republicano. Estas obras le granjearon fama como cartelista, pero su verdadero campo de trabajo fue la escultura. Miembro activo de la vanguardia artística valenciana de los años treinta, Tónico Ballester aunó el espíritu clasicista y una concepción abierta a diferentes estilos con destellos de artistas como Hans Arp, Henry Moore o Arturo Martini. El Ivam le dedicó su última exposición retrospectiva en 2001, pocos meses antes de su muerte.

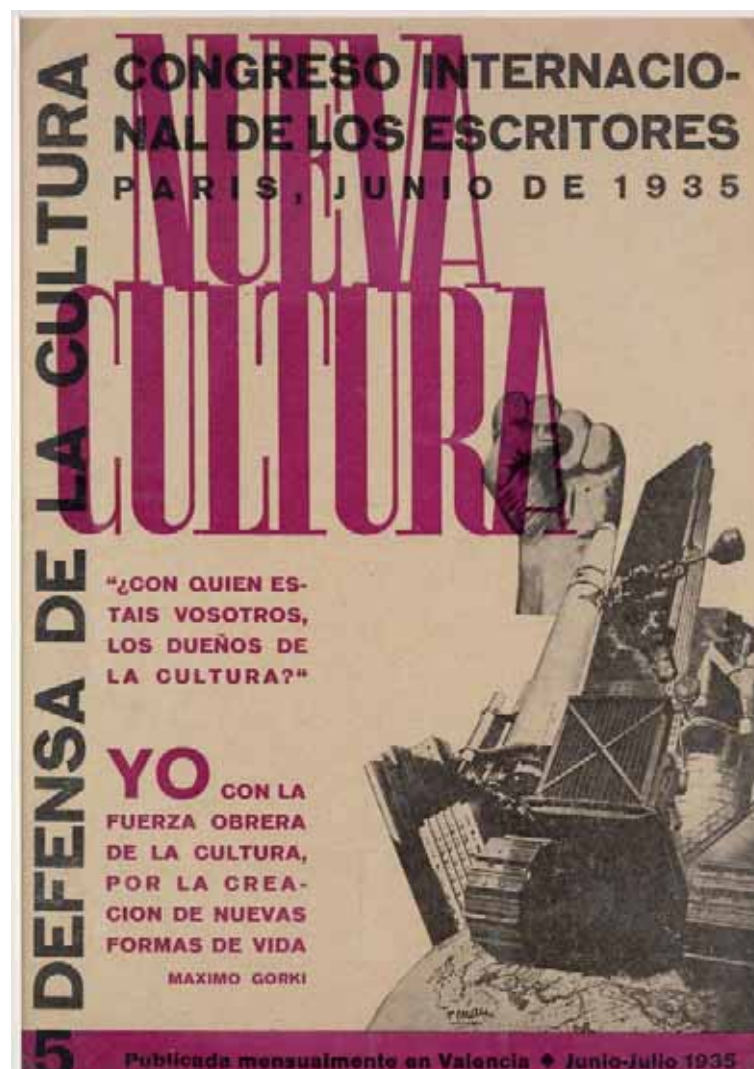
Tras la guerra civil, la técnica del collage reaparece con vigor entre los pintores de vanguardia. Como protagonistas encontramos a artistas fundadores de grupos fundamentales en la consolidación de la abstracción peninsular, como el pintor alemán Mathias Goeritz (Danzig, 1915-1990), fundador de *La Escuela de Altamira* en Santillana del Mar, en 1948, junto al escultor Ángel Ferrant y el escritor Ricardo Gullón. Precisamente, el collage del Ivam, está firmado por los tres fundadores del grupo, y dedicado al poeta y ensayista de la generación del 27 Guillermo de Torre. Por otro lado, en este ámbito no nos podemos olvidar del pintor

Josep Renau Revista *Nueva Cultura* nº 5, 1.935
Huecograbado, 35,4 x 23,5 cm

y collagista Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1996), fundador del Museo de arte abstracto de Cuenca, junto a Fernando Zóbel y Gustavo Torner, en 1966.

Entre los pintores españoles abstractos de posguerra que destacaron en la técnica del collage, cabe hacer mención de Esteban Vicente (Turégano, 1904-Nueva York, 2001). Exiliado en los Estados Unidos, durante los años 40, Vicente se relaciona con el entorno de la escuela expresionista abstracta de Nueva York. A partir de 1949 empieza a trabajar el collage, rasgando o recortando papeles especiales destinados a las bellas artes, pintados a mano y disponiendo las piezas en soportes de papel o cartón. La abigarrada dispersión de líneas y tiras de papel que forman sus obras de principios de los años cincuenta, recuerdan a las composiciones pintadas espontáneamente de muchos de sus contemporáneos norteamericanos como Jackson Pollock y De Kooning. En esta época Elaine de Kooning afirma: “los collages de Vicente son curiosamente fluidos y dinámicos. El color y las formas consiguen dar una sensación de movimiento ininterrumpido, solapándose, cambiando posiciones, prolongándose infinitamente”⁴. Dentro de la órbita del expresionismo abstracto, cabe incluir también la figura de Antonio Saura (1930-1998), quien se sirvió con frecuencia del collage para subrayar la energía cromática en alguna de sus series más célebres, como *Cocktail Party*, de 1960.

Para los representantes del grupo Dau al Set (Barcelona), El Paso (Madrid), o Parpalló (Valencia) –los tres grandes



núcleos de posguerra en la península–, el collage era un medio de subversión plástica, empleado por los artistas surrealistas y dadaístas europeos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, que los jóvenes creadores españoles habían tomado siempre como referencia. Todo ello unido a la fiebre de experimentación con materiales, objetos y texturas en la obra informalista, que propició una nueva edad de oro del collage en España. A pesar de su amplia difusión, dos artistas de posguerra sobresalieron en el tratamiento experimental del collage. Por un lado,

⁴ Catálogo exposición *Improvisaciones Concretas: Collages y Esculturas*, Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011-2012

Eduardo Chillida (Donosti, 1924-2002), cuya aportación es decisiva en la vinculación del collage al volumen y la tercera dimensión. Chillida hizo del collage una extensión de su lenguaje escultórico, cuyo fin es la interrogación espacial, siendo el espacio –como es sabido– un concepto omnipresente en su obra. Por otro lado, el pintor barcelonés Antoni Tàpies (1923-2012). Cuando a los veintidós años decidió abandonar la carrera de derecho para dedicarse a la creación artística, lo hizo reuniendo materiales de desecho varios como papel de estaño, cuerdas o hojas de periódico (*Collage d'arrós y cordes*, 1947). El punto de inicio de la obra de Tàpies se sitúa donde termina la de Miró: en el arte objetual y matérico. *El collage de cabells* de 1985, es una de las piezas significativas de las más de setenta obras que el IVAM conserva del pintor barcelonés. Se trata de un ejemplo profundo de una de las aportaciones clave de Tàpies al arte informal: la inserción en la obra de arte de formas directas y materiales orgánicos y antropomórficos.

Del pintor barcelonés también se conservan algunos libros collages realizados en colaboración con el poeta Joan Brossa (1919-1998), como el *Nocturn Matinal*, de 1970. A su vez, en la colección se incluyen otras aportaciones de Brossa en el ámbito del collage, como la carpeta *Septet Visual*, llevada a cabo por ediciones Vallirana de Barcelona en 1978 y acompañada por un texto de la historiadora y crítica de arte María Luisa Borrás; así como algunas de sus últimas propuestas de poesía visual como *Lady* o *Charlie*, ambas de 1997.

El Grupo Parpalló de Valencia fue, junto a Dau al Set y El Paso, el núcleo de vanguardia que alcanzó a reunir mayor

número de artistas y críticos de arte en defensa de la expansión del informalismo, en todas sus vertientes (pintura, escultura, grabado, cerámica). A parte del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, principal ideólogo del grupo en sus cinco años de actividad (1956-1961), uno de sus principales agitadores artísticos fue Manolo Gil (1925-1957), de quien el IVAM conserva una de las más curiosas series de collages de la colección. Fueron realizados durante el último año de vida de Gil –fallecido precozmente–, en un momento en el que el artista estaba sometido a una profunda reflexión sobre la experimentación abstracta. Son estudios de formas, en algunos casos descomposiciones de formas geométricas, realizados con sencillos papiercollés, con logradas texturas recortadas.

Algunos de los miembros del grupo Parpalló residían entre París y Valencia, como Vicente Castellano (Valencia, 1927), que vivió durante más de veinte años en la capital francesa. Sus collages armonizan composiciones geométricas, pero con texturas y tintes de naturaleza dramática. Eusebio Sempere (Onil, 1923-1985), uno de los representantes en París del movimiento *Op art* de Vasarely, en 1955 hizo una interesante aproximación al campo del collage con una serie de relieves luminosos móviles, ensamblando cartones, madera, plástico, y material eléctrico.

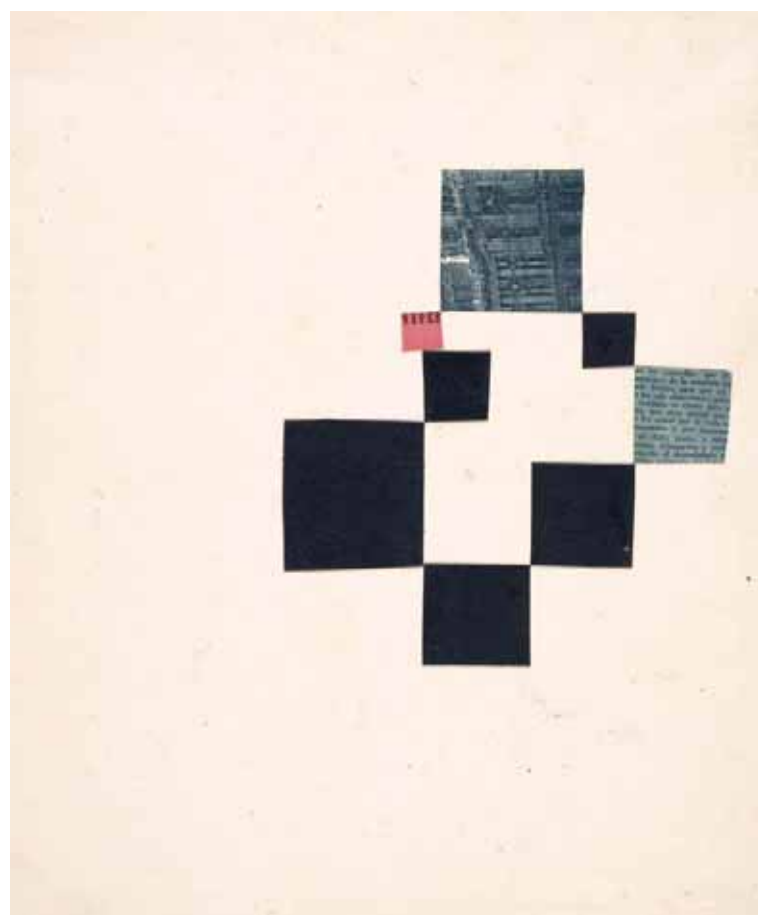
El collage tiene sin discusión un origen revolucionario, y por ello estuvo presente en todos los movimientos artísticos peninsulares que durante la dictadura franquista se sirvieron del arte como instrumento de contestación social. El Equipo Crónica fue acaso el grupo más popular

en el estado español durante los años sesenta. Fundado en 1964, con actividad hasta 1981 por la continuidad que le dieron Rafael Solbes y Manolo Valdés, su obra combinó posición de denuncia social, con el recurso a la ironía o el humor más desenfadado. En todo ello, hay también motivos procedentes de la cultura popular, de las vanguardias más diversas y de las tradiciones más académicas, recurriendo además a la apropiación y reelaboración de obras realizadas por grandes autores españoles. El grupo se sirvió del collage para todo un sinfín de usos: los carteles de denuncia social (como el boceto original del cartel del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende; *El industrial*, 1967), o también homenajes a figuras destacadas de los tiempos de la República (*La taula del mestre Josep Renau*, 1975). Solbes y Valdés, también formaron parte integrante de otro grupo referencial de los años setenta en España, Estampa Popular, cuya delegación valenciana también estuvo integrada por Rafael Martí Quinto (*Un hombre a pie*, 1989), Jose Maria Gomis, Ana Peters y Calatayud.

Otro grupo artístico de marcado carácter contestatario fue el bautizado por el crítico Juan Antonio Aguirre como Nueva Figuración o Nueva Generación española. Se trataba de un movimiento eminentemente pictórico, integrado por artistas del círculo de la Sala Amadís de Madrid, como Luis Gordillo, Luis Canelo o Rafael Pérez Mínguez. La suya era una plástica viva, luminosa, orgánica, valiente, y fundamentalmente urbana, que reaccionaba contra la molesta hegemonía del informalismo. En este grupo de

Manolo Gil *Sin título (Estudio de formas)*, ca. 1957. Collage, 51 x 33 cm

la nueva figuración crítica española, destaca el pintor madrileño Eduardo Arroyo (Madrid, 1937). El Ivam posee tres collages del pintor, dos de ellos dedicados a la memoria del actor Valeriano León. Eduardo Arroyo es a la par artista y escritor, pero con un talento especial para el collage. Según Francisco Calvo Serraller, Arroyo ha sido uno de los más destacados especialistas de su generación en esta disciplina; desde las series memorables que realizó, en el ecuador de la década de 1970, dedicada al barrio berlinés de Kreuzberg sobre papel de lija, hasta los *deshollinadores* de 1980, la de *Madrid-París-Madrid* de 1985 o las más recientes, como *Central Park* (1999) o *Chaqueta* (2009). Para el crítico madrileño: “La manera como lo interpreta Eduardo Arroyo el collage es la más arriesgada, porque



anuda a través de esta técnica lo formal y lo simbólico; esto es: porque se esfuerza en sacar con esmero todas sus posibilidades sintácticas del “corte y confección”, o, lo que es lo mismo, de saber recortar y pegar, de elegir, asociar y subrayar, creando de esta manera, a partir de lo conocido y hasta de lo trivial, lo asombroso, incluyendo en esto último también lo narrativo.”⁵

Después de Alemania, España cuenta con una de las mejores escuelas europeas de fotografía del siglo XX. Se trata de una de las disciplinas artísticas mejor reivindicadas a nivel nacional e internacional. Tal vez por ello, el collage fotográfico –o foto collage– ha dado tan interesantes muestras entre la generación de fotógrafos españoles de la década de los ochenta, lo que explica la consolidación del lenguaje gráfico en el sector museístico más avanzado. Al lado de Fontcuberta, Ouka Lele o Alberto García Alix, cabe destacar la figura de Ciuco Gutiérrez (Torrelavega (Cantabria), 1956), fotógrafo que irrumpió en la escena artística madrileña de *La movida* en 1983, con un lenguaje fotográfico a la vez irónico y agresivo. Por su parte, en los fotocollages de Darío Villalba (San Sebastián, 1939) se hace evidente el mestizaje posmoderno entre pintura y fotografía. En su obra se dan cita, siempre a partir de una estricta limpieza fotográfica, el collage que articula fragmentos iconográficos, gestos gráficos y pintura casi líquida.

En este ámbito cabe hacer mención especial de Carmen Calvo (Valencia, 1950). En sus inicios la artista valenciana

apostó por el valor de la pintura como género, pero pronto amplió sus límites al fusionarla con otras técnicas como el *collage* y la fotografía. Su obra profundiza en la época gris de la dictadura en España y el sometimiento de la mujer en los diferentes campos de la vida social. Tal y como nos mostró la exposición antológica que le dedicó el Ivam en el pasado 2008, son muy significativas las series que Carmen Calvo realizó a finales de los años 90, con objetos adquiridos en mercadillos colocados específicamente sobre superficies doradas, los cuales hacen alusión al pasado católico español. La importancia de los objetos, su recopilación y la manera en la que la artista los une y los dispone sobre el soporte dan lugar a una obra llena de significados y reminiscencias personales. Como señaló en una ocasión Juan Manuel Bonet: “*Carmen Calvo vive dentro de un Carmen Calvo*”⁶.

El IVAM cuenta con una nutrida colección de escultura contemporánea valenciana, con artistas de la generación de los años setenta y ochenta, quienes han realizado interesantes aproximaciones al territorio del collage. Destacamos en primer lugar a Ángeles Marco (Valencia, 1947-2008), a quien el Ivam le dedicó una de las mayores exposiciones en el centre del Carme (*El taller de la memoria*, 1998). De la colección sobresalen dos ejemplares de la serie *Suplemento*, de 1990, donde se percibe la habilidad de Marco en hallar la justa medida entre la forma plástica del minimalismo y la ironía conceptual. También destacamos las propuestas de Sebastià Miralles (Vinaròs, 1948), una obra lírica que toma su punto de referencia en la obra de sus dos grandes

⁵ *El País*, 10 septiembre 2011.

⁶ *Carmen Calvo*, catálogo exposición SEACEX, 2005-06.

Vicente Peris *Emmanuel Ungaro. Urnas*, 2008. Técnica mixta sobre lienzo, 240 x 210 cm
Donación del artista



referentes: Jorge Oteiza y Julio González; y, finalmente, Miquel Navarro (Mislata, 1945), ganador del Premi Nacional de artes plásticas en 1986, o del premio internacional de escultura Julio Gonzalez (2008). El collage de la colección del Ivam, es un proyecto de instalación de una fuente pública, concebido en 1972. Doce años más tarde recibiría por la ciudad de Valencia un encargo de fuente pública para la plaza Manuel Sanchis Guarner, para conmemorar la traída de aguas a Valencia del Júcar.

El collage en la deriva posmoderna

El arte del collage inicia un nuevo ciclo tras el advenimiento de la sociedad de consumo, a mediados de los años sesenta. Acontece entonces, una realidad, en palabras de Baudrillard, hiperreal: realidad ficcionada y fraccionada por la omnipresencia de la imagen, acelerada por la tecnología, dictada por los media, y consumida por la sociedad de masas. Frente a este contexto, el artista le caben dos posibilidades: por un lado, un aislamiento radical, actitud irrenunciable para la comprensión sin distracciones de la verdad pulsional del hombre y de la naturaleza; por el otro, un salto sin red en la contemporaneidad sobre estimulada. En ambas actitudes el collage se manifiesta. En la primera, como recurso de afirmación agreste. En la segunda, como el mejor instrumento artístico para lidiar con la vorágine icónica posmoderna.

Entre los artistas seguidores de la tradición que llamaríamos expresionista moderna, destacamos a Lucebert –seudónimo de Lubertus Jacobus Swaanswijk– (Amsterdam, 1924-Alkmaar, 1994), de quien el Ivam conserva una impactante colección de ocho collages donados por los descendientes del pintor holandés con ocasión de la exposición retrospectiva que le dedicó el museo en el año 2000. Especialmente reconocido por su faceta literaria, como figura clave de la poesía holandesa de posguerra, Lucebert desarrolló, asimismo, un destacado papel como pintor. Fue miembro fundador del grupo Cobra, junto a Karel Appel o Asger Jorn, y con ellos compartió la complicidad con cierto un expresionismo brutal, que entronca con la tradición expresionista europea, desde Goya hasta James Ensor y los pintores salvajes del grupo *Die Brücke*.

En la nueva era del objeto, el collage ha sido un recurso artístico bien valorado entre los mejores experimentadores de la materia. Uno de los más hábiles fue el norteamericano Robert Rauschenberg (1925-2008), creador muy representativo de la transición del expresionismo abstracto al pop art. De Rauschenberg, el Ivam guarda un sutil collage –intitulado *Pull*–, realizado en 1974. Para la composición el artista recicló las gasas que los impresores utilizan para limpiar las piedras litográficas, que encontró colgadas por azar en el taller. A Rauschenberg le interesó trabajar con este material para experimentar con una nueva técnica de veladura en el grabado litográfico. Como contraste con la superficie espectral de la obra, Rauschenberg aplicó frágiles materiales encontrados en la imprenta, como bolsitas de papel o sobres. De este modo el collage actúa como soporte condensador del ambiente de trabajo.

Como Rauschenberg, el pintor norteamericano Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930) ha desafiado la hegemonía de la pureza pictórica del expresionismo abstracto, uniendo su interés innato por el objeto con la audacia conceptual de Marcel Duchamp, cuya obra vio por primera vez en una exposición en Philadelphia, a finales de los años cincuenta. El factor formal incisivo a la vez que elegante destaca en las obras de Johns. Buen ejemplo de ello es la serie *The critic sees*, una edición 200 collages serigrafiados impulsada por el galerista Leo Castelli en 1967. Como en otras litografías del artista (véase *The Critic Smiles*), la propuesta está vinculada a una escultura, realizada previamente. Como en el modelo original, la palabra y la mirada se confunden con atinado sarcasmo: del collage emergen unas gafas de crítico de arte con una boca con mueca parlante en el interior.

El collage fue un recurso artístico muy empleado por los artistas norteamericanos de finales de los años cincuenta que decidieron optar por la ironía y la experimentación con

objetos de consumo en su obra, reaccionando contra los paradigmas pictóricos vigentes de trascendencia y pureza. Como representante del pop art americano, cabe destacar la aportación de Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929), de quien se conservan dos collages del periodo 1966-67. Hacía tan solo unos pocos años que Oldenburg había sorprendido al mundo del arte con dos memorables exposiciones en la Judson Gallery de Nueva York, presentadas bajo el título de *La Calle* y *la Tienda*. El artista sueco había reunido figuras y objetos realizados con materiales humildes (tela, cartón, papel), en espacios repletos de facsímiles de ropa, alimentos, y otros objetos, hechos fundamentalmente con alambre, yeso y tela, y pintados de brillantes colores. En *Saw handle* el artista descontextualiza un mango de una sierra, que es presentada con colores estridentes. *Study for Poster Punching bag*, pertenece, en cambio, a otra modalidad característica de la obra de Oldenburg: sutiles versiones en escultura blanda de objetos duros. En este caso, la obra se circunscribe en

Miquel Navarro *Proyecto de instalación para fuente pública*, 1972
Acrílico y collage sobre lienzo, 80 x 80 cm
Donación del artista



una serie que Oldenburg realizó a finales de los años setenta buscando el lado frágil de la bolsa de boxeo.

Caso menos conocido es la incursión del pionero del movimiento Land Art, Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938-1973), en el arte del collage. Antes de irrumpir en la escena de vanguardia neoyorquina de los años sesenta como destacado escultor minimalista, Smithson ya había realizado una gran cantidad de collages, formalizados a base de recortes de prensa y de historietas de ficción. De hecho, el escultor norteamericano siempre empleará el collage como medio de reflexión donde plasmar sus intereses por la entropía, la cartografía, la paradoja, el idioma, el paisaje, la cultura popular, la antropología y la historia natural. En *King Kong meets the gem of Egypt*, realizado un año antes de la muerte del artista, el autor manifiesta una de sus principales obsesiones: la consideración como monumento escultórico de la maquinaria presente en los no-lugares (descampados, terrenos en construcción) de las grandes metrópolis.

Richard Hamilton y John Baldessari, se han servido del collage como hilo conductor de su producción entera, y por ello los tenemos que considerar en calidad de grandes referentes del collage postmoderno. Ambos creadores supieron seleccionar imágenes entre la vorágine icónica de la sociedad de masas, y otorgarles una dimensión simbólica, sin prejuicios estéticos, entrecruzando pintura, grabado, collage o fotografía. Con una ambición crítica antes que estética, las obras de Hamilton y Baldessari han pasado a ser iconos vivos de uno de los periodos de mayor agitación social de la historia contemporánea. Considerado como el

pionero indiscutido del arte pop con el collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* de 1956, Richard Hamilton (1922-2011) es autor de una multitud de motivos irónicos, desconcertantes e ingeniosos. Siempre interesado por las nuevas tecnologías, trabaja a partir de imágenes emblemáticas inspiradas en la industria del ocio y el consumo, en la publicidad y en la misma Historia del Arte, que usa como espejos –convexos o cóncavos– para discutir la saturación visual de la vida contemporánea. Richard Hamilton no ha dejado nunca de plasmar en sus trabajos su visión de la política internacional de su tiempo, examinando además el modo en que los medios de comunicación nos informan sobre las guerras, atentados terroristas y conflictos violentos de la actualidad. El Ivam le dedicó una exposición en 1991, que llevaba por título *Richard Hamilton: Interiors, exteriors, objects and people*, y guarda en su colección alguna de sus series más emblemáticas de su trayectoria, como *Swinging London*, collage basado en el arresto de Mick Jagger y Robert Frase, por consumo de heroína en 1967. Tal vez la mejor manera de comprender las obras de Richard Hamilton es retomando la definición que el propio creador dio al movimiento pop art: “popular, efímero, fungible, de bajo coste, masivo, ingenioso, sexy, efectista, divertido y, sobre todo, un gran negocio”.

Aunque John Baldessari (National City, California, 1931) ha sido considerado como uno de los grandes referentes del arte conceptual norteamericano de los sesenta, lo cierto es que siempre se mostró interesado en la reflexión sobre el poder de comunicación de la imagen en la sociedad de masas. Baldessari trabaja invariablemente con imágenes

preexistentes, que elige y ordena para sugerir una elaborada narración. Maestro siempre de la distorsión icónica, con la finalidad de forzar al espectador a preguntarse qué y como la imagen comunica. Esta actitud artística se agudiza a partir de los años setenta, cuando el texto desaparece de sus obras, resultando entonces el collage su principal resorte de intervención artística. Tal y como nos demuestra la composición *Vuoided person with guns at Head*, Baldessari mezcla categorías aparentemente sin relación alguna, pero con un mismo mensaje, que el espectador parece invitado a descubrir.

Bibliografía de referencia

Collage in Russia XX century: the State Russian Museum Saint Petersburg : Palace Editions, 2005

Aragon, Louis *Los Collages* Madrid: Síntesis, DL 2001

Fanés, Félix. *Pintura, collage, cultura de masas*. Madrid: Alianza. 2007

Guigon, Emmanuel *Historia del collage en España* Teruel: Museo de Teruel, 1995

Kuspit, Donald: "Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art", en *Relativism in the Arts*, ed. Betty Jean Craige

Rodari, Florian *Le Collage : papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés* Genève: Skira, cop. 1988

Taylor, Brandon *Collage: the making of modern art* London: Thames & Hudson, cop. 2004

Wescher, Herta *La historia del collage: del cubismo a la actualidad* Barcelona : Gustavo Gili, 1980

Yvars, J.F. *Trencar les formes. Un itinerari per l'art modern*. Barcelona: edicions 62. 2009.

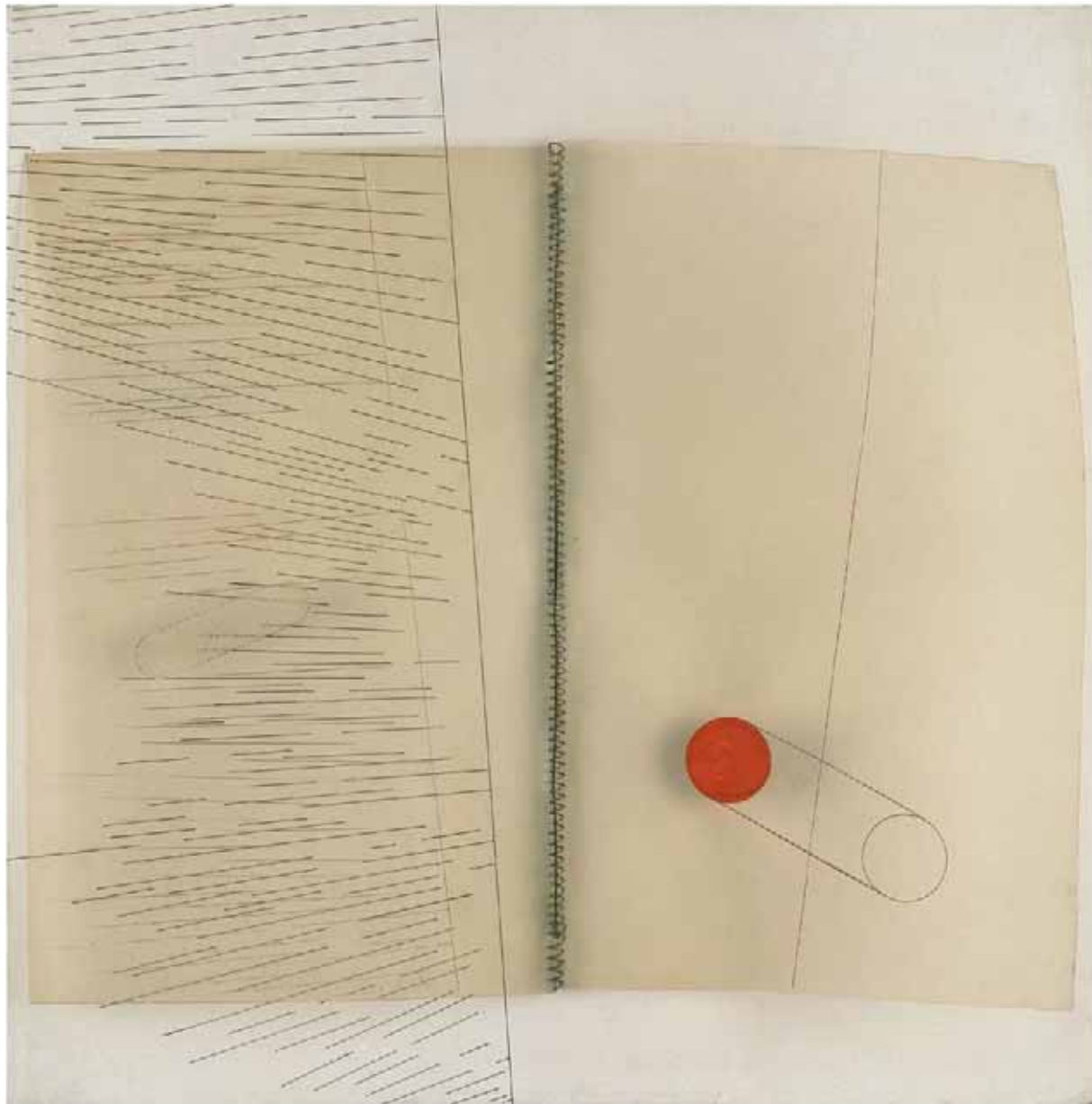
Yvars, J. F.; Ybarra, Lucía. *Cartas a Lipchitz y otros escritos inéditos*. Madrid, 1996

**materia
forma**

László Péri *Proyecto mural*, 1924. Arena, cartón y pintura, 36,8 x 27,4 cm

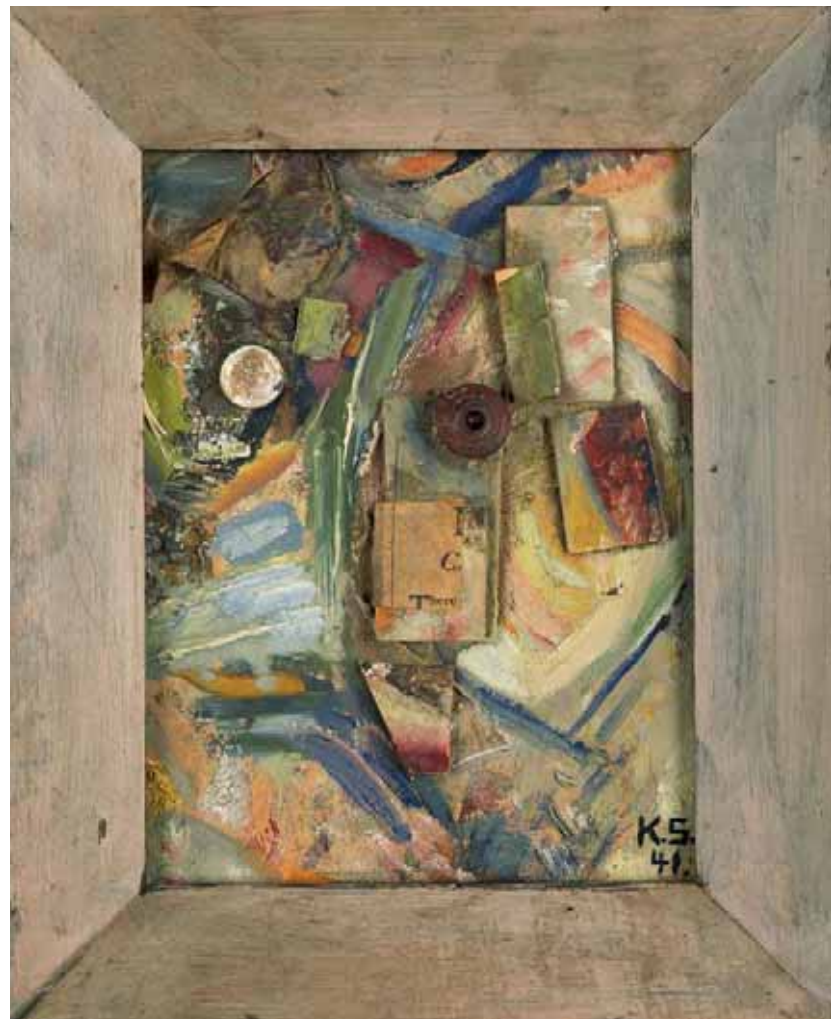


László Moholy-Nagy *Light Painting*, 1937. Acetato, metal y pintura sobre tabla, 50 x 51 cm



Kurt Schwitters *He Goods*, 1944. Collage sobre papel, 35,3 x 24,6 cm

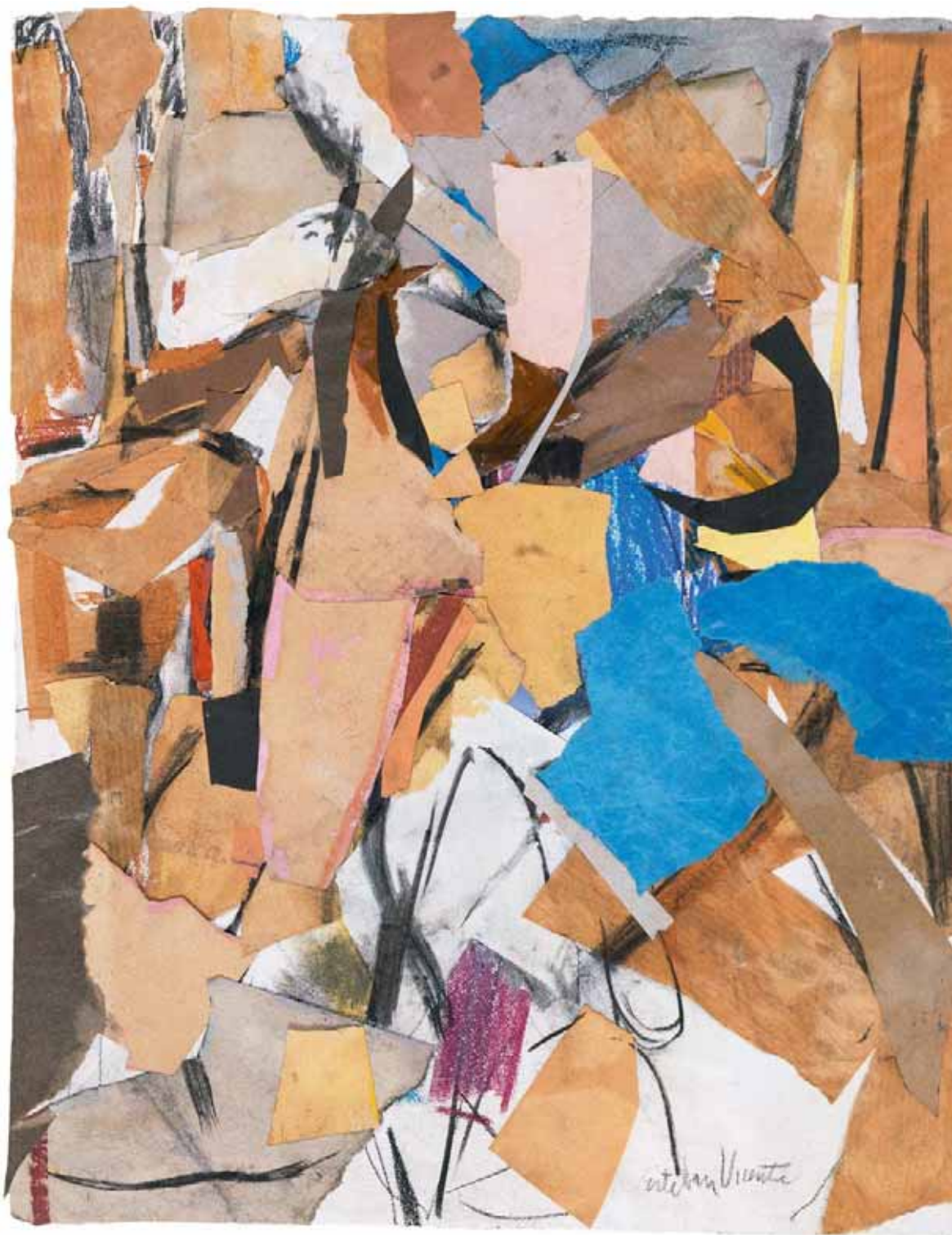
Kurt Schwitters *There*, 1941. Madera ensamblada y pintada, 28,3 x 23,1 cm



Kurt Schwitters *Plastische merzzeichnung*, 1931. Madera ensamblada y pintada sobre tabla, 48 x 34,8 cm



Esteban Vicente *Número 4*, 1949. Collage de papel con carboncillo, gouache y lápices de color sobre tabla, 64,5 x 51 cm



Esteban Vicente *Embellished Surface (Collage N° 6)*, 1952. Collage, gouache y carboncillo sobre tabla, 76 x 56 cm



Vicente Castellano *Estructuras*, 1957. Collage sobre papel, 34 x 44 cm



Joaquim Lluçà Dibujo original para el ejemplar de bibliófilo nº 76 de la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 1964
Tinta y collage sobre papel, 21,5 x 15,5 cm
Donación José Huguet y Catherine Baudin



Esteban Vicente *Sin título (Divertimento)*, c. 1968-77. Madera ensamblada pintada y cartón, 29,6 x 11 x 10 cm
Donación Fundación Harriet y Esteban Vicente

Esteban Vicente *Sin título (Divertimento)*, c. 1968-97. Madera ensamblada y pintada, 23,3 x 10,5 x 7,6 cm
Donación Fundación Harriet y Esteban Vicente



Esteban Vicente *Sin título (Divertimento)*, c. 1968-97. Espuma, cartón y témpera, 19,9 x 5,3 x 5 cm
Donación Fundación Harriet y Esteban Vicente

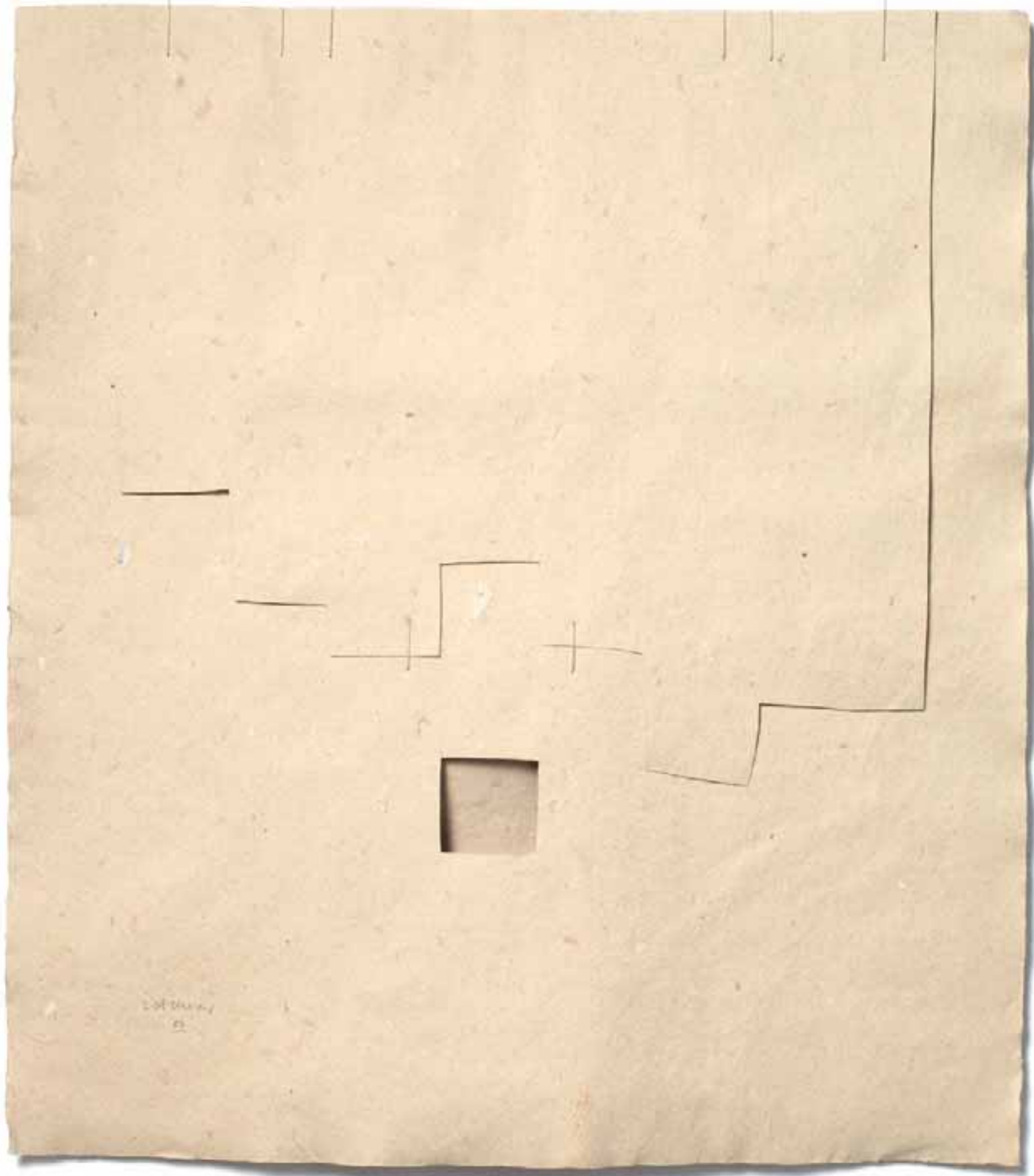
Esteban Vicente *Sin título (Divertimento)*, c. 1968-97. Madera ensamblada y témpera, 21,3 x 7,6 x 5 cm
Donación Fundación Harriet y Esteban Vicente



Eduardo Chillida *Sin título*, 1975. Collage sobre papel, 38,3 x 26,7 cm



Eduardo Chillida *Collage (gravitación)*, s.f. Collage sobre papel, 71 x 63 cm
Depósito Fundación Telefónica



Salvador Victoria *Sin título*, 1966. Temple y cartón recortado y pegado sobre tabla, 100 x 66 cm
Donación Dña. Marie Claire Decay Cartier de Victoria



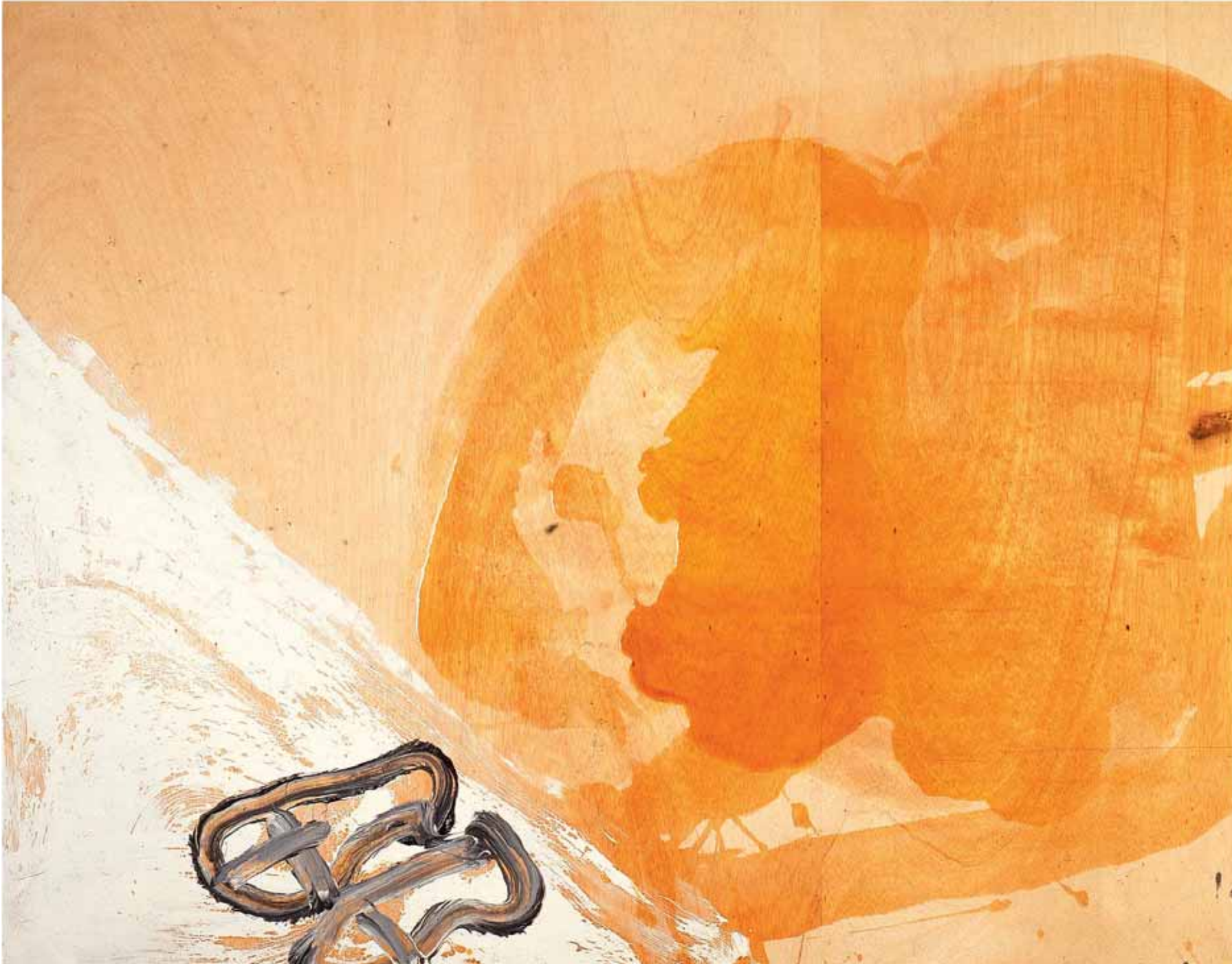
Salvador Victoria *Sin título*, c. 1979. Collage de papel de seda sobre papel, 48,5 x 34,6 cm
Donación Dña. Marie Claire Decay Cartier de Victoria



Antoni Tàpies *Gran paquet de palla*, 1969. Técnica mixta sobre lienzo, 195 x 270 x 30 cm







Antoni Tàpies *Collage de cabells*, 1985. Barniz, pintura y collage de pelo natural sobre madera, 130 x 324 cm



Gerardo Rueda *Collage n° 152*, 1964. Collage sobre papel, 34,5 x 24,5 cm

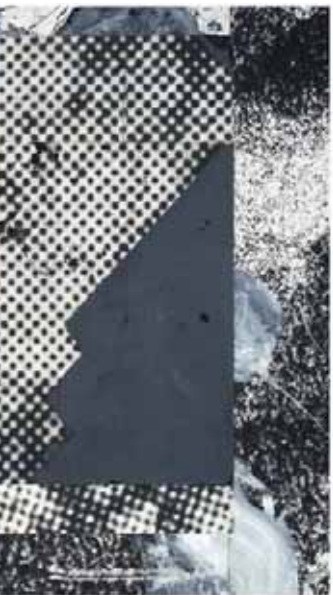


Gerardo Rueda *Kaaba*, 1985. Madera ensamblada y óleo, 9,5 x 26 x 28 cm
Donación José Luis Rueda



Darío Villalba *Roedores*, 1990. Collage, emulsión fotográfica y óleo sobre cartón, 75 x 56 cm cada uno







José Sanleón *Whitman el hijo de Manhattan, 1993*
Collage sobre lona, 380 x 160 cm

José Sanleón *Sense títol*, 1993. Collage sobre lona, 380 x 160 cm

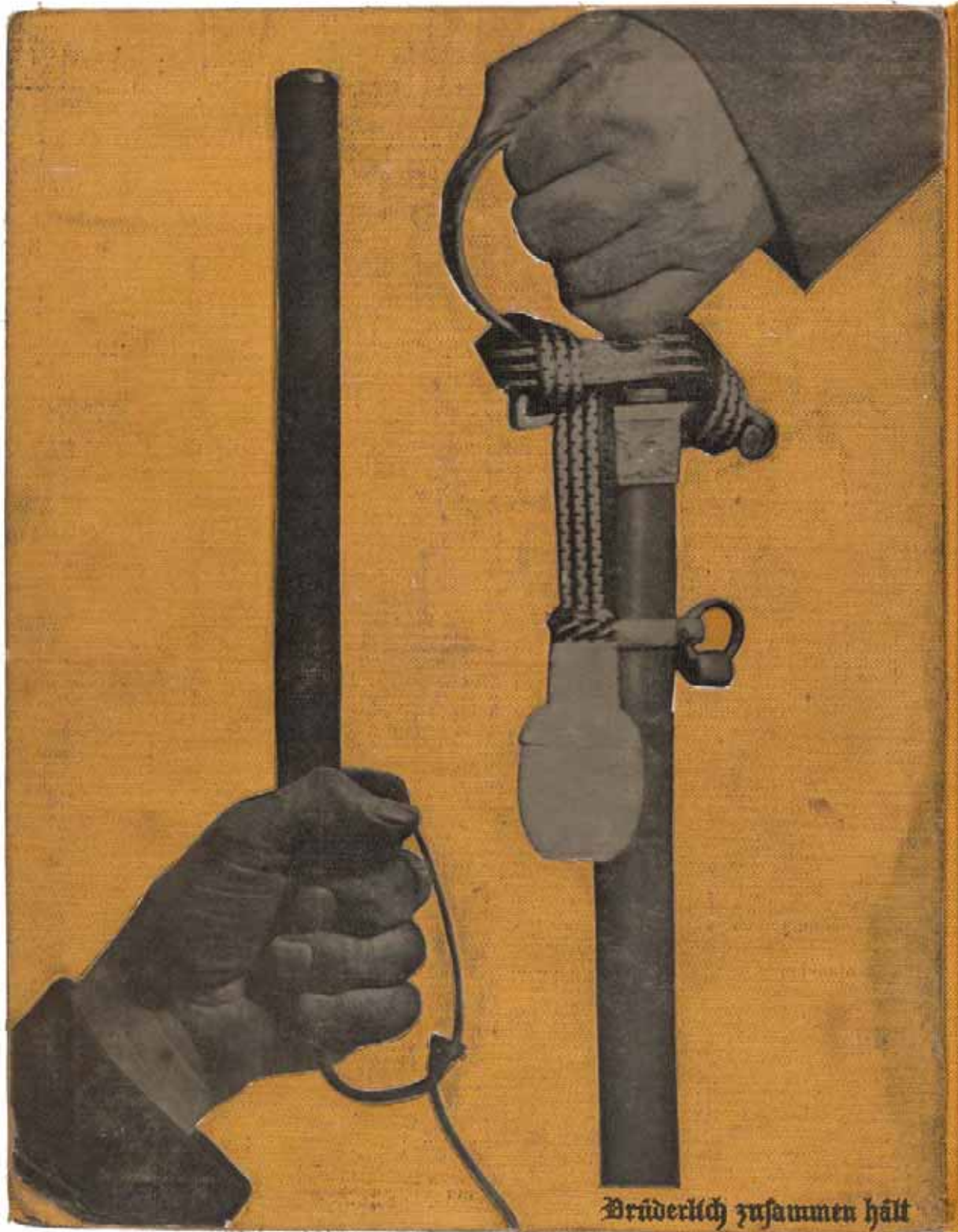


Sheila Girling *Waiting Time*, 2001. Óleo y collage sobre lienzo, 191,6 x 142 cm. Donación de la artista



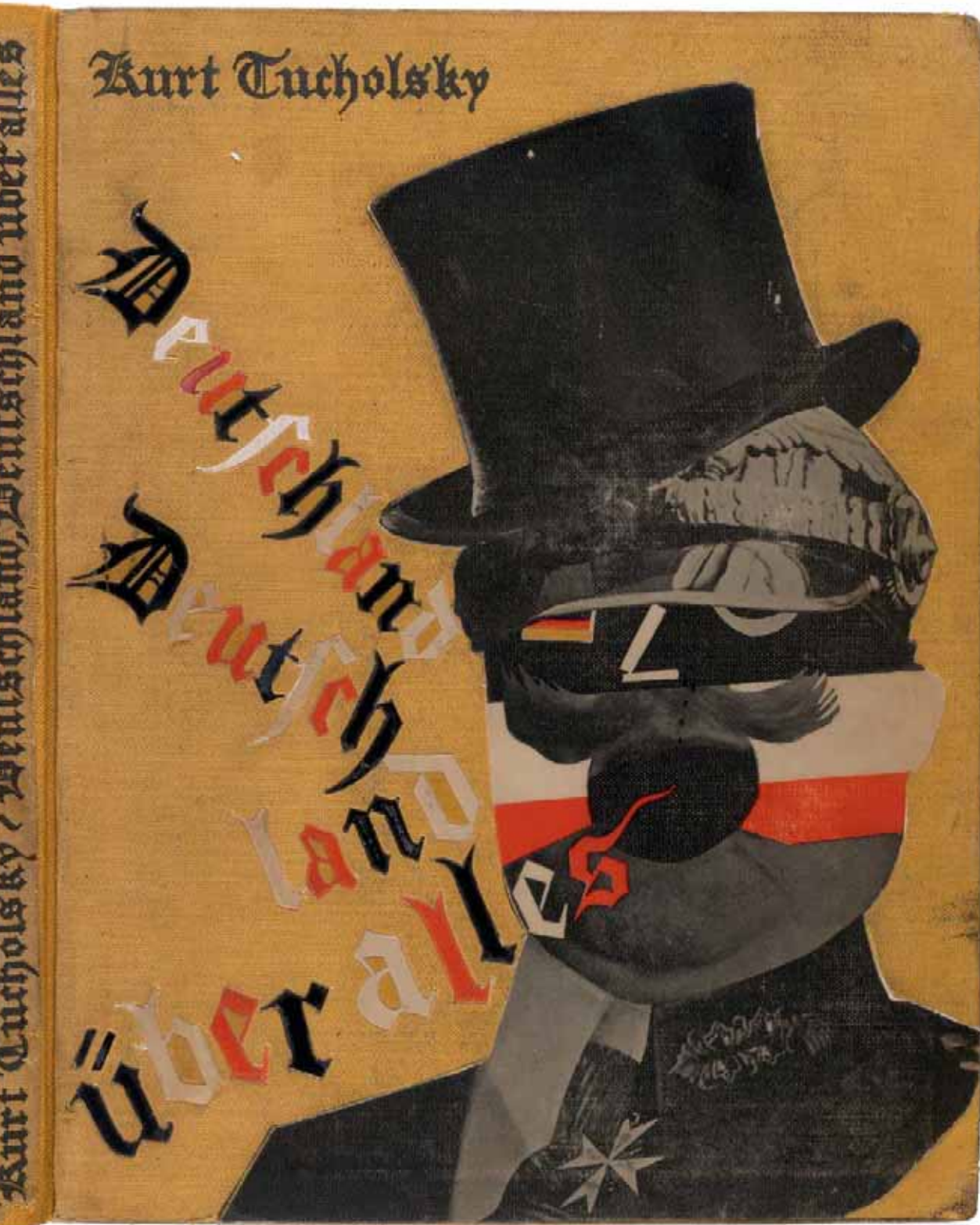
imagen

figura



Brüderlich zusammen hält

John Heartfield Cubierta para el libro *Deutschland, Deutschland über alles*, de Kurt Tucholsky, 1929. Fotocollage, 23,9 x 19 cm
Procedente de la colección Marco Pinkus



Wilhelm Freddie *Sin título*, 1938. Collage de materiales impresos, cartones recortados y lápiz sobre cartón, 18,6 x 16 cm



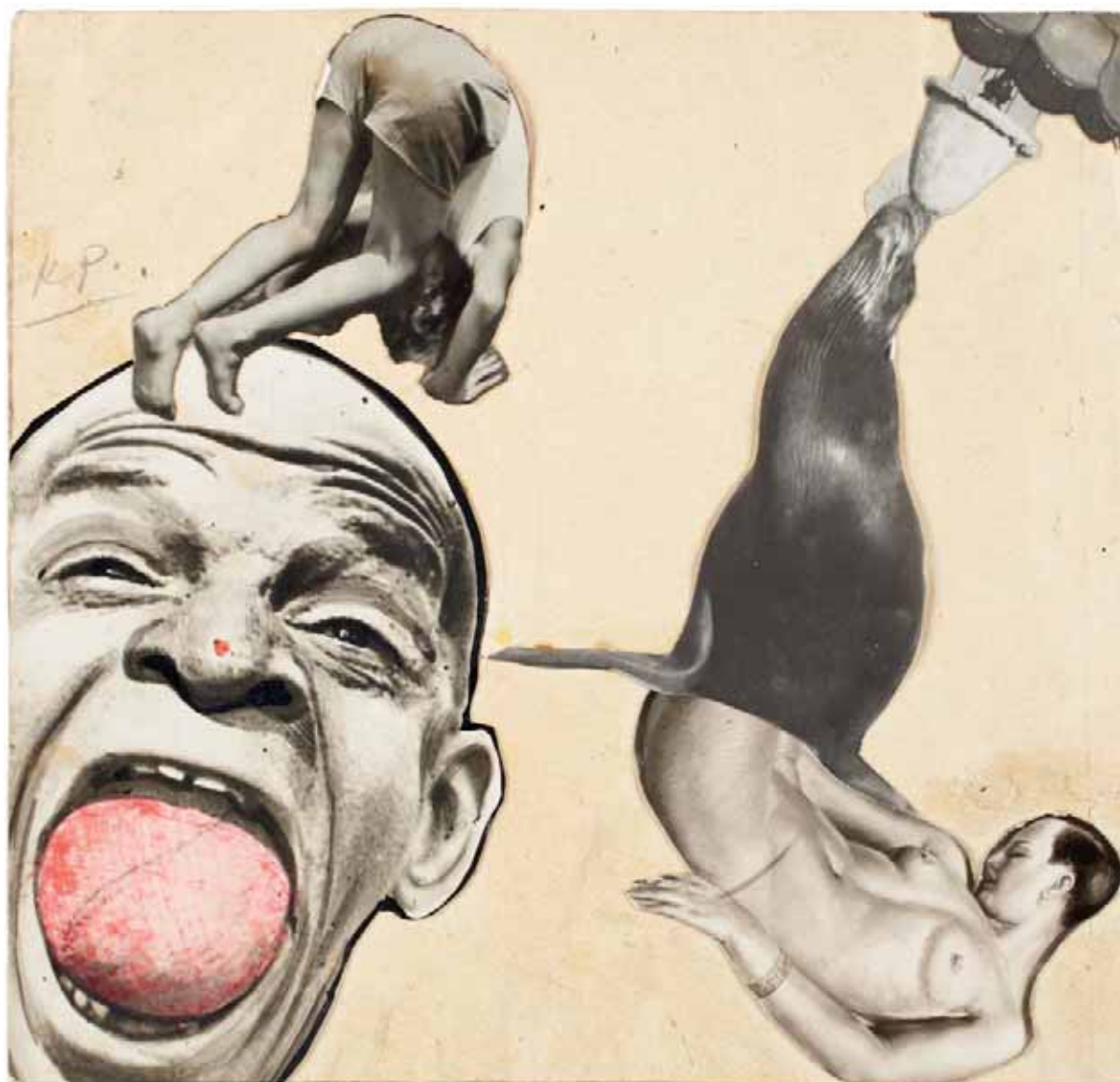
George Grosz *Keep smiling*, 1932. Collage de materiales impresos y tinta china sobre cartón, 60 x 43,5 cm



Benjamín Palencia *Retrato de André Breton creador del surrealismo*, c. 1933-35. Collage sobre papel, 22,4 x 16,5 cm



Kazimierz Podsadecki *Sin título (Collage)*, 1932. Fotocollage sobre papel, 17 x 17,9 cm



Antonio Saura Cocktail party, 1960. Collage, gouache y tinta sobre papel, 69 x 98 cm



Antonio Saura *Cocktail party*, 1975. Serigrafía y collage sobre papel, 69,6 x 99,1 cm. Ed. 2/ H.C.



Lucebert *Sin título (X)*, 1969. Collage y tinta sobre papel, 27 x 21 cm
Donación Ms. Tony Swaanswijk Lucebert



Lucebert *Sin título (VII.31)*, 1989. Fotocollage y tinta sobre papel, 27 x 21 cm
Donación Ms. Tony Swaanswijk Lucebert

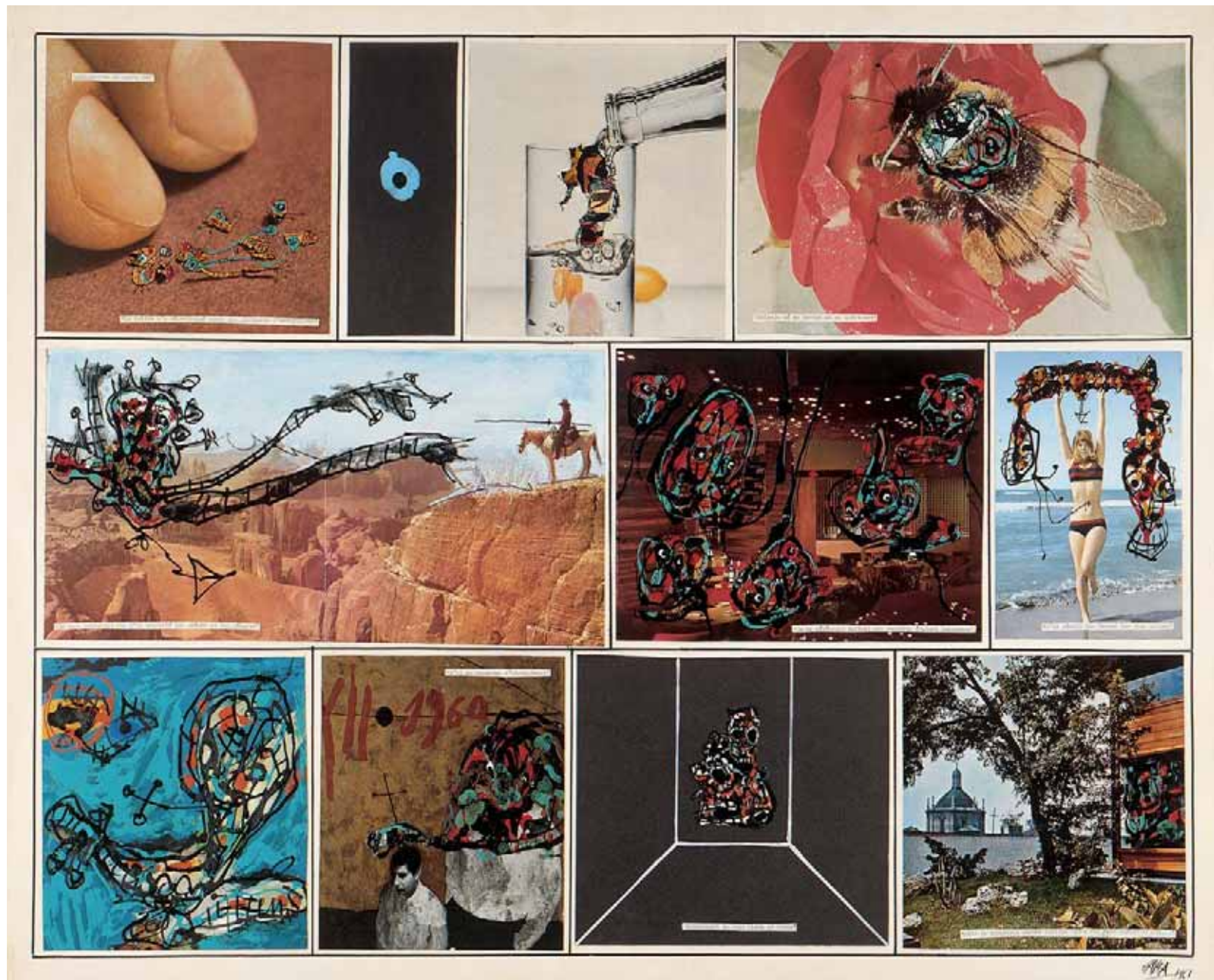
Lucebert *Sin título, 6 enero*, 1990. Fotocollage y técnica mixta sobre papel, 32,5 x 23 cm
Donación Ms. Tony Swaanswijk Lucebert



Lucebert *Sin título (III.16)*, 1984. Acuarela, grafito y collage sobre papel, 23 x 31 cm
Donación Ms. Tony Swaanswijk Lucebert



Antonio Saura *Méditation du Magma 2*, 1961. Fotocollage de hojas de revista pintadas con óleo y tinta pegadas sobre cartulina, 71,5 x 98,7 cm



Equipo Crónica *Sin título (El industrial)*, 1967. Collage, gouache y tinta sobre papel, 46 x 33 cm
Donación Andreu Alfaro y Dorotea Hofmann



Jasper Johns *The critic sees* (Del múltiple *Ten from Leo Castelli*), 1967
Acetato serigrafiado, estampación en relieve y collage sobre papel. Edición 26/200, 61 x 50,5 cm



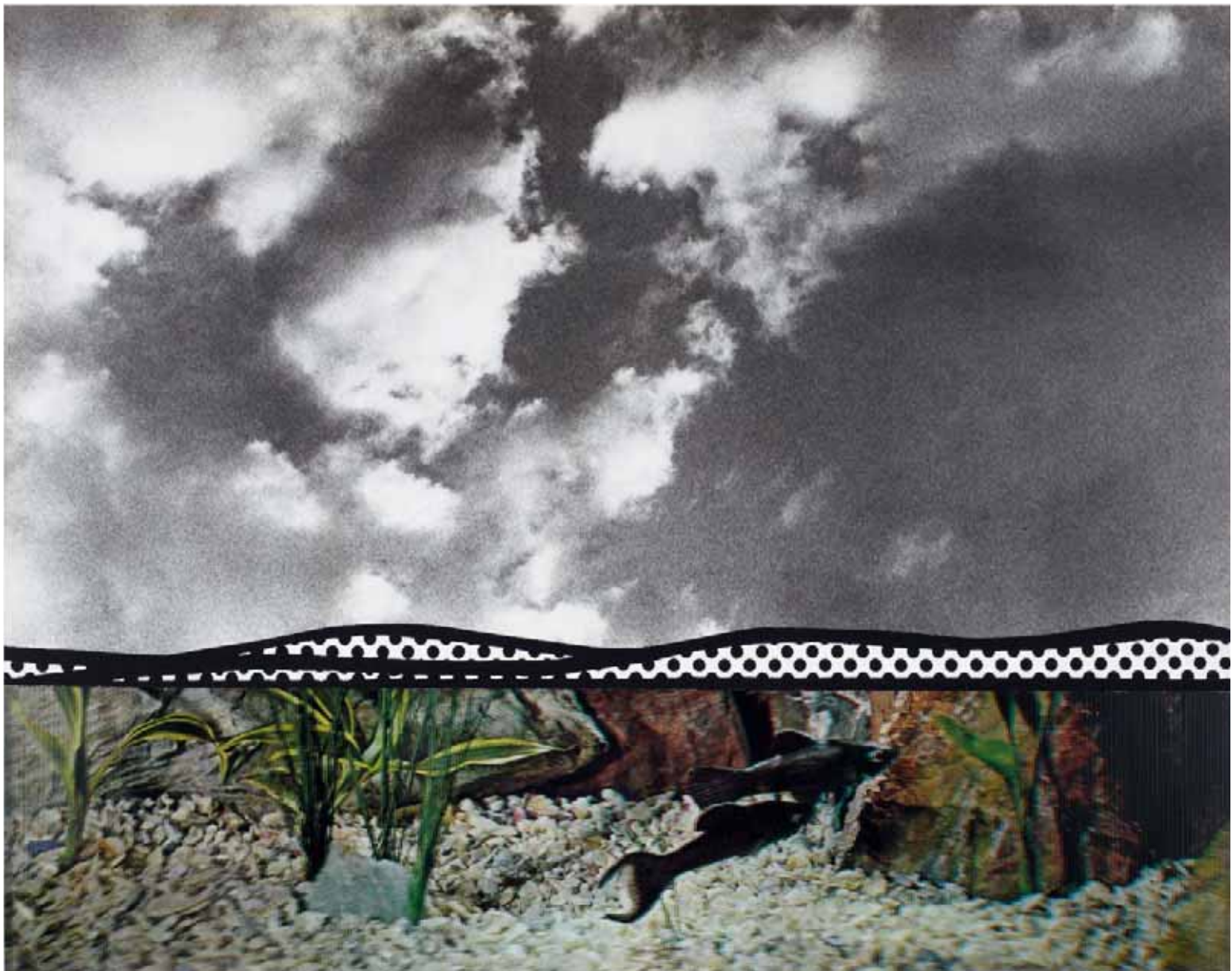
John Baldessari *Voided Person with Guns at Head (Flanked by Confrontations)*, (Maquette), 1990.
Collage y técnica mixta sobre cartón pluma, 108,6 x 90,8 cm. Donación Brooke Alexander Editions



John Baldessari *Four Wounded Men (One Noble) with Observer (Maquette)*, s.f. Acuarela y collage de fotocopias sobre cartón pluma, 33,3 x 39 cm
Donación Brooke Alexander Editions



Roy Lichtenstein *Fish and sky* (Del múltiple *Ten from Leo Castelli*. Edición 26/200), 1967. Serigrafía y fotomontaje sobre plástico laminado, 60,5 x 50,8 cm



Richard Hamilton *Toaster*, 1967. Litografía offset 4 tintas, serigrafía de 4 planchas y collage de poliéster metalizado, 89 x 63 cm



Toaster

New, practical, outstanding, this print was made possible by a number of fresh ideas. The proof of the excellence of the toaster that inspired this work of art has been supplied by the results of severe endurance tests recently performed. The appliance was kept working for a total of 1458 3 hours (not counting brief periods for cooling). This was the time taken to toast 50 000 slices of bread. That is a pile of bread well over a quarter of a mile high. Just how outstanding the design is can be proved by the fact that it has been

included among the most attractive objects for everyday use exhibited at the New York Museum of Modern Art - the only automatic toaster in the world to achieve this honour. White bread, black bread or even rye bread? Ask your friends and neighbours and they will tell you that toast is a first-class delicacy. It tastes good and has never been the cause of anyone losing their driving licence. It keeps you fit and your body needs it.

Printed on Saunders plain mould special printing s/o demi 60.5 lb/500 (complete with Marierfilm and Marierflex ink and applied metalized silver polyester) in an edition of 75. Dimensions 25" wide, 35" high, image area 23" square.

Richard Hamilton *Release*, 1969. Collage y serigrafía a partir de un estarcido fotográfico, 70,3 x 95 cm



Richard Hamilton *Swinging London III*, 1972. Collage y serigrafía, 24 plantillas cortadas a mano sobre papel, 70,1 x 94,2 cm



Claes Oldenburg *Study for Poster: Punching Bag* (to announce a print to benefit the *Foundation of Contemporary Performing Arts*), 1967
Acuarela, cera, grafito, lápiz de color, celofán y collage sobre papel, 44,3 x 64,5 cm



Claes Oldenburg *Saw handle*, 1966. Acuarela, grafito, lápiz de color y collage sobre cartón ondulado, 103 x 149 cm



Richard Hamilton *Fashion plate*, c. 1969-70

Litografía de foto offset, collage, serigrafía de 2 plantillas y retocado con cosméticos sobre papel, 99,3 x 69 cm



Rafael Pérez Mínguez *El ridículo es la solución*, 1972. Collage, acuarela, lápiz de color y acrílico sobre cartón, 46,3 x 37,2 cm
Donación Juan Antonio Aguirre



Manuel Ocampo *The Land where Monkeys have no Tails*, 1992. Collage y óleo sobre lienzo, 152,7 x 122,1 cm



Eduardo Arroyo *Valeriano León*, 1985. Collage sobre papel, 37,5 x 62,5 cm

Eduardo Arroyo *Valeriano León*, 1985. Collage sobre papel, 58 x 80 cm

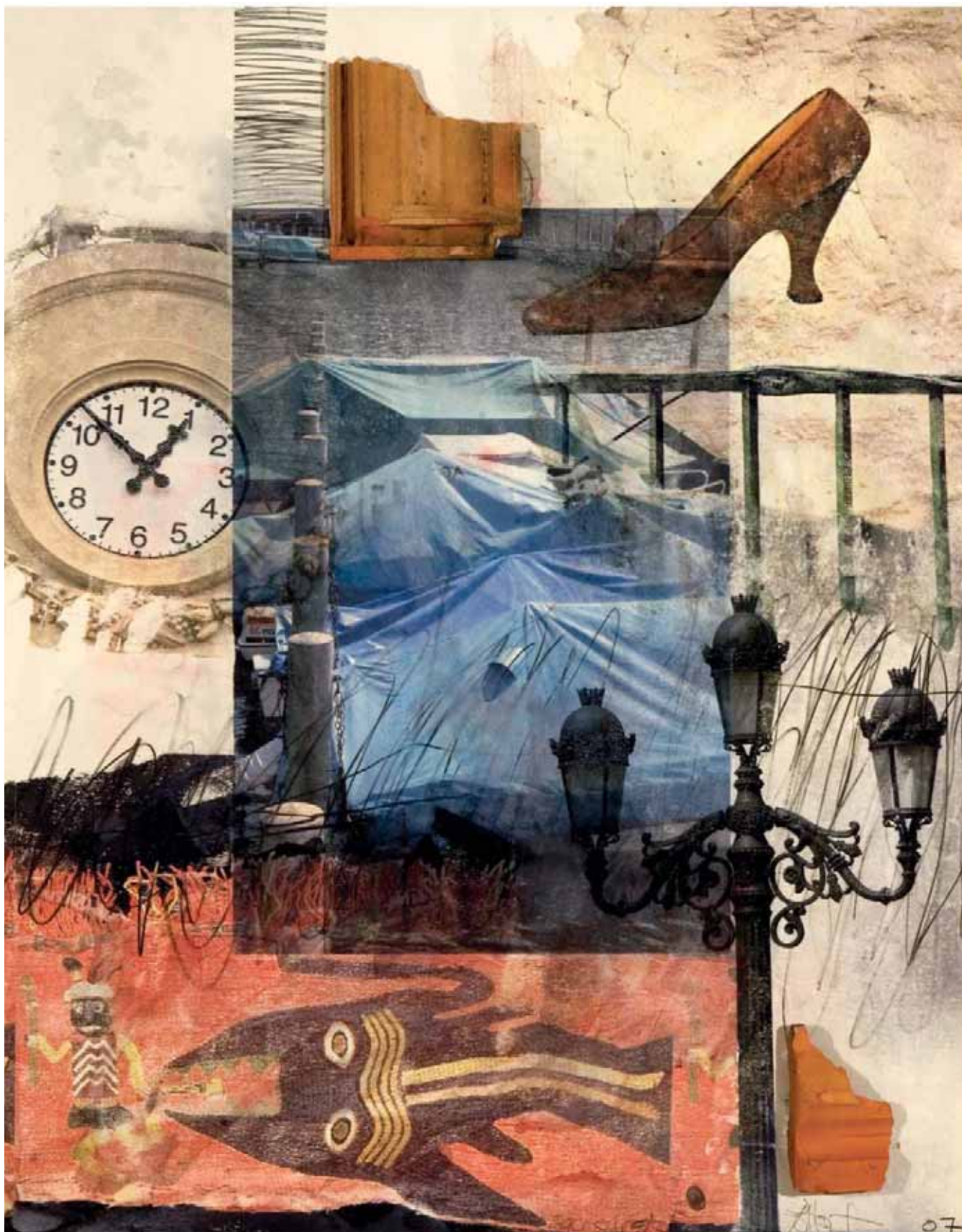


Robert Smithson *King Kong meets the Gem of Egypt*, 1972. Fotocollage y lápiz sobre papel, 26,5 x 45 cm



Darryl Pottorf *Sacred Catch*, 2007

Transferencia con recubrimiento UV y acrílico sobre polilaminado con collage de dos piezas de terracota, 154,6 x 123,2 x 5,1 cm. Donación del artista



Luis Gordillo Estudio para *Los peatones*, c. 1966. Grafito, óleo y collage sobre papel, 44,2 x 32,2 cm
Donación Juan Antonio Aguirre



Martí Quinto *Un hombre de pie*, 1989. Collage, 70 x 50 cm



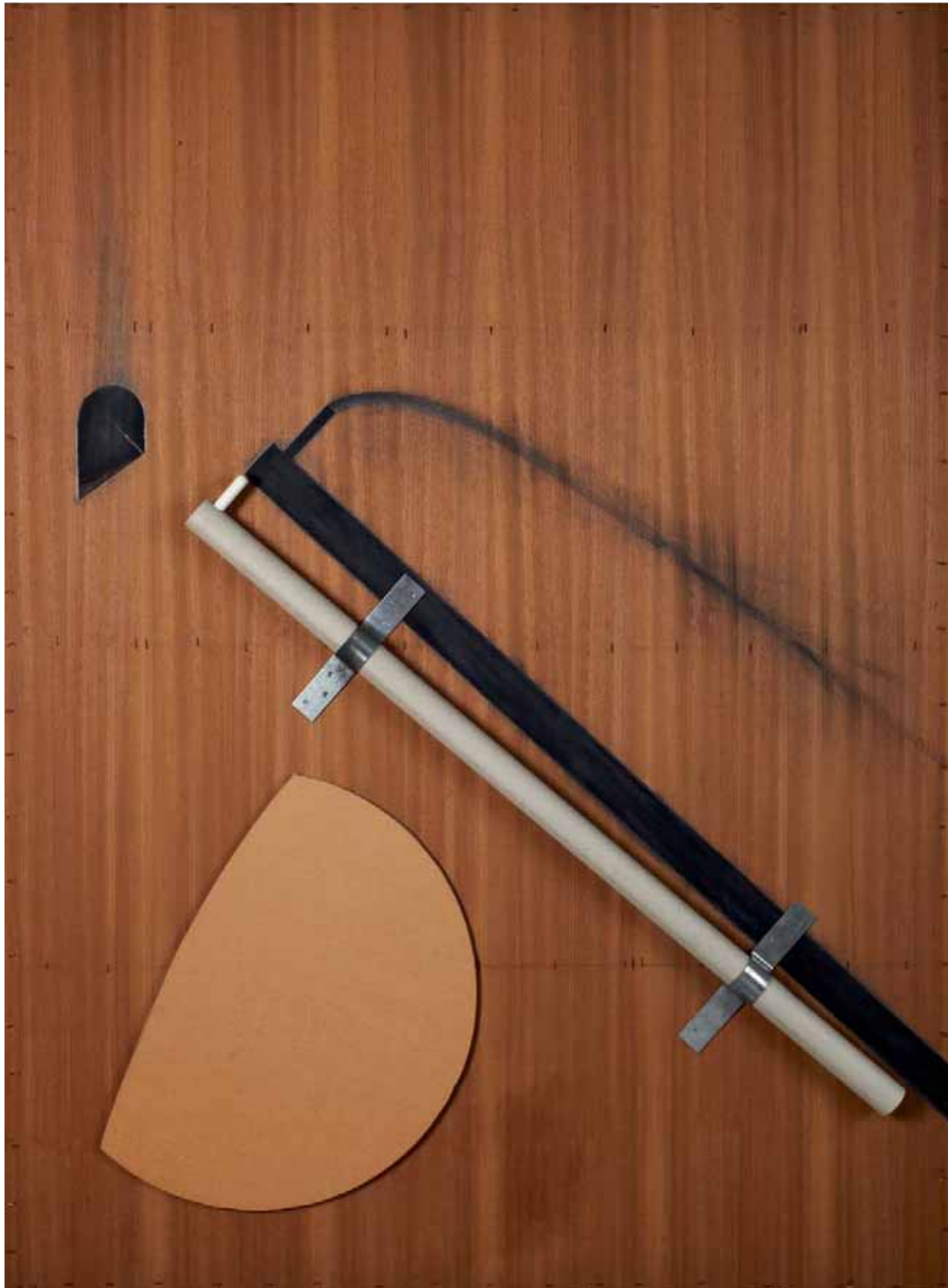
Eduardo Arroyo *Cabeza*, 1990. Collage de cartón ondulado sobre cartón, 41 x 51 cm



Miquel Navarro *Asomando*, 1994. Collage, 152 x 106 cm
Donación del artista



Miquel Navarro *Viatge de nit I*, 1992. Carboncillo, grafito, cartón y acero sobre contrachapado, 165 x 121 cm
Donación del artista



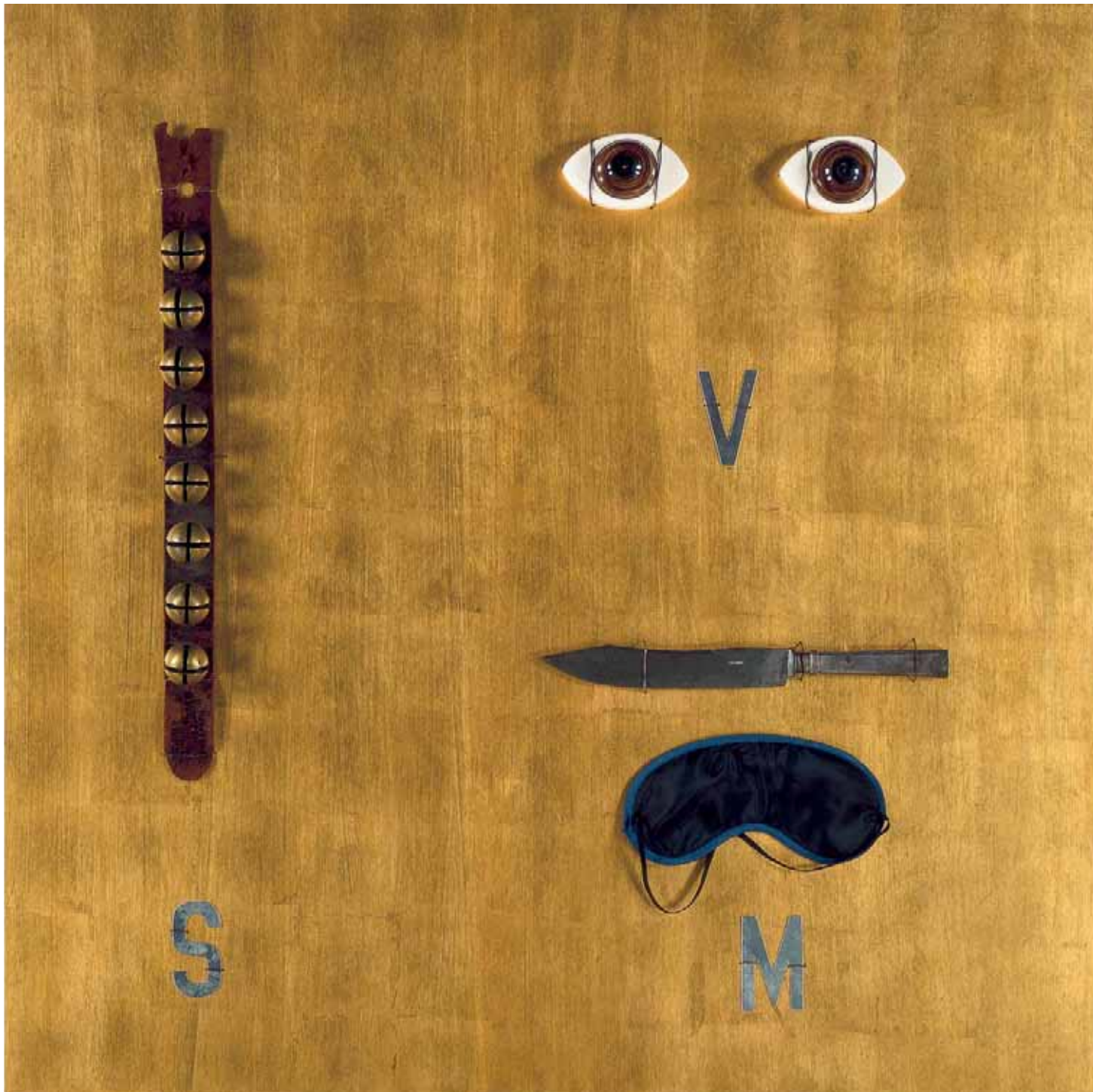
Miquel Navarro *Canaleta*, 1989. Cartón, zinc y gouache sobre contrachapado, 173 x 130 x 12 cm



Carmen Calvo *Un día (zigzag)*, 2003. Técnica mixta y oro sobre tabla, 80 x 80 x 14 cm
Donación de la artista



Carmen Calvo *Vacilo en todo*, 2005. Técnica mixta y oro sobre tabla, 80 x 80 x 8 cm
Donación de la artista



Carmen Calvo *Ellas sientan al niño frente a un ventanal*, 2005. Collage, dibujo sobre papel, 170 x 105 cm



Alberto Corazón *¿Es esta la forma de la clemencia?*, 2000. Óleo y collage sobre papel, 153 x 90 cm
Donación del artista



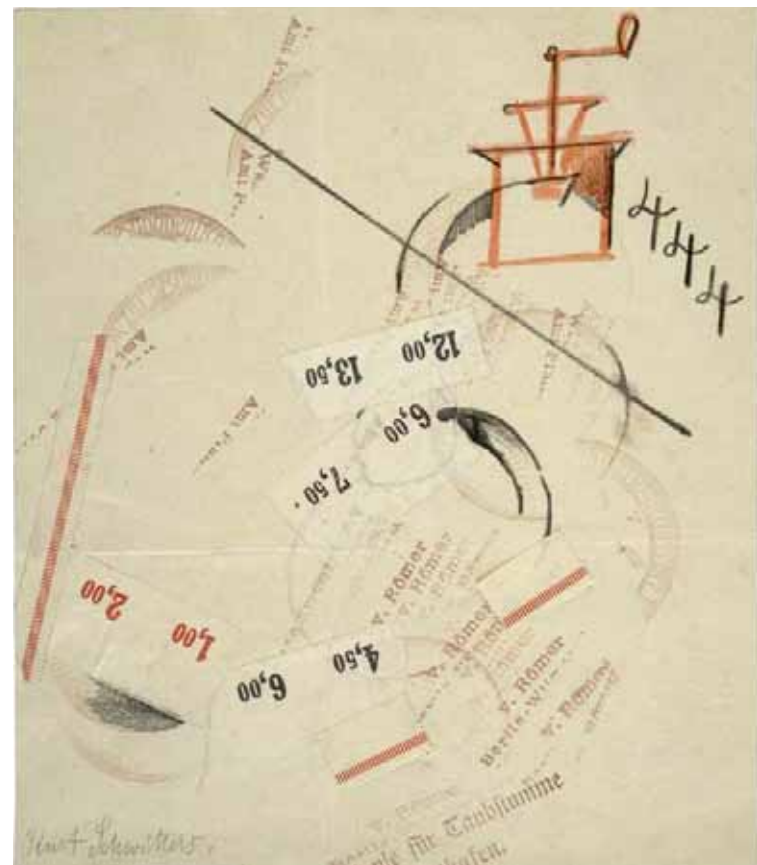


signo

gesto

Olga Rozanova *Zaumnaya gníga*, Moscú, 1916. Collage, linóleo y tipografía sobre papel, 20 x 19 cm

Kurt Schwitters *Stempelbild*, 1919. Collage, sello de goma, crayon y lápiz sobre papel, 18,7 x 16 cm

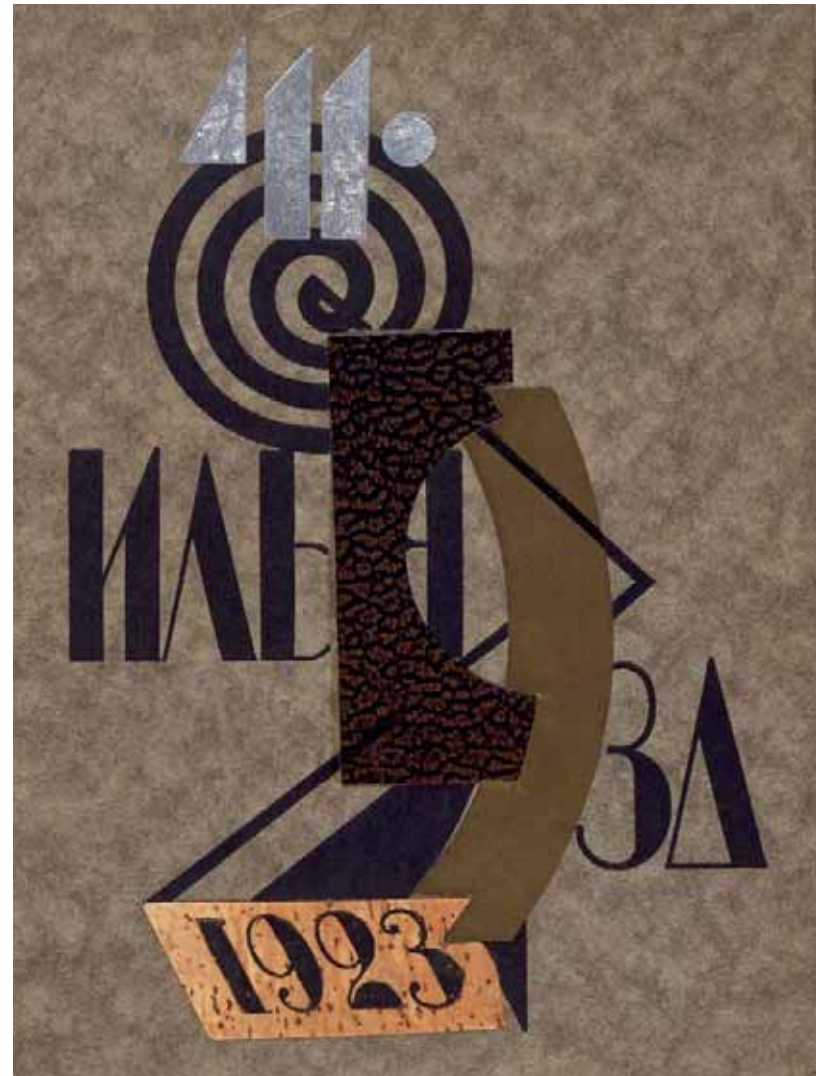


Joaquín Torres-García Hoy, c. 1921. Témpera y collage sobre cartón, 52,5 x 37,5 cm



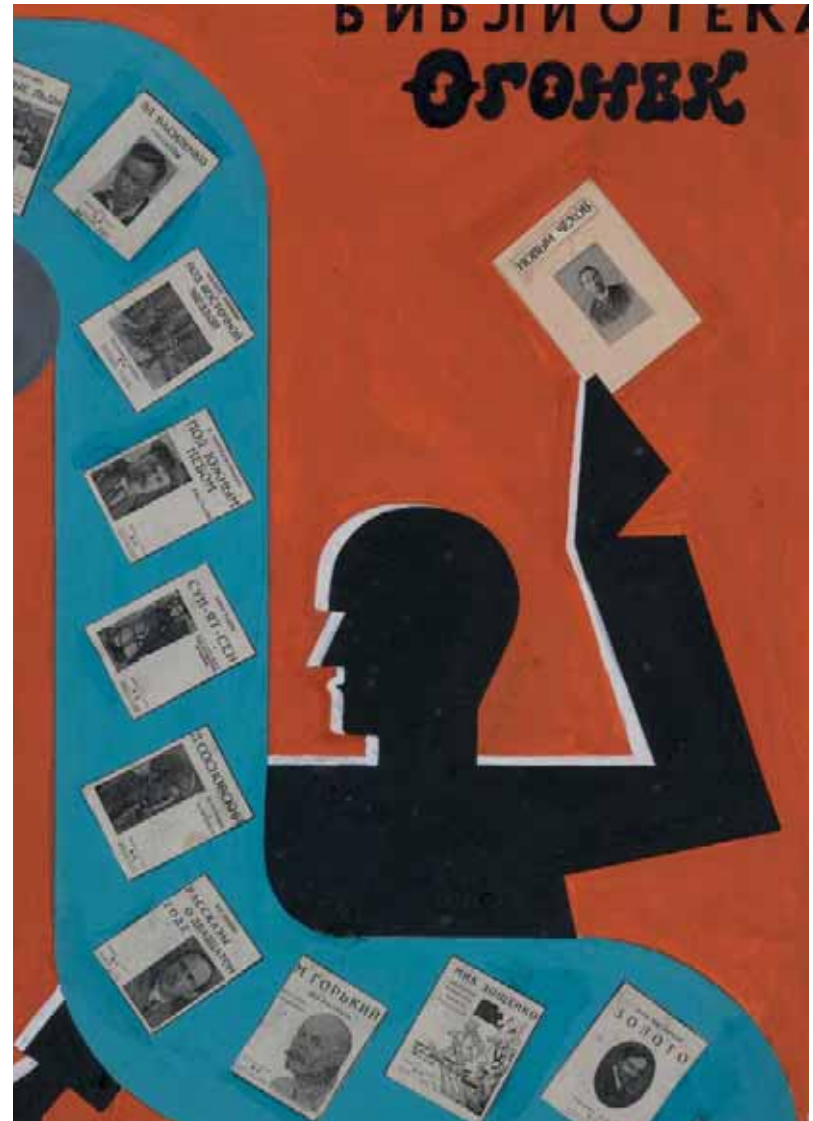
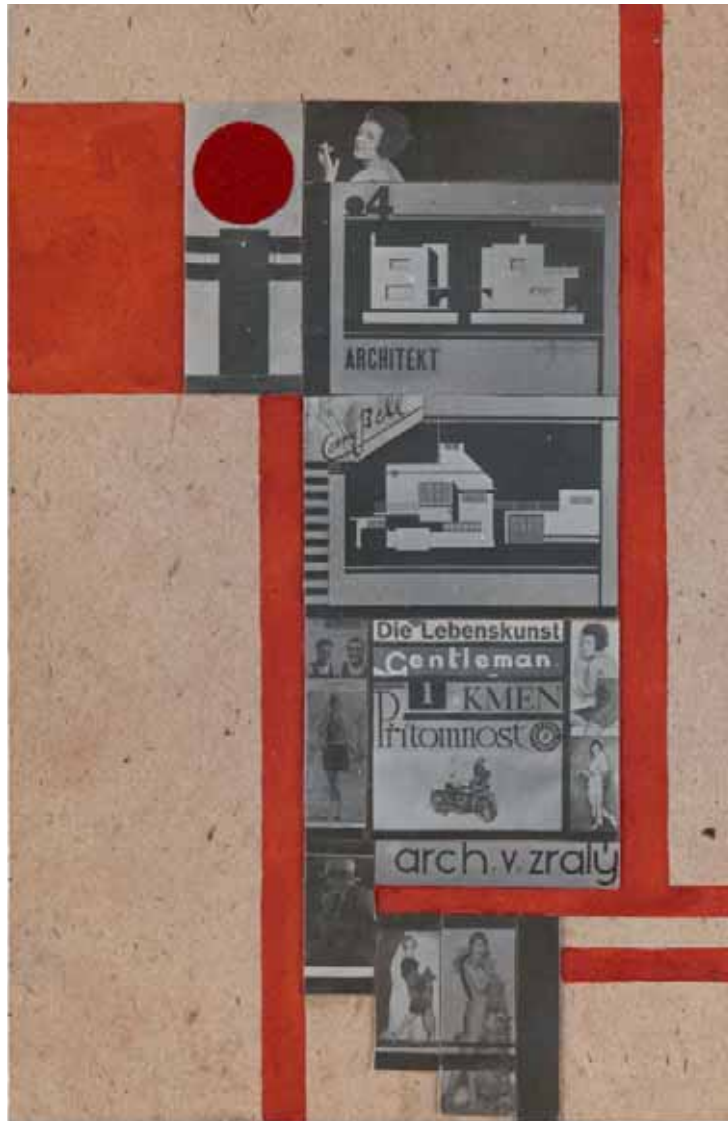
John Heartfield *Der Dada 3*, 1920. Cubierta de la revista dirigida por Raoul Hausmann. Editada por Ed. Malik. Departamento Dadá, Berlín
Huecograbado y tipografía a 2 tintas sobre papel, 23,1 x 15,5 cm

Illiazd (Ilia Mikhailovich Zdanevich) *Lidantiu farat*, 1923. Collage, huecograbado y tipografía, 19,5 x 14,5 cm



Vaclav Zraly *Sin título (Arquitecto)*, 1920. Fotocollage y gouache sobre cartón, 13,7 x 8,9 cm

Vladimir Osipovich Roskin *Ogoniok*, 1929. Collage de materiales impresos y gouache sobre papel, 29 x 20,5 cm

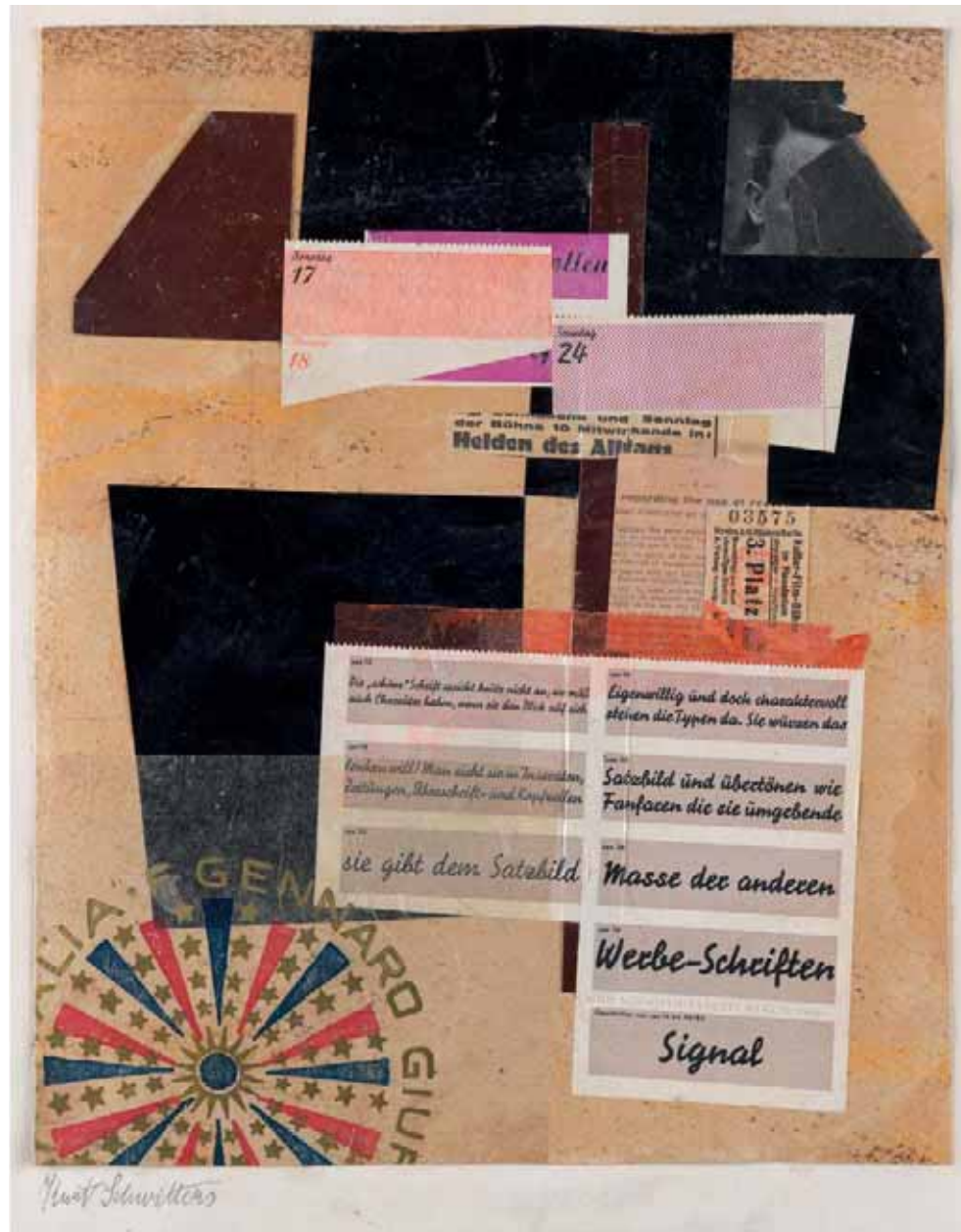


Grete Stern *Schrägrollenlager*, 1927. Collage original para anuncio publicitario, 22,1 x 15 cm

Valentina Kulagina Boceto de la portada del libro *The Profits of Religion*, de Upton Sinclair, 1924. Collage y gouache sobre cartón, 22 x 15 cm



Kurt Schwitters *Helden des Alltags*, c. 1930-31. Collage, 34 x 27,4 cm



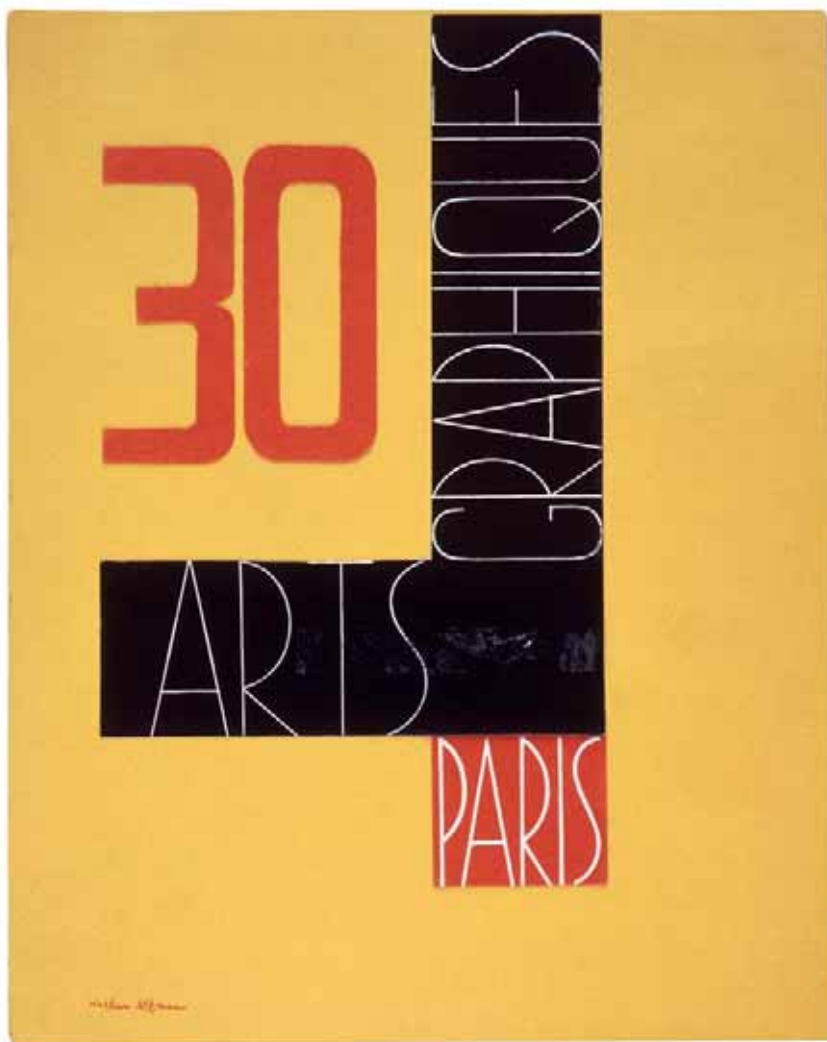
Varvara Stepanova *Sin título (Collage con automóviles)*, 1930. Collage sobre papel, 27,9 x 20 cm

Georges Hugnet *Prise de remords fait d'étranges rencontres de sable* (De la serie *La septième face du dé*), 1935.
Collage de materiales impresos sobre papel, 32,5 x 25 cm



Nathan Isayevich Altman *Arts et Métiers Graphiques*, 1932. Collage, gouache y óleo sobre papel, 31 x 24,9 cm

Grete Stern *Sastrería Núñez (Buenos Aires)*, 1945. Collage original para anuncio publicitario, 42 x 30,5 cm

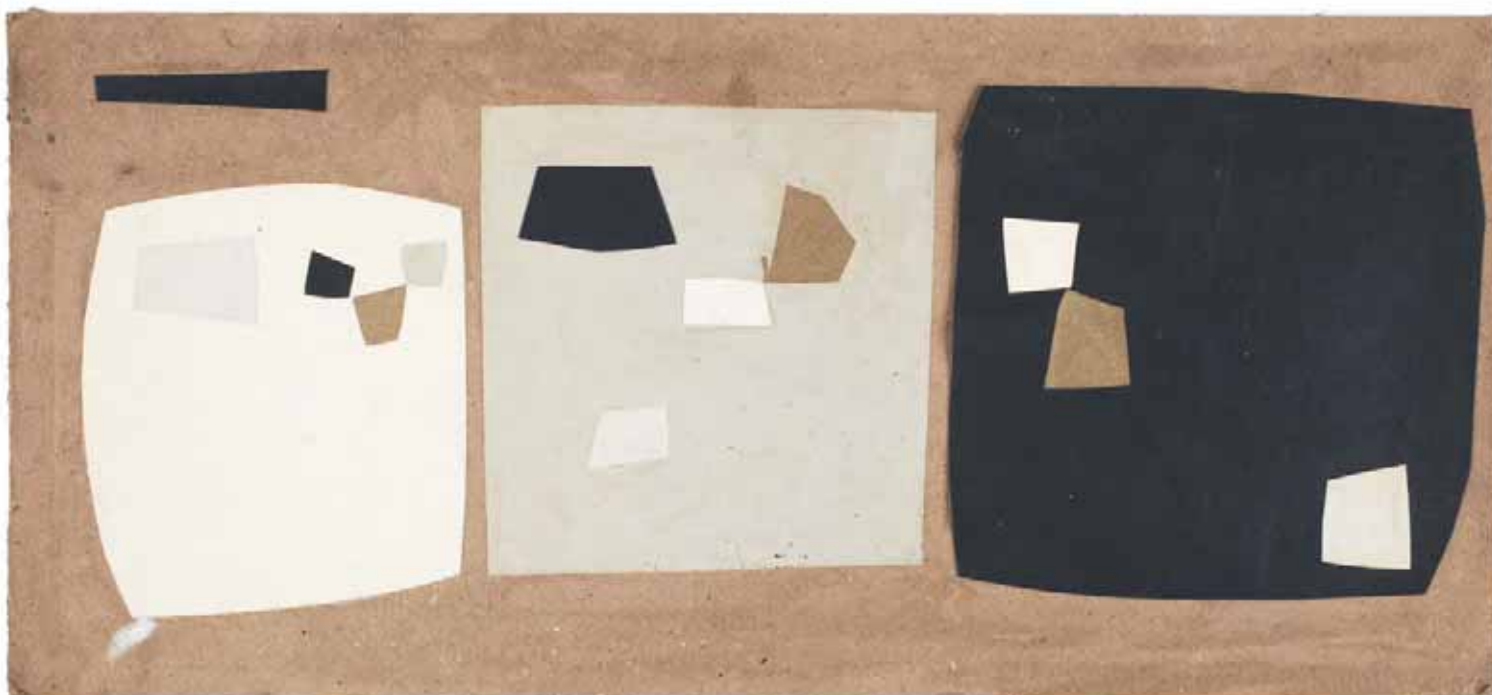
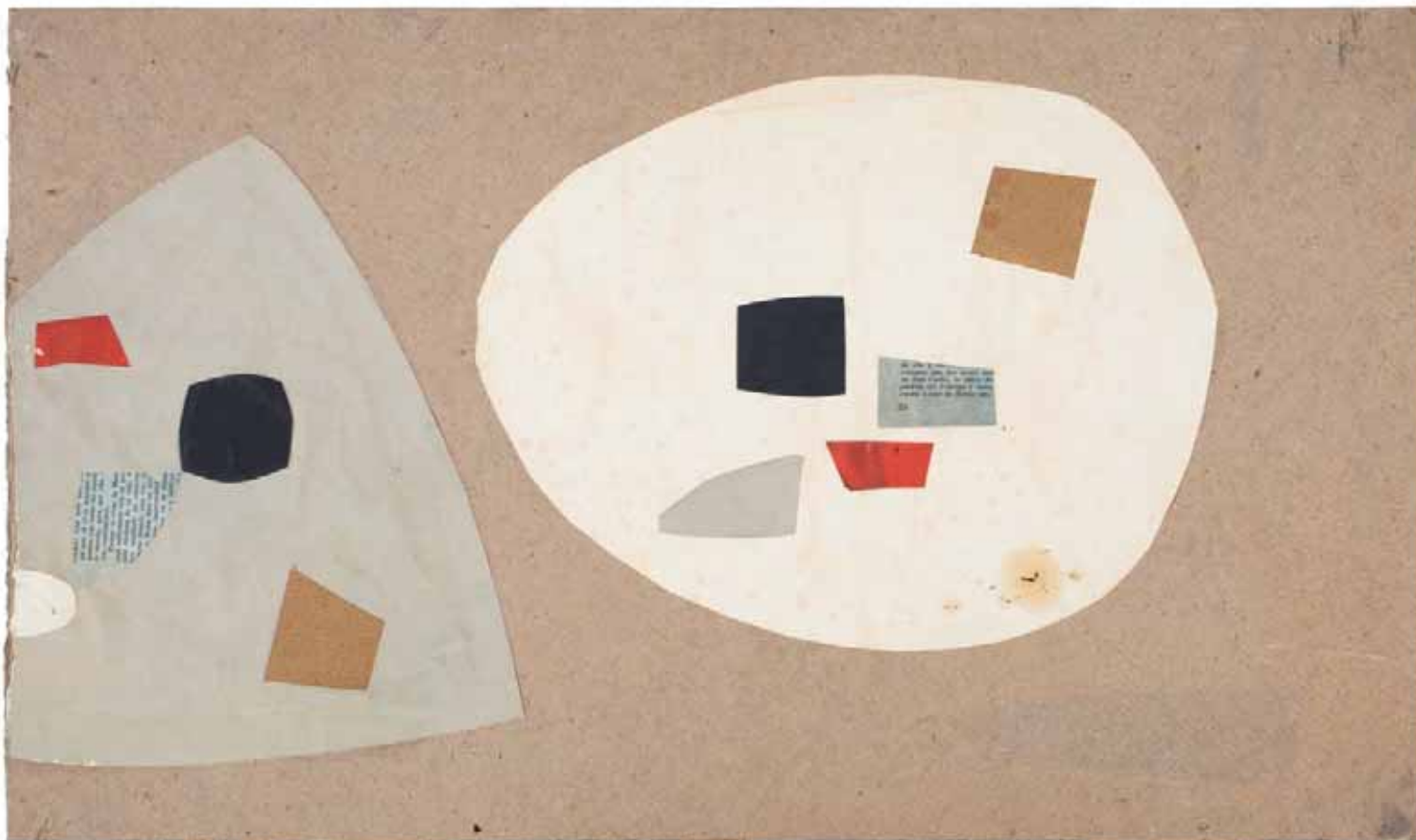


Manolo Gil *Sin título (Estudio de Formas)*, c. 1957. Collage sobre cartón, 35 x 44 cm
Donación Jacinta Gi



Manolo Gil *Sin título (Estudio de Formas)*, c. 1957. Collage sobre cartón, 35 x 60 cm
Donación Jacinta Gil

Manolo Gil *Sin título (Estudio de Formas)*, c. 1957. Collage sobre cartón, 28 x 61,5 cm
Donación Jacinta Gil



Joan Josep Tharrats Dibujo original para la portada del nº 5-6 de la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 1963-1964

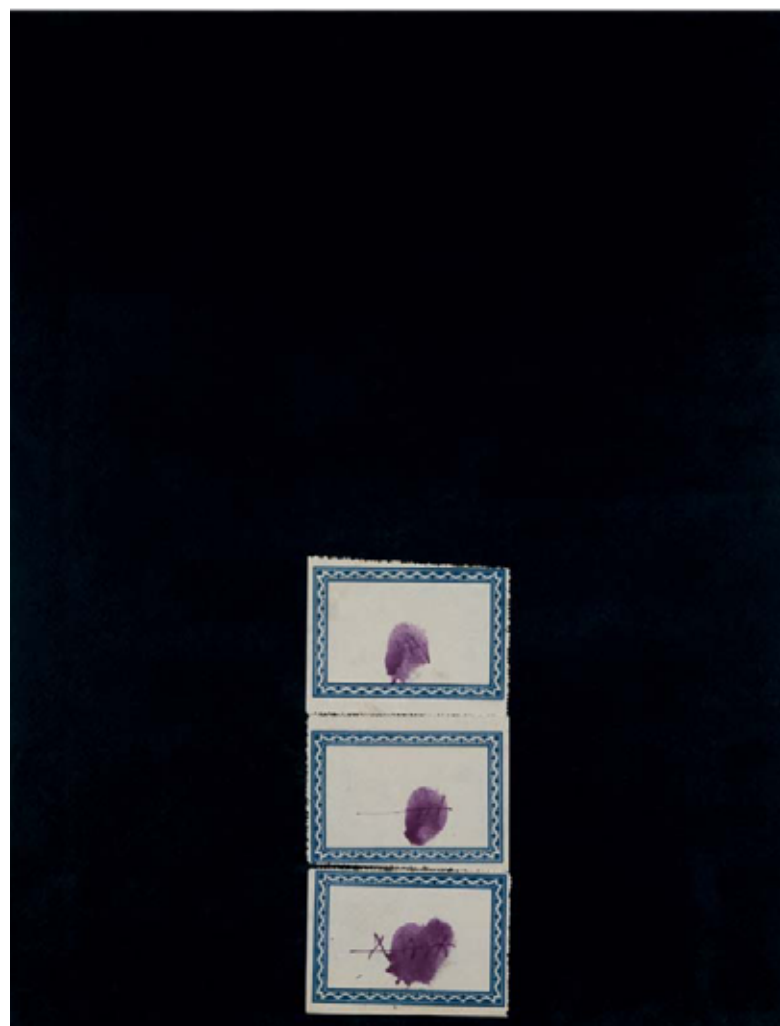
Tinta y collage sobre papel, 33,5 x 25 cm

Donación José Huguet y Catherine Baudin

Antoni Tàpies Dibujo original para la portada del nº 2 de la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 1963

Tinta y collage sobre papel, 42 x 32 cm

Donación José Huguet y Catherine Baudin



Lucebert *Sin título (2 .III. 67)*, 1967. Collage y cera sobre papel, 27 x 21 cm
Donación Ms. Tony Swaanswijk Lucebert

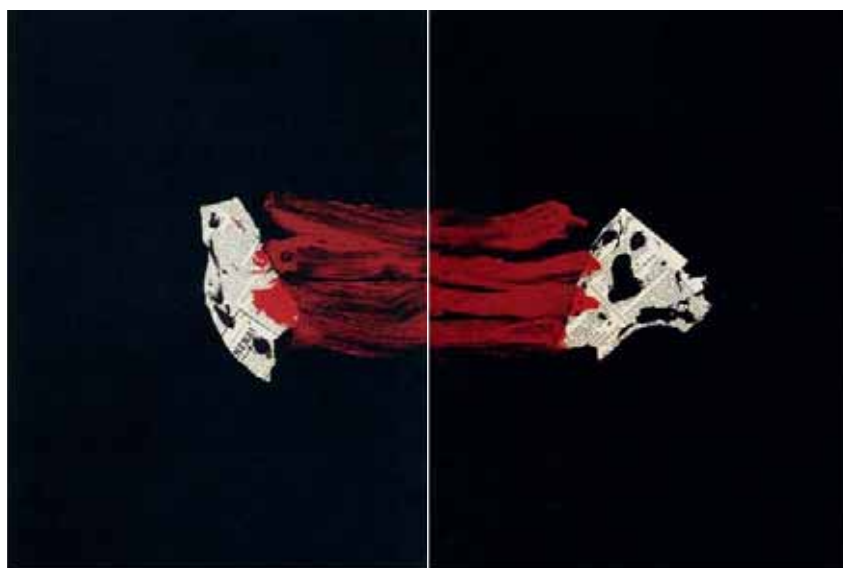
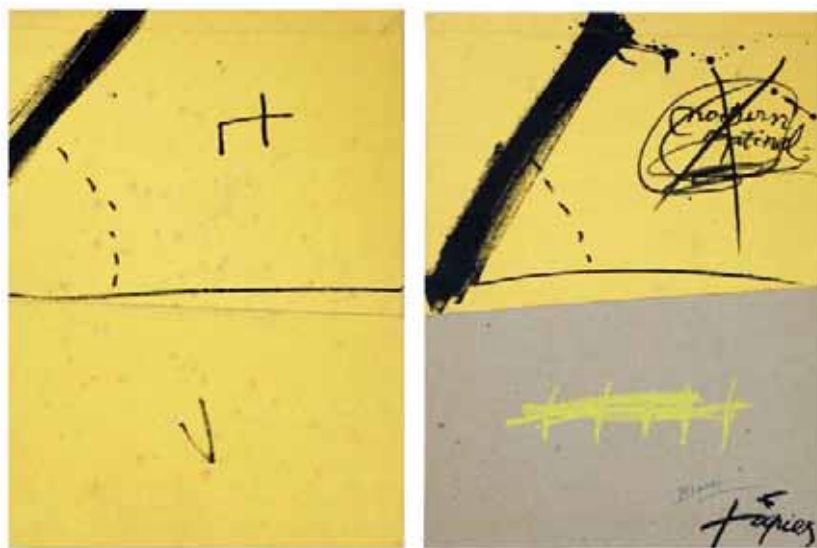
Joan Brossa *Localització del gust, de la carpeta: Septet visual*, 1978. Collage y serigrafía sobre papel, 50 x 38 cm



Alberto Greco *Todo de todo*, 1964. Técnica mixta y collage de papel sobre madera, 70 x 100 cm

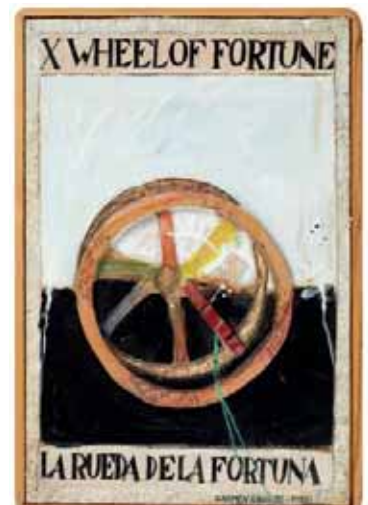
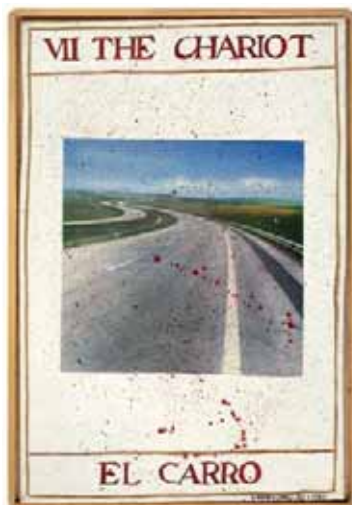


Joan Brossa/Antoni Tàpies *Nocturn Matinal*, 1970. Hecograbado, tipografía y collage sobre papel, 47,2 x 34,2 cm
Donación Galería Miguel Marcos



Joan Brossa *Cerilla (Poema Visual)*. Editado por Sala Tandem DDB Needham Campmany Guasch, Barcelona, abril, 1996
Offset y collage sobre papel, 32 x 22 cm
Donación Galería Miguel Marcos



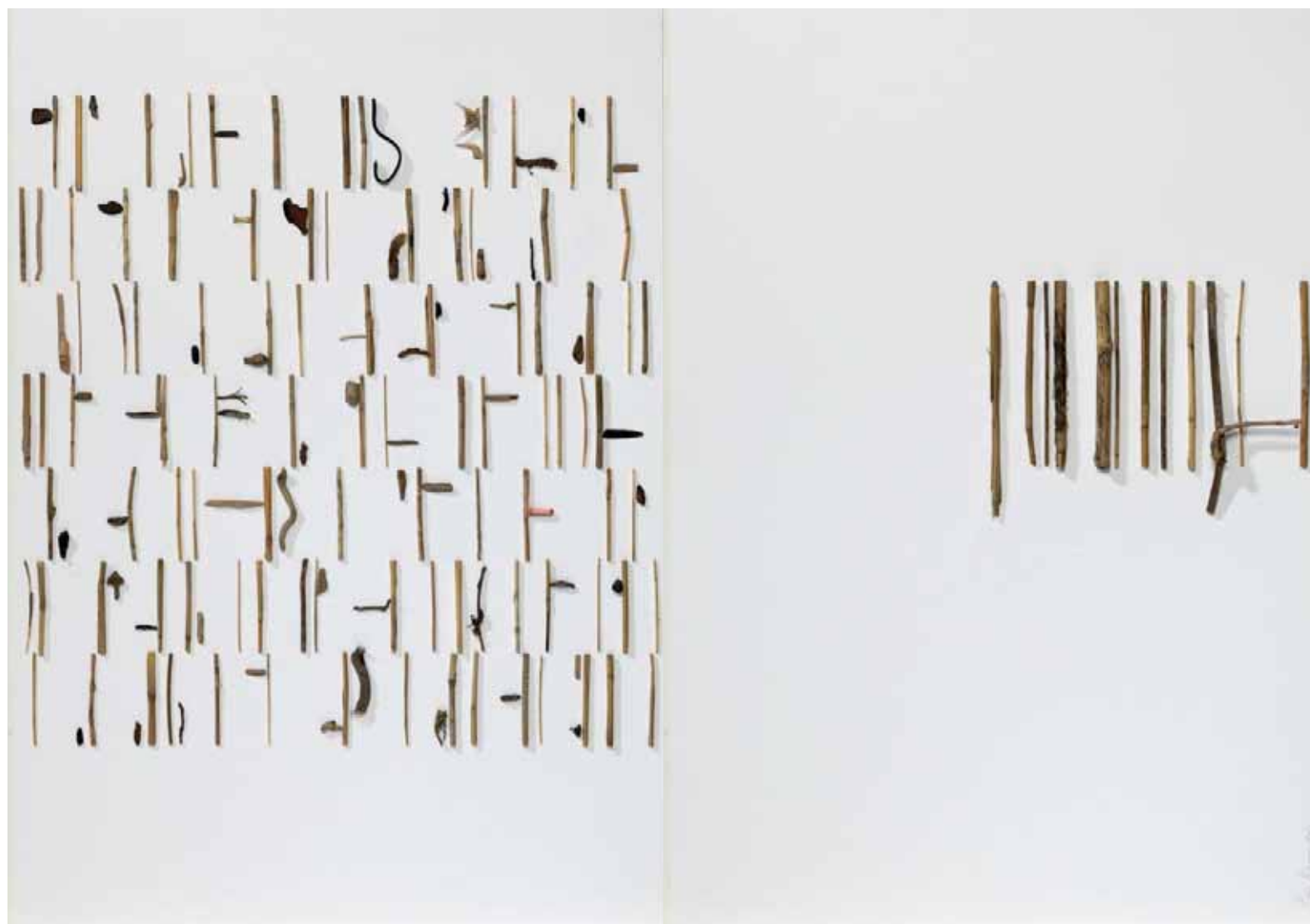


Carmen Grau *El tarot imaginario*, c. 1982-84. Collage de tela, papel, talla, pintura y barniz sobre tabla, 42 x 29 x 2,2 cm

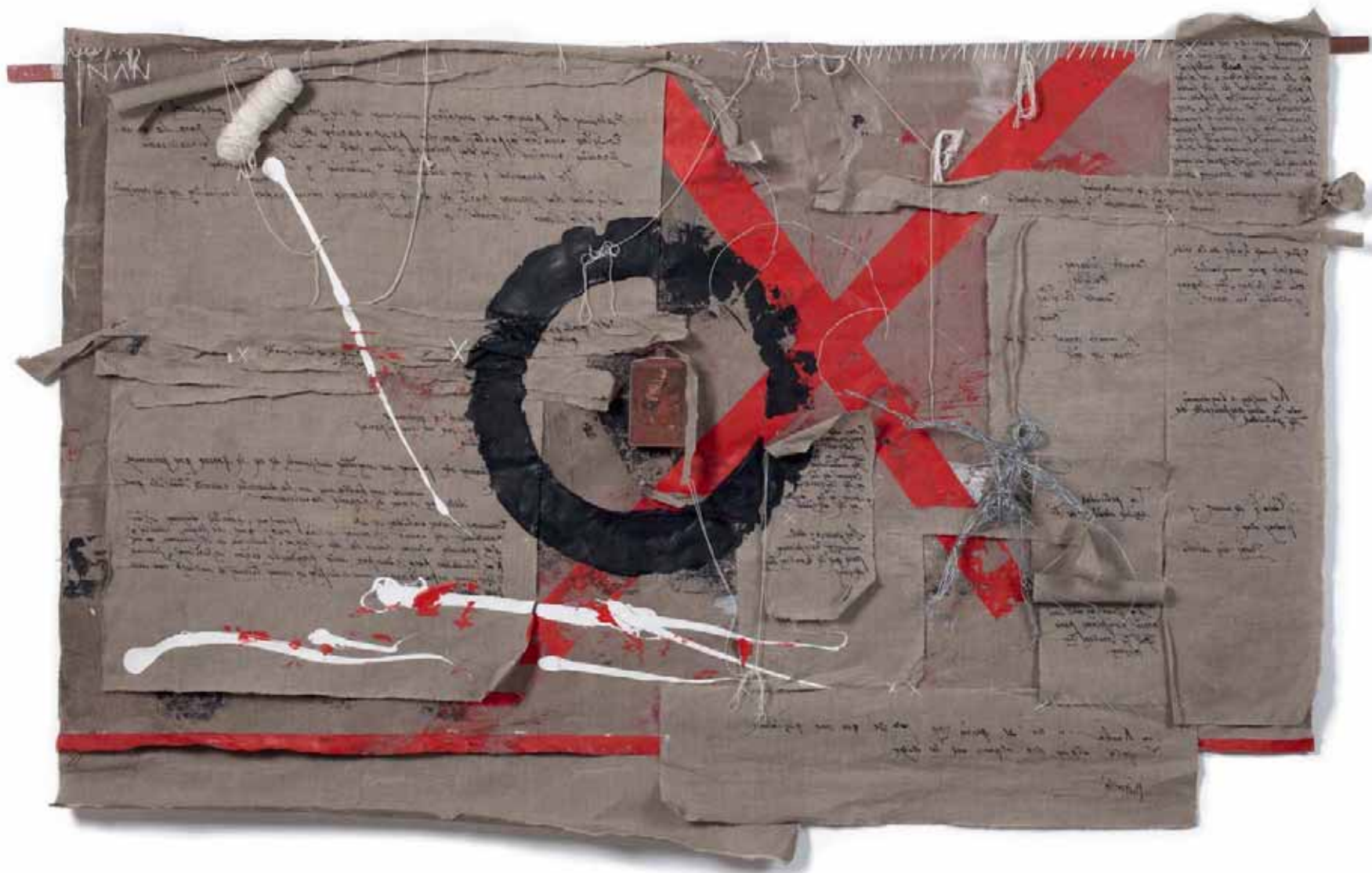


itacion será dada en la intercision per
tre.
omático de la inversión del entre será
cadenas irreductibles de suplementos .
ación de la homogeneidad en el intermed
la^{ta} articulaciones de suplementos ope
omo catey de irreductible provocadora
l.
ón del ser-suplemento- de en subvertida
cia realizará la neutralización en la
Virtuality le u.
arga ener
en la perve
a supresió
visualizaci
mentandolo.
del reemplazamiento
cadena s
erida del en
frecuenti
ción del sistema de suplementación será

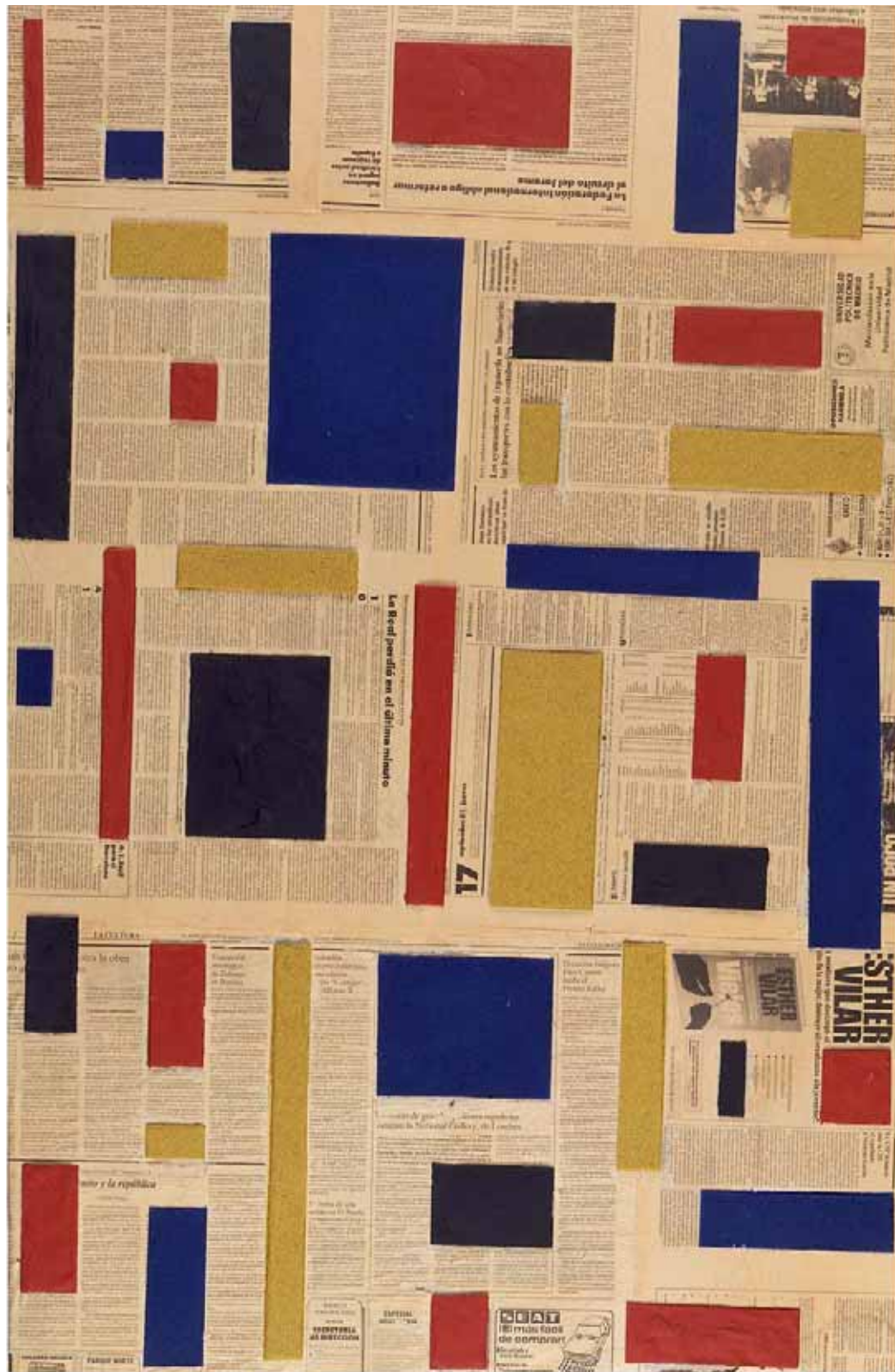
Pepe Gimeno Sin título, c. 2002-03. Técnica mixta sobre cartón pluma, 100 x 140 cm
Donación del artista



Nanda Botella *Collage serie Logro*, c. 2009-10. Técnica mixta sobre madera, 159.5 x 235.5 x 15.5 cm
Donación de la artista



Carmen Calvo *Sin título*, 1980. Técnica mixta y collage sobre papel, 110 x 73 cm
Donación de la artista

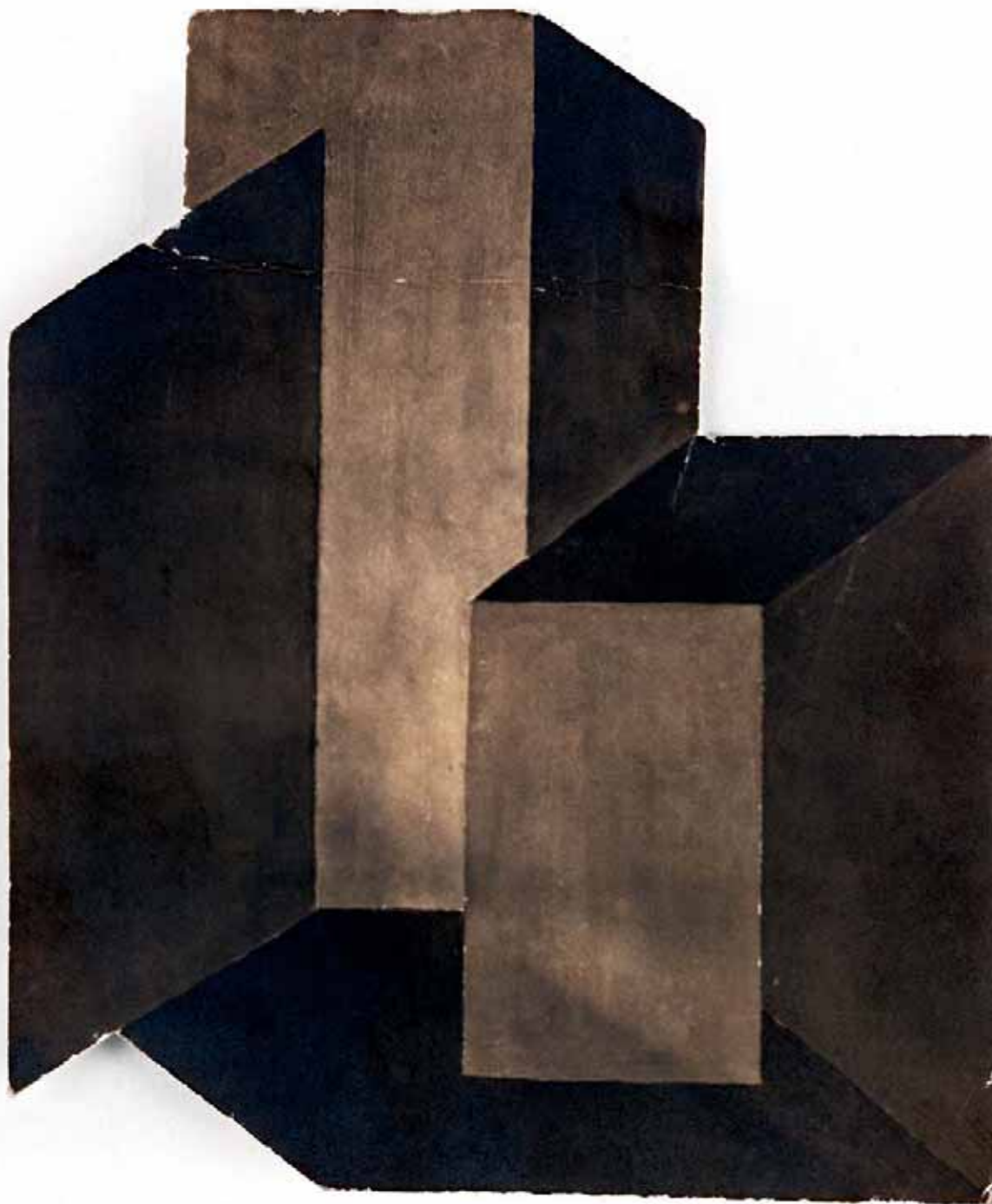


memoria

tradición

experimentación

László Péri *Construcción 5*, 1921. Fotocollage de fotografías en gelatina de plata sobre papel, 43,2 x 35,5 cm

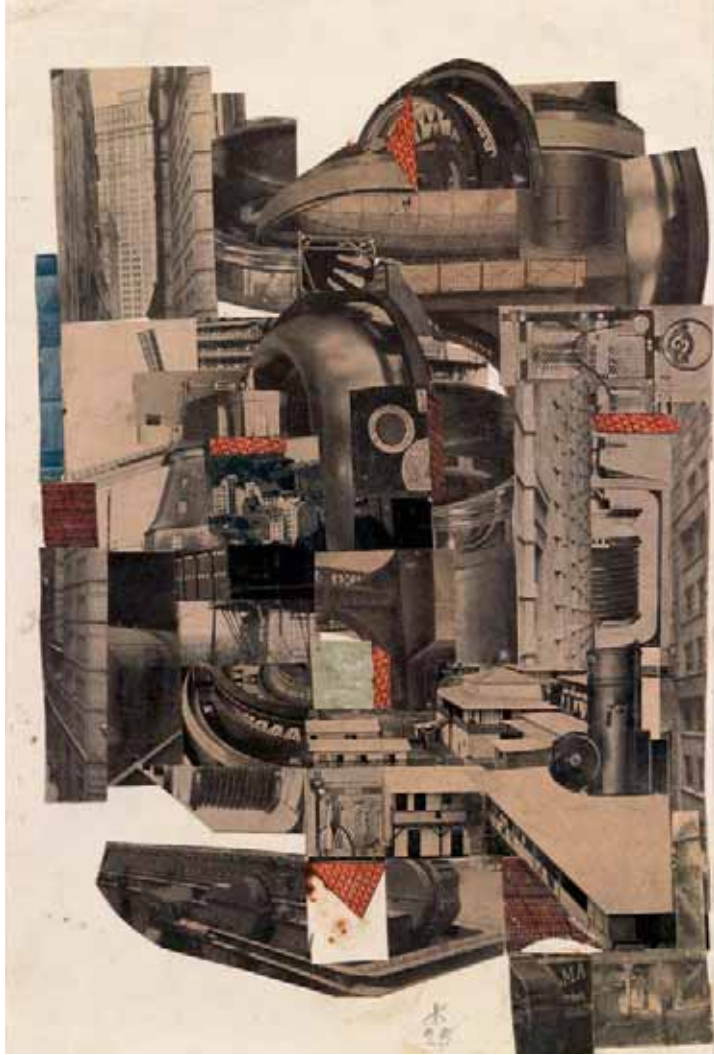


Jaroslav Rössler *Photograph I*, del portfolio *Reconstructing the Original: Czech Abstractions 1922-1935*, c. 1923-25.
Gelatina de plata y collage sobre papel Forte, 37,5 x 31,5 cm. Copia de 1994

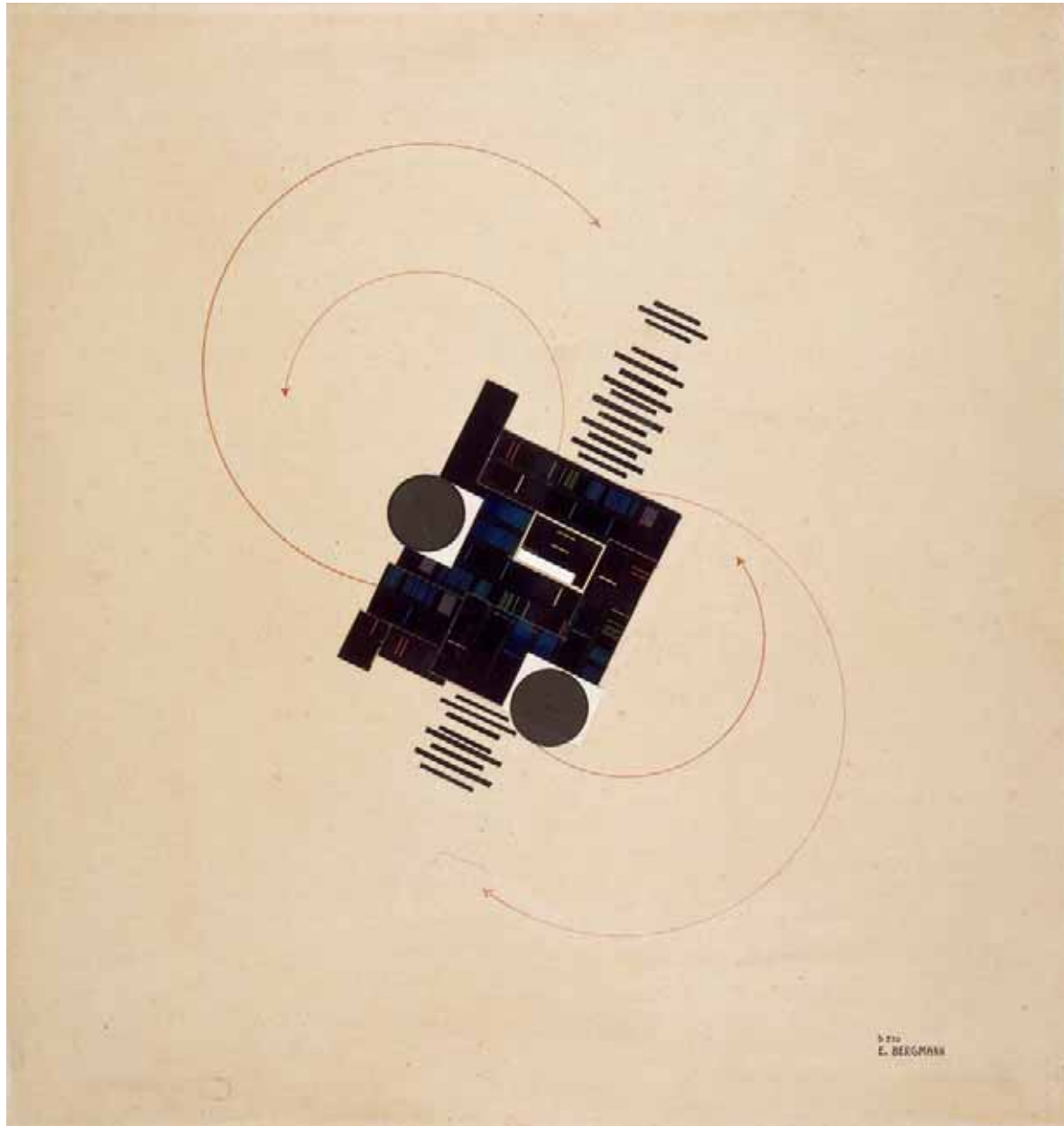


Karl Steiner *Sin título*, 1925. Fotocollage de materiales impresos sobre papel, 29,8 x 20 cm

Jos Leonard *Sin título*, 1925. Collage de fotografías en gelatina de plata, materiales impresos, cartulinas y gouache sobre papel, 23,6 x 19 cm



Ella Bergmann Michel *Untitled*, c. 1925-26. Collage y técnica mixta sobre papel, 51 x 48 cm

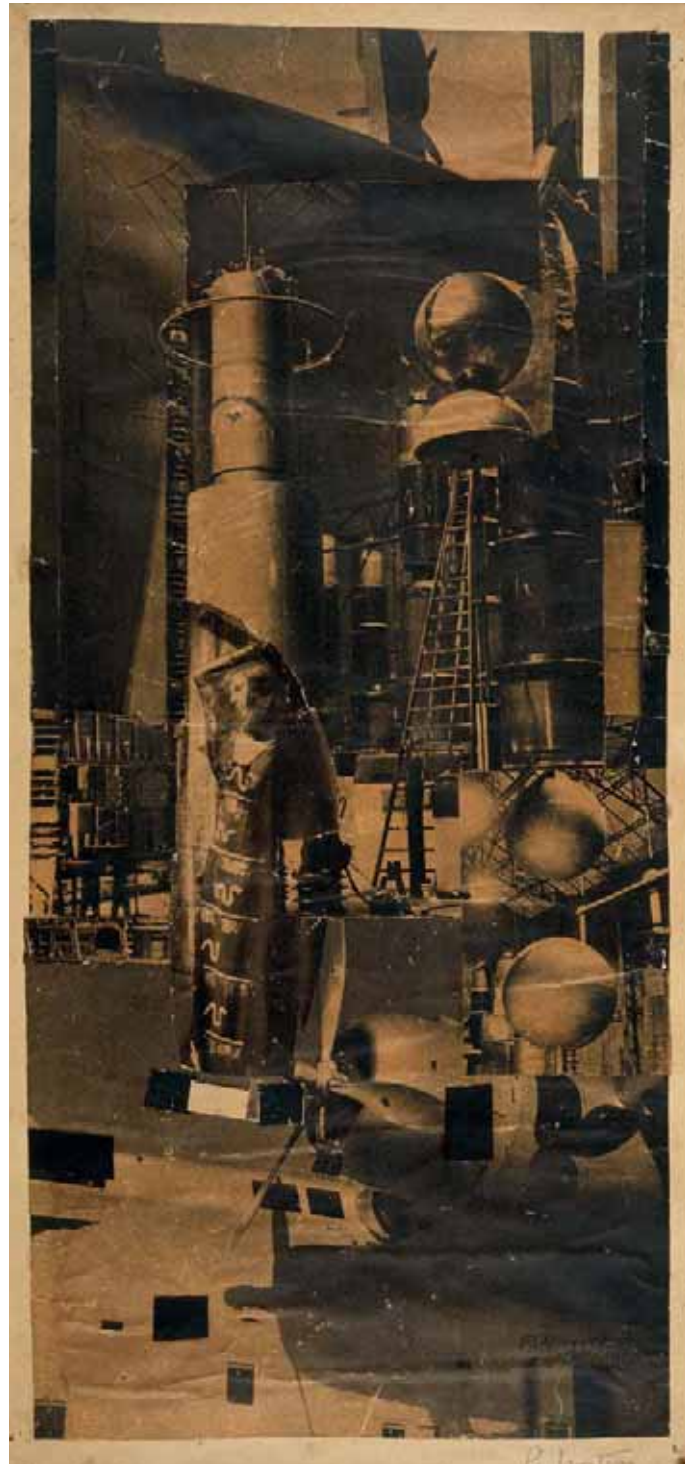


Kurt Schwitters *Blaue Spirale*, 1930. Litografía sobre reproducción de un collage pegado sobre cartón, 17,6 x 14,9 cm



Paul Joostens *Building*, 1930. Fotocollage de materiales impresos sobre papel, 51,5 x 24 cm

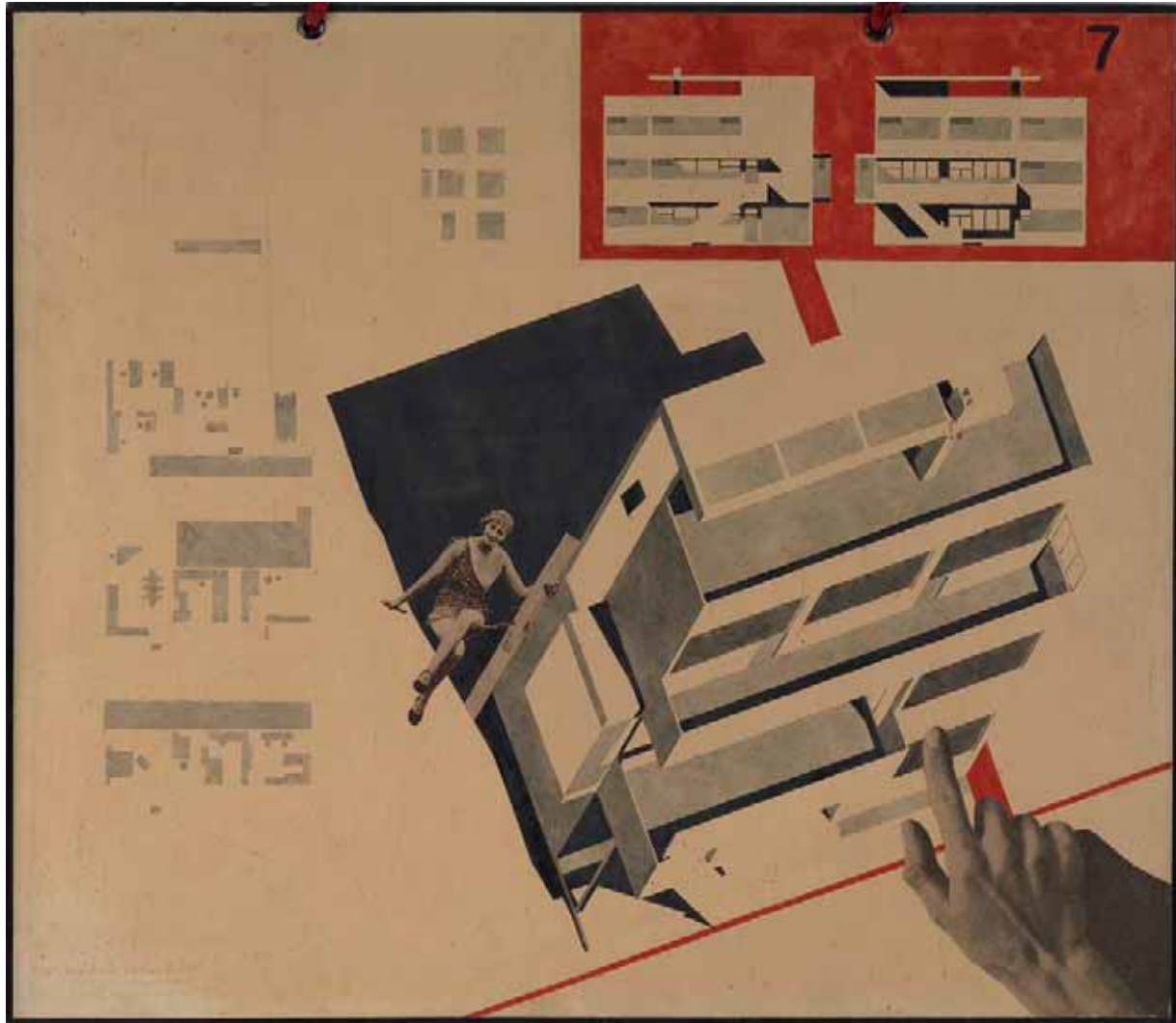
Paul Joostens *Atom*, 1930. Fotocollage de materiales impresos sobre papel, 51,5 x 24 cm



Vaclar Zraly *Estudio para fachada*, 1928. Fotocollage de materiales impresos y lápiz sobre papel y cartón, 20 x 15,2 cm



Vaclav Zraly *Proyecto arquitectónico*, c. 1931-32. Fotocollage y tinta aguada sobre cartón y croquis arquitectónico, 38,9 x 44,8 cm

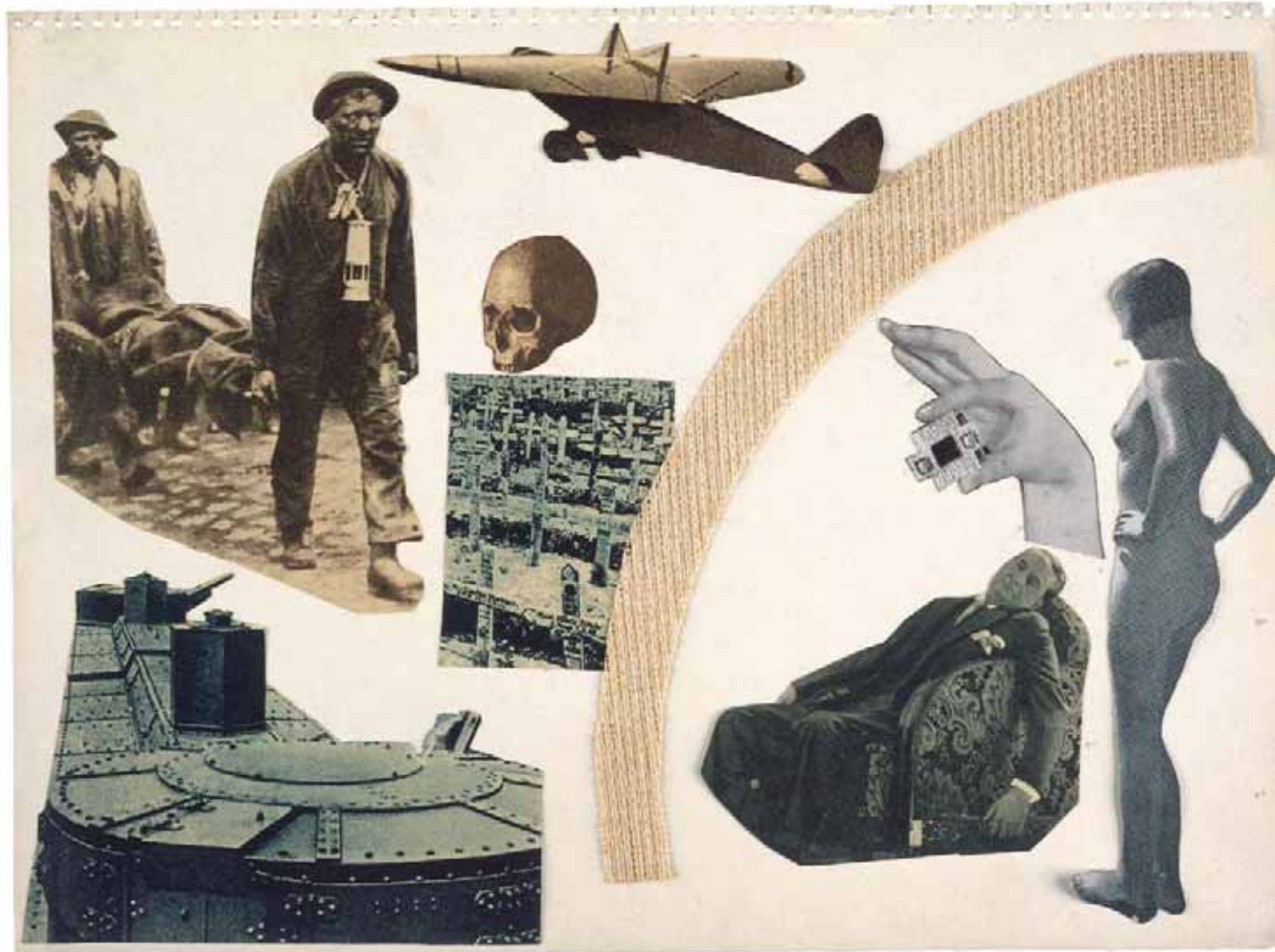


Raoul Hausmann *L'Acteur*, 1946. Fotocollage sobre papel, 28 x 23.5 cm

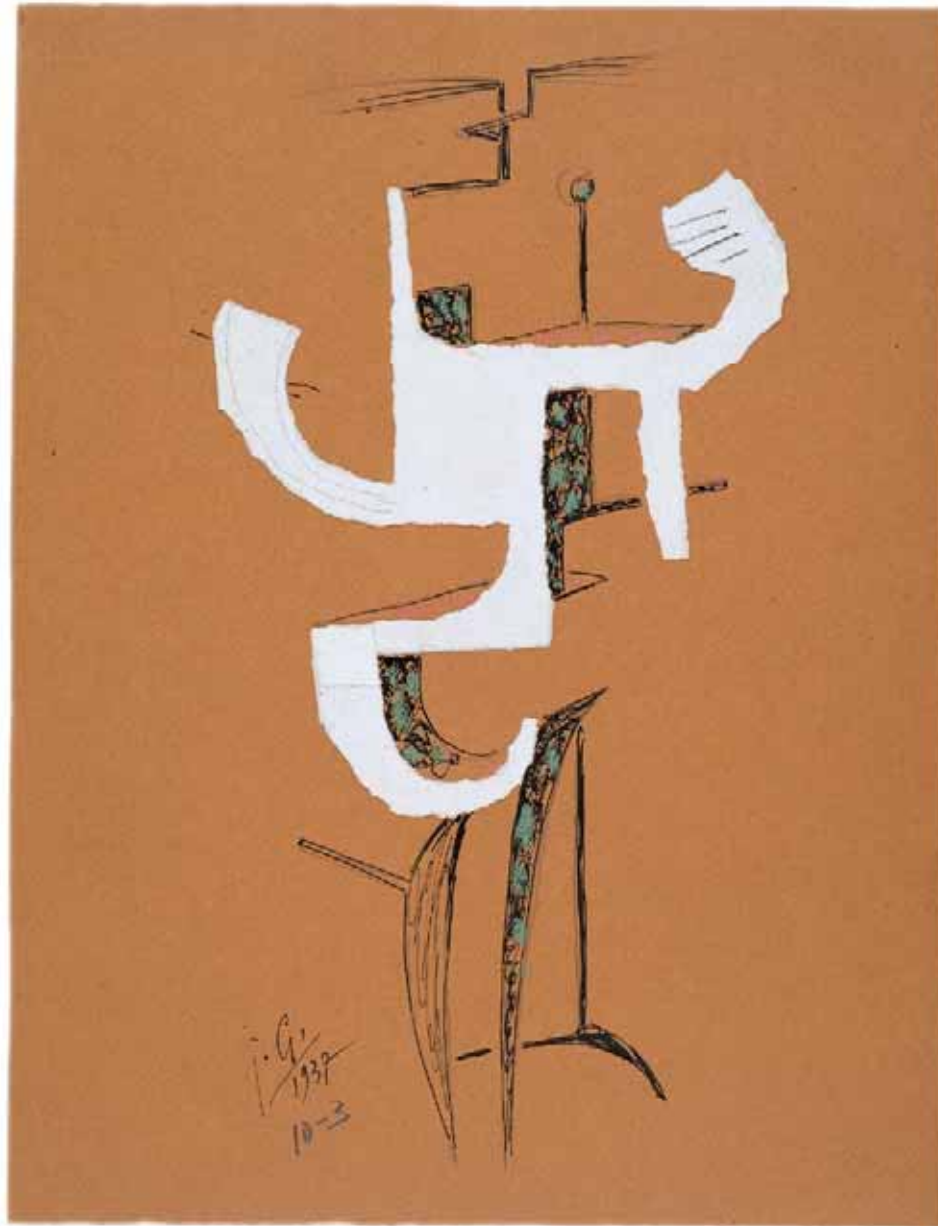
Cas Oorthuys *Sin título*, 1932. Collage de fotografías en gelatina de plata y tinta sobre papel, 34,3 x 18,7 cm



Nicolás de Lekuona *Sin título*, 1934. Collage de materiales impresos y tela sobre papel, 23,5 x 32 cm



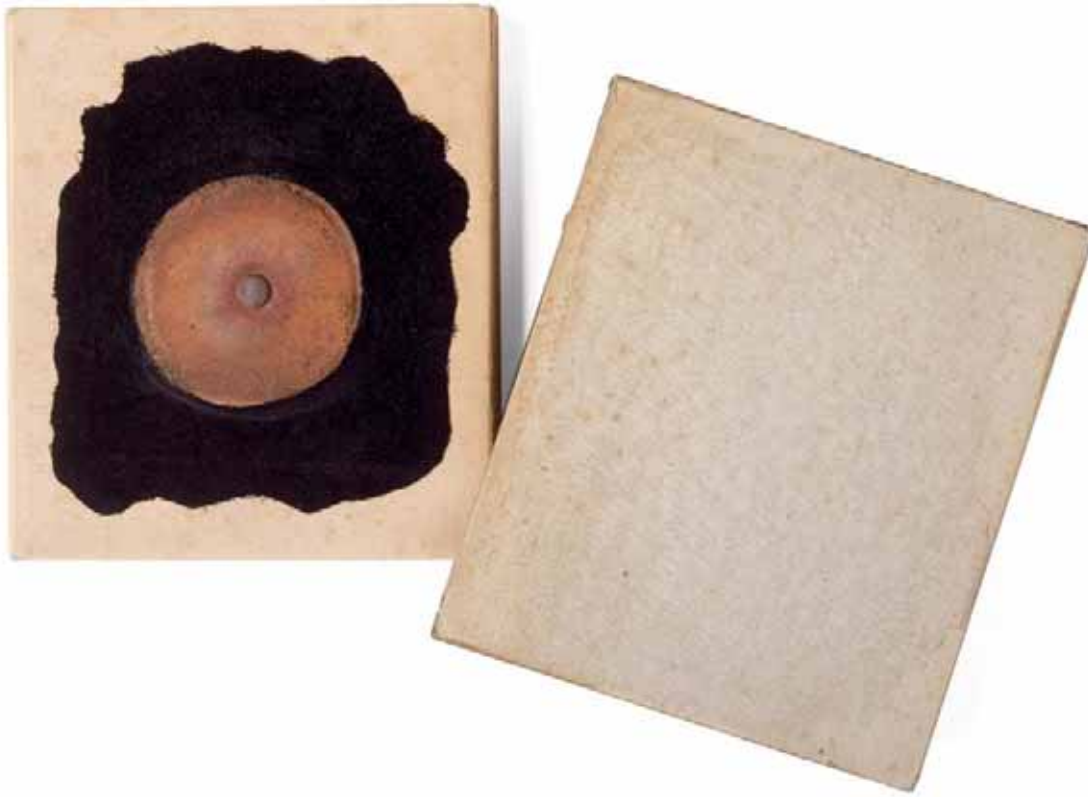
Julio González *Personnage aux formes blanches*, 1937. Collage, lápiz, pastel y tinta sobre papel, 32,7 x 25 cm



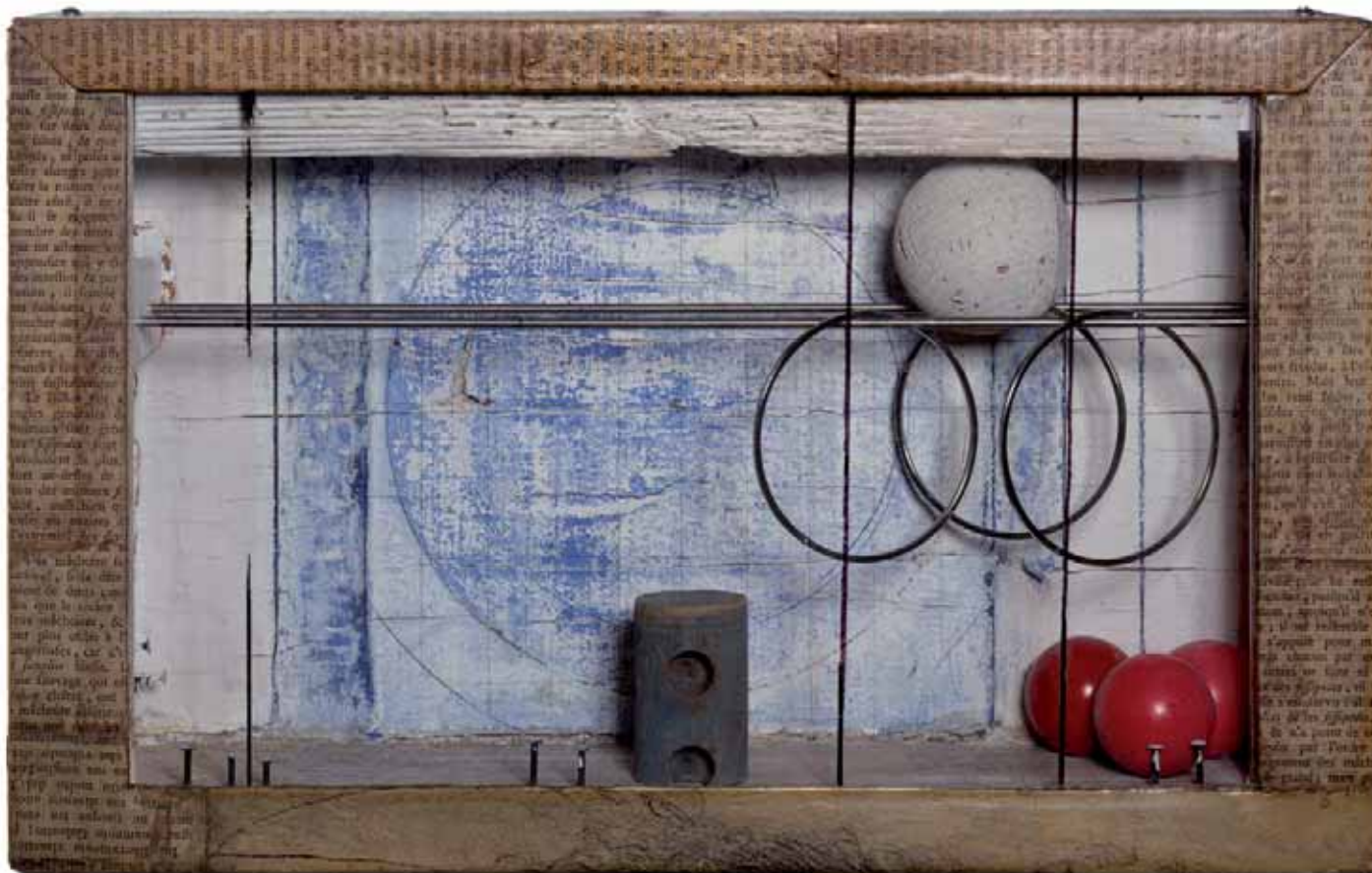
Mathias Goeritz *Sin título*, collage original firmado junto a Gullón y Ferrant, y dedicado a Guillermo de Torre. Editorial Palma, S.A., Madrid, 1949.
Collage sobre papel, 12,3 x 19,9 cm



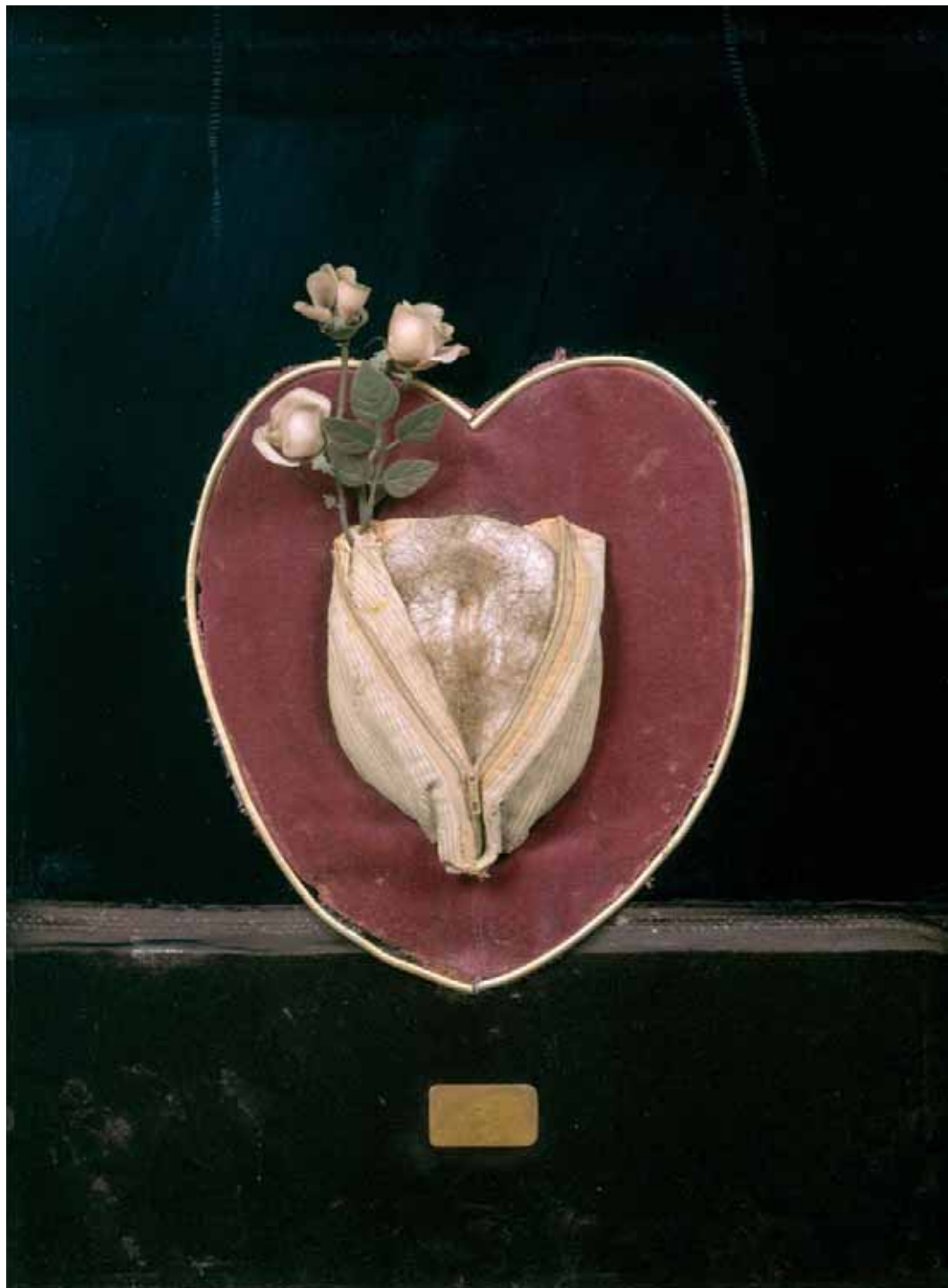
Marcel Duchamp *Le surréalisme (Prière de toucher)*, 1947. Huecograbado, tipografía y collage de terciopelo y gomaespuma, 24,3 x 21,1 x 3,7 cm



Joseph Cornell *Sin título (Box construction)*, c. 1950. Madera, metal , plástico, corcho, papel, lápiz, acrílico y barniz, 23,6 x 37,7 x 9,5 cm



Oscar Domínguez *Sin título*, 1957. Técnica mixta sobre madera forrada de terciopelo, 54 x 41 cm



Fausto Melotti *La sposa bambina*, 1979. Terracota pintada, papel, latón, vidrio, 48 x 34 x 7 cm



Eduardo Chillida *Collage beige*, s.f. Collage sobre papel, 32 x 23 cm
Depósito Fundación Telefónica

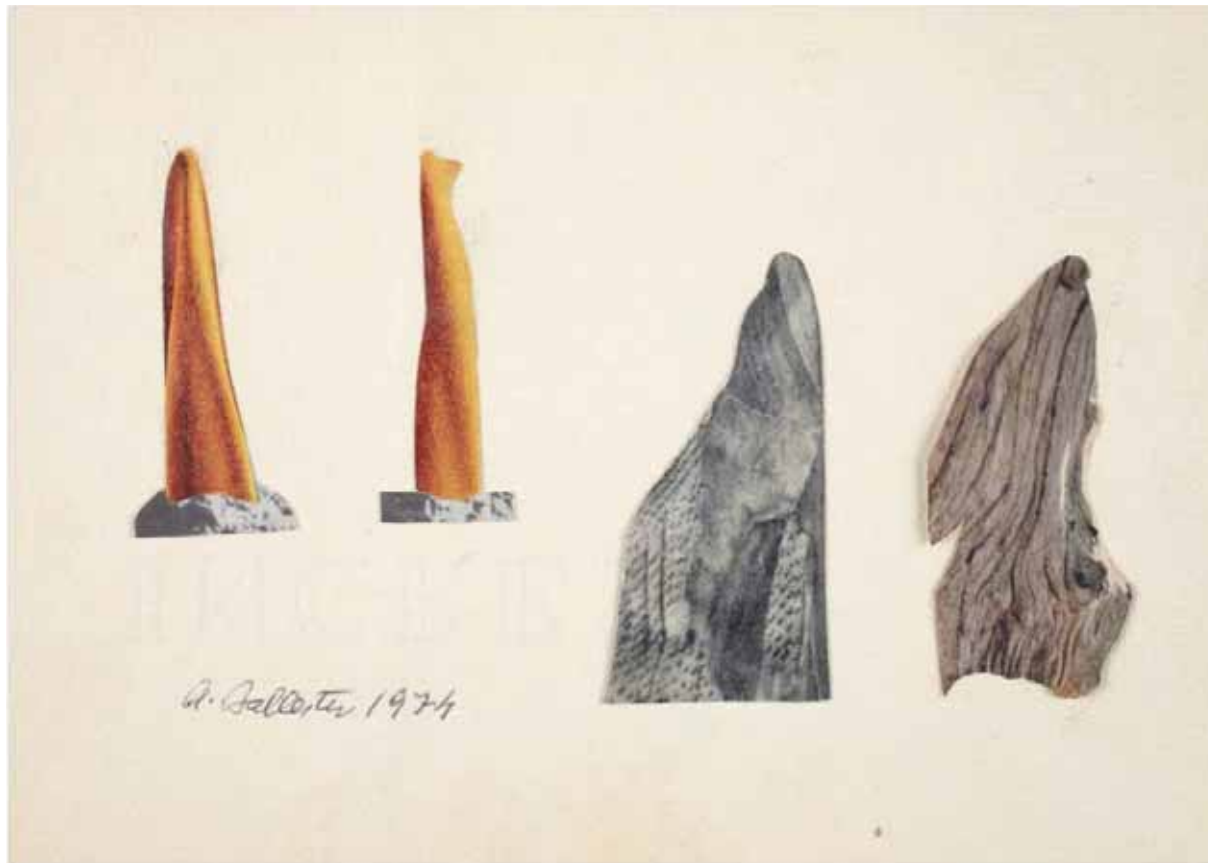
Eduardo Chillida *Collage beige y dibujo*, s.f. Collage y tinta sobre papel, 32,3 x 37 cm
Depósito Fundación Telefónica



Eduardo Chillida *Collage beige (gravitación)*, s.f. Collage sobre papel, 54,5 x 46 cm
Depósito Fundación Telefónica



Antonio (Tónico) Ballester *Collage*, 1974. Fotocollage sobre papel, 12 x 18 cm
Depósito Antonio Ballester

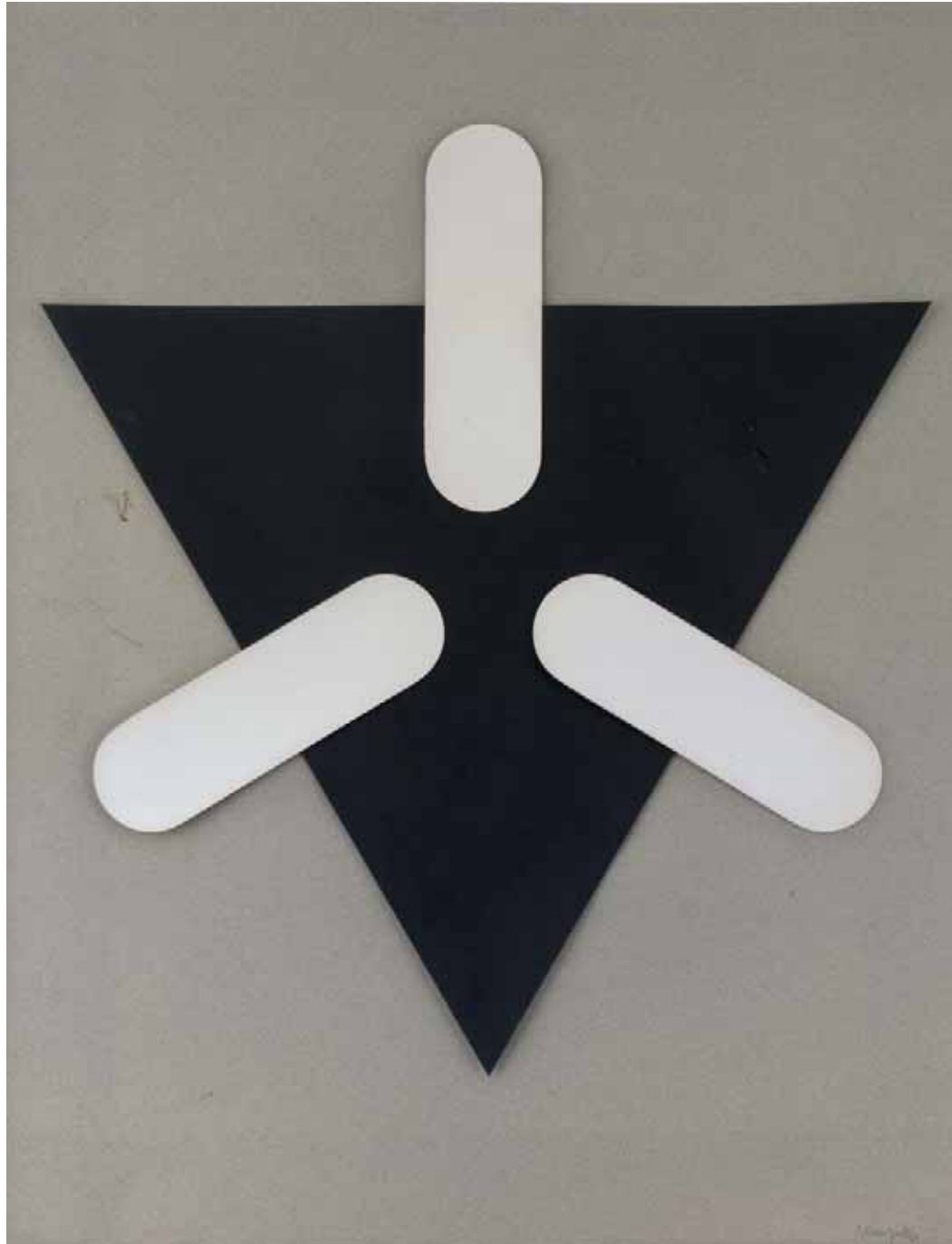


Carlos Pascual de Lara *Formas abstractas*, s.f.. Collage y tinta sobre papel, 30 x 20 cm
Donación D. Carlos Pascual Pérez y D^a Margarita Pérez

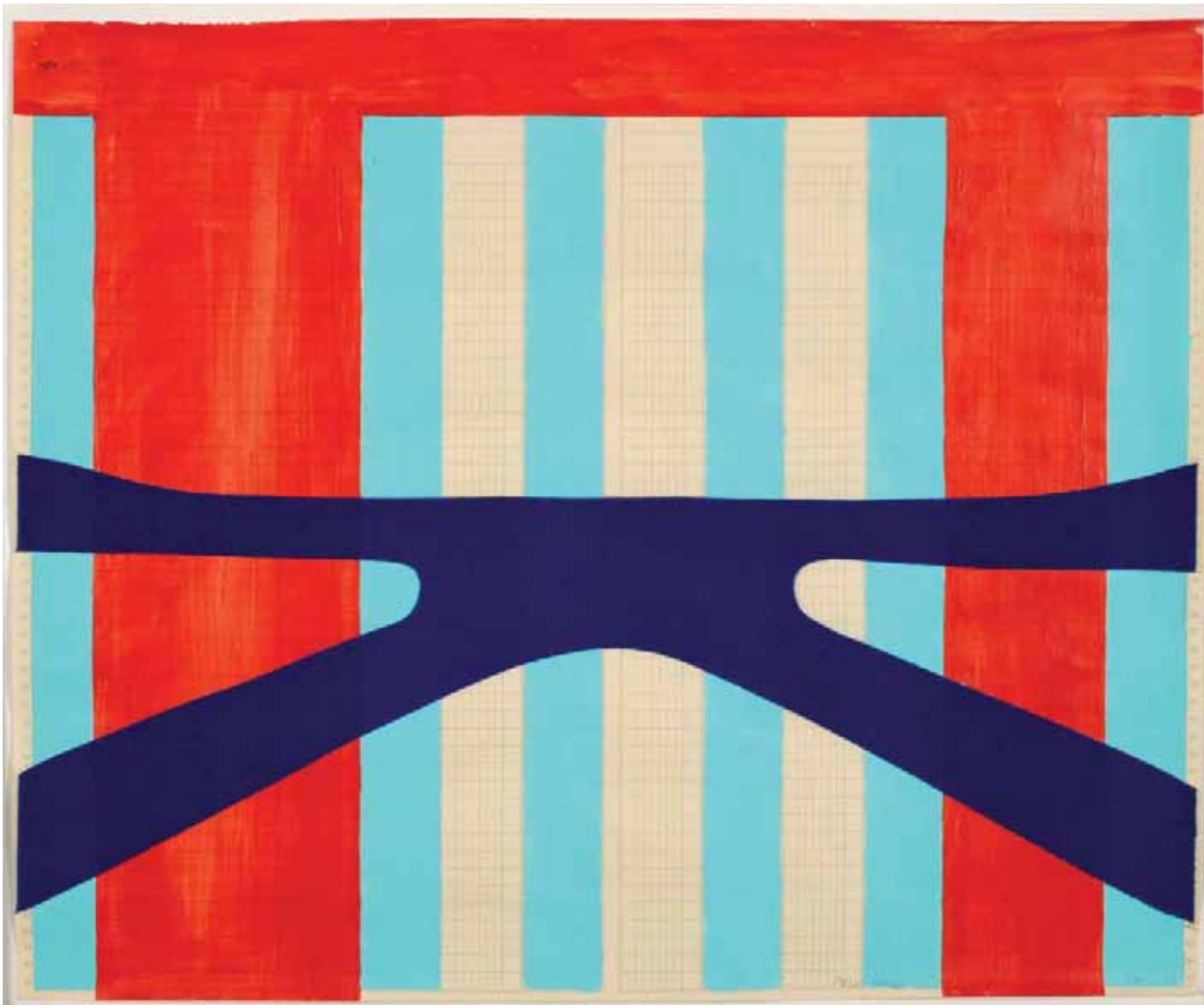
Rafael Pérez Contel *Sin título*, s.f. Collage sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Donación de los herederos del artista



Josep María Berenguer *Sin título*, 1969. Collage sobre cartulina, 64,5 x 50 cm
Donación Juan Antonio Aguirre



Pello Irazu *White 17*, 1992. Collage y gouache sobre papel, 35,5 x 43,3 cm



Franco Palazzo *Torre Cosmica*, 2004. Collage sobre base gráfica sobre tela, 30 x 30 cm
Donación del artista



relato
acción

Gustav Klucis *Dinamicheskii Gorod*, 1919-20. Gelatina de plata sobre papel, 29,2 x 22,2 cm. Copia de época

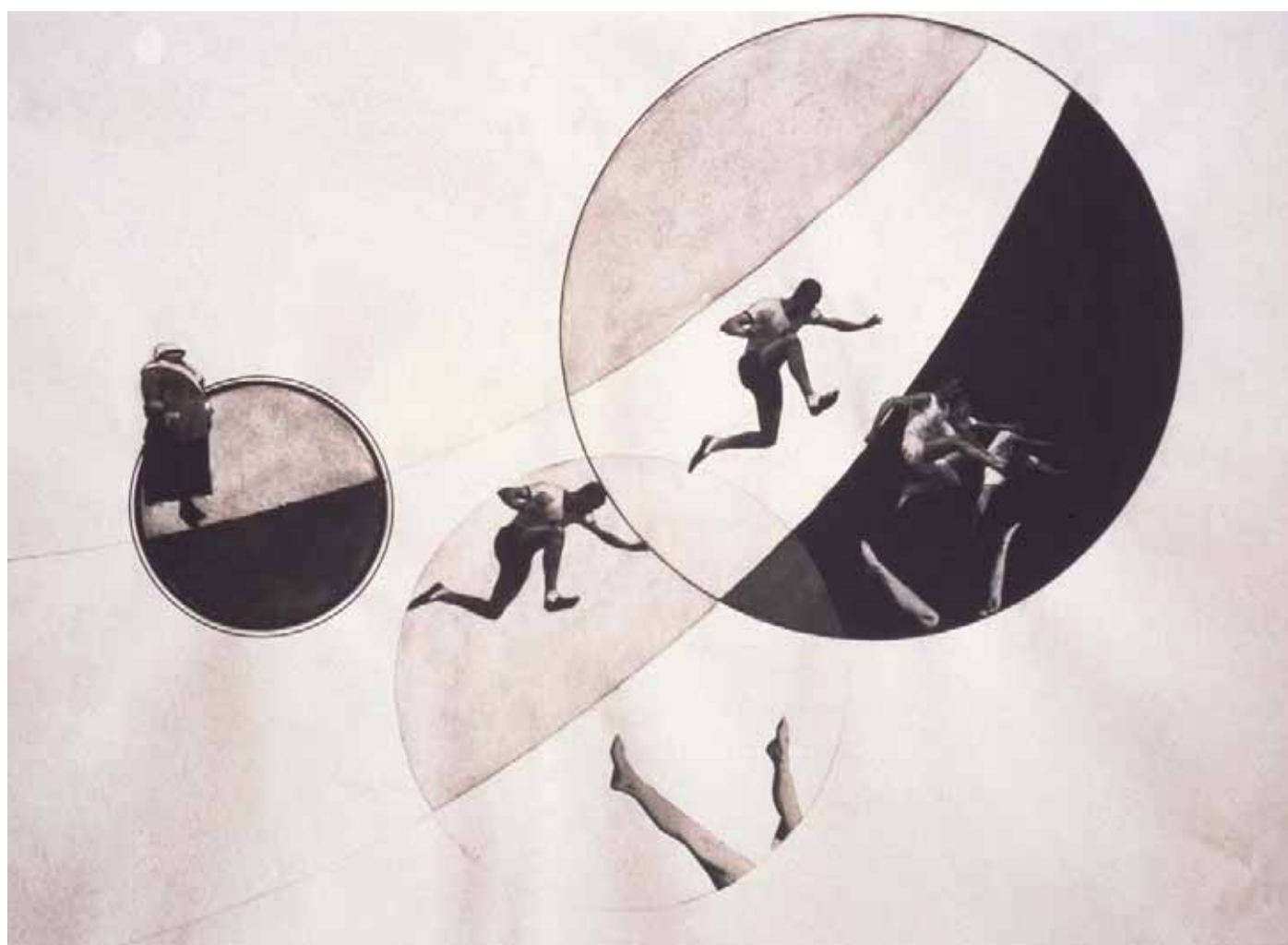


Krazansky *Sin título (American Cinema)*, 1920. Fotomontaje original de hojas impresas recortadas y pegadas sobre papel, 32 x 23,2 cm

Alexander Rodchenko Fotomontaje para ilustración interior del libro *Pro Eto. Ei i mne*, de Mayakovsky, 1923. Gelatina de plata sobre papel, 16,5 x 10,9 cm. Copia de época



László Moholy-Nagy *Sport Macht Appetit*, 1927. Fotoplástica (gelatina de plata) sobre papel, 20,3 x 27,9 cm. Cópia de época



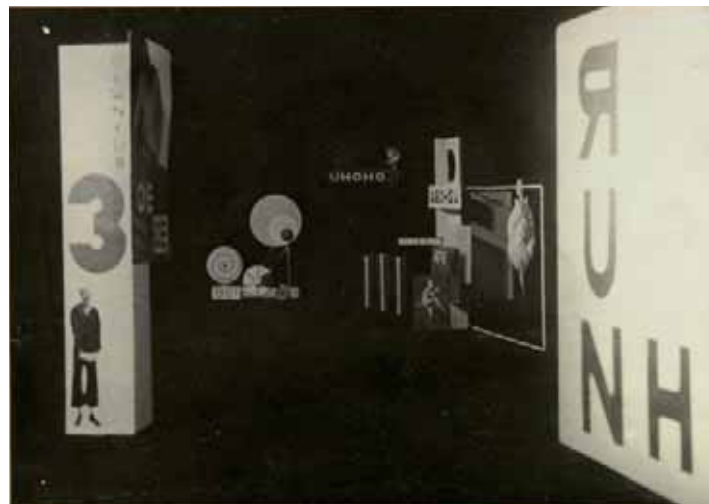
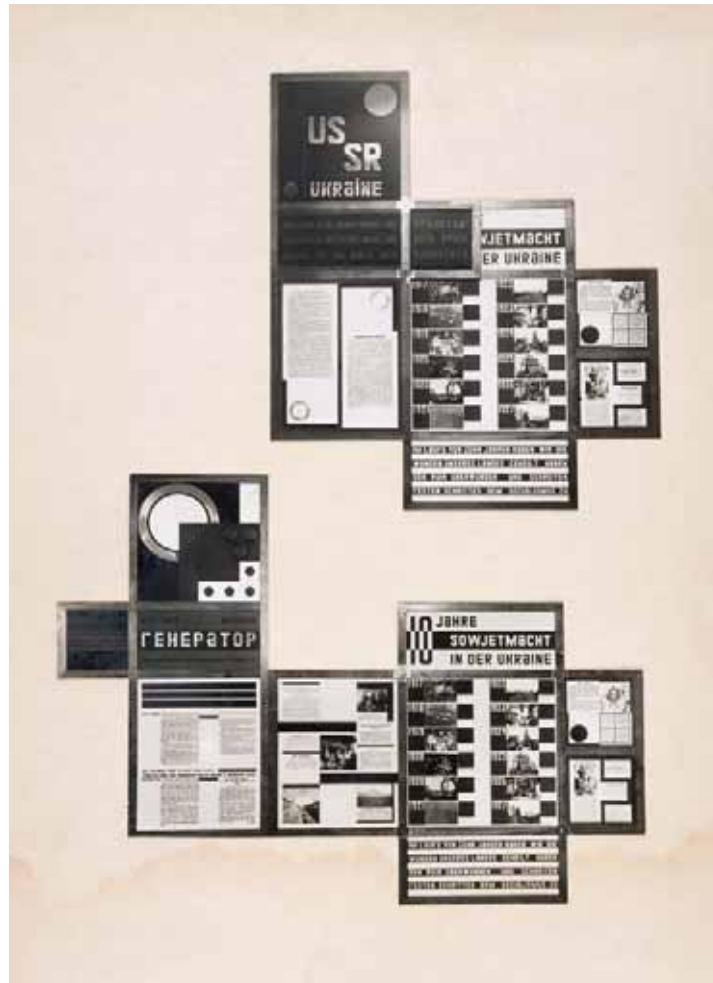
Anton Stankowski *Eye composition*, 1927. Gelatina de plata sobre papel, 44,8 x 55 cm. 28,8 x 37,9 cm. Cópia de época



Vasilii Dmitrievich Ermilov *Generator*, 1928

Realizado para el panel articulado de la exposición *Prensa de Colonia* en 1928, para el 10º aniversario de la Constitución del Soviet de Ucrania
Gelatina de plata sobre papel, 40 x 30 cm. Copia de época

Heinz Loew *Studies of Advertising with Light*, c. 1928. Gelatina de plata sobre papel, 12,2 x 17,2 cm. Copia de época



Hannes Meyer *Composition with Pearls*, c. 1929. Gelatina de plata sobre papel, 11,1 x 7,9 cm. Copia de época

Pere Català Pic *Sin título (tarjeta publicitaria)*, 1932. Gelatina de plata sobre papel, 11,4 x 7,9 cm. Copia de época



Pere Català Pic *Festes de la Candela*, 1931. Gelatina de bromuro de plata sobre papel, 37,7 x 28,7 cm. Cópia de 1981 realizada por Pere Català i Roca
Donación Pere Català i Roca



Paul Citroen *Metropolis*, s.f. Huecograbado sobre papel, 56,3 x 43,6 cm. Edición 23/100



Dziga Vertov *Untitled de Ten Days that Shook the World*, 1920. Gelatina de plata sobre papel, 14 x 20 cm. Copia de época



Anton Stankowski *Cannons*, 1927. Gelatina de plata sobre papel, 55 x 45 cm. 37,9 x 29 cm. Cópia de época

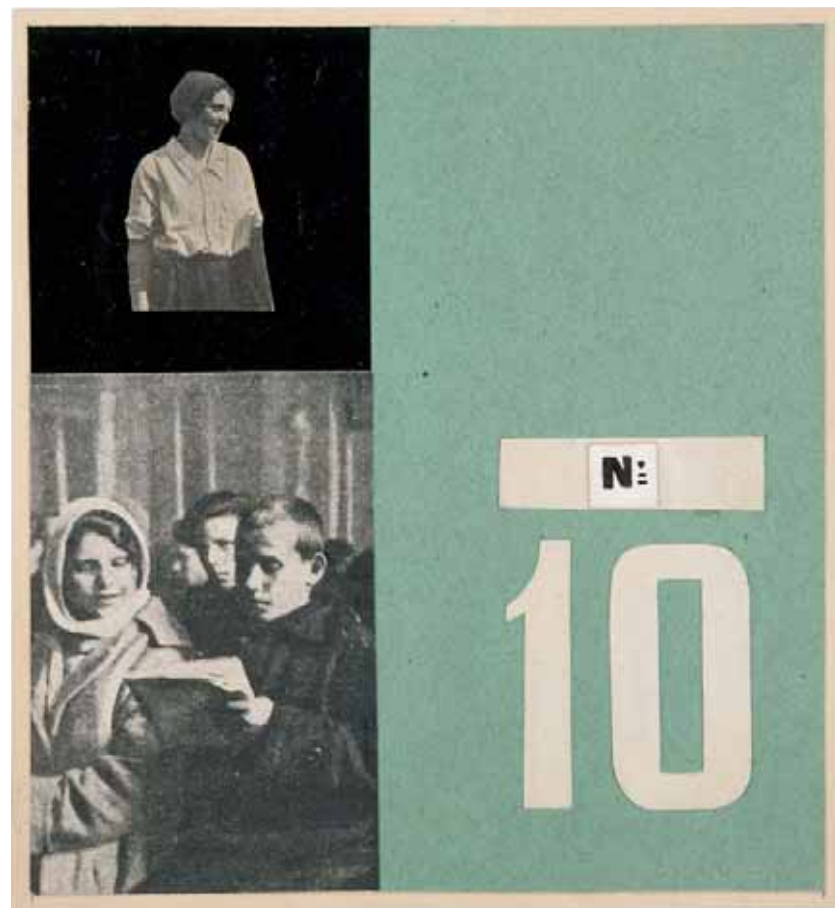
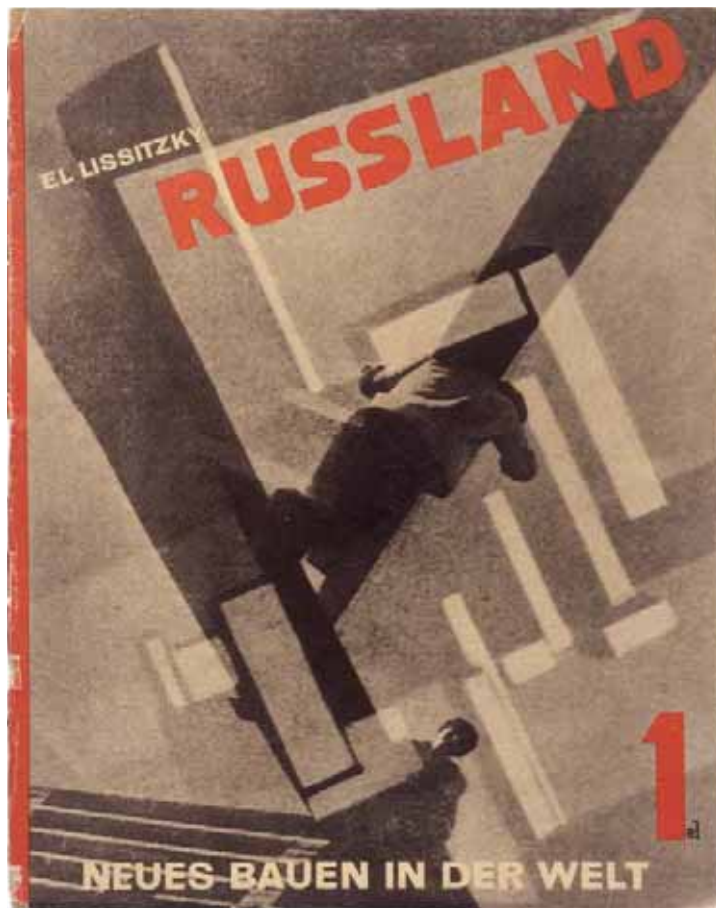


Ilya Chashnik Diseño para la celebración de los llamados *Días de Lenin*, c. 1927-28. Acuarela y collage sobre papel, 43,5 x 30,5 cm



El Lissitzky Cubierta del libro *Russland. Die Rekonstruktion der Architectur*, vol. 1, de *Neues Bauen in der Welt* (Editorial Anton Scholl & Co, Viena), 1930. Realizada sobre la fotografía de Boris Ignatovich: *En la obra*, 1929. Huecograbado y tipografía sobre cartón, 29 x 22,8 cm

Ilya Chashnik Boceto para la cubierta de la revista *Kino*, nº 10, c. 1925-26. Collage de materiales impresos y cartulinas recortadas sobre papel, 19 x 18,5 cm



Gustav Klucis *El éxito de nuestro programa es la gente auténtica, somos tú y yo*, 1931. Collage de 6 fotomontajes sobre papel, 18,2 x 20,7 cm

Gustav Klucis Boceto para el fotomontaje *Bernem, Igolbnyi, dolg*, 1930. Collage de fotografías en gelatina de plata y lápiz sobre papel, 14,4 x 23,7 cm



198



Gustav Klucis Boceto para el cartel *Greetings to the Newly Operating World Giant Dnprostoi*, 1930-31.
Collage de materiales impresos y fotografías en gelatina de plata sobre cartulina, 15 x 11 cm



Gustav Klucis Boceto para el cartel *Moscow Subway*, c. 1931-32.
Fotocollage de fotografías en gelatina de plata, recortes de cartón, lápiz y acuarela sobre papel, 26 x 18 cm

Gustav Klucis Boceto para el cartel *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero*, 1931.
Fotocollage de fotografías en gelatina de plata, materiales impresos, cartulinas recortadas, lápiz y tinta sobre papel, 28,6 x 23,6 cm

Gustav Klucis *We are ready to respond blow for blow*, 1932. Acuarela, collage y tinta sobre papel, 38 x 27,1 cm



El Lissitzky *To the Front (Produce More Tanks)*, 1941. Litografía sobre tabla, 89 x 58 cm. Única copia conocida



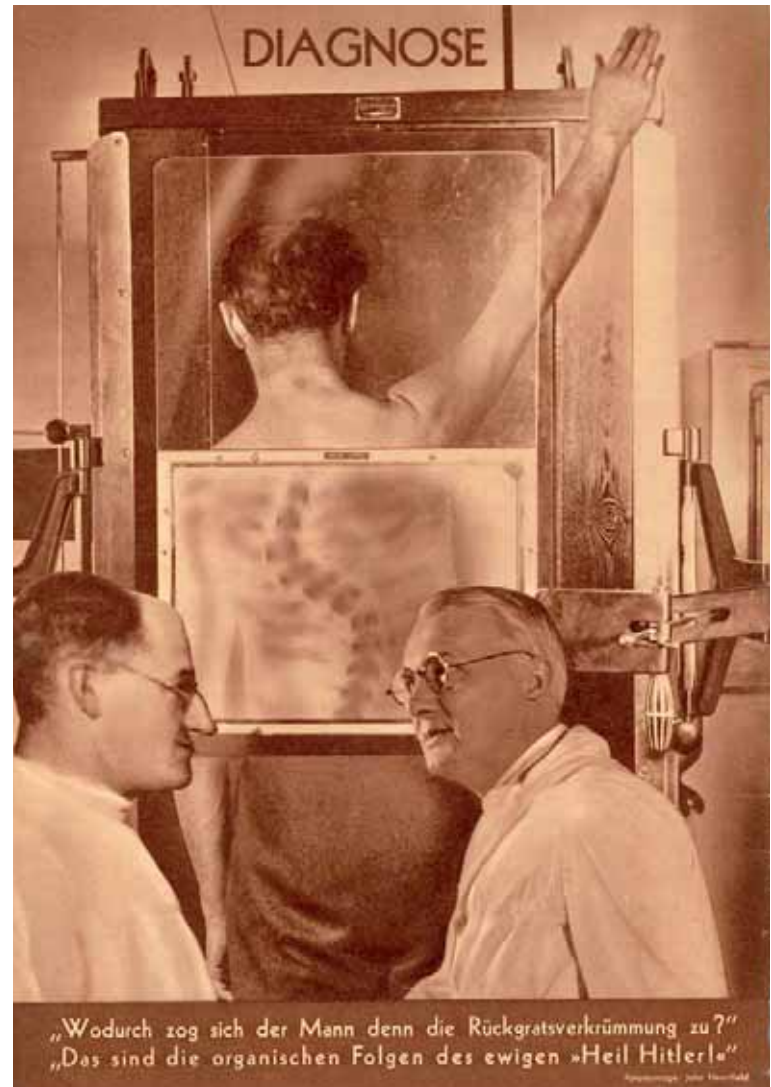
John Heartfield AIZ nº 26, *So ward aus Hugenberg der Hugenzwerg*, 1933. Hecograbado y tipografía, 38 x 28 cm
Procedente de la Colección Marco Pinkus

John Heartfield AIZ, nº 1, *Glückliche Reise ins Neue Jahr wünscht die AIZ!*, 1933. Hecograbado y tipografía, 38 x 28 cm
Procedente de la Colección Marco Pinkus



John Heartfield AIZ, nº 6, *Nach einem Jahr*, 1934. Huecograbado y tipografía, 38 x 28 cm
Procedente de la Colección Marco Pinkus

John Heartfield AIZ, nº 12, *Diagnose*, 1935. Huecograbado y tipografía, 38 x 28 cm
Procedente de la Colección Marco Pinkus



Grete Stern *Sueño n° 1: Artículos eléctricos para el hogar*, Buenos Aires, c. 1950. Gelatina de plata sobre papel, 25,7 x 22,2 cm
Copia realizada por Ricardo Sanguinetti en 1996
Donación de la artista, Buenos Aires



Grete Stern *Sueño nº 20: Perspectiva* (Publicado en la revista *Idilio* como: *Los sueños de escaleras*), Buenos Aires, 1949
Gelatina de plata sobre papel, 50 x 35 cm. Copia de época



Josep Renau *El hombre ártico*, 1971. Fotomontaje original de fotografías en gelatina de plata sobre papel, recortadas y pegadas sobre cartón, 59 x 40 cm
Depósito Fundación Renau, Valencia



Josep Renau *Homenaje a John Heartfield, 1954.*

Fotomontaje original de fotografías en gelatina de plata sobre papel, recortadas y pegadas sobre cartón, 14,8 x 10,5 cm cada uno
Depósito Fundación Renau, Valencia



Josep Renau *Oh, this wonderful war...! I* (De la serie *The American Way of Life*, 33), 1957.
Fotomontaje original de fotografías en gelatina de plata y coloreadas a mano, recortadas y pegadas sobre cartón, 51,7 x 38,7 cm
Depósito Fundación Renau, Valencia

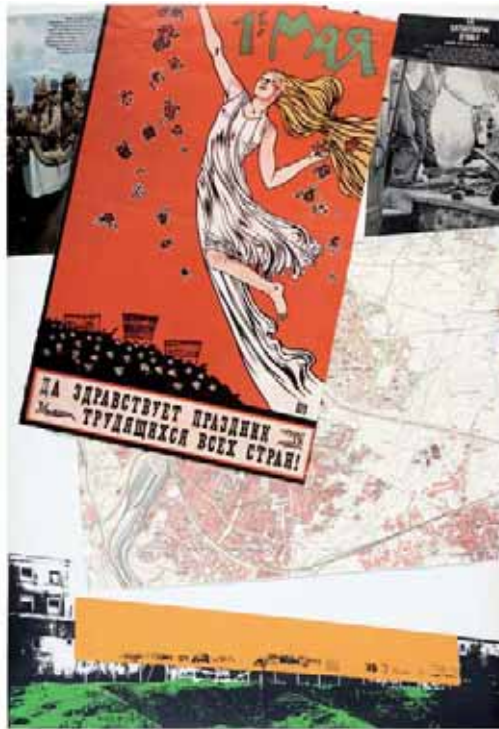
Josep Renau *Oh, this wonderful war...! II* (De la serie *The American Way of Life*, 34), 1957.
Fotomontaje original de fotografías en gelatina de plata y coloreadas a mano, recortadas y pegadas sobre cartón, 51 x 38,2 cm
Depósito Fundación Renau, Valencia



Equipo Crónica *La taula del mestre fotomontador Josep Renau, 1975. Acrílico, collage y lápiz sobre cartón, 102,5 x 73,5 cm*



Alberto Corazón *Largo muro / Largo ruido*, 1969. Serigrafía y collage sobre plástico, 100,6 x 70 cm cada una
Donación del artista



Joan Fontcuberta *Rallador*, 1975. Gelatina de plata sobre papel, 35,9 x 26,3 cm. Copia de 1976, edición 5/25

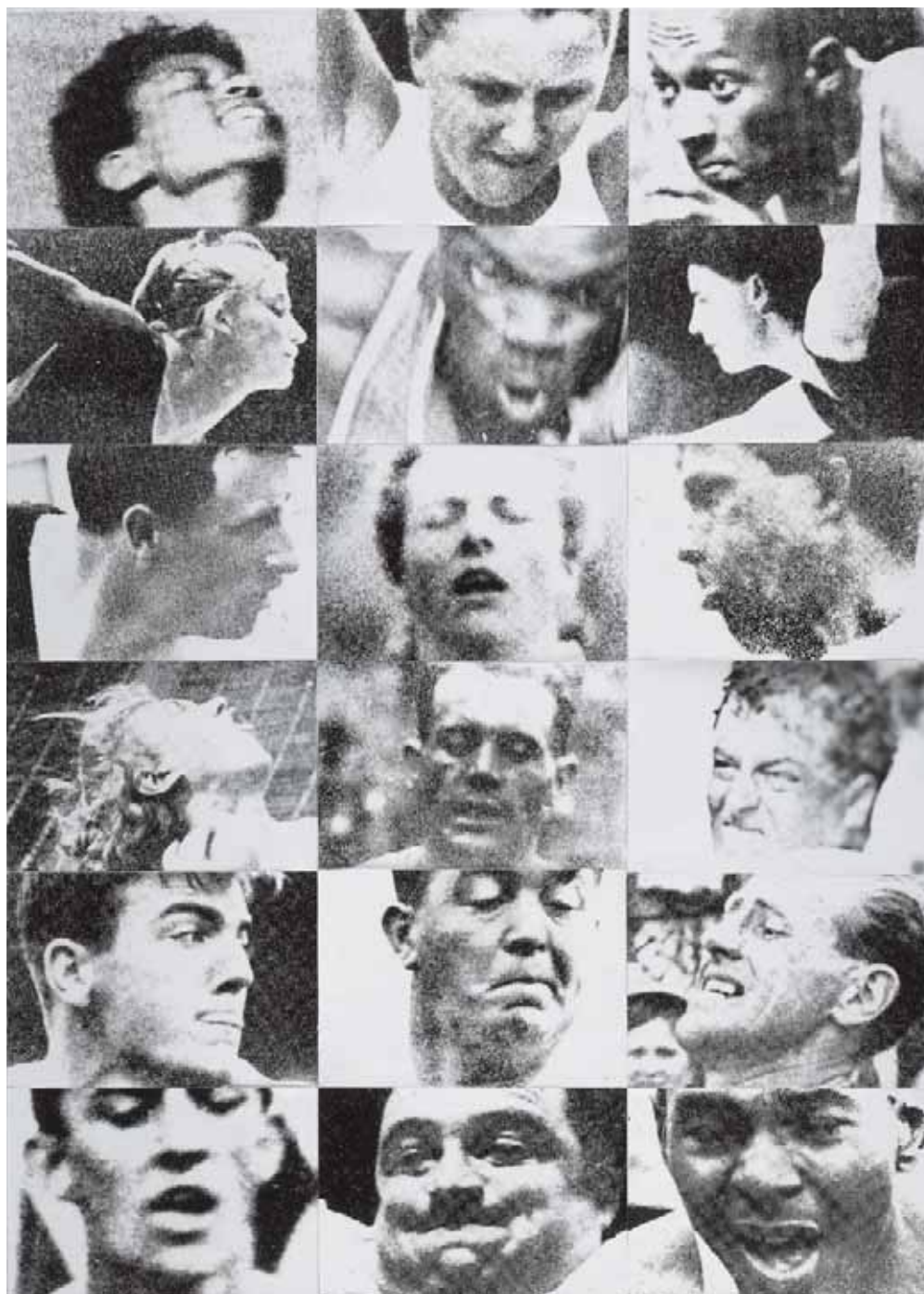


Robert Frank *In the Old City of Beyruth. November 18-28 th, 1991*

Composición a partir de 5 negativos de 10,1 x 12,7 cm cada uno. Gelatina de plata, acrílico estarcido y tinta sobre papel, 50,8 x 60,5 cm. Copia de época

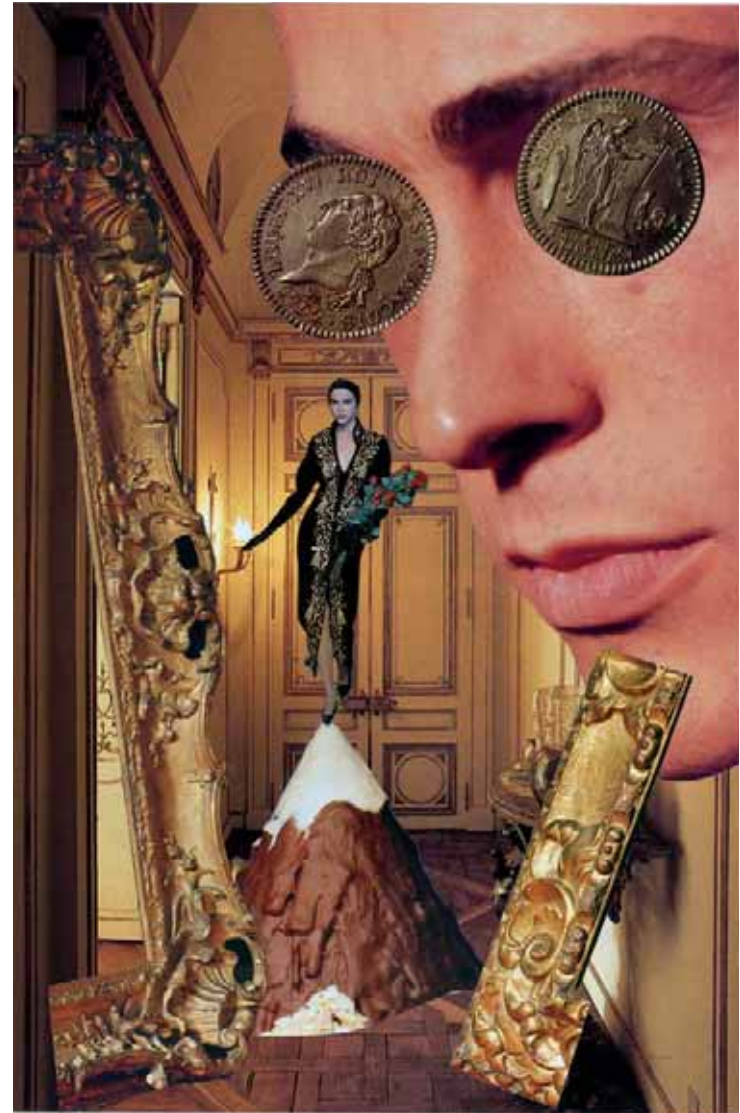


John Baldessari *Sin título (Faces)* (De la serie *From Working Materials*) (Boceto para el cartel de los Juegos Olímpicos de 1984, finalmente desechado), s.f.
Gelatina de plata sobre papel, 73,5 x 60 cm
Donación Brooke Alexander Editions, Nueva York



Pepe Calvo *Escena materialista*, 1989. Fotocollage original, 31 x 23 cm
Adquirida con aportación de las Cortes Valencianas

Pepe Calvo *Gold Swing*, 1990. Fotocollage original, 32 x 19,5 cm
Adquirida con aportación de las Cortes Valencianas



Jorge Galindo *Sin título (Cabeza de pez y dedos)*, 1994. Fotomontaje original de materiales impresos recortados y pegados sobre cartón, 38,4 x 28,6 cm

Jorge Galindo *Sin título (Cabeza de pez y dedos)*, 1994. Fotomontaje original de hojas impresas recortadas y pegadas sobre cartón, 39 x 28,7 cm





Dis Berlin *La capital del desierto*, 1994. Impresión cromogénica sobre papel, 100 x 290. Copia de 1997, edición 1



lista de obras

Nathan Isayevich Altman

Arts et Metièrs Graphiques, 1932

Rep. p. 145

Arts et Metièrs Graphiques, 1932

Rep. p. 150

Eduardo Arroyo

Valeriano León, 1985

Rep. p. 123

Valeriano León, 1985

Rep. p. 123

Cabeza, 1990

Rep. p. 128

John Baldessari

Four Wounded Men (One Noble) with Observer (Maquette), s.f.

Rep. p. 113

Sin título (Faces) (De la serie *From Working Materials*) (Boceto para el cartel de los Juegos Olímpicos de 1984, finalmente desechado), s.f.

Rep. p. 213

Voided Person with Guns at Head (Flanked by Confrontations), (Maquette), 1990

Rep. p. 112

Antonio (Tónico) Ballester

Collage, 1974

Rep. p. 180

Josep María Berenguer

Sin título, 1969

Rep. p. 182

Ella Bergmann Michel

Untitled, c. 1925-26

Rep. p. 165

Nanda Botella

Collage serie Logro, c. 2009-10

Rep. p.158

Joan Brossa

Localització del gust, de la carpeta: *Septet visual*, 1978

Rep. p. 149

Cerilla (Poema Visual). Editado por Sala Tandem DDB Needham Campmany Guasch, Barcelona, abril, 1996

Rep. p. 153

Joan Brossa / Antoni Tàpies

Nocturn Matinal, 1970

Rep. p. 152

Carmen Calvo

Las sombras + formas, 1990

Rep. p. 49

Sin título, 1980

Rep. p. 159

Ellas sientan al niño frente a un ventanal, 2005

Rep. p. 134

Un día (zigzag), 2003

Rep. p. 132

Vacilo en todo, 2005

Rep. p. 133

Pepe Calvo

Escena materialista, 1989

Rep. p. 214

Gold Swing, 1990

Rep. p. 214

Vicente Castellano

Estructuras, 1957

Rep. p. 78

Pere Català Pic

Sin título (tarjeta publicitaria), 1932

Rep. p. 191

Festes de la Candela, 1931

Rep. p. 192

José Manuel Ciria

Cabeza - Collage I (De la serie *Cabezas de*

Rorschach III / Sueños contruidos), 2011

Rep. p. 136

Paul Citroën

Metropolis, s.f.

Rep. p. 193

Alberto Corazón

Largo muro / Largo ruido, 1969

Rep. p. 210

¿Es esta la forma de la clemencia?, 2000

Rep. p. 135

Joseph Cornell

Sin título (Box construction), c. 1950

Rep. p. 175

Ilya Chashnik

Diseño para la celebración de los llamados *Días de Lenin*, c. 1927-28

Rep. p. 196

Boceto para la cubierta de la revista *Kino*, nº 10, c. 1925-26

Rep. p. 197

Eduardo Chillida

Sin título, 1975

Rep. p. 82

Sin título, 1975

Rep. p. 19

Collage (gravitación), s.f.

Rep. p. 83

Collage beige (gravitación), s.f.

Rep. p. 179

Collage beige y dibujo, s.f.

Rep. p. 178

Collage beige, s.f.

Rep. p. 178

Dis Berlin

La capital del desierto, 1994

Rep. pp. 216-217

Oscar Domínguez

Sin título, 1957

Rep. p.176

Marcel Duchamp

Le surrealisme (Prière de toucher), 1947

Rep. p. 174

Equipo Crónica

Homenaje a Picasso, c. 1966-1975

Rep. p. 31

Sin título (El industrial), 1967

Rep. p. 110

La taula del mestre fotomontador Josep Renau, 1975

Rep. p. 209

Vasilii Dmitrievich Ermilov

Generator, 1928

Rep. p. 190

Max Ernst

Loplop présente, 1932

Rep. p. 37

Joan Fontcuberta

Rallador, 1975

Rep. p. 211

Robert Frank

In the Old City of Beyruth.

November 18-28 th, 1991

Rep. p. 212

Wilhelm Freddie

Sin título, 1938

Rep. p. 100

Jorge Galindo

Sin título (Cabeza de pez y dedos), 1994

Rep. p. 215

Sin título (Cabeza de pez y dedos), 1994

Rep. p. 215

Manolo Gil

Sin título (Estudio de Formas), c. 1957

Rep. p. 147

Sin título (Estudio de Formas), c. 1957

Rep. p. 147

Sin título (Estudio de Formas), c. 1957

Rep. p. 146

Pepe Gimeno

Sin título, c. 2002-03

Rep. p. 157

Sheila Girling

Waiting Time, 2001

Rep. p. 96

Mathias Goeritz

Sin título, collage original firmado junto a Gullón y Ferrant, y dedicado a Guillermo de Torre. Editorial Palma, S.A., Madrid, 1949

Rep. p. 173

Julio González

Personnage aux formes blanches, 1937

Rep. p. 172

Personnage au miroir, 1937

Rep. p. 8

Luis Gordillo

Estudio para *Los peatones*, c. 1966

Rep. p. 126

Carmen Grau

El tarot imaginario, c. 1982-84

Rep. pp. 154-155

Alberto Greco

25 años de paz, 1964

Rep. p. 150

Todo de todo, 1964

Rep. p. 151

George Grosz

Keep smiling, 1932

Rep. p. 101

Richard Hamilton

Fashion plate, c. 1969-70

Rep. p. 120

Swingeing London III, 1972

Rep. p. 117

Toaster, 1967

Rep. p. 115

Release, 1969

Rep. p. 116

Raoul Hausmann

L'Acteur, 1946

Rep. p. 170

John Heartfield

Cubierta para el libro *Deutschland, Deutschland über alles*, de Kurt Tucholsky, 1929

Rep. pp. 98-99

AIZ, nº 12, *Diagnose*, 1935

Rep. p. 203

AIZ, nº 6, *Nach einem Jahr*, 1934

Rep. p. 203

AIZ, nº 1, *Glückliche Reise ins Neue Jahr wünscht die AIZ!*, 1933

Rep. p. 202

AIZ nº 26, *So ward aus Hugenberg der Hugenzwerg*, 1933

Rep. p. 202

Der Dada 3. Cubierta de la revista dirigida por Raoul Hausmann. Editada por Ed. Malik. Departamento Dadá, Berlín, 1920

Rep. p. 140

Georges Hugnet

Prise de remords fait d'étranges rencontres de sable... (De la serie *La septième face du dé*), 1935

Rep. p. 144

Illiazd (Ilia Mikhailovich Zdanevich)

Lidantiu farat, 1923

Rep. p. 140

Pello Irazu

White 17, 1992

Rep. p. 183

Jasper Johns

The critic sees (Del múltiple *Ten from Leo Castelli*. Edición 26/200), 1967
Rep. p. 111

Paul Joostens

Atom, 1930
Rep. p. 167

Building, 1930
Rep. p. 167

Sin título, 1917
Rep. p. 20

Gustav Klucis

Boceto para el cartel *Greetings to the Newly Operating World Giant Dnprostoi*, 1930-31
Rep. p. 199

Boceto para el fotomontaje *Bernem, Igolbnyi, dolg*, 1930
Rep. p. 198

El éxito de nuestro programa es la gente auténtica, somos tú y yo, 1931
Rep. p. 198

Boceto para el cartel *Moscow Subway*, c. 1931-32
Rep. p. 200

Boceto para el cartel *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero*, 1931
Rep. p. 200

We are ready to respond blow for blow, 1932
Rep. p. 200

Dinamicheskii Gorod, 1919-20
Rep. p. 186

Krazansky

Sin título (American Cinema), 1920
Rep. p. 187

Valentina Kulagina

Boceto de la portada del libro *The Profits of Religion*, de Upton Sinclair, 1924
Rep. p. 142

Nicolás de Lekuona

Sin título, 1934
Rep. p. 171

Jos Leonard

Sin título, 1925
Rep. p. 164

Roy Lichtenstein

Fish and sky (Del múltiple *Ten from Leo Castelli*. Edición 26/200), 1967
Rep. p. 114

El Lissitzky

Cubierta del libro *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur*, vol. 1, de *Neues Bauen in der Welt* (Editorial Anton Scholl & Co, Viena), 1930
Rep. p. 197

To the Front (Produce More Tanks), 1941
Rep. p. 201

Heinz Loew

Studies of Advertising with Light, c. 1928
Rep. p. 190

Lucebert

Sin título, 6 enero, 1990
Rep. p. 107

Sin título (2 .III. 67), 1967
Rep. p. 149

Sin título (X), 1969
Rep. p. 106

Sin título (III.16), 1984
Rep. p. 108

Sin título (VII.31), 1989
Rep. p. 107

Joaquim Llucià

Dibujo original para el ejemplar de bibliófilo nº 76 de la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 1964
Rep. p. 79

Ángeles Marco

Serie "Suplemento", 1990
Rep. p. 45

Serie "Suplemento", 1990
Rep. p. 156

Martí Quinto

Un hombre de pie, 1989
Rep. p. 127

Fausto Melotti

La sposa bambina, 1979
Rep. p. 177

Hannes Meyer

Composition with Pearls, c. 1929
Rep. p. 191

László Moholy-Nagy

Light Painting, 1937
Rep. p. 73

Sport Macht Appetit, 1927
Rep. p. 188

Miquel Navarro

Canaleta, 1989
Rep. p. 131

Proyecto de instalación para fuente pública, 1972
Rep. p. 67

Viatge de nit I, 1992
Rep. p. 130

Asomando, 1994
Rep. p. 129

Manuel Ocampo

The Land where Monkeys have no Tails, 1992
Rep. p. 122

Claes Oldenburg

Saw handle, 1966
Rep. p. 119

Study for Poster: Punching Bag (to announce a print to benefit the Foundation of Contemporary Performing Arts), 1967
Rep. p. 118

Cas Oorthuys

Sin título, 1932

Rep. p. 170

Franco Palazzo

Torre Cosmica, 2004

Rep. p. 184

Benjamín Palencia

Retrato de André Breton creador del surrealismo,
c. 1933-35

Rep. p. 102

Carlos Pascual de Lara

Formas abstractas, s.f.

Rep. p. 181

Rafael Pérez Contel

Sin título, s.f.

Rep. p. 181

Rafael Pérez Mínguez

El ridículo es la solución, 1972

Rep. p. 121

László Péri

Proyecto mural, 1924

Rep. p. 72

Construcción 5, 1921

Rep. p. 162

Vicente Peris

Emmanuel Ungaro. Urnas, 2008

Rep. p. 65

Kazimierz Podsadecki

Sin título (Collage), 1932

Rep. p. 103

Darryl Pottorf

Sacred Catch, 2007

Rep. p. 125

Robert Rauschenberg

Pull (Hoarfrost Editions), 1974

Rep. p. 15

El hombre ártico, 1971

Rep. p. 206

Homenaje a John Heartfield, 1954

Rep. p. 207

Oh, this wonderful war...! II (De la serie *The American Way of Life*, 33), 1957

Rep. p. 208

Oh, this wonderful war...! II (De la serie *The American Way of Life*, 34), 1957

Rep. p. 208

Alexander Rodchenko

Fotomontaje para ilustración interior del libro

Pro Eto. Ei i mne, de Mayakovsky, 1923

Rep. p. 187

Vladimir Osipovich Roskin

Ogoniok, 1929

Rep. p. 141

Jaroslav Rössler

Photograph I, del portfolio *Reconstructing the Original: Czech Abstractions 1922-1935*, c.

1923-25

Rep. p. 163

Olga Rozanova

Zaumnaya gníga, Moscú, 1916

Rep. p. 138

Gerardo Rueda

Collage nº 152, 1964

Rep. p. 90

Kaaba, 1985

Rep. p. 91

Sin título (Azul oscuro), 1995

Rep. p. 12

José Sanleón

Sense título, 1993

Rep. p. 95

Whitman el hijo de Manhattan, 1993

Rep. p. 94

Antonio Saura

Cocktail party, 1960

Rep. p. 104

Méditation du Magma 2, 1961

Rep. p. 109

Cocktail party, 1975

Rep. p. 105

Kurt Schwitters

Helden des Alltags, c. 1930-31

Rep. p. 143

Plastische merzzeichnung, 1931

Rep. p. 75

Wooden assemblage, c. 1943-45

Rep. p. 33

Freia Taifun, 1939

Rep. p. 26

He Goods, 1944

Rep. p. 74

Blaue Spirale, 1930

Rep. p. 166

There, 1941

Rep. p. 74

Stempelbild, 1919

Rep. p. 138

Robert Smithson

King Kong meets the Gem of Egypt, 1972

Rep. p. 124

Anton Stankowski

Eye composition, 1927

Rep. p. 189

Cannons, 1927

Rep. p. 195

Karl Steiner

Sin título, 1925

Rep. p. 164

Varvara Stepanova

Sin título (Collage con automóviles), 1930

Rep. p. 144

Grete Stern

Schrägrollenlager, 1927

Rep. p. 142

Sastrería Núñez (Buenos Aires), 1945

Rep. p. 145

Sueño n° 20: Perspectiva (Publicado en la revista

Idilio como: *Los sueños de escaleras*), Buenos

Aires, 1949

Rep. p. 205

Sueño n° 1: Artículos eléctricos para el hogar,

Buenos Aires, c. 1950

Rep. p. 204

Antoni Tàpies

Gran paquet de palla, 1969

Rep. pp. 85-87

Toile marron tendue, 1970

Rep. p. 23

Collage de cabells, 1985

Rep. pp. 88-89

Dibujo original para la portada del n° 2 de la

revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*,

1er trimestre, 1963

Rep. p. 148

Joan Josep Tharrats

Dibujo original para la portada del n° 5-6 de la

revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 4º

trimestre 1963, 1er trimestre 1964, 1963

Rep. p. 148

Joaquín Torres-García

Hoy, c. 1921

Rep. p. 139

Manuel Valdés

Sin título, s.f.

Rep. p. 10

Sin título, s.f.

Rep. p. 11

Dziga Vertov

Untitled de Ten Days that Shook the World,

1920

Rep. p. 194

Esteban Vicente

Número 4, 1949

Rep. p. 76

Embellished Surface (Collage N° 6), 1952

Rep. p. 77

Sin título (Divertimento), c. 1968-97

Rep. p. 81

Sin título (Divertimento), c. 1968-97

Rep. p. 81

Sin título (Divertimento), c. 1968-97

Rep. p. 80

Sin título (Divertimento), c. 1968-77

Rep. p. 80

Salvador Victoria

Sin título, 1966

Rep. p. 84

Sin título, c. 1979

Rep. p. 85

Darío Villalba

Serie *Roedores*, 1990

Rep. pp. 92-93

Vaclav Zraly

Sin título (Arkitekt), 1920

Rep. p. 141

Estudio para fachada, 1928

Rep. p. 168

Proyecto arquitectónico, c. 1931-32

Rep. p. 169

traducciones

PRÒLEG

ALBERTO FABRA PART
President de la Generalitat

Dins de les actuacions que en l'àmbit cultural du a terme la Generalitat, té particular importància l'impuls de plataformes de referència artística nacional i internacional, que situen a la Comunitat Valenciana com un dels centres de reconegut prestigi per als que s'interessen per l'evolució dels corrents estètics que nodriren la cultura global. En este sentit, la col·lecció de l'IVAM, fruit de l'esforç i treball dut a terme amb cura al llarg d'anys, constituïx per a tots els valencians un patrimoni d'alt valor, no sols per la rellevància de les obres que la integren sinó per la seua projecció més enllà de les nostres fronteres, que facilita la nostra actuació en àmbits sociopolítics en actuar com una de les nostres millors ambaixadores.

Per això, em resulta especialment satisfactori, com a President de la Generalitat i President d'Honor del Consell Rector de l'IVAM, poder presentar este nou eix de la col·lecció del nostre gran museu d'art modern, realitzat a partir dels seus excel·lents fons d'obres elaborades amb la tècnica coneguda universalment com a *Collage*. Recorrent esta selecció d'unes de les millors realitzacions en l'àmbit d'este llenguatge artístic podem fer-nos una bona idea de la importància que va tindre i té una tècnica que, involucrant nombrosos artistes de gran relleu, travessa tot el segle XX per a arribar amb renovada força fins als nostres dies.

Resulta molt gratificant, advertir com l'art contemporani compta amb un actor protagonista com l'IVAM per a projectar, dins i fora de les nostres fronteres, una imatge artística dinàmica i adaptada a la nova societat del mil·lenni posant en valor el capital artístic de la nostra Comunitat per a aconseguir les màximes trobades amb una àmplia majoria de seguidors que mostren el seu interès per les arts contemporànies.

FRAGMENTS D'UNA REALITAT ATÒPICA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN
Directora de l'IVAM

"Són línies sense sentit
estes que trace.
Jo mateix no comprenc
què és el que deixe en elles.
Potser siga música
de la meua ànima, arrancada
de forma misteriosa."
JOSÉ HIERRO, "Remordiment"

Des de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) treballem amb el desig de promoure i impulsar un patrimoni museístic que obtinga una destacada repercussió social posant en pràctica una bona gestió, una encertada orientació i un desplegament mundial dels seus continguts. Per esta raó, estic duent a terme, des de l'any 2005, l'exhibició de la col·lecció permanent a partir de la seua divisió en distints eixos temàtics que abracen èpoques, conceptes, llenguatges i tècniques que fan d'ella una síntesi de l'art modern i contemporani representada pels autors de major prestigi en l'escena artística nacional i internacional.

En esta ocasió el protagonisme recau en una tècnica com és el *collage*, present en distintes disciplines artístiques i processos creatius, de tal manera que l'IVAM pugua contribuir, gràcies a la difusió dels seus fons, a ampliar la investigació i el coneixement sobre este fenomen artístic que tant ha repercutit en altres disciplines i en diferents èpoques artístiques.

Per tant, este eix expositiu, a partir d'una selecció de les obres de la col·lecció de l'IVAM, està concebut en el seu conjunt com un *collage*, tenint com a premissa que este procés artístic no és només una tècnica, sinó que és tot una forma d'entendre el món. De fet, no és casualitat que la seua presència intermitent en la història de l'art modern coincidira amb els períodes de major agitació social i de renovació de les idees.

El *collage*, inventat per Braque i Picasso al començament del segle xx, com a producte de la fragmentació cubista de la imatge, permetia associar diverses imatges, de la mateixa manera que el muntatge cinematogràfic fa pensar en una síntesi mental que depén de com interprete la ment de l'espectador la interacció de les imatges de fonts distintes. Si bé és cert que el dadaïsta Marcel

Duchamp va poder ser un pioner d'esta tècnica a partir de la seua aportació a l'escena artística de l'"objecte trobat" (*l'objet trouvé*), segons la qual qualsevol cosa que tria un artista és sacralitzada com a art. D'ací, a l'amalgama d'"objectes trobats" o *collage*, hi ha només un pas.

Fent un poc de memòria històrica valdria la pena recordar com el *collage* ha sigut utilitzat en alguns dels moviments més importants de les avantguardes històriques de principis del segle XX com van ser el futurisme, el cubisme, el dadaisme, el surrealisme o el constructivisme. En tots estos influents episodis artístics, la tècnica del *collage* apareix de manera recurrent per a retallar plans de diversos materials i enganxar-los en la superfície de la composició artística d'una forma tan original com domèstica.

En estos traços on entra la vida quotidiana podem incloure el fotomuntatge, que ha acompanyat des dels seus orígens a la història de la fotografia amb el propòsit de descontextualitzar del seu entorn diversos fragments de realitat per a formar-ne una nova i inventada. D'esta manera, visualitzem clarament com un *collage* integra en la fotografia el que ocorre en unes altres esferes artístiques.

Les composicions de les obres obtingudes per mitjà del *collage* es caracteritzen per l'anàlisi de la realitat i la descomposició en plans dels distints volums d'un objecte perquè la ment capte la seua totalitat. Ara bé, per a comprendre les composicions amb figures que van utilitzar els hòmens d'avantguarda artística que ara podem contemplar en esta exposició, s'ha buscat la base científica també en investigacions visuals amb els volums geomètrics dels objectes que va iniciar el nord-americà William James davall la influència de *Beiträge zur Analyse der Empfindungen...* ("Anàlisi de les sensacions...", 1886) d'Ernst Mach. Estos experiments podrien haver arribat a l'oïda de Picasso gràcies a les estretes relacions i trobades literàries que mantenia a París amb els germans Stein, deixebles del filòsof a la Universitat de Harvard.

El *collage* i el *papier collé* naixen d'esta experiència que, segons proposa Apollinaire, juntament al fet de reconèixer el paper que juga la publicitat en la ciutat moderna, obeïxen "a una inspiració plàstica i estos materials estranys esdevenen nobles perquè l'artista els ha conferit la seua personalitat, fort i sensible." En esta ocasió és el poeta francès qui indica que la pròpia vida domèstica dels artistes és el germen que utilitzen per a conquerir l'essència de la seua experiència en les seues creacions. Este posicionament de l'artista ens deriva, de nou, a la filosofia de l'empirista anglés que, juntament

amb Hume, Bacon i uns altres autors entroncats en la seua mateixa parcel·la de pensament, van transformar la societat europea gràcies al desenrotllament dels principis liberals.

En este sentit, les aportacions filosòfiques de Bergson van ser també molt importants per al desenrotllament del cubisme, com a primera avantguarda que utilitza el *collage* en les seues obres, quan afirma que l'observador acumula en la seua memòria una gran informació sobre un objecte del món visual extern. Esta és una experiència que constituïx la base intel·lectual. Els pintors cubistes, entre la reflexió i la sensació, capgiren esta experiència amb la distorsió i superposició de paisatges.

A partir d'ací el *collage* avança en totes les direccions, ocupa territoris insospitats i oferix una visió fragmentada de la realitat domèstica que s'aplica de manera eventual i aleatòria en la producció d'artistes que va des de Marcel Duchamp fins a Robert Rauschenberg, tot un segle entre els dos. Així, per a representar les obres de manera permanent es recorre al que sembla un acoblament d'objectes. Els quadros són formats amb diversos materials quotidians que són enganxats o clavats a la tela, com per exemple tires de paper de tapisseries, periòdics, partitures, naips, paquets de cigarrets o caps de mistos, etc... Així, el format triat per a representar l'escena artística es constrüix amb elements diversos, tant tradicionals com nous, a partir de les pròpies vivències o percepcions externes dels autors. Per bé que sense la percepció interna, sense una necessària reflexió, no hauria hagut un moviment tan rupturista i provocatiu com el cubisme capaç de promoure el *collage*, una tècnica tan inusual fins al moment.

Tenint en compte estes premisses, sembla clar que és la ciutat moderna, amb les seues innovadores claus, els seus nous actors i noves representacions, la que conduïxen alguns artistes a manifestar la seua necessitat per trencar els cànons culturals establits i obrir línies d'acció i expressió artística com el *collage*. Resulta evident que el denominador comú d'estes noves formulacions va ser fonamentalment el caràcter combatiu contra la tradició estètica per a adquirir un esperit pioner lliure de traves que impedién l'emancipació i el desenrotllament integral de l'art.

En este sentit, l'escriptor i poeta romàntic Victor Hugo ja proposava en la seua poètica del segle XIX acostar l'art a la vida, barrejar en l'art allò bell i el contrari, allò xicotet i allò magnífic, allò racional i allò irracional, com succeïx també en la vida. De la mateixa manera, en este mateix segle, Paul Cézanne va plasmar en la seua pintura la idea que la superfície del quadro és un espai autònom en què

l'artista no "representa" la realitat sinó que l'analitza fins a trobar els seus elements constructius. Es va trobar, així, el concepte de "presentació" en lloc d'aquell altre de "representació". Es tracta d'un nou fonament per a l'obra d'art: l'obra és vàlida pel que és i no pel que representa. La devaluació del concepte de representació va ser l'anella que potser necessitava Marcel Duchamp per a portar la presentació fins al seu extrem: el *ready-made* o objecte trobat que, com comentava anteriorment, es troba en la base del *collage*.

Crec que és important anotar que el concepte d'abstracció està molt "enganxat" no sols a la tècnica del *collage*, sinó al llenguatge que desenrotlla i a la visió del món que este oferix a través d'una sintaxi personal i autònoma. D'esta manera, l'abstracció com una interpretació independent i personal i interior de la realitat per part de l'artista a la recerca de la seua alteritat està molt present entre els creadors que en algun moment de la seua carrera han acudit al *collage* per a pronunciar-se artísticament. Per esta raó, sembla clar que l'abstracció, lluny de separar-se de la realitat i de la història, oferix des d'un nou angle una traducció distinta i més sintètica del món visible. Per mitjà d'este tipus de plantejaments experimentals diverses generacions d'artistes van desenrotllar noves formes estètiques que implicaven de manera determinant un nou concepte del fet estètic, del seu lloc en la societat, dels seus components i del seu significat. Fets concrets que corroboren estes afirmacions els trobem en esta selecció de *collages* que ocupa el nou eix de la col·lecció de l'IVAM amb obres tan dispars com peculiars.

D'altra banda, sembla com si el *collage* volguera trencar amb els estereotips que la societat moderna produïx a través dels seus múltiples canals de comunicació. És com si volguera denunciar un orde estètic que es deixa portar per l'escorxa de la rutina de la dura closca del món.

Veient les obres de Natan Isaiévix Altman, Eduardo Arroyo, John Baldessari, Antonio (Tónico) Ballester, Josep Maria Berenguer, Ella Bergmann Michel, Nanda Botella, Joan Brossa, Pepe Calvo, Carmen Calvo, Vicente Castellano, Pere Català i Pic, Eduardo Chillida, José Manuel Ciria, Paul Citroen, Alberto Corazón, Joseph Cornell, Oscar Domínguez, Marcel Duchamp, El Lissitski, Equip Crònica, Vassili Dmitriévix Ermilov, Max Ernst, Joan Fontcuberta, Robert Frank, Wilhelm Freddie, Jorge Galindo, Manolo Gil, Pepe Gimeno, Sheila Girling, Mathias Goeritz, Julio González, Luis Gordillo, Carmen Grau, Alberto Greco, George Grosz, Richard Hamilton, Raoul Hausmann, John Heartfield, Georges Hugnet, Pello Irazu, Jasper Johns, Paul Joostens, Gustav Klucis, Krazansky, Valentina Kulàgina, Nicolás de Lekuona,

Jos Leonard, Roy Lichtenstein, Heinz Loew, Lucebert, Joaquim Llucià, Ángeles Marco, Martí Quinto, Fausto Melotti, Hannes Meyer, Joaquín Michavila, László Moholy-Nagy, Miquel Navarro, Manuel Ocampo, Claes Oldenburg, Cas Oorthuys, Franco Palazzo, Benjamín Palencia, Carlos Pascual de Lara, Rafael Pérez Contel, Rafael Pérez Mínguez, László Péri, Vicente Peris, Kazimierz Podzadecki, Darryl Pottorf, Robert Rauschenberg, Josep Renau, Aleksandr Ródxenko, Vladímir Osipòvitx Roskin, Jaroslav Rössler, Olga Rózanova, Gerardo Rueda, José Sanleón, Antonio Saura, Kurt Schwitters, Robert Smithson, Anton Stankowski, Karl Steiner, Varvara Stepànova, Grete Stern, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats, Joaquín Torres-García, Ilià Txasnik, Manuel Valdés, Dziga Vertov, Esteban Vicente, Salvador Victoria, Darío Villalba, Ilià Mikhàilovix Zdanévix, Vaclav Zraly, que integren esta exposició ens adonem que "el propòsit de l'art és donar-nos una sensació de les coses que ha de ser visió i no sols reconeixement", com sosté el fundador del grup de formalistes russos, Víktor Xklovski, en *Una teoria de la prosa*.

Per això, el *collage* trenca amb l'automatització de l'art i de la vida quotidiana en posar "l'acte de la deformació creadora [ja que] restaura l'agudesia de la nostra percepció, donant densitat al món que ens envolta. La densitat és la característica principal d'este món peculiar d'objectes deliberadament construïts, la totalitat dels quals anomenem art."

Sens dubte, la reflexió de Victor Erlich concreta la naturalesa d'este nou eix artístic que l'IVAM posa a disposició de les persones perquè puguen fer un recorregut miscel·lani pels autors més representatius que han format part d'esta imprescindible visió estètica que s'ha desenrotllat multilateralment al llarg del segle xx.

A la memòria de Richard Hamilton (1922-2011), amic primerenc de l'IVAM, l'obra del qual és un passatge necessari per a entendre la cultura de la imatge en el nostre temps.

PREMISSA

Ara fa cent anys de la invenció del *collage*, de la seua difusió en l'espai artístic internacional en qualitat d'una hàbil i sorprenent estratègia figurativa enfrontada obertament amb la tradició

il·lusionista: el cànon constructiu de la representació visual europea. Sembla, per tant, que ha arribat el moment oportú per a la presentació, a manera d'inventari, de l'esplèndida col·lecció que posseïx l'Institut Valencià d'Art Modern, una institució que, tant en este com en tants altres camps de l'experimentació artística, va apostar fort, des dels seus inicis, per la comprensió i interpretació de les propostes artístiques emergents formulades al fragor de la batalla estètica radical a principis del segle xx. El *collage* va ser una idea, potser una *boutade* en les seues primeres temptatives, forjada entre l'atzar i la ironia per Picasso l'any 1922, qui va trobar la complicitat immediata de Braque. Va despertar de seguida l'entusiasme de Juan Gris, també un artista avançat de la pintura cubista. La col·lecció de l'IVAM és tan complexa i heterogènia com pretén ser el *collage*, nodrida com és lògic en l'experimentació plàstica sobre el paper posada en risc per les avantguardes històriques, i continuada en paral·lel d'acord amb la consolidació de la tradició d'allò nou, europea i radical. Amb el temps, el *collage* ha arribat a convertir-se en el confí del territori comanxe d'allò artísticament incorrecte, en la clausa decisiva per a qualsevol inventiva formal, renovadora i audaç. De l'expressionisme al surrealisme, l'avançada militant del fotomuntatge i la feridora publicística bèl·lica. Els projectes provocadors del dadà i les intermitències del *jazz*, ja en el moment dels ballets russos i les aspres dissonàncies del cabaret, que quedarien mal encaixades i pitjor assimilades sense la desconcertant combinatòria del *collage*, que vindrà a ser el robust banc de proves en què l'artista demostra les possibilitats d'intercanvi formal, l'eficàcia en suma, de les seues iniciatives més atrevides, per a fer expressiu el material plàstic. Però centrades sempre en l'acoblament híbrid, en l'objectualització formal o senzillament en la vella cerimònia artística del desconcert, arrogant desestabilitzador en el despertar estètic contemporani. Les intervencions plàstiques es espais tancats o en superfícies artístiques diàfanes, la *performance* participativa, dramatitzadora de rituals narratius o escenografies en clau, i inclús les recents tecnologies capdavanteres recuperen el *collage* com el sistema de resultats garantits quan es pretén estimular una experiència estètica viva. Gratificant i duradora.

En efecte, el *collage* és l'art de la sobreexposició, de la unitat significativa forçada entre elements sensible poc ortodoxos i en ocasions antagònics, l'art "de la discontinuïtat, el muntatge i el fragment, allò tallat i allò enganxat." O simplement de l'escapada, l'evasió estètica utòpica i imprescindible que va entrevore Joan Miró, en uns anys negres a la saga d'inesperades associacions

concordes amb aquelles que anomenaríem estètiques de situació, sens dubte més ajustades amb el saludable pragmatisme ètic que definix la mirada del segle XXI. Una mirada, tant si vols com si no vols, saturada de normes insensibles, i formes artístiques ancorades en una seqüència dinàmica d'*ismes*, de permuta imparabile. Convé no oblidar, i és un imperatiu de supervivència per a qualsevol espai artístic públic, que la sensibilitat actual es referma per vies diverses sovint contraposades. Que, ves per on, recuperen el *collage*, en qualitat d'art i actitud artística, com l'arriscat horitzó de la imaginació que diríem soluble –hui es preferix líquida–, disposada a l'acció en qualsevol esfera ideal de significació sensible. La qual cosa posaria en qüestió una vegada més aquella incisiva observació d'Ortega y Gasset allà pel 1925, cautela en època de ressaca avantguardista: "L'art del passat no és art, va ser art."

Els artistes i les obres seleccionades en esta secció donen compte en esta ocasió de la densitat del risc assumit per l'IVAM en el moment iniciàtic de la col·lecció. Els artistes són decisius: Schwitters, Moholy-Nagy, László Péri, Hamilton, Rauschenberg, Oldenburg..., per esmentar-ne aquells d'inqüestionable dimensió internacional. A més, i com a guia metodològica que facilite la visita, les obres s'alineen en uns apartats de mer abast descriptiu, apunten un itinerari possible i ens ajuden en l'apreciació de les obres i objectes artístics, sempre singulars i autònoms, i la seua aportació formal a l'enlluernadora endevinalla figurativa capaç de sorprendre encara al visitant més exigent:

- I. Matèria. Forma
- II. Imatge. Figura
- III. Signe i gest
- IV. Memòria, tradició i experimentació
- V. Relat i acció

En el moment dels agraïments, he de subratllar l'interés de la directora de l'IVAM, Consuelo Císcar, i l'anuència del Consell Rector que presidix, en aprovar d'immediat la proposta i la mostra que inaugurarem. Així mateix, he d'assenyalar amb llapis roig el meu agraïment als conservadors artístics i membres actius de l'equip del Museu, a tots i cada un d'ells, la professionalitat dels quals justifica de sobra el prestigi que compartixen en l'esperançat horitzó de l'art contemporani.

J.F. Yvars

EL VALOR D'ALLÒ INSIGNIFICANT

J. F. YVARS

Apunts dispersos sobre el collage

Del *collage* com a tècnica artística fonamentada en l'acoblament d'ocasió o intencional es pot afirmar quasi tot, com de fet ha succeït, encara que sens dubte l'argument que l'aproxima a l'experiència sensible moderna arrela en el seu acerat aprofundiment en les vastes possibilitats del fragment material o formal i les seues funcions en el desenrotllament d'una estètica de l'objecte plàstic. Un objecte considerat ara més enllà de les fronteres de gèneres, estils o tendències artístics, sense les condicions de demarcació conceptual que, potser sense forçar massa les coses, adscriuen històricament el *collage* a l'especulació constructiva cubista o a la desmesura interventiva que exhibix encara la prestigiosa etiqueta dadà. El *collage*, el *papier collé* i l'*assemblage* de retalls fortuïts de cartolina acolorida enganxats al costat d'objectes reals en la superfície plana i bidimensional de la tela, que adquirix així un perfil tridimensional, eren pràctiques de taller en la indústria modernista del disseny habituals en la gràfica de la fi del segle (xix). El potencial artístic i comunicatiu d'estos mitjans va ser seriosament pres en compte, explorat i explotat per Picasso, Braque, en certa mesura per Juan Gris i ben prompte inclús per Henri Laurens, entre els anys 1912 i 1914, amb el propòsit no sempre conscient d'establir les bases d'un nou llenguatge artístic que posara en conflicte la representació il·lusòria ortogonal o en perspectiva de la tradició clàssica europea. Una crítica doble a ulls veients: el desplegament pictòric superficial i efectista, però també i el toc decisiu de l'artista genial i totpoderós promogut per la cultura i l'educació romàntiques. A més d'aportar una llançà en favor de la *popularització* de l'experiència visual per mitjà del recurs al fragment i els residus industrials, tan allunyats de la noblesa dels materials imposats per la preceptiva didàctica de les escoles i acadèmies d'art. Una actitud ben picassiana, permeteu-me l'exemple, que va donar amb el truc divertit d'enganxar trossos de paper en la tela i construir "una altra cosa" inserint objectes sòlids: el cubisme sintètic, com ha subratllat l'historiador d'Oxford de la cultura Paul Johnson, rescatava la solidesa i el realisme en la representació. Picasso ni juxtaposava ni afegia objectes a l'atzar; en sentit estricte componia, harmonitzava, equilibrava o desajustava contraris. No era este procediment una fórmula audaç per a temperar el formalisme visual absolut del cubisme analític? Potser. Voldria, no obstant, amb l'objectiu d'establir una forma flexible de discussió, aportar algunes consideracions al debat a partir de certs testimonis concrets i més

prompte dispersos que conflüixen en la identificació artística moderna. Però anem per parts.

En una oblidada conferència sobre el lloc de la pintura en la consideració actual de l'art, recuperada en el tom III de les *Obras completas*, edició de l'Institut Cervantes (Madrid 2005), datada en un moment imprecís de la dècada dels trenta –potser 1934–, Federico García Lorca és inusualment tallant: "Any 1914. La Gran Guerra destrüix la realitat real [sic]. El que es veu és invisible [sic]... allò visible no sembla autèntic. El que véiem i no ho creiem... No cal fer cas als ulls que enganyen. Cal alliberar-los de la realitat natural per a buscar la verdadera realitat plàstica. No anar a la recerca de les qualitats efectives dels objectes, sinó de les seues naturals equivalències plàstiques. No buscar la representació real de l'objecte, sinó trobar la seua expressió geomètrica o clàssica i la qualitat apropiada a la seua matèria." Ben mirat, una crida en tota regla al mestissatge artístic, a l'alliberament formal de l'objecte sensible significatiu, que s'ha de desfer d'una vegada per totes de l'aclaparadora acumulació de referents culturals no sempre pertinents que l'assetgen. A la fi, la tornada a les propostes nítidament formulades pels moviments avantgardistes en el moment de la seua efervescent radicalització al llarg de les primeres dècades del segle xx: tornar a la realitat nua dels signes sensibles i construir a partir d'estos –"el que de veritat compta", emfatitza Lorca, enlluernat llavors per la desconstrucció surrealista que André Breton posava al servici de la Revolució Social–. Un horitzó imaginatiu i fantàstic, en efecte, però sempre autosuficient i fonamentat en la intransigent eliminació de la teoria. "Una cosa que Goethe havia pretés en els seus escrits morfològics", es permetia postil·lar Walter Benjamin també per aquells anys. La recuperació crítica, aparentment paradoxal, del positivisme huitcentista descriptiu i sistemàtic en una època de poètiques de la imatge resolutament subjectives, però aventurada amb el major candor normatiu. I això no era poca audàcia, coneguda la discreció del poeta granadí i les seues escasses pretensions especulatives, igual que també sorprén la perplexa sinceritat del pensador berlinés, tan rigorós en el control conceptual del relat, qui –una altra sorpresa– en reconsiderar el seu "mètode de treball" (*Passagenwerk*, 1982, II, p. 941) descobreix en el *muntatge literari* el reducte fonamental per a donar amb el sentit ple de les imatges viscudes. Ja en *El autor como productor*, Benjamin havia apel·lat al "principi d'interrupció" que resol bruscamment l'aparent plenitud de la narració dramàtica, motiu en què insistix quan recupera les ambigües nocions del muntatge en Bertolt Brecht, que sintetitza afirmant: "el muntatge talla –interromp, potser millor– el context en què s'inserix. Res a dir, només mostrar; cap expressió enginyosa. Afinitats i dissonàncies, però no per a descriure-les sinó per a recordar-les", insistix Benjamin a continuació (ibídem, p. 946).

Una circumstanciada presentació, comptat i debatut, dels motius sobreposats al fluir de la memòria: "Que transformats apareixen els records visuals amb el pas del temps! No es tracta de deixar passar el temps, sinó d'internalitzar-lo dins de nosaltres", conclou (ibídem, pp. 986 i ss.). Un nou exemple de pes ve a unir-se a més a esta encoberta reivindicació del fragment en el relat visual. Procedix de l'artista barceloní Antoni Tàpies, recentment desaparegut, que també en la seua poderosa i sempre directa obra assagística ha sigut un conscient admirador de la presència i validesa del fragment matèric, en particular quan aborda els *acoblaments d'objectes* que escapen a mitja consciència de la seua obra: "Un quadro és per a mi, inclús en la seua més estricta dimensió, un objecte. I quasi es podria dir que en el seu conjunt és una escultura, un conglomerat plàstic, si reparam en el marc i la part posterior i protegida de la tela", confessava l'artista a Julia Guillamón en una entrevista del 1989. Un indici més en favor de les tàctiques formals d'acumulació i desplegament que posa en acció la pràctica del *collage* figuratiu o gràfic en l'art contemporani. Potser haja d'insistir, per un moment, en la proposta avançada per Benjamin sobre els recursos de la crítica en el redescobriments del rostre velat de l'obra d'art. El filòsof recupera el plantejament historiogràfic de Wölfflin, que ja el 1858 confiava a la història de l'art estricta (*strenge*) no sols "la descripció de les circumstàncies temporals que les obres d'art transformen" –el verb és seu–, sinó l'anàlisi sempre ambigua del seu valor i la seua naturalesa singular en qualitat d'art, és a dir, com a complexa associació formal. "Comença a prendre cos una ciència de l'art –i ací emergix l'equívoca ombra de Riegl– que situa en primer lloc l'obra d'art individual, autònoma i el desenrotllament de les formes que la configuren. A penes la investigació artística la convertix en objectiu d'anàlisi, l'obra sensible es transforma en una altra cosa vigorosament nova en raó de la seua complexa càrrega formal, en algun punt a penes un instrument de coneixement." L'obra d'art se'ns presenta ara més prompte, en opinió de Benjamin, "com un món fantàstic en miniatura" que se sosté a si mateix, dotat d'una naturalesa pròpia (G. S., III, pp. 521 i ss.). L'autor pren prestada dels germans Grimm, és cert, l'expressió decisiva que ha d'orientar la brúixola cap a una nova consideració teòrica: la crítica com a *meditació sobre allò no-expressiu*, sobre tot allò que dóna significació a un univers lliure de motius establits i tancats en l'il·lusori àmbit artístic. Una indagació que proposa el perfil de l'objecte artístic individual enriquert pel valor de les plurals funcions sensibles que estimula. El valor d'allò insignificant, en efecte, entre una gamma d'àmplies connexions modals que apunten no cap al gran tot absolutitzador i abstracte de la teoria, sinó als detalls pels quals escapa el nucli de veritat de l'obra plàstica: els símbols, les al·legories, les empremtes i indicis acumulats que són el

testimoni ocult d'una vida d'art diluïda però profunda que condiciona la percepció renovada de l'objecte artístic. Cada una d'estes formes –Benjamin no titubeja quan les anomena així– aporta dades desconegudes que il·luminen la condició imaginativa de l'obra en si: una concisa enumeració de "continguts endevinatoris" que només la crítica transitiva és capaç de desxifrar. Perquè l'obra d'art exigix per a la seua justa comprensió "la combustió dels materials que van col·laborar en la seua construcció: la flama és ara alguna cosa més que una metàfora gastada i se'ns mostra com "el somni vehement de tota obra d'art genuïna." Brillant imatge que il·lumina "amb brases incandescentes" la reflexió artística primerenca d'un Benjamin obstinadament idealista, embarcat en la brega sense control amb les absurditats d'una teoria de l'art personalitzada i potser un punt romàntica a contratemps, iniciada no per atzar en els anys fèrtils que van acollir l'aventura cubista. Una actualització selectiva, segons la manera de vore d'Arnold Gehlen, qui recorre, a mitjan la dècada dels setanta, a la pintura de Tàpies per a mostrar un model arcàdic de formalització plàstica que va més enllà de la història i queda insinuat en les traces evolutives, orgàniques i materials dels elements artístics (Cfr. *Zeit-Bilder*, Munic 1986, pp. 302 i ss.). Un tros de paret domèstica, d'entonació groc grisenca, escrostonada, esquerdada, trencada pel descuit del temps, inscrita no obstant en el metòdic marc que l'anomena i enumera com a obra d'art. Aguda apreciació en un crític sovint desqualificat com a reaccionari per la deriva acadèmica. L'activa sensibilitat de l'ull i l'alerta inquietud perceptiva de la ment faran saltar l'objecte artístic del transitat confí del museu i dispararan l'alarma que desperta l'experiència estètica. El valor iniciàtic de la mera translació local d'un enunciat descriptiu –paret o mur– que desajusta el fort contingut d'un detall figuratiu no-significant. La pintura alliberada a la fi de l'existència ancestral que la confine a la imitació del món visible, que aspira com demanava Kahnweiler a la configuració d'obres d'art "existents per si mateixes i en si mateixes", ja que l'art pot crear des de l'interior una estructura de signes que resulten de l'essència, de l'arrel de l'obra mateixa però que, encara així, denoten el món exterior. Açò era el que els cubistes sentien "de manera fosca" i justifica consistentment la fascinació del *collage*, una cosa que no és ni representa el que sembla. Amb algun repunt d'ironia, una ruta segura per a prosseguir el nostre camí titubejant que esquivia la discutible aportació històrica i formal de l'art africà, de l'art ètnic i inclús de l'arcà llegat ibèric en qualitat de pont primari, com volia Carl Einstein, del *collage* i les sobreposicions objectuals sobre la superfície tancada o l'espai en diagonal cubista. Els fetitxes defensius i protectors de les cultures subsaharianes, els amulets agressius i cerimonials de les ètnies gabon, sempre antinaturalistes, antirealistes i heteroeuropeus, tenen poc a vore, al meu entendre,

amb l'acurada addició de motius gràfics o fragments de rebuig sobre una estructura visual geomètrica que propicia el *collage* modern. La llegendària màscara africana de la cultura Wobe-Grebo adquirida a Marsella que pel que sembla tan fortament havia influït en el cubisme inicial de Picasso i Braque, és hui un referent polèmic després de les indagacions de Pierre Daix respecte d'això i la publicació de la correspondència de Charles Ratton, etnòleg i africanista de prestigi, que demostra l'adquisició per Barr, per a la col·lecció primitiva del MoMA novaiorqués, d'una altra màscara itumbi el 1939, la qual cosa fa impossible la seua influència en el pioner cubisme analític. L'ombra africana recau sobre el primer *collage*, *Nature morte à la chaise cannée* (Natura morta amb cadira de reixeta), del 1912, avaluada per Kahnweiler en el seu dia, atesa la profunda intenció antiimitativa del fetitxe i la força d'un feix de signes distintius d'estil simbòlic o formalista: una superfície de fusta retallada a la manera d'un oval facial, en la qual destaquen en relleu el nas, els ulls i la boca d'estimulació volumètrica i geomètrica, diguem-ho, de llunyana analogia precubista.

II

Potser un matís decisiu per a la correcta apreciació del *collage* apunte a la diferenciació notòria entre allò visual i allò tàctil, un enunciat polèmic i provocador en el seu temps que va suscitar la pintura de Picasso *Natura morta amb cadira de reixeta* (1912) o *Cadira de cuina amb seient de reixeta*, en el lèxic aspre de l'artista, punt final segons hem pogut apreciar del cubisme analític, geometritzant i il·lusori des del punt de vista de la figuració convencional i un pas endavant en el terreny vedat de l'experimentació plàstica i figurativa. De fet, una natura morta –en el sentit del bodegó decoratiu de traseria barroca– tancada en una estructura ovalada, hermètica, en la qual s'introdueixen seqüeles hàbilment encolades en hule d'ús domèstic i l'ordit del seient d'una cadira de rebedor petitburgés. En poques paraules, el replegament definitiu del sistema de representació ancorat en el "semblar", com encertadament ha observat l'historiador nord-americà Hall Foster –*Art Since 1900*, Londres 2004, pp. 114 i ss.–, una noció molt allunyada del semblant estructural o figuratiu –la *likeness* de la pintura clàssica– obstinat encara en la reivindicació activa del signe plàstic enfrontat a la veritat convencional de l'aparença, del com si sensible, que havia obert el territori de l'art a la complicitat amb la literatura i la fantasia verbalitzadores i arribaria amb les primeres avantguardes històriques a l'instant sense tornada de l'art nou. Les experiències sonores, essencialment performatives i dramatitzadores, de Kurt Schwitters van ser el radical pas de rosca de l'expressivitat pura –veu i gest–, mentre la subtileza imaginativa dels seus *collages* avançaven una manera diríem bel·ligerant d'intervenció en l'espai

plàstic per mitjà del mestissatge de figura i acció. Schwitters ha sigut sens dubte, juntament amb Malévitx i Max Ernst, l'experimentador millor dotat per a portar a l'extrem la virtualitat comunicativa del *collage*. Que Malévitx accentue l'"aspecte concret" del cubisme sintètic i recupere amb entonació transcendent el perfil d'allò insignificant, constitueix un argument solvent en favor de les propostes de Walter Benjamin. El realisme ingenu de *La vache et le violon* (Vaca i violí), del 1913, visualitza una incursió figurativa de Malévitx en la deriva de plans cromàtics en dissolució formal, un pas endavant per descomptat a la saga del grau zero de la pintura, sempre en l'escala de variables pictòriques, si cap la redundància, al voltant de l'objecte plàstic. La insinuació, ja a deshora, de la manera de representació formalista elevada a categoria estètica per l'anomenat suprematisme, segons l'altisonant enunciat abstracte i abstrús de l'activisme contagiós estimulat per les estètiques de filiació dadà. *Carrés disposés selon les lois du hasard* (Quadrats ordenats segons les lleis de l'atzar), del 1916, és alguna cosa més que una incursió atrevida que prompte s'imposaria en la tradició d'allò nou l'elegant destresa constructiva d'Hans Arp: la juxtaposició dels procediments avantguardistes inventats a París al llarg de la primera dècada del segle xx, per descomptat, però interpretats, ara sí, en clau descobertament surrealista. Al marge quedaven, com no podia ser d'una altra manera, les sobrepintures de Klee, destil·lades amb l'habilitat cal·ligràfica dels llibres escolars de l'enlluernador final de segle vienés. I sobreeixien també, amb el punt d'atenció d'una originalitat inesperada, les dislocacions figuratives de Max Ernst que havien de redefinir les possibilitats comunicatives del *collage* en reintegrar-lo –silenciosament, convé subratllar-ho– en la vella tradició del gravat moralitzador o dissolvent. Un altre element que cal tindre en compte.

Per a Max Ernst el *collage* substituïx –és una manera de parlar– l'escultura objectual i l'*assemblage* fortuït amb el propòsit de recuperar la figuració il·lusament tridimensional i narrativa. Insistix Max Ernst en la prefiguració d'estructures sensibles d'origen híbrid –imatge i forma– alhora que recupera la provocació desinhibida del dadà –ens situem ja en 1920, convé tindre-ho en compte–. Per a Ernst la subversió plàstica és decisivament literària, situada a anys llum de la pintura experimental del cubisme precari d'entreguerres. L'artista, ara el surrealista Max Ernst –com ha demostrat l'exhaustiva indagació de Werner Spies (Berlín 1988)–, refà les variables formals i iconogràfiques al seu abast i es desvincula irat del formalisme abstret de l'avantguarda tardana. Un art, en conseqüència, que torna entusiasmat a la il·lustració didàctica i divulgadora, a la instantània científica i sorprenent que desconcerta al lector contemporani, fastiguejat d'una informació recurrent i confusa però àvid del signe potser críptic però sempre indiciari d'una formulació

estètica inèdita. Un art, com cal suposar, que treballa les formes a partir de l'experiència arriscada sobre materials trobats, amorfs m'atreveria a dir –i tornem a Walter Benjamin–, *insignificants* en un sentit figuratiu. Un art que entreveu en el *papier collé*, en l'associació ocasional de contorns i en la manipulació activa de la imatge fotogràfica una proposta fecunda de possibilitats visuals. En este punt és possible establir, amb la distància que el tema exigix, una matisació necessària en la primerenca difusió del *collage* en l'espai figuratiu contemporani.

El *collage* és per a Picasso i la seua *bande à trois* un passatemp agut d'associacions figuratives, imaginatives per a major precisió, que prompte assolix la complexitat formal conseqüent a través de l'experimentació plàstica cubista. Una mena de composició de semàntica equívoca –geomètrica i figurativa– que apel·la a la memòria immediata –el retall de premsa i la notícia de fulletó– i evoca la imaginació popular en un moment determinat, la crisi de la sensibilitat europea en vespres de la tragèdia bèl·lica oberta el 1914. El crític francès Philippe Dagen ha pres seriosament en consideració, respecte d'això, les natures mortes de Braque realitzades durant l'estiu d'aquell any: plans de color retallats i sobreposats, en monocromia o amb traços regulars que respecten a la lletra el que anomenaríem regles del cubisme sintètic. Formes fragmentades i distribuïdes en un orde al·lusiu; rètols i paraules, collages heterogenis. Construcció i reconstrucció de figures, de *Bouteille de rhum* (Botella de rom), *papier collé* del 1914, a *Nature morte au comptoir* (Natura morta amb fruitera), del 1918: “aombrat progressiu del cromatisme, blanc i ocre, gris i verd.” L'ús del *papier collé* que justifica una “nouvelle figuration dans l'espace” –dins *Braque*, París 1992–.

D'altra banda, la subtil –o potser no tant– apropiació del *collage* i l'*assemblage* fortuït pel surrealisme, ja encapçalat per André Breton, que el convertirà de seguida en el llenguatge virtual de l'experimentació preconscient i més tard en el vehicle publicitari d'una alternativa ideològica de potent inspiració subversiva. La guerra incivil espanyola i la propaganda militant d'entreguerres –tant en el front bolxevic com en el parafeixista– transformarà el *collage* i la seua seqüela radical, el fotomuntatge, en l'arma llancívola de polítiques culturals enfrontades: la campanya bèl·lica de Wyndham Lewis i l'avançada vorticista a l'Anglaterra de la dècada dels trenta, és tan bon exemple com les estratègies gràfiques del Front Popular en l'atziac ocàs democràtic peninsular. Ací destaca, paradoxalment, tornant al relliscós territori de l'apreciació estètica, la inabastable obra gràfica de Max Ernst, que porta a l'extrem les possibilitats plàstiques i expressives de la juxtaposició visual d'elements sensibles –imatges i signes– i la successió d'estridents figures del somni i la memòria al servici de la fantasia.

III

Com hem tingut ocasió de constatar en l'apartat precedent, per a Picasso la realitat és senzillament el quadro, que considera com el complex material indissoluble de la pintura, imatge, forma i matèria –inclòs el marc i el revers, anvers i revés de la representació–. Un objecte plàstic. La funció de l'artista consistix a construir a través de les formes en major mesura que a representar il·lusòriament o simbòlicament una realitat natural que ha d'adaptar a les rànies convencions de taller, a la pràctica artística en definitiva. Recorde el mig somriure de Sabartés, confident secular de Picasso durant mitja vida, quan relatava la importància del marc arribat el moment de la prova decisiva a què l'artista sotmetia la seua composició acabada. “Era el primer jutge que havia d'afrontar l'obra”, sospirava Sabartés, i el veredict no estava per descomptat pactat per endavant. El marc preparava la pintura, encara que en ocasions la presència gens insignificant de la motlura obligava a rectificar seriosament la pintura. No és casual, i tanque este meandre personal intempestiu, que Picasso fóra un acurat col·leccionista d'emmarcacions barroques en què admirava tant la fina marqueteria de la seua estructura com el desbordat arabesc en escaiola final. No pot sorprendre llavors que les primeres natures mortes, els bodegons ja d'intenció cubista de Picasso observen una trama d'exigències –formals però materials alhora– assimilades de seguida per Braque i Juan Gris, tots excel·lents artesans de l'ofici així mateix. Es tractava, per tant, d'aconseguir i representar una realitat visual “de tall tallat com el diamant”, en la qual l'entaulament polièdric, la geometria de les formes, se sobreposa a la subtil expressivitat dels pigments cromàtics, còmplices en qualsevol cas de l'originària intenció constructiva. Tres retrats sorprenents de l'artista malagueny –*Wilhem Uhde* (Saint Louis Museum), *Kahnweiler* (Chicago Institute of Art) i inclús l'evanescent *Vollard* (Hermitage)– responen a la nova fórmula que fa *cúbic* l'espai figuratiu. Una fórmula que Braque personalitza en *La bouteille* (La botella) del Musée Picasso de París. Més encara: és així mateix l'artista normand qui entre els anys 1911 i 1912 introduïx en la pintura moderna nets elements tipogràfics que dissimula en la falsa fusta de les sanefes que decoren els interiors del moment. Variacions en les textures i concretes insercions materials. Una altra cosa per descomptat que la pintura pura, d'entonació musical, que Apollinaire intuïa en les meditacions estètiques que celebren la invenció del cubisme, però en qualitat d'un contrapunt intimista, segons ha assenyalat Jacques Gagliardi –*Le roman de la peinture moderne* (París 2007)–, qui no dubta a proposar el *collage* com una alternativa matèrica i objectual a l'espiritualisme pictòric practicat en aquells anys per Kupka i visualitzat a la perfecció en les *Improvisations* de Kandinski, l'irat manifest *Über das Geistige in der Kunst* del qual va

ser publicat a Munic també el 1912. Potser *Violon et pipe* (Violí i pipa) en sanguina i *papier collé* de Braque, pintat l'any 1913, ens oferisca un bon exemple sobre les ambigüitats figuratives en alça. Coneixem la resposta nul·la de Gertrude Stein, un silenci eloqüent en efecte, a les fantasies constructives objectuals de Picasso, llavors una faulista incondicional dels excessos contrarealistes del pintor. Encara és més sorprenent esta omisió si atenem a la virtualitat plàstica del *collage*, elevada a l'infinit de la prosa fonètica i pseudorealista de l'escriptora nord-americana, que havia adquirit entusiasmada *La table de l'architecte* (La taula de l'arquitecte) de Picasso el 1912, una altra fita del cubisme analític, encara que es mostrara sempre reticent, just és dir-ho, davant del retrat superb que li havia fet l'artista amb doble intenció –deconstructiva i reivindicativa–. La correspondència entre Gertrude Stein i Picasso –publicada per Gallimard (París 2005)– és fecunda en informació al voltant d'aquells anys aurorals, i ens relata el pelegrinatge espanyol de l'autora també el 1912, que no fa sinó augmentar el fervor picassà i el desig de col·leccionar la seua obra. A més, en este any astral de 1912 Gertrude Stein va publicar el seu críptic “Portrait of Picasso” en el número d'agost de *Camera Work*, l'audaç revista de Stieglitz, una altra dada que convertix la indiferència sobre els *collages* cubistes en simptomàtica, quan l'escriptora acabava de comprar *Le petit verre* (El xicotet got) i *Nature morte au journal* (Natura morta amb periòdic). La ruptura de Leo Stein amb Picasso, el trossejament de la col·lecció i el refredament de les relacions de confiança amb Gertrude que només més tard es van restablir a París, després del confús exili de la *Grande Guerre*, potser tingueren la seua part en l'enigma. A la fi *petite histoire* a la mirada contemporània.

Tal vegada la indefinició que va acompanyar la difusió del *collage*, sempre entre la destresa tipogràfica i l'acoblament d'objectes reals sobre la superfície pictòrica, afig complexitat al sorprenent desplegament de la nova tècnica figurativa, llançada ben prompte pel radicalisme dadà a l'escena provocadora de la subversió artística a penes recuperada l'efervescència cultural després de l'armistici el 1918. No obstant, els experiments de juxtaposició plàstica apunten a Marcel Duchamp i Hans Arp –després Jean– i tenen una data tan primerenca com 1913. En *Carrés disposés selon les lois du hasard* (1916) Arp donava un pas endavant i tallava fragments regulars de paper que enganxa destrament sobre el suport engomat. “Una negació de l'egoisme humà”, segons una altra humorada dadà que deixa clara la retòrica antiromàntica posada en joc. Però sobretot el *collage* es convertix en el procediment plàstic de fàcil assimilació que transfigura la voluntat subversiva de les estètiques avantguardistes, tal vegada al costat dels *ready-made* i sempre entre la màgia i la irracionalitat lliure de la idea casual.

Ja Barr havia pres en consideració les dificultats constructives del *collage* –Picasso. *Fifty years of his art*, MoMA, 1946– que anava més enllà del divertit “fer art amb el contingut del pool de fem”, com Picasso li assegurava a Braque. La combinatòria del *collage* extrema una “abstracta austeritat” a la qual el *papier collé* afig audàcia i virtuositat. Cartó i oli, i fragments enganxats a l'atzar van erosionant la neteja de la superfície pictòrica, forçada a integrar la intervenció objectual. Potser a partir del *collage* quede obert l'espai plàstic a l'experimentació tridimensional que generalitzaran les *construccions cubistes*, és cert. *Mandoline* (Mandolina), del 1914, no és pintura ni escultura, però tampoc arquitectura. Més prompte, ironitza Barr, fusteria: composició objectual sense base, ni dimensió espacial, ni marc, ni tan sols sentit de massa. Senzillament una construcció de textures de fusta sense desbastar acolorides amb força. Una seriosa experimentació sobre la resistència o ductilitat dels materials però que cabria suposar improvisada, allunyada d'un projecte constructiu concloent, l'acabat o la perfecció tècnica. Un conglomerat d'iniciatives formals, al cap i a la fi, que marcaren l'evolució posterior de l'acoblament. No resulta anecdòtic, des d'esta talaia, que els caps de Picasso, en pasta de paper i carbonet, del 1914, sorprengueren als surrealistes: fantasiejaven de tal forma el referent, l'objecte natural, que deixaven via lliure a la imaginació i l'exercici del que més tard s'anomenaria *construir amb la mirada*. Que el dadanisme impulsara el *collage* entre les propostes renovadores de l'*art concret*, amb les juxtaposicions en fusta retallada i enganxada que va difondre Arp el 1915 –*Torse-nombri* (Tors-melic), posem per cas–, es pot entendre des del punt de vista de hui com un combat en tota regla per a alliberar d'una vegada l'art de les “estructures tradicionals de l'autoritarisme constructiu”. Estímul que Max Ernst captarà al vol.

IV

És cert que el procés expansiu del *collage*, igual que el procediment parell del *frottage* i el desplegament icònic surrealista, tècniques en definitiva de neutralització del cànon de representació il·lusionista occidental, sobrepassen al llarg de la dècada dels vint i trenta del passat segle xx l'espai d'experimentació de la xicoteta escala, on l'havia situat el cubisme. La reordenació irònica i acerada del fragment i els retalls de la vida diària emblanquinats i disposats estratègicament en la superfície del quadro, adquirixen el valor tàctic en convertir-se en un sistema complex de representació alternativa i radical. Ja els atrevits intents del dadà berlinés entre els anys 1919 i 1920 –de Merz caldrà parlar més tard– havien descobert en el relleu i l'acoblament un punt de fuga a l'escultura exempta i volum deformada intencionalment pel postcubisme a la saga de la figura

—problema, com demostren els experiments de Tristan Tzara i Max Ernst, sempre sobre el fil subtil del muntatge i la poètica visual—. Tèmporatives que van vore en l'hàbil versatilitat d'André Breton la inspiració que assolirà una virtualitat admirable en els *collages* surrealistes. Si l'escultura cubista insistia en la representació autònoma d'un conjunt plàstic —el cas primerenc de Lipchitz és paradigmàtic—, el muntatge surrealista ajusta el relleu a un projecte estètic més prompte que artístic de representació, que recorre en ocasions a la magnificació fotogràfica de determinats elements significatius des del punt de vista de la imatge. De fet, com ha notat Werner Spies en inventariar l'escultura de Picasso, el *collage* acaba per suplantar, que és una cosa més que substituir, l'escultura, convertint-se en un nou succedani, en un objecte real que actua tridimensionalment en complicitat o no amb la superfície pictòrica. L'exemple d'Arp és contundent. Un art de mistificació en què les fronteres que separen els gèneres artístics queden sistemàticament dissoltes, encara que en casos concrets el predomini de la pintura "tinte" els objectes del *collage* que acaben per presentar una dimensió pictòrica.

Esta tornada a la pintura que el *collage* suggerix a contracorrent i explica la seua difusió com una híbrida possibilitat de muntatge. La pintura sobre la tela "engul" el *collage* i administra plàsticament la coherència formal del conjunt: el *collage pintat*, no fet o deixat fer a l'atzar, de manera fortuïta, que encara precisa els efectes de *trompe l'oeil* i les disfuncions volumètriques que modela el relleu. La *Montgolfière* (Globus), del 1922, de Max Ernst val d'exemple. El personatge fictici Loplop adquirix una notació diríem fetitxe en el decurs surrealista del *collage* proposat per l'artista: el suggeriment d'una narració figurativa seriada, *La femme 100 têtes*, en la qual la mitat són *collages* acompanyats d'una "advertència al lector" que instrüix sobre el seu ús. "L'artista s'identifica amb l'ocell en alguna de les llegendes que descriuen l'acció", quasi un fulletó gràfic huitcentista, però un *oiseau intelligent*.

L'experiència de Loplop avança, de fet, una contundent divisió figurativa en el *collage* que recupera el relat gràfic, com anys després instrumentalitzarà la iconografia propagandística del front bèl·lic. Werner Spies ret tribut a Max Ernst: "El seu ús del *collage* va ser original, basat en la recuperació de gravats tribals, amb la qual cosa aconseguix establir un fort contrast entre l'aparença arcaica del gravat i la sorprenent novetat compositiva que produïx una sensació irreal i sorprenent." Al març del 1930 la Galerie Goemans de París mostra una selecció magnètica de *collages* que passa revista a la nova tècnica i adquirix la dimensió d'una retrospectiva indicària: hi participen Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Magritte, Man Ray, Miró, Picabia, Picasso i Tanguy, així, en orde alfabètic, per a evitar suspicàcies i malentesos formals. Una prova diàfana de la victòria

del *collage* com el sistema constructiu adequat a la conflictivitat dels mons d'art contemporanis, que torna al personatge Picasso el seu protagonisme indiscutible: ja el 1921, amb *Composició amb paquet de cigarrets blau*, havia produït un divertit contracollage pictòric. El paquet està pintat minuciosament, però ni enganxat ni penjat a l'atzar. Louis Aragon respon a l'exposició de Goemans amb un fragment xifrat, *La peinture au défi* (París 1930): "Picasso ha patit una crisi greu dos anys arrere, una verdadera crisi de *collage*." Per a recuperar la fascinació per esta tècnica ja addictiva, Joan Miró, "novingut no fa una altra cosa que *collage*" (ibídem, p. 26). L'esplèndida *Construcció en relleu* (Mont-roig, agost del 1930) de l'artista barceloní justifica sens dubte l'exageració del testimoni parisenc. L'artista barceloní li confessava el 1948 a Sweeney —devem la referència a Félix Fanés— que ja el 1933 tenia el costum de retallar dels periòdics formes banals que enganxava sobre cartolines. "Quan els *collages* estaven acabats, em servien de punt de partida per a les pintures. No copiava els *collages*, sinó que simplement els deixava suggerir-me formes." Christian Zervos havia donat el 1934 amb la fórmula que sintetitza la trama surreal dels *collages* mironians: "A partir de les imatges enganxades, transforma l'objecte vist en objecte imaginat."

Hui coneixem literalment els esforços de Miró per fugir de l'opressió de la pintura, esta quimera figurativa de tradició europea, i l'enfuit recurs al *collage* a la recerca febril de possibilitats expressives inèdites entre el fem i els residus urbans. Era el moment de l'*antipintura*, dels *collages* agressius que d'alguna manera visualitzen un desconcert de tall nihilista més prompte que primitivista com potser havia sigut el cas de Picasso. Bataille ha dramatitzat l'instant: "La descomposició en el punt on res roman..."

V

L'aportació de Kurt Schwitters a l'evolució plàstica del *collage* va resultar tan fonamental com inesperada. Partia —ja el 1919 per a prolongar-se fins ben entrada la dècada dels quaranta— d'una fragmentació irònica d'intenció verbalitzadora, tonal segons s'afirmava, molt pròxima a la bel·ligerància postbèl·lica berlinesa de *Kommerz*, llegiu *Kommerzbank*, que llavors plantejava una arrogant reivindicació anticapitalista, per descomptat, però al seu torn una pràctica performativa de segmentació foneticogràfica sorprenentment eficaç i nova, partícip del radicalisme expressionista del dadà. Hall Foster ha cridat l'atenció sobre la singular genealogia dels *collages* de Schwitters, la seua simbiosi cubofuturista i la peculiar estructura mecanogràfica [sic] que aproxima les obres a les estranyes manipulacions iconogràfiques de Picabia. No obstant, els *collages* de Schwitters, escrutats a la llum de l'experiència artística

contemporània, destaquen per la seua sobrietat constructiva, la nítida arrel gràfica de l'esbós, pur dibuix, que més endavant es multiplica en un desplegament d'associacions matèriques i inclús objectuals. Obres com *Merzbild Rossfett* (1919), ho demostren: aconseguides articulacions de rebutjos que ordena en una seqüència atonal cromàtica i dissol en expressives formes plàstiques amb poc a vore amb els *ready-made*, per exemple, i res amb les exquisides tipografies d'El Lissitski d'aquells mateixos anys. Schwitters pretenia mantindre's dins dels marges tradicionals de la pintura, per descomptat, però influenciat enèrgicament per la contagiosa ruptura de les avantguardes. La subordinació, en definitiva, del gènere artístic, la tècnica, a una mena de mestissatge matericoconceptual. Un nou orde formal que cedix a l'associació creativa i suggeridora d'elements oposats, protagonistes no obstant del drama plàstic. Les intrèpides intervencions de *Merzbau* en Hannover, *Columna*, del 1923, renuncien a la pintura i aposten per la distorsió matèrica –relleus i fustes acolorides– en lliure suport espacial. Els bigarrats objectes de Schwitters anul·len qualsevol experiència artística més enllà de la percepció tàctil d'un conglomerat heterogeni d'indicis sensibles. Una seriosa, i fins a cert punt punyent, contraproposta a la racionalització de l'esfera íntima, l'espai-llar sotmés al control de l'eficiència pels teòrics de l'estètica *Bauhaus*, llavors emergent. El 1922, és A. M. Ripellino qui a propòsit de Maiakovski ens crida l'atenció: vint-i-cinc membres de l'Institut de Cultura Artística de Moscou, inspirat per Malévix, el radical *Quadrat negre* del qual data del 1920, programen, superada la pintura de cavallet i supèrflua, qualsevol activitat artística que no tinga una finalitat productiva. "L'art es va convertir així per a Tatlin, Ródxenko, Popova i Stepànova, en construcció d'objectes i elaboració tècnica de materials que s'aproximava a les maneres laborals de l'artesania, i amb això a l'experiència obrera."

Merz va ser l'apel·latiu que va utilitzar Schwitters per a anomenar el conjunt del seu treball artístic, una seqüència de *collage*, acoblament i barreja d'elements tipogràfics que acollia regularment la quinzenal *Der Sturm*. *Merzbau*, l'apartament-taller de l'artista, potser fóra un cau –com a aventura Diane Waldman–, un traster sufocant de restes diverses, però *Columna* va ser sens dubte la primera escultura *enviromental* de l'avantguarda europea, destruïda pels bombardejos aliats com a colofó a una avançada intervenció total. Potser els fotomuntatges soviètics de l'activisme col·lectiu postbèl·lic, amb Klucis i Ródxenko, donaren pas als fotomuntatges d'Hanna Höch, ja a mitjan els trenta, d'incidència decisiva en la cartellística de batalla, del Front Popular als diàfans esquemes de Renau en l'avançada de la publicística gràfica políticament militant. Però, amb tot, l'actitud antisensacionalista i reflexiva dels *collages* de Schwitters mantenen

encara en suspens la crida "expressionista cap a la interioritat" – recorda Brandon Taylor– que desconfia de l'efectisme de Der Sturm i el dadaisme extrem per a centrar-se en *Merz*, esta consigna afilada que definix una actitud ètica forjada amb aguda imaginació combinatòria: *Merzmalerei*, *pintura Merz*, pinzell, paleta, tela, signe i gest al costat d'una destra assimilació de materials en cru que mai descuiden la plasticitat essencial exigible en tota construcció artística –*The worker pictures* i les infinites variables *Merz* amb directes crides d'atenció a l'il·lusionisme perspectivista del renaixement i inesperats assalts de detritus urbans i elaborades *machineries* huitcentistes com a homenatge silent a una brillant imaginació tècnica–.

Els disciplinats *collages* posteriors de Schwitters, en impecables fragments retallats de tipografies i rètols comercials, vénen a donar compte de la versalitat del discutit projecte dadaïsta centreeuropeu: un art de palpable artificialitat visual que sotmet la construcció plàstica a la imatge equívoca de l'espill deformat. A la fi, l'oposició simultània de realitat i il·lusió –emergixen els fantasmes de la tradició il·lusionista– que evoquen les primeres construccions en *collage* de Picasso el 1912: natures de fusta pintada i ocasionals addicions de passamaneria industrial que suggerixen el controlat espai domèstic. "Merz és una proposta sense importància", reiterava Schwitters. Una aposta per allò insignificant. El que de veritat importa en l'obra d'art consistix per a l'artista en un fet simple: que totes les parts, proposicions i enuncisats queden vinculats entre si –"s'entrecreuen", subratlla Schwitters– i mostren la seua aportació en relació a una totalitat sensible. "El secret de Merz consistix a dotar de valor a qualitats plàstiques desconegudes, ignorades", es proposa en *Merz*, núm. 1, gener del 1923. La *performance sonora* aspirava a exemplificar l'experimentació estètica i deixar a l'arbitri de la paraula, al so sobreexpressiu, la responsabilitat d'una renovada experiència viva: "Artista, vocífera la teua solidaritat amb l'art", es pot llegir en *Merz*, núm. 2, abril del 1923. Les inflamades invectives de George Grosz i John Heartfield des de *Die Rote Fahne* de Berlín, ja el 1924, pretenien radicalitzar el burlaner desvergonyiment dadà en un front incendiari d'iniciatives artístiques, "escriptura, imatge i mitjans escènics", que apunten un pla de treball col·lectiu pensat amb escàs marge per a l'abús individual... i burgés "El surrealisme no és un nou o més fàcil mitjà d'expressió, ni tampoc una metafísica estètica: és l'alliberament total de l'esperit", proclamava la declaració surrealista de gener del 1925.

La convocatòria peremptòria, i torne a la idea d'un front roig d'acció artística, que al llarg dels immediats anys trenta no faria sinó exacerbar-se en polaritzacions formals i van acabar per mostrar-se ideològicament antagòniques –de la *politització de l'estètica* a l'*estetització de la política*, per a forçar al lector a fer memòria–.

Els collages de Gustav Klucis –*L'electrificació de tot el país* (1920)– parlen a veus: un programa d'acció comunicativa que descobreix en el fotomuntatge –*Complim el pla dels grans projectes* (1930)– un arma gràfica activa i directa en el llinar del totalitarisme. La propaganda, així, com a arma política. La propaganda en qualitat d'un objecte radical avantguardista i convincent. Sempre contra l'oposició estètica abstracta –només dadà– o l'esquerranisme candent –llegim bolxevic– que ha de fer visibles les contradiccions d'una cultura de masses alliberadora, internacional i possible, com van entendre de seguida però amb matisos les proclames gràfiques d'Heartfield, *El significat de la salutació de Hitler* (1932), repreneu un exemple transparent, i els persuasius cartells de Josep Renau, comunista de conviccions granítiques. Un perfil doble que demostra la riquesa del mestissatge formal. Un art de batalla, interventiu en l'esfera pública, necessàriament.

VI

A l'abril del 1937, quan València no era encara la capital de l'Espanya republicana, va tindre lloc un sonor desacord, que potser va ser topada conegut el tarannà guerrer dels contrincants, entre Ramón Gaya i Josep Renau a propòsit del cartell/collage propagandístic. Per a l'artista murcià, “la missió del cartell en el front bèl·lic no és anunciar –la guerra no és una marca– sinó dir coses emocionades més que emocionants.” El valencià va respondre irat en la revista *Hora de España* defenent el cartell viu i de consigna croada o bé el pamflet de “tintes planes fet a pistola.” Renau havia escrit a propòsit del fotomuntatge i argumentava tacat en la tinta roja dels aldarulls berlinesos, ja en plena voràgine nacionalsocialista. Una polèmica impossible i per descomptat innecessària a la llum de la ingent capacitat visual i imaginativa que va desplegar amb sorprenent qualitat el cartell bèl·lic en els anys successius, gresol d'estètiques i programes artístics radicals sempre. No obstant, la diatriba comptava amb un argument de pes, perquè treia el collage del taller, del laboratori, una tècnica innovadora i dúctil enriquida per la fotografia i la seua manipulació mecànica i el llançava a la pugna ideològica en què el missatge devorava la trama formal i inclús arribava a posar en qüestió la variable experimental, clarament icònica, que havia impulsat la revolta artística durant els anys del cubisme. També Louis Aragon, en un assaig clarivident dedicat al collage –*Les collages* (París 1965)–, analitzava els brillants inicis de la nova tècnica transgressora apuntant a un suposat cansament de la pintura en la nostra tradició amb a penes uns segles de vida, la qual cosa fa l'objecció paradoxal. La pintura, s'argumentava, convertida en un gènere expressiu abocat a la decoració reiterativa, on cabien escassos indicis d'innovació. No compartisc esta opinió

senzillament perquè, des del meu punt de vista plàstic, considere anàloga la superfície pictòrica i la tela acolorida, ni tampoc acabe d'entendre que Aragon explique la reacció del cubisme com una resposta agressiva a l'emergència –encara testimonial– de la fotografia, que venia a trencar les antigues mitologies del semblant. Ni la imatge fixa ni, per descomptat, el fotograma seriat, filmic, podien ser una alternativa a la pintura, ja que desatenien la seua flexibilitat, l'equilibrat o sobtat exercici alquímic –pintura/textura, signe/gest–, en la combinatòria del qual es fonamenta la figuració narrativa o experimental. El collage proposa una expressiva via intermèdia de caràcter mixt i inclús mistificador, ja que apunta contra el naturalisme acadèmic i exigix, més prompte, una nova noció de realitat de conviccions tecnològiques que s'intuïa en la fotografia i el reportatge gràfic documental. El fotomuntatge, que va secundar en espai i persuasió perceptiva al collage constructiu del cubisme sintètic, constituïa un mitjà eficaç d'apreciació d'imatges que substituïa els objectes “penjats” sobre la superfície pictòrica, és cert, alhora que potenciava l'estratègia figurativa d'allò enganxat i encolat que unia, entrecruava, juxtaposava o entremesclava imatges i motius gràfics en una nova trama formal de textura complexa, amb el dibuix i la tipografia inclosos. Grosz, Heartfield, Renau i fins a cert punt inclús Max Ernst, molt més historicista en la selecció de fonts iconogràfiques, jugaven amb els fragments fotogràfics i els enfrontaven o sobreposaven amb una decisiva voluntat alternativa, una mena de relats en clau desajustats i desconcertants. D'ací que s'haja preferit en la selecció de materials que vertebraven esta mostra aquells que ressalten l'experiència tàctil i objectual, pròxima a la pràctica cubista del collage en el seu moment radical. Prenent en consideració, no obstant, el fotomuntatge i inclús el cartellisme gràfic com una derivació enriquidora però instrumental i d'alguna manera desnaturalitzadora. Un artifici, en escala i envergadura formal, allunyat de la ironia lúdica i la troballa divertida del collage primerenc, encara que tal vegada de punxant eficàcia comunicativa. La tardana vessant purista del collage, ja en un moment neoplasticista, d'entonació cromàtica complementària o en contrapunt com suggerix l'abstracció lírica i que porta a l'extrem Mondrian, proposava un exercici formal exigent i difícil, un art de laboratori, insistisc, distanciat del front combatiu que demandaven els nous temps. L'ombra de Moholy-Nagy i l'empremta del constructivisme soviètic van tindre el seu espai de difusió, com més tard les caixes màgiques de Joseph Cornell, aquelles escenografies poètiques que preludiaven els *combine painting* i les escultures compostes de Rauschenberg.

L'artista, torne a Louis Aragon, “jugava amb el foc de la realitat i creava monstres moderns que feia desfilar al seu gust: el vertigen –advertia Rimbaud– convertit en el límit imprevisible del quadro.” I això és

suficient per a explicar, al meu entendre, l'èxit del desinhibit i versàtil *collage* surrealista amb les seues il·lusions i fantasies diürnes, amb els seus literaris i esforçats cadàvers exquisits. Un radiant imaginari visual que enlluernaria Miró i despertaria la incomoditat de Picasso en un moment d'inquietud extrema en les seues conviccions figuratives. Com explicar d'una altra manera les seues radiants *formes vives*? En efecte, tots els fronts radicals de la fantasia sensible que han superpoblat la primera mitat del segle xx –el món d'art dels *ismes*– han experimentat el creixement exponencial del *collage* inventat pels cubistes sintètics i transfigurat maliciosament per Marcel Duchamp i els surrealistes. Un art que exigia de la matèria plàstica una àrdua “qualitat orgànica” que, per descomptat, no podien simular sense virtuals articulacions retòriques els *ready-made* ancorats en l'atzar o la idea constructiva. M. A. Staniszewski va col·laborar en el debat estètic anys arrere amb una observació de calibre. En el seu llibre *Creations of Culture of Art* (Nova York 1995) subratllava la coincidència cronològica entre la difusió del *collage* i l'aventura del *ready-made* amb la publicació del *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure. Una proposta que va constituir una andanada al naturalisme lingüístic predicat pel positivisme de final de segle. Saussure negava la condició natural del llenguatge: cap paraula posseïx un significat intrínsec, sostenia, sinó que al llenguatge s'arriba només per una convenció formal en el context de l'acció comunicativa ideal. Una arbitrària o consensuada construcció social, en suma. Este al·legat en contra de qualsevol orde natural estable i inexpugnable marca amb força l'onada desestabilitzadora que prompte relativitzaria els fonaments del coneixement científic i contagiar la reflexió estètica amb una saludable epidèmia d'escepticisme.

Ve al cas recordar, no obstant, que la crítica radical no ha sigut sempre benèvola amb les audàcies cubistes. Per a Peter Berger, en la seua influent *Teoría de la vanguardia* (Barcelona 1979), el *collage* proposa en definitiva “una experiència convencional envoltada d'una aparença provocativa”, ja que “els fragments de realitat” –atenció: es tractava d'objectes, coses cal precisar, m'atreveria a afegir per la meua part– estan al servici d'una composició estètica ordenada i busquen l'equilibri “dels elements plàstics concrets.” Una manera agressiva d'assetjar la reproducció de la realitat, objectiu genuí del *collage* cubista. Quin era, en definitiva, el valor de l'art? De nou forma i experimentació enfront de la tradició i el cànon figuratiu. Potser una seriosa conseqüència d'aquella subversió artística que demandava la democratització de l'art –John Dewey i les estètiques pragmatistes ho van vore de seguida– va ser actuar en favor de la inserció de l'art en la vida quotidiana i col·laborar així en l'establiment d'una línia roja d'acció artística que assimilara positivament les turbulències i les disfuncions formals d'una cultura avantguardista ja en peu de

guerra: futurisme, dadaisme, surrealisme, Bauhaus, constructivisme. Un món d'art mestís i integrat per a un món de l'home en aguda deriva desintegradora.

Esta era la crida alliberadora que havia significat el *collage* en la vora apatxe del Siena a l'inici del segle xx. Què pretenien les actives *performances* de l'incandescent Hugo Ball en el cabaret Voltaire el 1916? O els fotomuntatges de l'incendiari Heartfield en les revistes per a treballadors berlinesos? Provocar, estimular a través de l'art la transformació de la vida diària. Convertir la cultura en una experiència activa, senzillament. En un vell text de William Rubin sobre la difícil convivència entre el dadà i el surrealisme (1935), s'accentuava la diversitat del *collage* i les contradictòries accepcions que fomenta en l'obra de Schwitters i Max Ernst, a manera d'exemple. El *collage* com una experiència de lèxic tan diferenciada com les seues fonts –esotèriques, literàries, plàstiques o quotidianes–. Però també una estratègia sovint antiètica –tot negre o blanc– que va infiltrar en la nova vivència estètica els materials més atzarosos i menyspreables –imatges tipogràfiques, restes xafades d'una paperera comunal, fems–. La diferència oberta entre l'objecte incòmode perdut en el territori de la pintura, i la imatge centrada, disposada a la intervenció en l'espai prèviament dissenyat del fotomuntatge.

VII

Tal vegada continue sent vàlida l'apreciació de Walter Benjamin que el temps, ves per on, ha convertit en pronòstic precís. Escriu en *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*: “Es reproduïxen les obres d'art que van ser fetes justament per a ser reproduïdes”, una crida d'atenció podríem pensar sobre el *collage* i la seua complexa evolució seriada al llarg del pretensió segle xx. Perquè d'això es tracta, d'entendre el fotomuntatge i les immenses possibilitats de reproducció industrial com el colofó i punt final d'una activitat artística determinada, parlem del *collage*, en la seua arrel artesanal, divertida i lúdica. El *collage* proposava l'activa desdramatització de l'art altisonant i només presumptament elitista de l'eclecticisme de final de segle que la tecnificació fotomecànica va portar a uns resultats espectaculars. El cubisme pretenia, sens dubte, moltes coses, però mai una altra carregosa teorització de l'art d'ahir amb l'elaborada artificialitat del present: aspirava senzillament o no tan senzillament a una nova manera de percebre els objectes naturals i donar cabuda en el territori de l'art a la desbordada fantasia combinatòria de l'artista. Ni més i ni menys. El *collage* va constituir, tal com hem reiterat, una derivació necessària i terapèutica que donava entrada a allò enginyós i inesperat en el tancat horitzó ritual del quadro. Un burlaner atreviment. El *collage*, opina l'historiador Werner Spies, renuncia pas a pas al seu valor d'exposició, única cadència temporal

acceptada per la moral avantguardista, que ressalta la seua energia en seqüenciades citacions, sobreposicions i objectes que el definixen i en els quals xifra la seua significació sensible. Quasi de seguida adquirix la formulació del fotocollage i el fotomuntatge, de la reproducció mecànica d'imatges forçades i l'ajust apropiat de punts de visió que dupliquen la seua complexitat constructiva. D'ací que Benjamin recupere el tractament del *collage* com un gènere artístic inèdit –“ocasional conjunt formal d'addicions irrepetibles”–, i adscriba al fotomuntatge la suma d'instants mòbils o fixes que configuren el relat fílmic. La constatació de la fissura subtil i irreparable entre l'obra d'art *auràtica*, la imatge singular i transcendent, i el conglomerat formal tècnicament reproducible i estèticament actiu. El museu contemporani s'ha convertit, una altra paradoxa, en l'espai de legitimació d'estes noves experiències sensibles que confien la seua difusió a la curiositat del visitant i a l'exercici de persuasió que els anomenats mons d'art enfoquen de manera especular sobre si mateixos.

El pop art, la contracultura, es va convertir quasi per art d'encantament en el vehicle de la sensibilitat urbana contemporània, pel seu caràcter híbrid i mestís sobretot. En el camp de l'experimentació visual, el *collage* constituirà sense discussió la *medulla* formal i estètica d'este nou entramat figuratiu que prompte va produir una inesperada conspiració que va acabar per ser, a més, social. L'equilibrada convergència de propostes artístiques i exigències ètiques que definien una nova classe de consumidors emergents en el nostre primer món, parlem del 1958. Lawrence Alloway en un inspirat pamflet del 1959, “The Long Front of Culture”, emfatitzava la pluralitat d'acostaments possibles que potenciava la cultura pop, fet que pluralitzava una audiència gratificant. L'enunciat dels desitjos i moments d'una descoberta cultura popular, però també els indicis d'una revolució sensual i sexual que soscavaria els fonaments de la percepció estètica. Prompte es va qualificar este front artístic de pervers, de desvergonyidament hedonista, particularment en les societats de bel·ligerant moralitat puritana. Ací destaca el feridor projecte britànic The Independent Group i el punt de fricció que van assenyalar les seues activitats entre la naixent nova sensibilitat artística. Quan l'any 1967 Mike Jagger i Keith Richards van ser arrestats per possessió de narcòtics –icones d'una seqüència de *collages* de Richard Hamilton–, la irada resposta juvenil alternativa, caldejada per l'oportunisme mediàtic, va disparar un front actiu contra la hipocresia de la vella moral social. Les imatges del *collage* van obrir la sendera trencadissa d'una nova sensibilitat, sens dubte. I el seu detonant va ser les compromeses i contagioses argücies visuals de Richard Hamilton.

No per atzar, per descomptat, en els orígens del contundent The Independent Group britànic, referent original de la convulsió

visual moderna, apuntava en paral·lel a un debat candent en la dècada dels cinquanta sobre la ciència, la seua utilitat i confins, i el coneixement sensible com l'altra cultura que condicionava l'atenció contemporània, el polièdric Richard Hamilton s'havia erigit en el portaveu indiscutible de les contradiccions ètiques i estètiques del moment a les portes. Una apreciació pròxima i decisiva del *collage* en la cultura de la imatge contemporània que, crec, mereix la consideració atenta. Llavors Hamilton va proposar, com a tema de polèmica i reflexió, “el *continuum* belles-arts-art popular”, amb la qual cosa obria la discussió a la publicitat, l'anunci comercial, la propaganda, la tòrrida iconografia sexual i tota classe d'intervencions i incorreccions que enriquirien l'anomenada subcultura pop a penes entrada la dècada següent. El prefix l'exigia el moment. El pop art britànic va resultar ser una moda contagiosa decisiva per a entendre l'evolució i els meandres de la sensibilitat democràtica, transgressora i moderna. Una actitud iconoclasta enfront de les seguretats de l'art i un front actiu contra els tediosos llocs comuns que entreteixien la diatriba abstracció-figuració, informalisme i compromís. Calia descobrir “l'esperanto de l'ull” per a arribar a “l'alliberador esperanto de la imatge”, però des del desenrotllament imparabile de les formes plàstiques i les seues conseqüències no sempre controlables. Els radicals de l'Independent britànic van proposar audaces exposicions que van mostrar a la Whitechapel i a l'ICA londinenc: evolució i forma des d'una mirada constructivista, *collage* i muntatge, reproducció mecànica, fotografia, van ser alguns dels enunciats artístics en lliça que il·lustraven de manera intencionalment provocadora: imatges no artístiques i de consum comercial, elements publicitaris, múltiples seriats, tires gràfiques. La recuperació, al cap i a la fi, de l'univers plàstic del *collage* tal com s'entenia ara des de la realitat mediàtica del fotomuntatge i l'activisme agressiu de la imatge. El *collage* constituïa el principi inqüestionable de la transformació que va donar vida a l'estètica guerrera de The Independent Group en la seua primera eixida pública: la mostra *Parallel of Life and Art*, un pudorós epígraf per a indagar en la cultura del *collage* a través de cent imatges de culte, obres cardinals de l'apreciació artística avantguardista – de Picasso a Kandinski– alineats a objectes d'artesanía tribal, l'art primigeni i el dibuix infantil. Una amalgama de respostes plàstiques en convivència incòmoda –era l'any 1953– amb apunts sonats de titularitat surrealista: Breton, Bataille i Leiris prioritàriament.

Prompte va seguir una altra mostra transparent, *Man, Machine and Motion*, que presentava el 1955 amb ironia inusual el canvi de la imatge de l'home en la cultura visual contemporània, ordida també per Richard Hamilton. El cos i la màquina com a paradigma intercanviable del moviment, que incloïa l'erràtic i sorprenent deambular de l'espectador com a protagonista que construïa i

reconstruïa la seua pròpia imatge. L'exposició detonant va ser, no obstant, *This is Tomorrow* a la llavors quasi clandestina Whitechapel Gallery de Londres, que va arribar a rebre mil visitants al dia i que seria el punt sense retorn en l'evolució de les noves tecnologies de la imatge al servici del *collage* i el fotomuntatge de projecció tipogràfica i especular. Naixia, així, una cultura popular de motius i senyals identitaris, amb el llegendari *collage* de Richard Hamilton convertit en càustic eslògan col·lectiu: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Exactament, què és el que fa que les cases de hui dia siguin tan diferents, tan atractives?) Una obra de dimensions reduïdes, curiosament a penes 26 x 25 cm, que l'artista va difondre com a cartell de la mostra: "Una paròdia de la cultura de consum en la postguerra", infestada d'eslògans publicitaris, trossos i traces d'imatges populars. Tal vegada en esta ocasió assolisca un nivell públic la nova consideració del *collage* que arriba revolucionàriament fins als nostres dies, quan constituïx sense discussió el gènere plàstic per excel·lència de la mistificació figurativa d'imatges i signes distintius. El *collage* és ara un incisiu protagonista de l'escena artística els objectius del qual passen per demolar (*debunk*) –sosté el cronista Foster– les associacions elitistes de la tradició de l'art i tornar l'experiència artística al carrer, al desvergonyit gest de la sàtira, la provocació i la burla. Parlem, per descomptat, de l'era del pop art en plena societat de l'espectacle, quan el *collage* i el fotocollage es disfressen de portaveus d'una avantguarda impossible, feta de retalls i apropiacions indegudes. "Un art que no és", però que servix –funciona– magníficament enfront dels imponderables desafiaments de la cultura democràtica, contestadora i reivindicativa. El *collage* visualitza encara, a pesar del segle transcorregut des de la seua invenció fortuïta, el repte i la bravata plàstica per mitjà de l'associació/dissociació d'imatges contradictòries de la cultura popular. Un art gràfic més enllà de les normes, que només confia en la flexibilitat de l'entramat figuratiu en joc per a espavilar la imaginació confosa del ciutadà urbà adoctrinat mediàticament. El *collage* objectual tercerajat ara amb el fotomuntatge i la manipulació fotogràfica i mobilitzat amb precisió pels avanços *high-tech* que orienten les instal·lacions i el vídeo en l'esquiu espai de representació artística actual. Sovint davant la sorpresa o el desencant de l'espectador fidel, que dissimula com pot la seua perplexitat davant els indicis d'oxidació irreversible de la rànica idea de progrés, la quimera que havia mantingut alerta contra el temps la *tradició d'allò nou*. En un assaig acerb, escrit per l'historiador de l'art nord-americà Benjamin Buchloh en record de Richard Hamilton, titulat sense embuts *Design, Utopia, Stigma*, a propòsit de l'última mostra de l'artista a la Serpentine Gallery de Londres, es refà el camí mai rectilini de l'admirable artista londinenc des dels inicis cap als anys

cinquanta i la seua indissimulada fascinació per les contradiccions de la cultura visual contemporània que "fusiona els regnes del disseny i la publicitat, el territori quotidià de la cultura de masses", amb el desig "sempre murri" de recolzar la premonició cada dia més inefable i fugissera d'aconseguir una experiència estètica autònoma però solidària i gratificant al mateix temps. La *persuasió de la imatge*, anomenava Richard Hamilton a esta modesta utopia artística. El *collage* i les tècniques de desfiguració i endevinalla plàstica van ser les seues armes i el resultat són obres que, sens dubte, "fan el món més gran i amb tota certesa millor." Motiu suficient per a retre-li homenatge ací i ara, on tan encertadament va saber instal·lar les seues obres i enriquir amb elles la nostra sensibilitat.

A la manera de Rimbaud, potser Richard Hamilton s'atrevera a repetir amb tota franquesa: "Hui sé saludar a la bellesa. He après a jugar amb les aparences." Però completem el travallengües que guia esta mostra: trossos, trames, traços, traces, trossets.

TOTS SOM MESTISSOS Crònica informal del collage

ALBERT MERCADÉ

"To deal with parts in the absence of wholes..."

DONALD KUSPIT

L'exposició dels fons de *collages* de l'IVAM, reunida amb ocasió del centenari del naixement de la disciplina, és un bon pretext per a fer el balanç d'una de les tècniques artístiques més representatives de la modernitat. La naturalesa subversiva i mal·leable del *collage* ha temptat amb la seua presència l'obra dels principals artistes dels segles XX i XXI, sobrevivint –si no encapçalant– als litigis artístics i inclús socials de la nostra història recent. Així, hem de considerar el *collage* com un fenomen d'època, similar a la irrupció de la perspectiva o de l'autoretrat, emblema sintetitzador d'uns valors encara vigents, de fragmentació, fragilitat, experimentació, apropiació i simulacre. En una realitat esbiaixada pels estímuls sensibles, el *collage* ens representa. Quan ens enfrontem als fragments davant l'absència del tot, el *collage* emergeix. Quan l'art s'altera, el *collage* palpita.

"La bellesa és rara i dispersa", advertia el tractadista Leon Battista Alberti després de recordar la paràbola del pintor Zeuxis d'Heraclea a Crotona. El pintor grec va convocar les cinc verges més belles de la població calabriana i va imitar les proporcions més perfectes de cada una d'elles a fi de compondre la "forma ideal" d'Helena de

Troia. El relat ens invita a considerar que el *collage* no és per tant una invenció moderna, sinó un anhel ancestral de la nostra civilització. Afany clàssic, romàntic o utòpic, segons el cicle històric, una metàfora de la recerca de la unitat original que no trobem en el món objectiu, del simulacre, del conflicte, la ficció, l'especialització. El *collage* s'aconsegueix quan el creador nostàlgic es disposa a recompondre despulles de vitalitat acabada; quan el creador utòpic necessita un mitjà constructiu i punxant per a erigir un món nou immaculat; i també quan el creador postmodern es disposa a batallar amb el present hipericònic. Un audaç contenidor de temporalitat, en suma, on conciliar l'únic amb el múltiple, el *peras* amb l'*apeiron*.

Com en tantes altres ocurrencies del nostre present, la concreció formal del *collage* va tindre els seus precedents a l'Orient llunyà. En un temps pròxim a la invenció del ritual del té, del jardí zen o de l'ikebana en els temples budistes del Japó, els seus cal·lígrafs començaren a concebre poesies en fulls sobre els quals enganxaven tènues papers. Els contorns eren trencats, retallats i refets amb tinta xinesa. Al seu torn, el món persa també va vore aflorar l'art del retall en paper, en luxoses enquadernacions, al llarg dels segles XII i XVI. Tot això abans de l'aparició de la tècnica a Europa, com a passatemp secular en l'alta societat alemanya i holandesa dels segles XVII i XVIII. Al septentrí s'adopten tota classe d'exercicis a base del retall a tisora, així com estranys objectes acoblats en els gabinets de curiositats il·lustrats que entretenien a col·leccionistes i viatgers.

En qualsevol cas, el *collage* no va mantindre contacte amb l'alta cultura europea fins a principis del segle XX. La seua estètica –experimental, fràgil, intranscendent en suma– no representava els paràmetres de solidesa i permanència desitjats per la il·lustració. Més prompte representava una veu contrària, i potser per això va ser recuperada en un moment coetani a molts altres esdeveniments atomitzadors del dogma il·lustrat: la teoria de la relativitat d'Einstein, la publicació dels primers capítols d'*A la recerca del temps perdut* de Proust, *La interpretació dels somnis* de Freud o l'adveniment de l'abstracció i l'expressionisme radical alemany. El primer *collage* modern, del 1912, Picasso el va titular *Nature morte à la chaise cannée* (Natura morta amb cadira de reixeta; Musée National Picasso, París). Consistia en una irrellevant escena de café: café, copa i cigar analitzats pictòricament, però amb cadira i taula simulats amb una impressió en hule de la reixeta i un marc en forma ovalada. De tal manera que l'espectador interaccionava amb l'escena d'una forma que no s'havia vist mai abans en la història de l'art. Picasso va escriure a la part superior de l'obra la paraula "JOU", que suggerix les paraules joc (*jeux*) i periòdic (*journal*). Així, segons Picasso l'art nou havia de ser joc, mentida i apropiació. Tres qualitats, sens dubte, bandera de l'artista més gran del segle XX, i valuós estandard d'una nova era plàstica.

La principal tesi del crític Donald Kuspit –en el seu assaig "Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art"¹– sosté que la irrupció del *collage* va propiciar la introducció d'una certa idea de relativisme en el territori de les arts. En primer lloc, relativisme signic: la força del *collage* ja no es troba subjacent en la presència plàstica d'un valor donat, sinó en la seua potencialitat, en la seua emancipació com a instrument plàstic. Reemplaça el privilegi per l'equivalència, la construcció del que és per la reconstrucció del que pot ser, la unitat per la energia. En el *collage*, allò decisiu ja no és el gest, l'estil, la forma, els quals són acollits en la nova tècnica amb indiferència, sinó la mirada individual de l'artista, que decidix les formes ben traçades, acolorides o formalitzades. Al seu torn, l'objecte deixa de ser contemplat categòricament pel subjecte i és espontàniament transformat per l'individu. Segons Kuspit, la transformació sobtada de la realitat va enriquir enormement l'individu contemporani, ja que va aconseguir el que Baudelaire havia perseguit durant dècades: "la redempció de l'individu" en la societat de masses.

La naturalesa del *collage* –íntima i emancipadora, híbrida i rebel– va contribuir a que el seu ús s'estenguera acceleradament entre els artistes francesos i internacionals de París que, després de la Gran Guerra, necessitaven una tècnica els valors de la qual pogueren representar un viu sentiment del col·lapse de la civilització. De les runes va emergir el *collage*, no per a segellar cicatrius, sinó per a representar un irrecognoscible món en desequilibri. Un ressort plàstic, però amb moltes derivacions formals, d'utilitat per a l'artista del nou-cents a l'hora d'expressar els conflictes existencials i socials del Gran Segle. *Collage, découpage, fotomuntatge, assemblage, muntatge, bricolatge*... La col·lecció de l'IVAM conserva algunes de les mostres més representatives de les distintes formes fantasiejades pels artistes en un dels moments més convulsos de la nostra era: la Rússia bolxevic, l'Alemanya de la República de Weimar, el París surrealista d'entreguerres, els Estats Units del New Deal, l'Espanya contestatària de la modernitat –tota ella– hiperreal i globalitzada.

El collage en l'avantguarda bolxevic

El *collage* va jugar un paper cardinal en el moment que l'avantguarda russa va voler formular un art nou, estandard no discutit de la revolució. *Collage*, com hem intentat demostrar, era sinònim d'alliberament, però també d'incursió en la realitat, de transformació de l'entorn circumdant. Amb el *collage* minem la realitat en comptes d'exaltar-la, esquinçem la idea d'un món invariable i complet. Al seu torn, el *collage* és construcció, pura afirmació utòpica. Així, a la Rússia bolxevic la difusió del collage va contribuir a la formació de dos tendències decisives del segle XX: la independència del

pla artístic –el suprematisme– i la construcció d'objectes en l'espai –el constructivisme–. Els artistes russos van ambicionar conciliar l'experimentació artística amb la vida col·lectiva i, per això, el *collage* es va mostrar actiu en la majoria de noves obres i estils que van sorgir en un dels períodes més decisius de la història moderna de l'art.

Un dels artistes russos de la revolució que amb més originalitat va contribuir a la difusió del *collage* va ser Nathan Altman (1889-1970). Format a París, en el cercle de Marc Chagall i Arxipenko, Altman torna al seu país natal quan esclata la revolució per a col·laborar amb la Junta del Departament de Belles Arts del Comissariat Popular de la revolució juntament a Malévitx. A Petrograd va ser autor d'una de les decoracions de la Plaça d'Hivern, en el primer aniversari de la revolució. No obstant, durant la dècada dels anys vint i trenta Altman continuarà col·laborant activament amb l'avantguarda francesa. De l'any 1932 daten les quatre portades de la revista d'avantguarda *Arts métiers graphiques*. Fundada per Charles Peignot, es tracta d'una de les revistes de disseny i il·lustració experimental de referència al París d'entreguerres, de la qual es van editar 68 números entre els anys 1927 i 1938.

En l'àmbit de l'edició de revistes d'avantguarda, també cal destacar l'aportació del rus Ilià Txasnik (1902-1929). A pesar de la seua prematura mort, Txasnik és considerat com un dels avantatjats deixebles de Kazimir Malévitx, de qui va ser alumne a Petrograd després de graduar-se a Vitebsk l'any 1922. Durant este període, Txasnik es va centrar a experimentar les possibles aplicacions del suprematisme en la vida quotidiana: va dissenyar teixits, cartells i maquetes arquitectòniques, i va treballar amb Suetin en la fàbrica de Lomonossov. El 1923 començaria a col·laborar a l'Institut de Cultura Artística (Injuk) i a partir del 1925 a l'Institut d'Arts Decoratives. D'este moment daten les dos obres de la col·lecció de l'IVAM, el disseny *collage* per a la celebració dels anomenats *Dies de Lenin*, del 192, i l'esbós per a la coberta de la revista *Kino*, del 1924-26.

Alguns dels creadors russos més audaços van eixir, com Txasnik, de l'escola d'art de Vitebsk, dirigida per Malévitx entre els anys 1919 i 1922. El mestre rus va crear el grup Unovis, l'objectiu del qual se centrava a portar a la dimensió quotidiana la teoria artística del suprematisme. Entre els representants del col·lectiu, podem destacar la contribució de Nikolai Suetin (1897-1954), de qui la col·lecció de l'IVAM conserva un esbós per a l'anunci suprematista d'una botiga realitzat el 1920, l'any de la fundació del grup.

Un altre dels deixebles més dotats de Malévitx en el grup Unovis va ser El Lissitski (1890-1941). La neta estètica maquinista de la seua obra era el resultat de la seua formació com a arquitecte i enginyer a l'Escola Tècnica Superior de Darmstadt, on es va graduar

el 1915. El Lissitski va fer una aportació decisiva a l'art del *collage* amb la sèrie d'obres que va definir amb l'acrònim de Proun –en rus: Creació de Noves Formes en l'Art–, els primers esbossos de les quals els va elaborar el 1919. Les obres Proun les va definir el mateix artista com una "estació de correspondència entre la pintura suprematista i l'arquitectura." La novetat de la seua proposta se centra en l'equilibri formal que va saber trobar entre les seues projeccions constructivistes, amb una gamma freda de colors, d'origen industrial. Un bon exemple el trobem en el disseny de l'esbós original per a la coberta del llibre *Ptitsa Bezymiannaia* (Ocell sense nom), del 1922. L'obra se circumscriu a un moment de fecunditat creativa d'El Lissitski en l'àmbit de la il·lustració, ja a Berlín, on també va dissenyar la coberta de la revista *Broom*, la del llibre *Rabí* i el pòster de la mostra *Russische Ausstellung*. En tots estos treballs va combinar unes inèdites tècniques de rotació en l'espai tridimensional amb un nou tractament tipogràfic (amb els abecedaris ciríl·lic i llatí).

Entre els creadors de *collages* seguidors de Malévitx trobem Gustav Klucis (1895-1944), el treball del qual es va especialitzar en l'edició de llibres i el disseny de propaganda oficial. A partir del 1923, comença a fer els seus primer fotomuntatges fixats en cartells, una activitat que desenrotllarà al llarg de tota la dècada dels anys vint juntament a la seua dona, Valentina Kulàgina. Klucis es va disputar amb Ródxenko la creació del primer fotomuntatge rus i va ser un dels millors cartellistes sorgits després de la Revolució d'Octubre de 1917, que ell va viure –naturalment– en primera persona, ja que va participar en l'assalt al Palau d'Hivern. Els seus cartells tenen una potència comunicativa extraordinària, atesa la seua clara intel·ligència constructivista, matemàtica i funcional. Per això, des de la caiguda del mur de Berlín, la repercussió de la seua obra és comparada amb la de Malévitx, Popova, Maiakovski o Ródxenko. A pesar de la lleialtat de Klucis amb el Partit Comunista, l'artista va ser arrestat el 1938, quan es disposava a viatjar a Nova York. El 1989 es descobriria que l'artista havia sigut executat per indicació de Stalin poques setmanes després de la detenció.

Un altre artífex en l'art d'experimentació de portades de llibres va ser Olga Rózanova (1886-1918). L'artista russa va col·laborar activament en l'embelliment dels llibres-*collage* concebuts pel seu marit, el gran poeta i il·lustrador Aleksei Krutxónikh. En la col·lecció de l'IVAM es conserva un exemplar del llibre més cèlebre de la parella d'artistes: *Zaumnaya gníga* (Llibre zaum), editat a Moscou l'any 1916. Es tracta d'un dels primers exemplars on Krutxónikh incorpora l'idioma zaum, un llenguatge fictici però obert i orgànic que el poeta va idear com a enginyosa alternativa als codificats idiomes nacionals i transnacionals, com l'esperanto. Per a la coberta-*collage* d'esta edició, Rózanova va retallar la silueta d'un cor roig,

al qual va enganxar un botó, un disseny que es va convertir en el distintiu de molts dels llibres zaum que van aparèixer publicats entre els anys 1916 i 1920.

El collage com a subversió

Del dadaisme alemany al surrealisme francès

Si a Rússia el *collage* va servir com a eina d'afermament utòpic, a Alemanya el *collage* es va erigir com a vehicle de negació d'un món trencat per la Primera Guerra Mundial. Així, mentre el *collage* rus va destacar en la seua estètica constructivista, l'alemany i el francès donaran els seus millors fruits en el territori de la irracionalitat i l'estètica de la descomposició. Tot això va ser conseqüència del cru sentit de desolació, cansament, mala consciència i vacuïtat que va invadir l'esperit de molts dels artistes alemanys que pocs anys abans s'havien precipitat amb orgull nietzscheà cap a les trinxeres. A una Alemanya ofegada per les dures represàlies del Tractat de Versalles, va arrelar l'intens esperit dadaïsta sorgit a Zuric durant el conflicte bèl·lic; un moviment que els artistes alemanys regeneraran, ben organitzats en distintes faccions, principalment entre Berlín i Colònia.

La trobada de Kurt Schwitters (1887-1948) amb la tècnica del *collage* no es va produir, com en Picasso o Braque, per un mer joc de fantasies, sinó que va emergir calladament, després de la seua experiència com a soldat durant la guerra. En aquell moment, Schwitters va trobar entre els enderrocats postbèl·lics la seua font d'inspiració plàstica més preuada que aplicarà en les series que va anomenar *Merz*, el primer exemple de les quals data del 1919. El terme *Merz* va ser encunyat a l'atzar després de ser advertit en un fragment de publicitat de la Banca de Comerç i Indústria: "També es pot cridar amb restes de fem", destacava Schwitters sobre les seues creacions *Merz*, "i ho vaig fer encolant i clavant estes deixalles. Eren com la meua oració pel final victoriós de la guerra, ja que una vegada més havia vençut la pau. De totes maneres, tot estava destruït i era vàlid començar a reconstruir coses noves a partir dels enderrocats. Açò es, per tant, MERZ. Jo tenia una imatge de la revolució no com realment va ser, sinó com hauria d'haver sigut."²

El taller de Schwitters s'assemblava més prompte al tuguri d'un ferroveller: hi havia cadires, paquets, mobles, taules... entre piles de periòdics, acuradament disposats entre interruptors elèctrics, falsos colls de camises usades, caixes de formatge, botons de colors i vells tiquets. No obstant, per a Schwitters el treball amb el paper era el seu nucli de creació. Arreplegava diàriament fragments de la premsa i construïa la seua pròpia biografia en *collage*. Per això, hi ha en el cos artístic de Schwitters una línia tonal de fons molt sensible, format per íntimes elaboracions en *papier collé*.

Schwitters va ser un creador solitari i saturnià, compromès amb la causa dadaïsta, en efecte, però no des d'una actitud de grup. Amb tot, trobem col·laboracions precises amb alguns dels seus amics més pròxims, com les que va realitzar amb el pintor i dissenyador alemany Walter Dexel (1890-1973), un dels màxims exponents del constructivisme alemany. El *collage* de l'IVAM realitzat per estos dos artistes (**1994.210**), una obra per a la Kunstverein de Jena, remet a la màxima associació d'art d'avantguarda de Jena, la direcció de la qual va estar a càrrec de Dexel durant els anys vint, qui a més de pintor i publicista va ser historiador de l'art i insolent agitador cultural.

A diferència de Schwitters, l'artista berlinés George Grosz (1893-1959) va ser un creador plenament adaptat al grup dadaïsta de Berlín, encara que també va forjar la seua pròpia especialitat en l'art del fotomuntatge, del qual es considera l'inventor juntament a John Heartfield. Els primers fotomuntatges foren creats a l'atzar de la Primera Guerra Mundial, el 1916. La parella d'artistes enganxava fotos de revistes d'època a les postals que enviaven als seus amics del front, en les quals expressaven la seua aguda crítica sobre el conflicte bèl·lic. Al principi el fotomuntatge va consistir en una successió de fotografies, reproduccions i materials d'impressió populars: conten que l'estudi berlinés de Grosz era un autèntic *collage* de materials diversos procedents del submón de la moda, del cine o de la publicitat. Com molts dels artistes d'avantguarda de la República de Weimar, Grosz era considerat com a model d'art degenerat en plena amenaça nazi. Va rebre l'inquietant malnom de "bolxevic cultural número u" per la seua coneguda militància en el Partit Comunista. L'any 1933, amb l'arribada al poder d'Adolf Hitler, Grosz va emigrar als Estats Units. Va treballar com a professor a Nova York i el 1938 va obtenir la nacionalitat nord-americana. La producció del període americà, en la qual se circumscriu el *collage* de la col·lecció de l'IVAM (el sarcàstic *Keep Smiling* [Continua somrient], del 1932), és potser més incisiva que la del període berlinés, però sense renunciar del tot al seu grafisme mordaç.

Un altre artista alemany que va contribuir significativament a l'evolució formal del *collage* centreeuropeu va ser Max Ernst (1891-1976). Format a Colònia, considerada la ciutat fundacional del dadaisme a Alemanya, Ernst va utilitzar el *collage* com a instrument subversiu per a les seues primeres accions dadaïstes urbanes. Els seus primers *collages* (que ell va anomenar "Fatagaga") els va mostrar en la rebotiga d'una cerveseria de Colònia anomenada Winter. En la inauguració, una xiqueta vestida de primera comunió és obligada per l'artista a recitar poemes obscens davant de la porta del lavabo de la taverna. Ernst va invitar llavor al públic a agafar una destal i destruir els trossos de fusta que havia penjat per l'establiment. Davant

la irritació i les queixes de l'audiència, la policia va clausurar la mostra, amb el càrrec afegit d'obscenitat.

Per a Ernst, el *collage* era un mitjà per a fer aflorar els seus desitjos i pulsions més ocults: "la seua pròpia absurditat", advertia el creador, "provoca una intensificació sobtada de les meues facultats visuals, una successió d'al·lucinants imatges contradictòries [...]. per a pintar o dibuixar només cal afegir a les il·lustracions un color, una línia, un paisatge alié als objectes representats [...]. Estos canvis, res més que unes representacions dòcils del que es visible dintre meu, transformen les banals pàgines d'anuncis en uns drames que revelen els meus desitjos més secrets."

Tant Ernst com el seu fidel camarada de Colònia, Jean Arp, seran els artífexs decisius en l'expansió del moviment dadà a París i, posteriorment, membres destacats del col·lectiu surrealista. André Breton, després de descobrir els *collages* d'Ernst, l'invita a exposar-los el 1921 en la llibreria Au Sans Pareil. A París, Ernst va ampliar de tal manera les possibilitats d'esta tècnica figurativa que Louis Aragon, en *La peinture du défi* (1930), el definix com el seu verdader inventor, perquè va donar entrada en l'art a allò irracional, orquestrant elements de forma imprevista, suprimint tota determinació unilateral. A la llista d'aportacions parisenques, l'experimentació objectual i tècnica d'Ernst (el *frottage*, el *grattage*...) s'estén al camp específic del *collage*, com la novel·la-*collage* *La femme 100 têtes*. Per a la seua composició, va utilitzar la tècnica de retallar vells manuals i catàlegs del segle XIX en imatges que tornen a ser col·locades a l'atzar que creen uns nous i misteriosos significats, més pròxims a la irracional composició narrativa dels somnis. L'obra de l'IVAM firmada per Ernst –*Loplop présente* (Loplop present), del 1932– s'inscriu en este moment d'obertura del *collage* a l'esfera onírica, experimental i literària. El nom de Loplop fa referència a l'*alter ego* de l'artista, que s'identificava amb un ocell. La primera aparició de *Loplop* va ser en l'edició de *La femme 100 têtes* i, a principis de la dècada dels trenta, Ernst l'utilitzarà per a crear una sèrie d'enginyoses pintures i collages surrealistes.

Del fons de *collages* de l'IVAM, sobreixen dos creatives mostres del fervor experimental, col·lectiu i transversal del grup surrealista francès del període d'entreguerres. El primer d'ells és la maqueta original per a la coberta de la partitura *Garage*, dissenyada per Man Ray, a partir d'un text de Soupault i música de Mesens. La maqueta original va ser realitzada pel pintor abstracte belga Marcel-Louis Baugniet, considerat un dels màxims representants del constructivisme belga. En segon lloc cal destacar els enginyosos llibres-objecte de Georges Hugnet, la trajectòria del qual es va especialitzar en els anomenats llibres-objecte. En *La septième face du dé* (La setèima cara del dau), del 1936, Hugnet dissenya una coberta en *collage* amb objectes fantàstics per als seus col·legues surrealistes, en un acoblament

imaginari on l'erotisme fluïx per uns camins considerablement provocatius.

Una de les obres culminants del *collage* francès posterior a la Segona Guerra Mundial va ser la portada dissenyada per Marcel Duchamp per al catàleg de l'exposició *Surréalisme*, organitzada en col·laboració amb André Breton a la Galerie Maeght de París el 1947. Duchamp va proposar un pit posís com a fetitxe de la portada, amb el desig de subvertir el sentit tradicional de la vista, en benefici del tàctil, més d'acord amb la deriva materialista del segle. Una obra, sens dubte, compendi d'una trajectòria artística dissimulada per l'eròtica i el voyeurisme, des dels seus inicis (*La mariée mise à nu...* [La novia despullada...], 1912) fins a les seues últimes obres (*Feuille de vigne femelle* [Fulla de cep femenina], del 1950, o *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* [Daus: 1. La cascada, 2. La il·luminació a gas], del 1946-66).

El collage a l'Espanya contestatària

A pesar que els artistes espanyols es troben entre els principals artífexs del *collage* en la modernitat parisenca –Picasso i Gris–, la disciplina no trobarà una difusió generalitzada sobre terra espanyola fins a finals dels anys vint. En este moment, que coincidix amb l'agudització de les tensions socials en la península, els artistes d'avantguarda proposen una singular i imaginativa translació del *collage* revolucionari europeu. La col·lecció de l'IVAM posseïx algun important precedent, com el *collage* de Joaquín Torres-García *Hoy* (Hui), del 1921, una mostra enginyosa de la nova deriva evolucionista que va protagonitzar el pintor uruguaià a partir del 1917. Encara que la part substancial de la col·lecció comença amb la Guerra Civil, i amb dos dels grans referents del museu valencià: Julio González i Josep Renau.

De Julio González destaquem l'estudi preparatori de *Femme au miroir* (Dona davant l'espill), del 1937, una de les obres capitals de l'escultura moderna internacional i ensenya de la col·lecció. L'escultor transforma la imatge clàssica d'una dona que es reflectix en l'espill i reordena les diverses parts de l'anatomia femenina, les simplifica i al mateix temps els dona força i dinamisme. Per la seua banda, del pintor, cartellista i gravador Josep Renau (València 1907-Berlín 1982) el museu conserva un esbós del projecte d'un dels encàrrecs més ambiciosos que va rebre durant el seu exili berlinés. El 1968, el centre cultural de Halle-Neustadt li va sol·licitar dos grans plafons policromats de ceràmica, amb el tema de "Les forces de la natura i de l'obrerisme", per a la decoració de les escales exteriors de la residència d'estudiants. A Berlín, Renau va treballar amb intensitat en l'art del *collage* i el fotomuntatge, en paral·lel a la seua col·laboració amb la televisió, revistes i el govern federal.

Durant el període anterior a la Guerra Civil, Renau havia sigut un dels grans protagonistes del fotomuntatge espanyol, i potser el més compromès, amb els seus referencials cartells cinematogràfics i il·lustracions per a diverses revistes sindicalistes. Precisament, la col·lecció de l'IVAM posseïx *collages* del pintor, cartellista i escultor Rafael Pérez Contel (El Villar 1909-València 1990), un estret col·laborador de Renau en la revista anarcosindicalista valenciana *Nueva Cultura*, dirigida pel mateix artista entre els anys 1935 i 1937. Per la seua part, Tónico Ballester (1911-2001), cunyat de Josep Renau, va estar adscrit durant la contesa a la Secció de Propaganda de la Delegació de Milícies Antifeixistes i va realitzar els primers cartells en defensa del Govern republicà. Estes obres li van donar fama com a cartellista, però el seu verdader camp de treball va ser l'escultura. Membre actiu de l'avantguarda artística valenciana dels anys trenta, Tónico Ballester va unir l'esperit classicista a una concepció oberta a diferents estils amb reminiscències d'artistes com Hans Arp, Henry Moore o Arturo Martini. L'IVAM li va dedicar la seua última exposició retrospectiva l'any 2001, pocs mesos abans de la seua mort.

Després de la Guerra Civil, la tècnica del *collage* reapareix amb força entre els pintors d'avantguarda. Com a protagonistes trobem artistes fundadors de grups fonamentals en la consolidació de l'abstracció peninsular, com per exemple el pintor alemany Mathias Goeritz (Gdansk 1915-1990), fundador de l'Escola d'Altamira a Santillana del Mar, el 1948, juntament a l'escultor Àngel Ferrant i l'escriptor Ricardo Gullón. Precisament, el *collage* de l'IVAM està firmat pels tres fundadors del grup, i dedicat al poeta i assagista de la generació del 27 Guillermo de Torre. D'altra banda, en este àmbit no ens podem oblidar del pintor i collagista Gerardo Rueda (Madrid 1926-1996), fundador del Museo de Arte Abstracto de Conca, juntament a Fernando Zóbel i Gustavo Torner, el 1966.

Entre els pintors espanyols abstractes de postguerra que destacaren en la tècnica del *collage* cal destacar Esteban Vicente (Turégano 1904-Nova York 2001). Exiliat als Estats Units durant els anys quaranta, Vicente es relaciona amb l'entorn de l'escola expressionista abstracta de Nova York. A partir del 1949 comença a treballar el *collage*, esquinçant o retallant papers especials destinats a les belles arts, pintats a mà i disposant les peces en suports de paper o cartó. La bigarrada dispersió de línies i tires de paper que formen les seues obres de principis dels anys cinquanta recorden les composicions pintades espontàniament de molts dels seus contemporanis nord-americans com Jackson Pollock i De Kooning. En esta època, Elaine de Kooning afirma: "els *collages* de Vicente són curiosament fluids i dinàmics. El color i les formen aconsegueixen donar una sensació de moviment ininterromput, encavallant-se, canviant posicions,

prolongant-se infinitament."⁴ Dins de l'òrbita de l'expressionisme abstracte, cal incloure també la figura d'Antonio Saura (1930-1998), qui va utilitzar sovint el *collage* per a subratllar l'energia cromàtica en alguna de les seues sèries més cèlebres, com *Cocktail Party*, del 1960.

Per als representants del grup Dau al Set (Barcelona), El Paso (Madrid) o Parpalló (València) –els tres grans nuclis de postguerra en la península–, el *collage* era un mitjà de subversió plàstica emprat pels artistes surrealistes i dadaistes europeus anteriors a la Segona Guerra Mundial que els jòvens creadors espanyols havien pres sempre com a referència. Tot això unit a la febre d'experimentació amb materials, objectes i textures en l'obra informalista que va propiciar una nova edat d'or del *collage* a Espanya. A pesar de la seua àmplia difusió, dos artistes de postguerra van sobreixir en el tractament experimental del *collage*. D'una banda, Eduardo Chillida (Sant Sebastià 1924-2002), l'aportació del qual va ser decisiva en la vinculació del *collage* al volum i la tercera dimensió. Chillida va fer del *collage* una extensió del seu llenguatge escultòric, la finalitat del qual era la interrogació espacial, ja que l'espai –com es ben sabut– era un concepte omnipresent en la seua obra. D'altra banda, es troba el pintor barceloní Antoni Tàpies (1923-2012). Quan als vint-i-dos anys va decidir abandonar la carrera de dret per a dedicar-se a la creació artística, ho va fer reunint diversos materials de rebuig com paper d'estany, cordes o fulls de periòdic (*Collage d'arròs i cordes*, 1947). El punt d'inici de l'obra de Tàpies se situa on acaba la de Miró: en l'art objectual i matèric. El *Collage de cabells* del 1985 és una de les peces significatives de les més de setanta obres que l'IVAM conserva del pintor barceloní. Es tracta d'un exemple profund d'una de les aportacions clau de Tàpies a l'art informal: la inserció en l'obra d'art de formes directes i materials orgànics i antropomorfs.

Del pintor català també es conserven alguns llibres-*collage* realitzats en col·laboració amb el poeta Joan Brossa (1919-1998), com el *Nocturn matinal*, del 1970. Al seu torn, en la col·lecció s'inclouen unes altres aportacions de Brossa en l'àmbit del *collage*, com la carpeta *Septet visual*, duta a terme per Edicions Vallirana de Barcelona el 1978 i acompanyada per un text de la historiadora i crítica d'art Maria Lluïsa Borràs, així com algunes de les seues últimes propostes de poesia visual com *Lady Charlie*, les dos del 1997.

El Grup Parpalló de València va ser, juntament a Dau al Set i El Paso, el nucli d'avantguarda que va reunir més artistes i crítics d'art en defensa de l'expansió de l'informalisme en tots els seus vessants (pintura, escultura, gravat, ceràmica). A banda del crític d'art Vicente Aguilera Cerni, principal ideòleg del grup durant els seus cinc anys d'activitat (1956-61), un dels seus principals agitadors artístics va ser

Manolo Gil (1925-1957), de qui l'IVAM conserva una de les sèries de *collages* més curioses de la col·lecció. Gil –mort prematurament– els va realitzar durant el seu últim any de vida, en un moment en què l'artista estava sotmés a una profunda reflexió sobre l'experimentació abstracta. Són estudis de formes, en alguns casos descomposicions de formes geomètriques, realitzats amb senzills *papier collés* i reeixides textures retallades. D'altra banda, amb un estil també líric i constructivista, trobem un collage tardà d'un altre membre del Grup Parpalló, Joaquín Michavila (l'Alcora 1924). Alguns dels membres del Grup Parpalló residien entre París i València, com Vicente Castellano (València 1927; qui va viure durant més de vint anys en la capital francesa. Els seus *collages* harmonitzen composicions geomètriques, però amb textures i tints de naturalesa dramàtica. Eusebio Sempere (Onil 1923-1985), un dels representants a París del moviment op art de Vasarely, el 1955 va fer una interessant aproximació al camp del *collage* amb una sèrie de relleus lluminosos mòbils, en els quals acoblava cartons, fusta, plàstic i material elèctric. Mostra de l'interès de Sempere pel collage és l'elegant obra del 1980, procedent de la col·lecció del pintor madrileny Juan Antonio Aguirre.

El collage té sense discussió un origen revolucionari, i per això va estar present en tots els moviments artístics peninsulars que, durant la dictadura franquista, utilitzaren l'art com a instrument de contestació social. L'Equip Crònica va ser potser el grup més popular de l'Estat espanyol durant els anys seixanta. Fundat el 1964, i en actiu fins a l'any 1981 per la continuïtat que li donaren Rafael Solbes i Manolo Valdés, la seua obra va combinar la denúncia social amb el recurs a la ironia o l'humor més desenfadat. En tot això hi ha també motius procedents de la cultura popular, de les avantguardes més diverses i de les tradicions més acadèmiques, a més de recórrer a l'apropiació i reelaboració d'obres realitzades per grans autors espanyols. El grup va utilitzar el *collage* per a una infinitat d'usos: els cartells de denúncia social (com l'esbós del cartell del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, *El industrial* [L'industrial], 1967), o també homenatges a figures destacades dels temps de la República (*La taula del mestre Josep Renau*, 1975). Solbes i Valdés també formaren part integrant d'un altre grup referencial dels anys setanta a Espanya: Estampa Popular, la delegació valenciana del qual també va estar integrada per Rafael Martí Quinto (*Un hombre a pie* [Un home a peu], 1989), José María Gomis, Ana Peters i Calatayud.

Un altre grup artístic de clar caràcter contestatari va ser el batejat pel crític Juan Antonio Aguirre amb el nom de Nueva Figuración o Nueva Generación Española. Es tractava d'un moviment eminentment pictòric integrat per artistes del cercle de la Sala Amadís de Madrid, com Luis Gordillo, Luis Canelo o Rafael Pérez Minguez. La seua plàstica era viva, lluminosa, orgànica, valenta, i fonamentalment

urbana, que reaccionava contra la molesta hegemonia de l'informalisme. En este grup de la nova figuració crítica espanyola, destaca el pintor madrileny Eduardo Arroyo (Madrid 1937). L'IVAM posseïx tres *collages* de l'artista, dos d'ells dedicats a la memòria de l'actor Valeriano León. Eduardo Arroyo és artista i escriptor, però amb un talent especial per al *collage*. Segons Francisco Calvo Serraller, Arroyo ha sigut un dels més destacats especialistes de la seua generació en esta disciplina; des de la sèrie memorable que va realitzar, en l'equador de la dècada dels setanta, dedicada al barri berlinés de Kreuzberg sobre paper de vidre, fins als *escuraxemeneies* del 1980, la de *Madrid-París-Madrid* de 1985 o les més recents com *Central Park* (1999) o *Chaqueta* (Jaqueta), del 2009. Per al crític madrileny: "La manera en què interpreta Eduardo Arroyo el *collage* és la més arriscada, perquè reünix a través d'esta tècnica allò formal i allò simbòlic; és a dir: perquè s'esforça a traure amb cura totes les seues possibilitats sintàctiques del 'tall i confecció', o, el que és el mateix, de saber retallar, enganxar i subratllar, creant d'esta manera, a partir d'allò conegut i inclús d'allò trivial, allò sorprenent, incloent en açò últim també allò narratiu."⁵

Després d'Alemanya, Espanya té una de les millors escoles europees de fotografia del segle xx. Es tracta d'una de les disciplines artístiques millor reivindicades a escala nacional i internacional. Potser per això, el *collage* fotogràfic –o fotocollage– ha donat tan interessants mostres entre la generació de fotògrafs espanyols de la dècada dels huitanta, la que explica la consolidació del llenguatge gràfic en el sector museístic més avançat. Al costat de Fontcuberta, Ouka Lele o Alberto García-Alix, cal destacar la figura de Ciuco Gutiérrez (Torrelavega, Cantàbria, 1956), fotògraf que va irrompre en l'escena artística madrilenya de "la moguda" el 1983, amb un llenguatge fotogràfic a la vegada irònic i agressiu. Per la seua part, en els fotocollages de Darío Villalba (Sant Sebastià 1939) es fa evident el mestissatge postmodern entre pintura i fotografia. En la seua obra es donen cita, sempre a partir d'una estricta neteja fotogràfica, el *collage* –el qual articula fragments iconogràfics–, gestos gràfics i pintura quasi líquida.

En este àmbit cal fer esment especial de Carmen Calvo (València 1950). En els seus inicis, l'artista valenciana va apostar pel valor de la pintura com a gènere, però prompte va ampliar els seus límits en fusionar-la amb unes altres tècniques com el *collage* i la fotografia. La seua obra aprofundix en l'època grisa de la dictadura a Espanya i la submissió de la dona en els diferents camps de la vida social. Tal com vam poder vore en l'exposició antològica que li va dedicar l'IVAM l'any 2008, són ben significatives les sèries que Carmen Calvo va realitzar a finals dels anys noranta, amb objectes adquirits en mercadets col·locats específicament sobre superfícies daurades, els quals fan al·lusió al passat catòlic espanyol. La importància dels

objectes, la seua recopilació i la manera en què l'artista els unix i els disposa sobre el suport dóna lloc a una obra plena de significats i reminiscències personals. Com va assenyalar en una ocasió Juan Manuel Bonet, "Carmen Calvo viu dins d'una Carmen Calvo."⁶

L'IVAM té una extensa col·lecció d'escultura contemporània valenciana, amb artistes de la generació dels anys setanta i huitanta que han realitzat interessants aproximacions al territori del *collage*. Destaquem en primer lloc Ángeles Marco (València 1947-2008), a qui l'IVAM li va dedicar una àmplia exposició al Centre del Carme (*El taller de la memòria*, 1998). De la col·lecció sobreixen dos exemplars de la sèrie *Suplemento* (Suplement), de 1990, on es percep l'habilitat de Marco per trobar la justa mesura entre la forma plàstica del minimalisme i la ironia conceptual. També destaquem les propostes de Sebastià Miralles (Vinaròs 1948), una obra lírica que pren el seu punt de referència en l'obra dels seus dos grans referents: Jorge Oteiza i Julio González; i, finalment, Miquel Navarro (Mislata 1945), guanyador del Premio Nacional de Artes Plásticas el 1986 i del Premio Internacional de Escultura Julio González (2008). El *collage* de la col·lecció de l'IVAM és un projecte d'instal·lació d'una font pública, concebut l'any 1972. Dotze anys després rebrà de la ciutat de València un encàrrec de font pública per a la plaça Manuel Sanchis Guarner per a commemorar la portada d'aigua del Xúquer.

El collage en la deriva postmoderna

L'art del *collage* inicia un nou cicle després de l'arribada de la societat de consum, a mitjan anys seixanta. Apareix llavors una realitat, en paraules de Baudrillard, hiperreal: realitat ficcionada i fraccionada per l'omnipresència de la imatge, accelerada per la tecnologia, dictada pels *media* i consumida per la societat de masses. Davant d'este context, l'artista té dos possibilitats: d'una banda, un aïllament radical, actitud irrenunciable per a la comprensió sense distraccions de la veritat pulsional de l'home i de la natura; i de l'altra, un salt sense xàrcia en la contemporaneïtat sobreestimada. En les dos actituds el *collage* es manifesta. En la primera, com a recurs d'afirmació agrest. En la segona, com el millor instrument artístic per a combatre la voràgine icònica postmoderna.

Entre els artistes seguidors de la tradició que anomenaríem expressionista moderna, destaquem Lucebert –pseudònim de Lubertus Jacobus Swaanswijk– (Amsterdam 1924-Alkmaar 1994), de qui l'IVAM conserva una impactant col·lecció de huit *collages* donats pels descendents del pintor holandés amb ocasió de l'exposició retrospectiva que li va dedicar el museu l'any 2000. Especialment reconegut per la seua faceta literària com a figura clau de la poesia holandesa de postguerra, Lucebert va desenrotllar un paper destacat com a pintor. Va ser membre fundador del grup Cobra, juntament

a Karel Appel o Asger Jorn, i amb ells va compartir la complicitat amb un cert expressionisme brutal que entronca amb la tradició expressionista europea, des de Goya fins a James Ensor i els pintors salvatges del grup Die Brücke.

En la nova era de l'objecte, el *collage* ha sigut un recurs artístic ben valorat entre els experimentadors de la matèria. Un dels més hàbils va ser el nord-americà Robert Rauschenberg (1925-2008), creador molt representatiu de la transició de l'expressionisme abstracte al pop art. De Rauschenberg, l'IVAM posseeix un subtil *collage* –titulat Pull (Empenyeu)–, realitzat el 1974. Per a la composició, l'artista va reciclar les gases que els impressors utilitzen per a netejar les pedres litogràfiques que va trobar penjades a l'atzar pel taller. A Rauschenberg li interessava treballar amb este material per a experimentar amb una nova tècnica de veladura en el gravat litogràfic. Com a contrast amb la superfície espectral de l'obra, Rauschenberg va aplicar fràgils materials trobats en la impremta, com bossetes de paper o sobres. D'esta manera, el *collage* actua com a suport condensador de l'ambient de treball.

Com Rauschenberg, el pintor nord-americà Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930) ha desafiat l'hegemonia de la puresa pictòrica de l'expressionisme abstracte, unint el seu interès per l'objecte amb l'audàcia conceptual de Marcel Duchamp, l'obra del qual va vore per primera vegada en una exposició a Filadèlfia a finals dels anys cinquanta. En les obres de Johns destaca el factor formal incisiu i al mateix temps elegant. Bon exemple d'això és la sèrie *The Critic Sees* (El crític mira), una edició de 200 *collages* serigrafats impulsada pel galerista Leo Castelli el 1967. Com en unes altres litografies de l'artista (vegeu *The Critic Smiles* [El crític somriu]), la proposta està vinculada a una escultura realitzada prèviament. Com en el model original, la paraula i la mirada es confonen amb encertat sarcasme: del *collage* emergixen unes ulleres de crític d'art amb una boca oberta, com si estiguera parlant, a l'interior.

El *collage* va ser un recurs artístic molt utilitzat pels artistes nord-americans de finals dels anys cinquanta que decidiren optar per la ironia i l'experimentació amb objectes de consum en la seua obra, en reacció contra els paradigmes pictòrics vigents de transcendència i puresa. Com a representant del pop art americà, cal destacar l'aportació de Claes Oldenburg (Estocolm 1929), de qui el museu conserva dos *collages* del període 1966-67. Uns pocs anys abans Oldenburg havia sorprès el món de l'art amb dos memorables exposicions a la Judson Gallery de Nova York, presentades amb el títol de *The Street* i *The Store*. L'artista suec havia reunit figures i objectes realitzats amb materials humils (tela, cartó, paper) en uns espais plens de facsímils, roba, aliments i uns altres objectes, fets fonamentalment amb filferro, guix i tela, pintats amb colors brillants. En *Saw Handle* (Màneg de xerrac) l'escultor descontextualitza el

màneg d'un xerrac, presentat amb colors estridents. *Study for Poster Punching bag* (Estudi per al cartell sac de boxa) pertany, en canvi, a una altra modalitat característica de l'obra d'Oldenburg; subtils versions en escultura blana d'objectes durs. En este cas, l'obra se circumscriu en una sèrie que Oldenburg va realitzar a finals dels anys setanta en què buscava el costat fràgil del sac de boxa.

Un cas menys conegut és la incursió del pioner del moviment *land art*, Robert Smithson (Nova Jersey 1938-1973), en l'art del *collage*. Abans d'irrompre en l'escena d'avantguarda novaiorquesa dels anys seixanta com a destacat escultor minimalista, Smithson ja havia realitzat molts *collages*, formalitzats a base de retalls de premsa i d'històries de ficció. De fet, l'escultor nord-americà sempre va emprar el *collage* com a mitjà de reflexió on plasmar els seus interessos per l'entropia, la cartografia, la paradoxa, l'idioma, el paisatge, la cultura popular, l'antropologia i la història natural. En *King Kong meets de gem of Egypt* (King Kong es troba amb la gemma d'Egipte), realitzat un any abans de la mort de l'artista, l'autor manifesta una de les seues obsessions principals: la consideració com a monument escultòric de la maquinària present en els no-llocs (descampats, terrenys en construcció) de les grans metròpolis.

Richard Hamilton i John Baldessari han utilitzat el *collage* com a fil conductor de tota la seua producció, i per això els hem de considerar en qualitat de grans referents del *collage* postmodern. Els dos creadors saberen seleccionar imatges entre la voràgine icònica de la societat de masses i atorgar-les una dimensió simbòlica, sense prejudis estètics, entrecruant pintura, gravat, *collage* o fotografia. Amb una ambició crítica abans que estètica, les obres de Hamilton i Baldessari han passat a ser icones vives d'un dels períodes de major agitació social de la història contemporània. Considerat com el pioner indiscutible de l'art pop amb el *collage* *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Exactament, què és el que fa que les cases de hui dia siguin tan diferents, tan atractives?), del 1956, Richard Hamilton (1922-2011) és autor d'una multitud de motius irònics, desconcertants i enginyosos. Sempre interessat per les noves tecnologies, treballa a partir d'imatges emblemàtiques inspirades en la indústria de l'oci i el consum, en la publicitat i en la història de l'art, que utilitza com si foren espills –convexos o còncaus– per a discutir la saturació visual de la vida contemporània. Richard Hamilton no ha deixat mai de plasmar en els seus treballs la seua visió de la política internacional del seu temps, a més d'examinar la manera en què els mitjans de comunicació ens informen sobre les guerres, atemptats terroristes i conflictes violents de l'actualitat. L'IVAM li va dedicar una exposició l'any 1991 titulada *Richard Hamilton: Interiors, exteriors, objectes i gent*, i en la seua col·lecció conserva alguna de les seues sèries més emblemàtiques de la seua trajectòria, com *Swingeing London* (Aclaparador Londres), *collage* basat en

l'arrest de Mick Jagger i Robert Frase, per consum d'heroïna, el 1967. Potser la millor manera de comprendre les obres de Richard Hamilton es reprendre la definició que el mateix creador va fer del moviment pop art: "popular, efímer, fungible, de baix cost, massiu, enginyós, sexy, efectista, divertit i, sobretot, un gran negoci."

Encara que John Baldessari (National City, Califòrnia, 1931) ha sigut considerat com un dels grans referents de l'art conceptual nord-americà dels seixanta, el cert és que sempre es va mostrar interessat en la reflexió sobre el poder de comunicació de la imatge en la societat de masses. Baldessari treballa invariablement amb imatges preexistents que tria i ordena per a suggerir una elaborada narració. Mestre sempre de la distorsió icònica, amb la finalitat de forçar l'espectador a preguntar-se què i com la imatge comunica. Esta actitud artística s'aguditza a partir dels anys setanta, quan el text desapareix de les seues obres i, com a conseqüència, el *collage* passa a ser el seu principal ressort d'intervenció artística. Tal com ens demostra la composició *Voided Person with Guns at Head* (Persona anul·lada amb armes en el cap), Baldessari barreja categories aparentment sense cap relació, però amb un mateix missatge que l'espectador sembla invitat a descobrir.

1. A Craige, Betty Jean: *Relativism in the Arts*.
2. Schmalenbach, Werner: "Arte y política", dins *Kurt Schwitters*. Fundación Juan March, Madrid 1982.
3. Max Ernst. *Una semana de bondad. Los collages originales*. Munal, Ciutat de Mèxic 2010.
4. *Improvisaciones concretas: colages y esculturas*. Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segòvia 2011.
5. *El País*, 10 de setembre de 2011.
6. *Carmen Calvo*. SEACEX, 2005.

Bibliografia de referència

- Collage in Russia: XX Century*. Palace Editions, Sant Petersburg 2005.
- Aragon, Louis: *Los colages*. Síntesis, Madrid 2001.
- Fanés, Fèlix: *Pintura, collage, cultura de masas*. Joan Miró, 1919-1934. Alianza, Madrid 2007.
- Guigon, Emmanuel: *Historia del collage en España*. Museo de Teruel, Terol 1995.
- Kuspit, Donald: "Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art", a Craige, Betty Jean (ed.): *Relativism in the Arts*. University of Georgia Press, Athens 2010.
- Rodari, Florian: *Le collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*. Skira, Ginebra 1988.
- Taylor, Brandon: *Collage: The Making of Modern Art*. Thames & Hudson, Londres 2004.
- Wescher, Herta: *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili, Barcelona 1980.
- Yvars, J. F.: *Trencar les formes. Un itinerari per l'art modern*. Edicions 62, Barcelona 2009.
- Yvars, J. F. - Ybarra, Lucía: *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1997.

FOREWORD

ALBERTO FABRA PART
President of the Generalitat

A particularly important part of the cultural activities that the Generalitat undertakes is the support it provides to artistic organizations which stand tall on the national and international stage, ensuring that the Comunitat Valenciana receives significant recognition from those who take an interest in the development of the aesthetic trends which shape the world's culture. Therefore, the IVAM Collection, the fruit of years of diligent effort and endeavour, represents an invaluable part of the heritage of all the Valencian people. This is so not just because of the importance of the works which form part of it, but also because of the impact it makes beyond our borders, facilitating our social and political efforts as it acts as one of our best possible ambassadors.

For this reason, as President of the Generalitat Valenciana and Honorary President of the Governing Board of IVAM, I am most proud to present this new area of the Collection of our wonderful modern art museum, an area which is formed out of the museum's first-rate holdings and which in this case concerns the universal language and technique of *Collage*. By viewing this selection of some of the finest works carried out in this artistic language, we can gain a sound understanding of the importance that this technique has had and continues to have, as a number of major artists have made use of it throughout the 20th century and it is still employed in the present day, demonstrating renewed vigour.

It is very gratifying to see how contemporary art has IVAM as a standard bearer which is able to present, both at home and abroad, a dynamic artistic image at the cutting edge of the society of the new millennium, extracting full value from the artistic capital of our region and ensuring that as many contemporary art lovers as possible can enjoy its Collection.

FRAGMENTS OF AN ATOPIC REALITY

CONSUELO CISCAR CASABAN
Managing Director of the IVAM

Son líneas sin sentido
éstas que trazo.
Yo mismo no comprendo
qué es lo que dejo en ellas.
Acaso sea música
de mi alma, arrancada
de modo misterioso

JOSÉ HIERRO, *Remordimiento*

Here at the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) we work with the aim of promoting and fostering a museum heritage that will have a prominent social repercussion, by implementing good management, correct orientation and by displaying its content on a world-wide level. In this respect I have been exhibiting a Permanent Collection since 2005 on the basis of dividing it into different thematic subjects that cover different periods, concepts, languages and techniques which convert it into a summary of modern and contemporary art represented by the most prestigious authors on the national and international artistic scene.

On this occasion the leading role is taken up by a technique known as collage, present in different artistic disciplines and creative processes, and in this way, the IVAM, by spreading the word and using its resources, can contribute to increased research and knowledge of this artistic phenomenon that has had such a great repercussion on other art forms and in different artistic periods.

Therefore, this exhibition theme, based on a selection of works from the IVAM collection, is conceived, as a whole, as a collage, on the assumption that this artistic process is not simply a technique but is a whole way of understanding the world. In fact, it is no accident that its intermittent appearances in the history of modern art coincide with the periods of greatest social unrest and renewal of ideas.

Collage, invented by Braque and Picasso at the beginning of the 20th Century as a product of the Cubist fragmentation of an image, made it possible to associate different images, in the same way that film editing and mounting leads us to think of a mental synthesis that depends on how the mind of the spectator interprets the interaction of the images coming from different sources. Although it is true that the Dadaist, Marcel Duchamp, was possibly a pioneer of this technique

on the basis of his contribution to the art scene with the “found object” (from the French *objet trouvé*), under which any object selected by an artist is idolised as art. From this to the amalgam of “found objects” or collage, there is just one step.

Refreshing our historical memory it would be useful to recall how collage has been used in some of the most important avant-garde movements of the beginning of the 20th Century, such as Futurism, Cubism, Dadaism, Surrealism or Constructivism. In all of these influential artistic episodes, the technique of collage appears recurrently to cut up diverse materials into sections and to stick them onto the surface of the art composition in a way that is as original as it is domestic.

Within this outline, involving everyday life, we can also include photomontage which, since its origins, has accompanied the history of photography with the purpose of decontextualising different fragments of reality from their environment, creating a new, invented one. In this way we can clearly visualise how collage incorporates into photography what is happening in other fields of art.

The compositions of works obtained through collage are characterised by analysing the reality and decomposing the different volumes of an object so that the mind can perceive it as a whole. However, to be able to understand the compositions with figures used by the avant-garde artists that are now on display in this exhibition, we also looked for a scientific basis in visual research using the geometric volumes of objects initiated by the North American William James under the influence of *The Analysis of Sensations* (1886) by Ernst Mach. These experiments could have come to the attention of Picasso through the close relationships and literary encounters in Paris between him and the Stein brothers, who were disciples of the philosopher at Harvard University.

Collage and *papier collé* came into being from this experience which, as suggested by Apollinaire, together with the acknowledgement of the role played by advertising in a modern city, are a response to “a plastic inspiration and these strange materials become noble because the artist has conferred upon them his strong, sensitive personality”. On this occasion it is the French poet who points out that the domestic life of the artists themselves is the seed they use to achieve the essence of their experience in their creations. This positioning of the artist once again refers us to the philosophy of the English empiricist who, together with Hume, Bacon and other authors connected with this same field of thought, transformed European society through the development of liberal principles.

In this respect, the philosophical contributions of Bergson were also very important for the development of Cubism, as the first avant-garde movement to use collage in its works, by declaring that the observer stores in his memory a large amount of information on an object from the outside visual world. This is an experience that constitutes the intellectual basis. The Cubist painters, through reflection and sensation, overturn this experience, distorting and superimposing landscapes.

From this point on, collage advances in all directions, occupying unsuspected territories and offering a fragmented vision of domestic reality which is casually and randomly applied in work produced by artists ranging from Marcel Duchamp to Robert Rauschenberg, with a whole century between the two. So, in order to portray the works permanently, the artists resort to what seems to be an assemblage of objects. The pictures are made out of various everyday materials that are stuck or fastened to the canvas, such as strips of wallpaper, tapestry, newspaper, playing cards, music scores, cigarette packets, matchboxes... Therefore, the format chosen to represent the artistic scene is constructed out of diverse elements, both traditional and new, based on the authors’ own experiences or external perceptions. Albeit that without an interior perception, without a necessary reflection, there would not have been a movement as ground-breaking and provocative as Cubism capable of giving rise to collage, a technique that was so unusual up until that time.

Bearing in mind these assumptions, it seems clear that it is the modern city, with its innovations, its new agents and new ways of representation, which induce some artists to manifest their need to break with the established cultural standards and to open up lines of action and artistic expression such as collage. It is quite clear that the common denominator for these new developments was essentially the rebelliousness against traditional aesthetics in order to acquire a pioneering spirit free from restraints that impeded the emancipation and overall development of art.

In this respect, the romantic author and poet, Victor Hugo, in his 19th Century poetry, had already put forward the idea of bringing art closer to life, fusing in art the beautiful and the non-beautiful, the small and the magnificent, the rational and the irrational, as happens in life itself. In this way, in the same century, Paul Cézanne expressed in his painting the idea that the surface of the canvas is a self-contained space in which the artist does not “represent” reality but rather analyses it to discover the elements of which it is constructed. The concept of “presentation” was thus found, instead of the other of

“representation”. This was a new basis for a work of art: the work is valid for what it is and not for what it represents. The devaluation of the concept of representation was the link that Marcel Duchamp must have been looking for to carry presentation to the extreme: the ready-made or found object that, as I mentioned above, is taken as the basis of the collage.

I think it is important to note that the concept of abstraction “sticks” very closely not only to the technique of collage but also to the language that creates it and the vision of the world that it offers through independent, personal syntax. In this way, abstraction as an independent, personal and interior interpretation of the reality made by the artist in search of his otherness is very present amongst the creators who at some point of their career have resorted to collage as a form of artistic expression. For this reason it seems clear that abstraction, far from being separated from reality and from history, offers a different and more synthetic interpretation of the visible world from a new angle. Through this kind of experimental approach, several generations of artists developed new aesthetical forms that had a decisive involvement in a new concept of aesthetics, of its place in society, of its components and of its meaning. Specific facts in corroboration of these statements can be found in this selection of collages which make up the new theme of the IVAM collection with works that are both varied and singular.

At the same time, it is as if collage were trying to break with the stereotypes that modern society produces through its multiple channels of communication. It is as if it were trying to denounce an order of aesthetics that surrenders to the crust of routine established by the hard outer shell of the world.

Looking at the works of Nathan Isayevich Altman, Eduardo Arroyo, John Baldessari, Antonio (Tónico) Ballester, Josep María Berenguer, Ella Bergmann Michel, Nanda Botella, Joan Brossa, Pepe Calvo, Carmen Calvo, Vicente Castellano, Pere Català Pic, Paul Citroën, Alberto Corazón, Joseph Cornell, Ilya Chashnik, Eduardo Chillida, José Manuel Ciria, Oscar Domínguez, Marcel Duchamp, Vasilii Dmitrievich Ermilov, Equipo Crónica, Max Ernst, Joan Fontcuberta, Robert Frank, Wilhelm Freddie, Jorge Galindo, Manolo Gil, Pepe Gimeno, Sheila Girling, Mathias Goeritz, Julio González, Luis Gordillo, Carmen Grau, Alberto Greco, George Grosz, Richard Hamilton, Raoul Hausmann, John Heartfield, Georges Hugnet, Ilia Mikhailovich Zdanevich, Pello Irazu, Jasper Johns, Paul Joostens, Gustav Klucis, Krazansky, Valentina Kulagina, Nicolás de Lekuona, Jos Leonard, Roy Lichtenstein, El Lissitzky, Heinz Loew, Lucebert, Joaquim Llucià,

Ángeles Marco, Hannes Meyer, Martí Quinto, Fausto Melotti, Joaquín Michavila, László Moholy-Nagy, Miquel Navarro, Manuel Ocampo, Claes Oldenburg, Cas Oorthuys, Franco Palazzo, Benjamín Palencia, Carlos Pascual de Lara, Rafael Pérez Contel, Rafael Pérez Mínguez, Laszlo Péri, Vicente Peris, Kazimierz Podsiadecki, Darryl Pottorf, Robert Rauschenberg, Josep Renau, Alexander Rodchenko, Vladimir Osipovich Roskin, Jaroslav Rössler, Olga Rozanova, Gerardo Rueda, José Sanleón, Antonio Saura, Kurt Schwitters, Robert Smithson, Anton Stankowski, Karl Steiner, Varvara Stepanova, Grete Stern, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats, Joaquín Torres-García, Manuel Valdés, Dziga Vertov, Esteban Vicente, Salvador Victoria, Darío Villalba and Vaclav Zraly that make up this exhibition, we realise that the “the purpose of art is to impart the sensation of things as vision and not as recognition”, as held by the founder of the group of Russian Formalists, Victor Chklovski, in *A Theory of Prose*.

With this, collage breaks with the automation of art and everyday life by employing “the act of creative deformation (in that) it restores the sharpness of our perception, giving density to the world that surrounds us. Density is the main feature of this singular world of objects deliberately constructed, which in its entirety we call art.”

Undoubtedly, the reflection of Victor Erlich sets out clearly the nature of this new artistic theme that the IVAM has made available to members of the public so that they can embark upon a miscellaneous journey through the most representative artists who have formed part of this indispensable aesthetic vision that has been multilaterally developed throughout the course of the 20th Century.

In memory of Richard Hamilton (1922–2011), an early friend of the IVAM, whose work is a necessary passage for an understanding of the culture of the image in our time.

PREMISE

A hundred years have passed since collage was invented and popularised in the international art world as a surprising and skilful figurative strategy openly at odds with the tradition of illusion: the constructive canon of European visual representation. This seems to be a timely moment, therefore, for the presentation of a kind of inventory of the splendid collection at the Institut Valencià d’Art Modern, an

institution that from the very outset, in this and many other areas of experimental art, displayed a strong commitment to the understanding and interpretation of the emerging artistic ideas formulated in the fray of the radical aesthetic battle at the beginning of the twentieth century. Collage was an idea – a playful notion, perhaps, in the first attempts – formed in 1912 from a *mélange* of chance and irony by Picasso, who encountered the immediate complicity of Braque. It instantly aroused the enthusiasm of Juan Gris, another pioneer of Cubist painting. The IVAM's collection is as complex and heterogeneous as collage set out to be, naturally nourished by the experimentation with art on paper that was placed in peril by the historical avant-gardes, and pursued in parallel in accordance with the consolidation of the radical European tradition of the new. With time, collage succeeded in become the frontier of the Comanche territory of the artistically incorrect, the decisive domain for any formal inventiveness that was innovative and bold – from Expressionism to Surrealism, the militant advance party of photomontage and the lacerating publicity of war; the provocative projects of Dada and the intermittent offerings of jazz, at the time of the Ballets Russes and the harsh dissonances of cabaret, which would be poorly assembled and assimilated worse without the disconcerting combinations of collage, a sturdy testing ground on which the artist showed the possibilities of exchanging forms and thus the effectiveness of his most daring initiatives to make visual material expressive. Always focusing, however, on hybrid assembly, formal objectification or simply the old artistic ceremony of causing discomposure, an arrogant unsettler in the awakening of contemporary aesthetics. Artistic interventions in closed spaces or on diaphanous artistic surfaces, participative performances, dramatisations of narrative rituals or coded scenographies and even recent state-of-the-art technologies have turned back to collage as a system that ensures results when it comes to stimulating a living aesthetic experience. Gratifying and enduring.

Collage is, in fact, the art of superimposition, of the meaningful unit forcibly placed between somewhat unorthodox and sometimes antagonistic perceptible items, an art “of discontinuity, montage and fragments, of cut and paste”. Or simply of escape, the indispensable utopian aesthetic evasion that Joan Miró glimpsed, in those dark years, behind unexpected associations in keeping with what we might call situational aesthetics, certainly more in line with the healthy ethical pragmatism that defines the twenty-first-century way of seeing. A way of seeing that, like it or not, is saturated with insensitive norms and forms of art tied to a dynamic series of isms, of unending trade-offs. We must not forget – and it is an essential condition of survival for any public art space – that the contemporary sensibility declares itself in a variety of frequently conflicting ways. And so, of course, they go back

to collage, as art and as artistic attitude, as a hazardous horizon of imagination that we might describe as soluble – the preferred term nowadays is liquid – prepared for action in any ideal sphere of perceptual signification. Which would call into question once again the incisive observation made by Ortega y Gasset in 1925, showing caution at a time of backlash against the avant-garde: “The art of the past is not art, it was art.”

The artists and works selected for this occasion reveal the extent of the risk that the IVAM took in the early days of its collection. The artists are decisive: Schwitters, Moholy-Nagy, László Péri, Hamilton, Rauschenberg, Oldenburg ... to name only those that are of unquestionable international stature. Moreover, as a methodological guide to aid the visitor, the works are arranged in sections of simply descriptive categories that indicate a possible itinerary and help us to appreciate these works and objects of art, always unusual and autonomous, and their formal contribution to a dazzling figurative riddle still capable of surprising the most exacting visitor:

- I. Matter. Form
- II. Image. Figure
- III. Sign and Gesture
- IV. Memory, Tradition and Experimentation
- V. Narrative and Action

In the area of acknowledgements I must emphasise the interest shown by the Director of the IVAM, Consuelo Císcar, and the willingness of the presiding Board of Governors to give immediate approval to this proposal and the exhibition that we are now inaugurating. I must also vividly express my gratitude to each and every one of the art curators and active members of the team at the IVAM, whose professionalism more than justifies the prestige that they share in the hopeful outlook for contemporary art.

J.F. Yvars

THE VALUE OF THE INSIGNIFICANT

J. F. YVARS

A few notes on Collage

Many things can be said about Collage as an artistic technique based on a fortuitous or deliberate assembling process, as has actually been the case. But, without a doubt, the argument that connects it to modern sensitive experience is related to the fact that Collage explored the huge possibilities of material or formal fragments and

their role in the development of the aesthetics of the visual object. An object which is now considered to be beyond the borders of art genres, styles or trends, an object that is free from the constraints of conceptual demarcation which –though perhaps not particularly straining– have historically associated Collage with the speculation of Cubist Constructivism or with the interventional lack of moderation still displayed by the prestigious *Dada* label. Collage, *papier collé* and the *assemblage* of coloured card cut out at random and then glued next to real objects over the flat, two-dimensional surface of the canvas –thus developing a three-dimensional profile– were workshop practices of the Modernist design industry that were quite common in the *fin-de-siècle* graphic sector (19th century). Between 1912 and 1914, the artistic and communicative potential of such media was seriously considered, explored and made the most of by Picasso, Braque and, to some extent, Juan Gris and even Henri Laurens. Consciously or unconsciously, they all aimed to lay the foundations of a new art language in order to question the illusory orthogonal depiction or perspective representation of the European classical tradition. Their critique was two-fold: on the one hand, they criticised the shallow and theatrical pictorial deployment and, on the other, the decisive touch of the brilliant, all-powerful artist promoted by Romantic culture and education. In addition, they contributed to the *popularisation* of the visual experience by using offcuts and industrial waste –elements that were really far away from the fine materials dictated by art schools and academies. This ‘Picasso-like’ attitude –if I may say so– led to discovering the amusing ‘trick’ of pasting paper bits on the canvas and creating “a different thing” by inserting solid objects: Synthetic Cubism, as highlighted by the Oxford-born cultural historian Paul Johnson, came to the rescue of solidity and realism in representation. Picasso neither juxtaposed nor added objects at random; strictly speaking, he composed, harmonised, balanced or de-adjusted opposites. Was this procedure nothing but a daring way of tempering the utterly visual formalism of Analytical Cubism? Maybe so. With a view to establishing a flexible framework for discussion, I would like, however, to contribute some ideas based on a number of specific, rather disparate testimonies that seem to converge in modern artistic identification. Let’s go step by step.

In a forgotten lecture from the 1930s about the role of painting in today’s art conception –now included in Volume III of his *Complete Works* (Instituto Cervantes, Madrid 2005)–, Federico García Lorca put it bluntly, which was most unusual in him: “1914. Real reality is destroyed by the Great War (sic). What we see is the invisible (sic)... the visible does not seem real. What we saw we did not believe... Take no notice of what deceptive eyes see. They must be freed of natural reality to be able to find true visual reality. They should not

search for the effective qualities of objects but for their natural visual equivalence. They should not search for the real representation of the object but for its geometric or classical expression and the right quality for its matter.” If we look into the citation, we realize it is a call to artistic blending, to the formal liberation of the significant sensitive object. For once and for all, the object must get rid of the suffocating build up of cultural references around it, whether pertinent or not. Basically, it suggests us to return to the proposals so neatly formulated by avant-garde art movements during their effervescent radicalisation in the first decades of the 20th century: to return to a reality void of sensitive signs and to build from them “what really counts”, as emphasised by Lorca, dazzled as he was then by the Surrealist deconstruction put by André Breton at the service of Social Revolution. An imaginative and fantastic horizon, indeed, but one that was always self-sufficient and grounded on the intransigent elimination of theory. In those years, Walter Benjamin dared to add “Something that Goethe sought in his morphological writings”. Apparently paradoxical, it was the critical revival of 19th century descriptive and systematic Positivism in a period of clearly subjective poetics of the image... A revival put forward with perfect normative candour. It was certainly daring, knowing how discreet and unpretentious the poet from Granada was. The puzzled sincerity of the Berlin thinker is amazing too, being, as he was, so rigorous in his conceptual control of the narrative. And another surprise: when reconsidering his “working method” (*Passagenwerk*, 1982, II, p. 941), Benjamin discovers in the *literary assemblage* the fundamental redoubt where the full meaning of the lived images is found. In *The author as producer*, Walter Benjamin had already called on the “principle of interruption”, which drastically settles the question of the apparent fullness of dramatic narration, an aspect he insists on when recovering the ambiguous notions of Montage in Bertold Brecht, which he sums up by stating: “Montage cuts –interrupts– the context in which it is inserted. There is nothing to say; things are simply shown; no witty expressions. Affinities and dissonances, but not to describe them but to remember them”, insists Benjamin (*Ibidem*, p. 946). A circumstantial presentation, basically, of the reasons taking over the flow of memory: “Visual memories seem to change as time goes by!” “Don’t let time go by, keep it inside you”, he concludes (*Ibidem*, 986 ff.). A new weighty example contributes too to this hidden vindication of fragments in the visual narrative. This example comes from the Barcelona-born, recently deceased artist Antonio Tàpies. In his absolutely powerful, always straightforward essays, he consciously admires the presence and validity of matter fragments, particularly when he deals with the *assemblages of objects* that escape semi-consciously from his works: “To me, a painting is an object even in its strictest dimension. As a whole, it could even be said

to be a sculpture or a visual conglomerate, if we were to pay attention to the frame and the protected back of the canvas”, confesses the artist to Julia Guillamón in an interview in 1989. One more sign in favour of the formal tactics of accumulation and deployment set into motion by figurative or graphic Collage in contemporary art. Perhaps I should insist on Benjamin’s proposal about the resources used by critics in the rediscovery of the hidden face of the work of art. The philosopher brings back Wölfflin’s historiographical approach, according to which and as early as 1858, strict (*strenge*) history of art was to undertake not only “the description of the time circumstances transformed by the work of art” but also the always ambiguous analysis of its worth and singular nature as art, i.e. as a complex formal association. “An art science is being shaped – Riegl’s misleading shadow can be seen here- a science that puts individual, autonomous artwork first together with the development of the forms that configure it. The moment art research makes it an object of analysis, the sensitive work of art is transformed into something vigorously new as a result of its complex formal load, and, at some point, into just an instrument of knowledge.” In Benjamin’s terms, the artwork now seems “a fantasy world in miniature” holding itself up and with its own nature (G. S., III, 521 ff.). The author borrows from the Brothers Grimm the decisive expression that rotates the compass towards a new theoretical consideration: critique as *meditation about the non-expressive*, about anything that does not give significance to a universe free from preset and closed reasons in the illusory world of art. An investigation that suggests that the profile of the artistic object is enriched by the value of the plural sensitive functions that it stimulates. Indeed, it is the value of the insignificant... in a range of broad modal connections that point not to the great absolutising and abstract whole of theory but to the details that let go of the fundamental truth of the artwork: symbols, allegories, and a build up of prints and signs are hidden witnesses to a diluted but profound life of art that conditions the renewed perception of the art object. Each of these forms -as Benjamin calls them- provides unknown data that enlighten the imaginative condition of the artwork itself: a succinct enumeration of “divinatory contents” that only transitive criticism manages to decipher. For the work of art to be fully understood, it is essential “to burn the materials that took part in its construction”: flames are now much more than a hackneyed metaphor and emerge as “the vehement dream of all genuine works of art”. It is a brilliant image that illuminates, with “incandescent embers”, the early art reflections of a stubbornly idealist Benjamin uncontrollably struggling with the contradictions of a custom-made, somehow Romantic art theory started –not by chance- in the fertile years of the Cubist adventure. Or a selective update, in Arnold

Gehlen’s account. In the mid 1970s, Gehlen resorts to Tàpies’ painting to show an Arcadian model of plastic formalisation which goes beyond history and is insinuated in the evolutionary, organic and material traces of the artistic elements (Cfr. *Zeit-Bilder*, Munich 1986, 302 ff.). A yellowish, greyish, flaked and cracked portion of the wall of a house, run-down by time but enclosed by a methodical frame that names it ‘work of art’. A witty remark by a critic who was often discredited for being a reactionary by the *dérive académique*. The active sensitivity of the eye and the alert restlessness of the mind cause the art object to shift away from the predictable corners of the museum. The alarm goes off and awakes the aesthetic experience. It is the initiation value of the mere local translation of a descriptive statement –the wall- that loosens the contents of a non-significant figurative detail. Painting freed at last of the ancestral existence that constrains it to imitating the visible world... Painting aiming to create works of art that “exist by and for themselves”, as argued by Kahnweiler, for art can create from the inside of a structure of signs derived from the essence, from the roots of the work itself but, even so, they depict the outside world. This is what Cubist artists felt “in an obscure way” and what consistently justifies the fascination with collage, as it neither is nor represents what it seems. With a touch of irony, it is a safe road for us to continue stumbling and avoid the debatable historic and formal contribution of African art, ethnic art and even the arcane Iberian legacy as a primary bridge, as sought by Carl Einstein, to Collage and object superimpositions on a closed surface or the diagonal space of Cubism. The defensive and protective fetishes of Sub-Saharan cultures, the aggressive and ceremonial amulets of the ethnic groups of Gabon –always anti-naturalist, antirealist and hetero-European- have little to do, in my opinion, with the careful addition of graphic motifs or waste fragments onto a geometrical visual structure, fostered by modern collage. The legendary African mask of the Wobé-Grebo culture purchased in Marseille which, apparently, had influenced Picasso’s and Braque’s early Cubism is nowadays a controversial reference following the investigation undertaken by Pierre Daix and the publication of the correspondence of Charles Rattou, a prestigious ethnologist and Africanist, which proves that Barr purchased another Itumbi mask in 1939 for the collection of primitive art of MoMA NY, which renders its influence on pioneering Analytical Cubism impossible. The African shadow on the first collage, *Nature morte à la chaise cannée* (1912), once valued by Kahnweiler given the profound anti-imitative intention of the fetish and the strength of an array of distinctive signs of a symbolic or formalist nature: a wooden surface cut as if it were the oval of a face... the nose standing out, eyes and mouth volumetrically and geometrically stimulated... Let’s put it this way: it is hard to find the pre-Cubist analogy.

II

A decisive nuance to correctly assessing Collage can be the obvious differentiation between the visual and the tactile, a controversial and provoking statement at the time aroused by Picasso's *Nature morte à la chaise cannée* (1912). It constitutes, as we have seen, the end of Analytical Cubism, geometrizing and deceptive from the viewpoint of conventional figuration and a step forward into the forbidden territory of visual and figurative experimentation. In fact, Picasso's still life –in the Baroque sense, i.e. that of Baroque ornamental tracery– is enclosed into an oval hermetic structure in which skilfully glued fragments are pasted on oilcloth and on the seat of a petit bourgeois entrance-hall chair. Summing up, it represents the final withdrawal of a depiction system anchored into resemblance or "likeness", as rightly noticed by US historian Hal Foster –*Art Since 1900*, London 2004, 114 ff.–, a notion really far away from the structural or figurative likeness of classical painting –still vindicative of the plastic sign faced with the conventional truth of appearances, which had opened up the art scene to complicity with verbalising literature and fantasy and would reach, along with the first historic avant-garde movements, the point of non-return of the new art. Kurt Schwitters' sound experiences, basically focused on performance and drama, were a radical turning point for pure expressiveness –voice and gesture–, while the imaginative subtleness of his collages anticipated a 'belligerent' way of intervention into the visual arena through the blending of both figure and action. Without a doubt, together with Malevich and Max Ernst, Schwitters was the best equipped experimenter to try and push the communicative virtuality of Collage to its limits. The fact that Malevich underlined the "concrete aspect" of Synthetic Cubism and rescued, with a transcendental intonation, the insignificant, constitutes a solvent argument in favour of Walter Benjamin's proposals. The naïf Realism of *Cow and violin* (1913) illustrates Malevich's figurative foray into the *dérive* of chromatic planes in formal dissolution, in other words, a step ahead in trying to reach the 'Zero Degree' in painting, always within the scale of the pictorial variables of the visual object. Out-of-step already, it insinuates a formalist representation style raised to 'aesthetic category' by Suprematism, as per the high-flown abstract and abstruse statement of the infectious activism fostered by Dada-related aesthetics. *Squares arranged according to the laws of chance* (1916) is more than a daring attempt. It would soon impose, in the new traditions, Hans Arp's elegant constructive dexterity: the juxtaposition of the avant-garde procedures invented in Paris throughout the first decade of the 20th century but, this time interpreted with an openly Surrealist code. As expected, Klee's overpaintings were left aside, distilled –as they were– by the calligraphic skill of school books at the dazzling Viennese *fin-de-siècle*. Also outstanding –with their unexpected

originality– were Max Ernst's figurative dislocations, which were to redefine the communicative possibilities of Collage by re-integrating it –most quietly (and this is important)– into the ancient tradition of the moralizing or dissolving print. Another element to be taken into account.

For Max Ernst, Collage is a 'surrogate' for objectual sculpture and random assemblage aimed at bringing back illusorily three-dimensional and narrative figuration. Ernst insists on the pre-figuration of sensitive structures of a hybrid origin –image and form– and at the same time recovers the uninhibited provocation of Dadaism –we should not forget that the year is 1920. To Ernst, visual subversion is basically literary, and is light-years away from the experimental painting of the precarious Cubism of the inter-war period. The artist –Surrealist Max Ernst in this case–, as proved by Werner Spies' exhaustive investigation (Berlin, 1988), rebuilds the formal and iconographic variables within his reach and angrily dissociates himself from the self-absorbed formalism of the late Avant-Garde. As a consequence, this art is keen to return to didactical and dissemination-oriented illustration, to the surprising and scientific snapshot that dazzles contemporary readers –fed up with recurrent, heavy-going information, yet avid for a perhaps cryptic sign, but a sign always indicative of an unprecedented aesthetic formulation. As one would expect, this art works on forms on the basis of risky experiences with the found materials –amorphous materials, I would dare say– and, coming back to Benjamin– *insignificant* materials in a figurative sense. This art begins to see in *papier collé*, in the occasional association of contours and in the active manipulation of photographic pictures, a proposal plagued with visual possibilities. At this point, standing back from the subject, a clarification is in order about the early spreading of Collage in the contemporary figurative scene.

Collage is for Picasso and his *bànde à trois* a witty pastime of figurative, or more precisely, imaginative associations which soon reaches formal complexity via Cubist experimentation. A sort of misleading semantic composition –geometric and figurative– that calls on immediate memory –newspaper clippings and serials– and evokes popular imagination at a particular moment in time, i.e. the European sensitivity crisis on the eve of the 1914 tragedy. In this respect, the French critic Philippe Dagen has taken into consideration Braque's still lifes painted during the summer that year: cut-out and superimposed coloured planes, either monochromic or with regular lines which strictly observe what we would call the rules of Synthetic Cubism. Fragmentary shapes arranged in an allusive way; titles and words, heterogeneous collages. Construction and reconstruction of figures, from *Bouteille de rhun, papier collé* 1914 to *Nature morte au compotier*, 1918: "progressive overshadowing of chromaticism,

white and ochre, grey and green". A use of *papier collé* that justifies a «nouvelle figuration dans l'espace» –Braque, Paris 1992.

On the other hand, the subtle –or not so subtle- appropriation of Collage and random *assemblage* by Surrealism, already headed by André Breton, would soon turn it into the virtual language of pre-conscious experimentation and later into the advertising vehicle of a strongly subversive ideological alternative. The Spanish civil war and the militant propaganda of the inter-war period –both in the Bolshevik front and the para-Fascist one- will transform Collage and its radical sequel –Photomontage- into the throwing weapon of opposed cultural policies: Wyndham Lewis' war campaign and the Vorticist scouting party in England in the 1930s is so good an example as the graphic strategies of the *Frente Popular* in Spain's fateful democratic decline. Paradoxically, coming back to the 'thin ice' of aesthetic interpretations, reference must be made to Max Ernst's endless graphic work, which stretches the visual and expressive possibilities of the visual juxtaposition of sensitive elements –pictures and signs- and the succession of loud figures from sleep and memory at the service of fantasy.

III

As mentioned in the previous chapter, for Picasso, reality is simply synonymous with the painting, which he considers to be an indissoluble material complex consisting of paint, pictures, shapes and matter – including the frame and the back of the picture, the front and the back of representation. A visual object. The artist's role is to build by means of shapes rather than to represent, illusorily or symbolically, a natural reality that must fit in with the ancient conventions of the workshop, with art practices, basically. I remember the half-smile of Sabartés, Picasso's secular confidant for half of his life, as he told me about the importance of the frame for Picasso: it was a way of putting his finished composition to the test. "It was the first to judge the work." sighed Sabartés, and the verdict had not been agreed beforehand. The frame was to prepare the painting, but sometimes its by-no-means insignificant presence forced the artist to make deep changes on the painting. It is not by chance –and I will now close this untimely personal digression of mine- that Picasso was a careful collector of Baroque frames: he admired both the fine marquetry of the structure and the unbounded plaster Arabesque. It should not come as a surprise then that Picasso's early still-lives –already with a Cubist intention- fulfilled a series of –formal but material- requirements that were quickly assimilated by Braque and Juan Gris, all of them excellent craftsmen too. The idea was to obtain and depict a visual reality "cut and polished like a diamond" in which the polyhedral entablature, the geometry of the shapes, is superimposed on the

subtle expressiveness of the chromatic pigments, accomplices anyway to the original constructive intention. Three amazing portraits by the Malaga-born artist –Wilhem Uhde (Saint Louis Museum), Kahnweiler (Chicago Institute of Art) and even the evanescent Vollard (Hermitage)- respond to the new formula that makes the figurative space *Cubic*. A formula that is personalised by Braque in *La Bouteille*, Picasso Museum, Paris. But there is more to come: between 1911 and 1912, the artist from Normandy introduced in modern painting neatly typographical elements that he concealed in the false wood of the borders used for decorating the interiors of the time. Variations on textures and concrete material insertions. Yet again, this was different from pure painting, with a musical intonation, something that Apollinaire sensed in the aesthetic meditations that celebrated the invention of Cubism, but with an intimist counterpoint, as argued by Jacques Gagliardi –*Le roman de la peinture moderne* (Paris, 2007). This author does not hesitate to propose Collage as a matter and object alternative to the pictorial spiritualism then practised by Kupka and perfectly visualised in Kandinsky's *Improvisations*, whose angry manifesto *Über das Geistige in der Kunst* was published in Munich also in 1912. Braque's *Violon et pipe*, in red chalk and *papier collé*, of 1913, could be a good example of figurative ambiguity on the rise. We know how Gertrude Stein reacted –with eloquent silence- to Picasso's constructive objectual fantasies. By then she was an unconditional fabulator of the artist's counter-realist excess. Her reaction is even more surprising if we pay attention to the plastic virtuality of Collage, infinite if compared to the phonetic and pseudo-realistic prose of the US writer. In 1912, she had already bought with great enthusiasm Picasso's *La Table de l'Architecte*, another milestone in Analytical Cubism, but she always remained reluctant –let's be fair- about the superb portrait made by the artist with a dual intention –deconstructive and vindictive-. The correspondence between Gertrude Stein and Picasso –published by Gallimard, Paris 2005- is fertile with information about those early years and tells us about the author's Spanish pilgrimage also in 1912, which did nothing but increase her fervour for Picasso and her desire to collect his paintings. Besides, it was in that astral year –1912- that Gertrud Stein published her cryptic "Portrait of Picasso" in the August issue of *Camera Work*, Stieglitz' daring journal, another piece of information which turns the indifference toward Cubist Collage symptomatic particularly when she had just bought *Le Petit Verre* and *Nature Morte au Journal*. The breaking-off of Leo Stein with Picasso, the 'chopping' of the collection and the cooling of the relationship with Gertrud –later resumed in Paris- following the baffling exile of the *Grande Guerre*, may have played a part in the enigma. Another *petite histoire* for contemporary audiences.

Perhaps, the lack of definition that characterised the spreading of Collage -always between typographical dexterity and the assemblage of real objects on the surface of the painting- added complexity to the surprising deployment of the new figurative technique, soon launched by Dada radicalism into the provocative scene of art subversion just after the recovery of cultural effervescence following the 1918 armistice. However, the visual juxtaposition experiments point to Marcel Duchamp and Hans Arp -later Jean- and date back to as early as 1913. In *Squares arranged according to the laws of chance* (1916), Arp took a step forward, skilfully sticking regular paper offcuts on the glued support. "A denial of human selfishness", according to another Dadaist witty remark that evidenced the anti-Romantic rhetoric implemented. But, above all, Collage became an easily assimilated plastic procedure that transfigured the subversive will of avant-garde aesthetics, maybe together with the *ready-mades* and always half-way between magic and the free irrationality of witticisms.

Barr had already considered the constructive difficulties of Collage -Picasso. *Fifty years of his art*, MoMA 1946- which went beyond the fun of "making art with the contents of the rubbish bin", as Picasso would assure Braque. The combinatorics of Collage maximised "abstract austerity", *paper collé* only adding boldness and virtuosity. Cardboard and oil paint, and offcuts glued at random eroded the cleanliness of the pictorial surface, forced to integrate the intervention of the objects. Collage may have opened the door of plastic space to the three-dimensional experimentation generalised by *Cubist constructions*, why not? *Mandolin*, 1914, is neither a painting nor a sculpture, and it is not architecture either. As Barr satirised, it could well be carpentry: an objectual composition without a base, a spatial dimension, a frame or even mass. Simply a construction of intensely coloured rough-wood textures. Serious experimentation into the resistance or ductility of materials but at once improvised experimentation unconnected to a conclusive constructive project, that is, far from being finished or technically perfect. Basically, a conglomerate of formal initiatives that would mark the subsequent evolution of the assemblage. From this watchtower, it is not anecdotal that Picasso's *Heads* (1914, pasted paper and charcoal) amazed the Surrealists: the referent -the natural object- was transformed in such a way that imagination and what was later called *construction by the gaze* ran free. The fact that Dadaism fostered Collage from the renewing proposals of Concrete Art, with the juxtapositions of cut-out and glued wood spread by Arp in 1915 - *Torso-Navel*, for instance - can be understood from today's perspective as a genuine struggle aimed at finally releasing art from the "traditional structures of constructive authoritarianism". A stimulus understood almost instantly by Max Ernst.

IV

It is true that the expansive process of Collage, as is the case with the similar procedure of *Frottage* and the Surrealist iconic splitting -which are basically ways of neutralising the western rule of illusory representation-, goes beyond the small-scale experimentation arena in which Cubism had located it throughout the 1920s and 1930s. The ironic, hardened re-arrangement of fragments and snippets of everyday life glued and strategically arranged over the surface of the painting acquires a tactical value by becoming a complex system of alternative and radical depiction. The daring attempts of Berlin's Dadaism between 1919 and 1920 -we will talk about Merz later- had already discovered, in the relief and the assemblage, a way-out from bulk and volume sculpture, deliberately deformed by Post-cubism in its dealings with the figure. As proved by the experiments carried out by Tristan Tzara and Marx Ernst, this was a problem that lied on the subtle borders between Montage and visual poetics. Such attempts saw, in André Breton's skilled versatility, an inspiration that would reach admirable virtuality in Surrealist Collage. While Cubist sculpture insisted on the autonomous depiction of a visual set -Lipchitz' early case is paradigmatic-, Surrealist Montage adjusted the relief to an aesthetic project which was more focused on representation than on art itself, one that sometimes resorted to the photographic magnification of some significant elements, image-wise. In fact, as noted by Werner Spies in cataloguing Picasso's sculptures, Collage ended up supplanting -not replacing- sculpture, thus becoming a new substitute, a real object that operated three-dimensionally with or without the complicity of the pictorial surface. Arp's example is conclusive. An art of mystification in which the borders between art genres are systematically blurred, though in some specific cases the predominance of painting might 'dye' those collage objects that ended up developing a pictorial dimension. The return to painting suggested by Collage against the flow explains its dissemination as a hybrid possibility of Montage. The paint on the canvas 'swallows up' the collage and visually administers the formal consistency of the whole: the *painted collage*, whether done randomly or not, still needs the *trompe l'oeil* effects and the volumetric dysfunctions modelled by the relief. The *Montgolfière* (1922) by Max Ernst can be used as an example. Loplop, the fictitious character, acquires a perhaps 'fetish' notation in the Surrealist evolution of Collage proposed by the artist: the suggestion of a serial figurative narrative, *La Femme 100 Têtes*, in which half of it is collage work that comes with a "warning to readers" with user instructions. "The artist identifies with the bird in some of the legends describing the action", almost like a 19th century newspaper serial, but the *oiseau est intelligent*.

Loplop's experience actually anticipates a blunt figurative division in Collage that recovers the graphic story, like the propaganda iconography of the war front instrumentalised years later. Werner Spies pays tribute to Max Ernst: "His use of Collage was original, based on the recuperation of trivial prints, this helping him establish a strong contrast between the archaic look of the print and the amazing compositional novelty that causes an unreal and surprising feeling." In March 1930, the *Galerie Goemans* in Paris exhibited a magnetic selection of collages that reviewed the new technique and acquired the dimension of a sign-oriented retrospective: the participating artists were Arp, Braque, Dali, Duchamp, Ernst, Magritte, Man Ray, Miró, Picabia, Picasso and Tanguy, in alphabetical order to avoid suspicion and formal misunderstandings. A crystal-clear proof of the victory of Collage as an adequate constructive system for conflictive contemporary art worlds, one that gave back to Picasso his unquestionable leadership: In 1921 *Blue composition with a packet of tobacco* had already fostered an amusing pictorial counter-collage. The packet is meticulously painted, but neither pasted nor hanged at random. Louis Aragón responds to the Goemans exhibition with an encrypted fragment, *La Peinture au défi*, Paris 1930: "Picasso had a serious crisis two years ago, a true Collage crisis". And to illustrate the fascination with the addictive technique, Joan Miró is "a newcomer that does nothing but collage" (*Ibidem.* p. 26). The splendid *Relief Construction*, Montroig August 1930, by the Barcelona artist certainly lives up to the exaggerated remark about his arrival in Paris. The artist confessed to Sweeney in 1948 -reference by courtesy of Félix Fanés- that in 1933 he had already developed the habit of cutting out banal shapes from newspapers and pasting them on card. "When the collages were finished, I would use them as the starting point of my paintings. I did not copy the collages; I just let them suggest shapes". In 1934 Christan Zervos discovered the formula that synthesizes the Surrealist 'weft' of Miró's collages: "With the pasted pictures, he transforms the seen object into an imagined one". Today, we literally know the efforts made by Miró to free himself from the oppression of the painting -the figurative chimera of European tradition- and his enraged recourse to Collage, to the feverish search for new expressive possibilities in rubbish and urban waste. It was the time of the *antipainting*, of aggressive collages that, in some way, displayed a somehow nihilistic -rather than primitivist- bewilderment, as was possibly the case with Picasso. Bataille dramatised the instant: "The breakdown when nothing remains..."

V

The contribution of Kurt Schwitters to the visual evolution of Collage was as fundamental as unexpected. Already in 1919 and up to the

mid 1940s, his starting point was an ironic fragmentation with a verbalising, apparently tonal intention very close to Berlin's post-war belligerence of *Kommerz (Kommerzbank)*, which then gave rise to an arrogant anti-capitalist claim, of course, but at the same time a surprisingly effective and innovative performative practice of phonetic-graphic segmentation shared with Dada's expressionist radicalism. Hal Foster has drawn attention to the unique genealogy of Schwitters' collages, their Cubo-futurist symbiosis and the peculiar typing structure (sic), which brings his artwork closer to Picabia's strange iconographic manipulations. However, Schwitters' collages, scrutinised in the light of contemporary artistic experience, stand out for their constructive sobriety, the clear graphic root of the sketch -pure drawing- later multiplied in an array of associations of materials and even objects. Works such as *Merzbild Rossfelt* (1919) so prove: they are successful articulations of detritus arranged into a chromatic atonal sequence and dissolved into expressive visual forms that have little to do with the *ready-mades*, for example, and nothing with Lissitzky's exquisite typographies in those same years. Schwitters intended to stay within the traditional confines of painting, of course, but he was strongly influenced by the contagious rupturist attitude of the avant-garde movements, i.e. the subordination of the art genre -the technique- to a sort of conceptual-material blending. A new formal order which gave in to a creative and suggestive association of opposing elements, the protagonists, however, of the visual drama. The bold interventions of *The Merzbau* in Hannover, *Column* 1923, gave painting up and supported matter distortion -reliefs and coloured wood- freely arranged in space. Schwitters' crammed objects override any artistic experience beyond the tactile perception of a heterogeneous cluster of sensitive signs. His is a serious and, to some extent, torn counter-proposal to the rationalisation of the intimate sphere, i.e. a home-space subjected to the control of efficiency by the theorists of the then emerging Bauhaus aesthetics. In 1922, A. M. Ripellino -referring to Mayakovsky- calls our attention: 25 members of the Moscow Institute of Artistic Culture, inspired by Malevich -his radical *Black Square* dates from 1920- proclaimed easel painting outdated and any artistic activity without a productive purpose superfluous. "Thus, for Tatlin, Rodchenko, Popova and Stepanova, art was transformed into the construction of objects and a technical elaboration of materials close to the working methods of craftsmanship and thereby to the worker experience".

Merz was the term used by Schwitters to name all of his artistic work, a sequence of collage, assemblage and a mixture of typographical elements regularly featured by the bi-weekly *Der Sturm*. *Merzbau*, the artist's family house and studio, could possibly be described as a den of iniquity -as ventured by Diane Waldman-, a suffocating junk room

filled with detritus of different sorts, but *Column* was undoubtedly the first environmental sculpture of the European avant-garde movement, bombed by the Allies to mark the end of an advanced total intervention. The Soviet photomontages of post-war collective activism, with Klucis and Rodchenko, might have given way to those by Hanna Höch in the 1930s, which decisively influenced war posters, from the *Frente Popular* to Renau's limpid layouts in the early period of politically-militant, advertising-like graphics. But, even so, the anti-sensationalist and reflective attitude of Schwitters' collages still keeps in suspense the "expressionist call to interiority" –as Brandon Taylor reminds us. The author mistrusts the theatricality of *Der Sturm* and extreme Dadaism to focus on *Merz*, the sharp slogan that defines an ethical attitude forged with a witty combinatory imagination: *Merzmalerei*, *Merz painting*, brush, palette, canvas, sign and gesture together with the skilful assimilation of raw materials that never disregard the essential plasticity needed by any artistic construction –*The worker pictures* and the endless *Merz* variables calling the attention of the perspectivist illusionism of the Renaissance, and unexpected attacks by urban detritus and elaborate 19th-century machineries as a silent tribute to a brilliant technical imagination.

In implacable offcuts of types and advertising letroids, Schwitters' later disciplined collages come to illustrate the versatility of the controversial Dada project in central Europe: an art with an obvious visual contrivance that submits the plastic construction to the equivocal image of the deformed mirror. Ultimately, the simultaneous confrontation of reality and illusion –the ghosts of illusionistic tradition emerge– evoked by Picasso's first collage constructions in 1912: still lifes in painted wood and occasional additions of industrial trimmings suggesting a controlled domestic space. "Merz is an unimportant proposal" reiterated Schwitters. A bet on the insignificant. For the artist, what was really important in the work of art was a simple fact: that all parts, propositions and statements are linked to each other –they "meet"– emphasized Schwitters– and show their contribution to a sensitive whole. "The secret of Merz is to give value to unknown, ignored visual qualities", proposed issue No. 1 of *Merz*, January 1923. The *sound performance* aspired to exemplify aesthetic experimentation and to let speech, the super-expressive sound, decide on the responsibility for a renewed living experience: "Artist, shout out your solidarity with art", *Merz no. 2*, April 1923. The inflamed invectives of George Grosz and John Heartfield from *Die Rote Fahne* in Berlin, 1924, were intended to radicalise Dada's mockery in an incendiary front of art initiatives "Writing, image and performing media" that pointed to a collective work plan with little room for individual excess... or for bourgeois excess. "Surrealism is not a new means or expression, or an easier one, nor even a metaphysic of poetry: "It is a means of

total liberation of the mind" proclaimed the "Surrealism Declaration" of January 1925.

An urgent call, and I now come back to the idea of a red front of artistic action, which all along the 1930s would exacerbate in formal polarizations that ended up being ideologically antagonistic – from the *politicization of aesthetics* to the *aestheticisation of politics*, just to force readers to jog their memory. The collages of Gustav Klucis –*Electrification of the whole country* (1920)– speak for themselves: a programme of communicative action that discovers in the photomontage *Let Us Fulfil the Plan of the Great Projects* (1930) an active and direct graphical weapon in the verge of totalitarianism. Propaganda as a political weapon. Propaganda as a radical and convincing avant-garde object. Always against the abstract aesthetic opposition –only Dada– or the burning leftism –i.e. Bolshevik leftism– that should make visible the contradictions of a liberating, international and possible mass culture, as quickly understood –though with nuances– by Heartfield's graphical proclamations, *The meaning of the Hitler salute* (1932), I now return to a transparent example and the persuasive posters of Josep Renau, a communist of unshakable convictions. A dual profile that shows the richness of formal blending. A battle art, necessarily interventionist of the public sphere.

VI

In April 1937, when Valencia was not yet the capital of Republican Spain, a resounding disagreement took place –the opponents being well-known for their 'warrior' personality– between Ramón Gaya and Josep Renau concerning propaganda posters/collage. For the Murcia-born artist, "a poster in the battle front is not intended to advertise anything –war is not a make– instead, it aims to tell emotional (rather than exciting) things". The Valencian answered angrily in the journal *Hora de España* defending a lively poster with crossed slogans or the "gun-sprayed flat-paint" pamphlet. Renau had written about photomontage, his arguments being stained by the red ink of the Berlin uproar, already driven by the National Socialist momentum. An impossible and unnecessary controversy, given the huge visual and imaginative capacity deployed, with amazing quality, by war posters in the following years, a melting pot of always radical aesthetics and art programmes. However, the diatribe had a powerful argument: it took Collage out of the workshop, the laboratory; it was an innovative and ductile technique enriched by photography and its mechanical manipulation, and so it was thrown right in the middle of the ideological struggle in which the message devoured the formal plot and even queried the experimental, clearly iconic variable that had propelled the artistic revolt during the years of Cubism. Louis Aragon in a clairvoyant

essay on Collage -*Les collages*, Paris 1965- analysed the bright beginning of the new transgressing technique, insinuating the supposed *tiredness of painting* in our tradition -only a few centuries old-, which renders the objection paradoxical. Painting, he argued, was an expressive genre doomed to repetitive decoration, where little innovation was allowed. I do not agree with this opinion simply because, from my plastic point of view, it considers the pictorial surface and the coloured canvas to be analogous. I do not quite understand either why Aragon explains the reaction of Cubism as an aggressive response to the emergence -still testimonial- of photography, which came to break the ancient mythologies of resemblance. Neither the fixed picture nor, of course, the film could be an alternative to painting, since they disregarded its flexibility, the balance or sudden alchemical exercise -paint/texture, sign/gesture- on whose combinatorial narrative or experimental figuration is based. Collage proposes an expressive intermediate solution of a mixed and even mystifying nature, as it takes aim at academic Naturalism, and demands a new notion of reality with technological convictions which could be anticipated in photography and the graphic documentary feature. Photomontage, which came to endorse, in perceptual space and persuasion, the constructive collage of Synthetic Cubism, constituted an effective means of assessing images which replaced the objects "hung" on the pictorial surface, while it boosted the figurative strategy of the pasting and gluing that linked, interweaved, juxtaposed or interspersed images and graphic motifs into a new formal weft with a complex texture, including drawing and typography. Grosz, Heartfield, Renau and, to some extent, Max Ernst -much more historicist in the selection of iconographic sources- played with photographic fragments and faced them or superimposed them, with a decisive alternative will, a sort of misaligned and disconcerting coded stories. This is why, in the selection of the exhibition materials, preference has been given to those that highlight the tactile and objectual experience close to the practice of Cubist Collage at its most radical moment. Taking into consideration, however, Photomontage and even graphic posters as an enriching though instrumental and somewhat denaturalising offshoot. An artifice, in scale and with formal magnitude, away from the playful irony and amusing finding of early Collage, although perhaps one of stabbing communicative effectiveness. The late purist trend of Collage, already Neoplasticist, of complementary chromatic intonation or as a counterpoint -as suggested by lyrical abstraction and pushed to its limits by Mondrian- came to propose a demanding and difficult formal exercise, a laboratory art distanced from the combative front demanded by the new times. The shadow of Moholy-Nagy and the imprint of Soviet Constructivism had their

circles, as was later the case with Joseph Cornell's *Magical boxes*, i.e. poetic scenographies that were a prelude to *Combine Painting* and Rauschenberg's *Combines*.

The artist, let me return to Louis Aragón again, "played with the fire of reality and created modern monsters" that would parade at his/her pleasure: "Vertigo -warned Rimbaud- stakes the unpredictable boundaries of the painting". In my view, this is a good explanation of the success of the uninhibited and versatile Surrealist collage, with its reverie and diurnal fantasies, with its exquisite literary corpses. This radiant visual imaginary dazzled Miró and aroused Picasso's discomfort precisely when he was seriously concerned about his figurative convictions. How could his radiant *living forms* be explained otherwise? Indeed, all the radical fronts of sensitive fantasy that overpopulated the first half of the 20th century -the world of the 'isms'- have experienced the exponential growth of the collage invented by the Synthetic Cubists and maliciously transfigured by Marcel Duchamp and the Surrealists. An art requiring from plastic matter a hard "organic quality" which, of course, the *ready-mades* could not simulate without virtual rhetorical articulations, anchored as they were in chance or constructive witticism. Some years ago, M. A. Staniszewski participated in the aesthetic debate with a relevant comment. In her book *Creating the Culture of Art* (New York, 1995) she emphasized the chronological overlap of the dissemination of Collage and the adventure of the *ready-mades* with the publication of Saussure's *Course in General Linguistics*. A proposal which constituted a barrage to the linguistic naturalism preached by *fin-de-siècle* Positivism. Saussure denied the natural condition of language: no word has an intrinsic meaning, he argued, such that language can only be reached through a formal convention in the context of an ideal communicative action. An arbitrary or consensual social construction, in short. This allegation against any stable and unassailable natural order marks the destabilizing wave that was soon to relativize the foundations of scientific knowledge and infect the aesthetics debate with a healthy epidemic of scepticism.

It is time to remember, however, that the radical critique has not always been charitable with Cubist boldness. In his influential *Theory of the avant-garde* (Barcelona, 1979), Peter Berger argues that Collage ultimately proposes "a conventional experience wrapped in a provocative appearance", since "the fragments of reality" -please note that they were objects, things, I dare add- are at the service of an orderly aesthetic composition and seek the balance of the "concrete plastic elements". An aggressive way of harassing the reproduction of reality, namely the genuine objective of Cubist collage. What was the value of art, then? Again, form and experimentation versus tradition and figurative *canon*. Perhaps a serious consequence of that

artistic subversion that demanded the democratization of art -John Dewey and the pragmatist aesthetics saw it right away- was the action in favour of promoting the inclusion of art into everyday life, thus assisting in the establishment of a red line of artistic action that could take the formal turbulence and dysfunction of an avant-garde culture already on full alert: Futurism, Dadaism, Surrealism, Bauhaus, Constructivism. A world of blended and integrated art for a human world in an intensely disintegrative drift.

It was the liberating call that Collage implied for the 'Apache' bank of the Seine at the turn of the 20th century. What did the active performances of incandescent Hugo Ball seek at *Cabaret Voltaire* in 1916? Or the photomontages of incendiary Heartfield in the magazines read by Berlin workers? To provoke, to stimulate the transformation of everyday life through art. To turn culture into an active experience, as simple as that. In an old text by William Rubin on the difficult coexistence between Dada and Surrealism (1935), he accentuated the diversity of Collage and the contradictory meanings it promoted in the works of Schwitters and Max Ernst, for example. Collage as a vocabulary, as distinct as its sources -esoteric, literary, visual or based on everyday life. But also a usually antithetical strategy -black or white- infiltrating, in the new aesthetic experience, the most hazardous and despicable materials -typographic pictures, crushed leftovers from a communal dustbin, rubbish. A gap between the uncomfortable object -lost in painting's territory- and the focused image, ready to intervene in the previously designed space of photomontage.

VII

Oddly enough, the statement by Walter that time was to prove right may still be valid. In *The work of art in the age of mechanical reproduction*, he wrote: "The works of art that were just made to be reproduced are reproduced". This view raises awareness about Collage and its complex serial evolution throughout the pretentious 20th century. And that was actually the point. The idea was to understand Photomontage and the immense possibilities of industrial reproduction as the climax and the endpoint of a particular artistic activity, Collage in this case, understood in terms of craftsmanship, fun and play. Collage came to propose the active dedramatisation of the bombastic and only allegedly elitist art of *fin-de-siècle* eclecticism which photomechanical technification took to spectacular results. Cubism aimed high, no doubt, but it never sought another tiresome theorisation of the art of the past with the elaborate artifice of the present: it simply (or not so simply) hoped to become a new way of perceiving natural objects and to accommodate, into the art scene, the artist's overflowing combinatory fantasy. Nothing more, nothing

less. As reiterated, Collage was a necessary and therapeutic offshoot which gave way to witty and unexpected things within the closed ritual horizon of the canvas. A mocking audacity. As historian Werner Spies believes, Collage gradually gave up its exhibition value -the only temporary cadence accepted by avant-garde moral- which highlights its strength in sequenced citations, superimpositions and objects that define it and in which it encrypts its sensitive significance. Almost immediately, it developed the formulation of Photocollage and Photomontage, of the mechanical reproduction of forced images and the right adjustment of the points of view that duplicate its constructive complexity. This explains why Benjamin recovered the treatment of Collage as an unpublished artistic genre -"an occasional formal set of unique additions"- and attributed to photomontage the combination of fixed or moving snapshots that make up the film narrative. The subtle and irreparable rift between the *auratic* work of art, the singular and transcendent image, and the technically reproducible and aesthetically active formal conglomerate is finally verified. And another paradox: the contemporary museum has become the space that legitimises these new sensory experiences that entrust their dissemination to the curiosity of visitors and to the persuasion that the so-called art worlds spectacularly focus on themselves.

As if by magic, Pop art -the counterculture- became the vehicle of contemporary urban sensitivity, particularly thanks to its hybrid and mixed nature. In the field of visual experimentation, Collage undeniably was the formal and aesthetic *medulla* of the new figurative network that soon caught light in an unexpected conspiracy that ended up being social too. That is, a balanced convergence of art proposals and ethical requirements that defined a new class of emerging consumers in the first world; the year was 1958. In an inspired pamphlet *The Long Front of Culture* (1959), Lawrence Alloway emphasized the plurality of possible approaches boosted by pop culture, something which pluralised a gratifying audience. The wishes and moments of a discovered popular culture were uttered and so were the signs of a sensual and sexual revolution that was to undermine the foundations of aesthetic perception. This art front was soon described as being evil and shamelessly hedonistic, particularly in societies imposing Puritan morality. The scathing British project *The Independent Group* is worthy of note, as well as the friction caused by its activities in the new artistic sensitivity. At the beginning of 1967 Mike Jagger and Keith Richards -icons in a sequence of collages by Richard Hamilton- were arrested for possession of narcotics. Angry youths, fuelled by opportunist media, formed an active front against the hypocrisy of old social morals. No doubt, the images of the collage opened up a fragile path for a new sensitivity. And it was all sparked off by Richard Hamilton's contagious and cunning visual tricks.

It was not by chance that the *Independent Group* –the original referent of the modern visual convulsion– also encouraged in parallel a heated debate about science, its usefulness and limits, and about sensitive knowledge as the ‘other culture’ that conditioned contemporary attention. Polyhedral Richard Hamilton had become the unchallenged spokesman of the ethical and aesthetical contradictions of the time. A critical and close interpretation of Collage in the culture of contemporary image which, I believe, deserves careful consideration. As a subject of controversy and discussion, Hamilton then suggested the “Fine Art/Pop Art continuum”, which opened the debate to advertising, commercials, propaganda, torrid sexual iconography and all the sorts of interventions and inaccuracies that fed the so-called pop *sub-culture* at the start of the following decade. The prefix was required by the times. British pop-art turned out to be a decisive contagious fashion when trying to understand the evolution and turns of the democratic, transgressing and modern sensitivity. An iconoclastic attitude towards art assurances and an active front against the tedious clichés that weaved the abstraction-figuration diatribe, informalism and commitment. It was necessary to discover “the Esperanto of the eye” to then reach the “liberating Esperanto of the image”, but from the unstoppable development of visual forms and their not always controllable consequences. The radicals of the British *Independent Group* held daring exhibitions in Whitechapel and the London ICA: evolution and form from a constructivist viewpoint, collage and montage, mechanical reproduction, and photography were some of the artistic statements that illustrated, in an intentionally provocative way, the following: non-artistic images and commercial pictures, advertising and multiple serial elements, graphic strips. Ultimately, it meant the recuperation of the plastic universe of collage as it was now understood from the media reality of photomontage and the aggressive activism of the image. Collage was the unquestionable principle of the transformation that brought life to the warrior aesthetics of the *Independent Group* in its first public appearance: the exhibition *Parallel of Life and Art* –a discreet title– inquired into collage culture through one hundred cult images, cardinal works in avant-garde art interpretation –from Picasso to Kandinsky– shown next to tribal handicrafts, ancient art and children’s drawings. An amalgam of visual responses in restless coexistence –the year was 1953– with much-discussed notes by the Surrealists: Breton, Bataille and Leiris, mostly.

A second exhibition was held shortly after, *Man, Machine and Motion* (1955), also conceived by Richard Hamilton. With unusual irony, it presented man’s changing image in contemporary visual culture. Body and machine as the interchangeable paradigm of movement, including the erratic and surprising wanderings of the viewer, the

protagonist that built and rebuilt his/her own image. However, the most ‘explosive’ show was *This is Tomorrow*, held at the almost clandestine Whitechapel Gallery in London, with a thousand visitors a day. It was the point of no return in the evolution of new image technologies at the service of collage and photomontage with a typographic and specular projection. It was the outset of a popular culture of identitarian motivations and signs, Hamilton’s legendary collage being turned into a caustic collective slogan: *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?* A small piece, just 26 x 25 cm, which the artist used as the exhibition’s poster: “A parody of post-war consumer culture”, plagued with advertising slogans, pieces and traces of popular images. Perhaps today, the new consideration of collage that is revolutionarily breaking through the present may reach a public level, since it is indeed the visual genre *par excellence* of the figurative mystification of distinctive images and signs. Collage is now an incisive protagonist in the art scene. Its goals are to *debunk* –as argued by Foster– the elitist associations of art tradition and to return the art experience to the streets, to the shameless practices of irony, provocation and mockery. Of course, we are referring to the age of pop-art in the world of show business, when collage and photocollage become spokesmen for an impossible avant-garde made up of remnants and criminal conversion. “An art that is not an art”, but an art that works beautifully when faced with the profound challenges of a democratic, mouthy and vindictive culture. Despite the fact that a century has elapsed since its accidental invention, Collage still visualises the plastic challenge by associating/dissociating contradictory images in popular culture. A graphic art beyond standards which only relies on the flexibility of the figurative fabric at stake to arouse the confused imagination of citizens indoctrinated by the mass media. Objectual collage now mediated by photomontage and photographic manipulation, mobilized with precision by high-tech developments that guide installations and video-art in the elusive domain of today’s art depiction. Often in front of surprised or disenchanted loyal viewers who hide the perplexity caused by the signs of irremovable rust on the old idea of progress, the chimera that kept *the tradition of the new* alert against time. In a caustic essay written by US art historian Benjamin Buchloh as a tribute to Richard Hamilton, *Design, Utopia, Stigma*, regarding the last exhibition of the artist at the Serpentine Gallery in London, the never rectilinear career of the admirable London artist is recreated, right from the beginning in the 1950s. It also describes his undisguised fascination with the contradictions of a contemporary visual culture that “fuses together the realms of design and advertising, the daily territory of mass culture” with the “always shadowy” wish to support the more and more ineffable and elusive premonition of achieving

an autonomous but empathetic and rewarding aesthetic experience. Richard Hamilton called this modest artistic utopia the *persuading image*. Collage and its visual disfigurement and divination techniques were his weapons. The outcome is his artwork, which, no doubt, “makes the world greater and certainly better”. Sure enough, a good reason to pay tribute to him here and now, for enriching our sensitivity with his work.

After Rimbaud, Richard Hamilton might have dared repeat with utmost sincerity: “Today I can greet beauty. I learned to play with appearances.” But let us complete the pun that guides us in the exhibition: fragments and frames, traces and tricks.

WE ARE ALL MESTIZOS

An Informal Chronicle on Collage

ALBERT MERCADÉ

“To deal with parts in the absence of wholes ...”

DONALD KUSPIT

The exhibition of collages forming part of the IVAM collection, and brought together on the occasion of the centenary of the birth of the discipline, is a good excuse to take stock of one of the most representative artistic techniques of modern times. The presence of collage, with its subversive and malleable nature, has challenged the work of the major artists of the 20th and 21st centuries by outliving, and sometimes even taking the leading role, in the artistic and social conflicts of our recent history. Thus, collage should be considered a phenomenon of its era, comparable to the emergence of perspective or self-portrait in the Italian Quattrocento; an emblem synthesizing values of fragmentation, fragility, experimentation, appropriation and simulation, still valid today. In a reality biased by sensitive stimuli, we find ourselves represented in collage. When faced with the fragments in the absence of the whole, the collage emerges. When art is stirred, collage palpitates.

“Beauty is rare and scattered,” warned the treatise author Leon Battista Alberti after recalling the parable of the painter Zeuxis of Heraclea in Croton. The Greek painter summoned the five most beautiful virgins among the Calabrian people, and imitated the most perfect proportions of each one in order to compose the “ideal shape” of Helen of Troy. The story invites us to consider that collage is therefore not a modern invention, but an ancient longing of our civilisation. It is a classical desire, romantic or utopian, depending

on the historical period, a metaphor for the search for the original unity not found in the objective world, of simulation, conflict, fiction, and specialisation. Collage is achieved when the nostalgic creator sets about reassembling the remnants of an exhausted vitality, when the utopian creator searches for a constructive and pungent means to erect a new perfect world, and when the post-modern creator sets about fighting against the present hypericonic reality. In short, it is a bold container of temporariness which reconciles the one and the multiple, the *peras* and the *apeiron*.

As in so many other instances of our present, the formal expression of collage had its precedents in the Far East. At a time not too distant from the invention of the tea ceremony, the Zen garden, or ikebana in Buddhist temples in Japan, their calligraphers started writing poems on sheets on top of which they pasted thin papers. The edges were torn, cut out and remade with Indian ink. Similarly, the Persian world also saw the birth of the art of paper cutting, in luxurious bindings throughout the 12th and 14th centuries. This progressed over time to the emergence of the art technique in Europe as a secular pastime in German and Dutch high society of the 17th and 18th centuries. The North witnessed the propagation of all sorts of scissor-cutting exercises and exotic objects assembled in the famous cabinets of curiosities, to the delight of collectors and travellers.

In any case, collage had no contact with European high culture until the beginning of the 20th century. The aesthetics of collage - experimental, delicate, in short, insignificant - did not feature the desired parameters of solidity and permanence set by the Enlightenment. Rather, it represented the opposite concept, and perhaps this is why the technique was recovered at the same time as many other events that express the Enlightenment dogma: Einstein’s Theory of Relativity, the publication of the first chapters of *À la Recherche du Temps Perdu* by Proust, *The Interpretation of Dreams* by Freud and the advent of abstraction and German radical expressionism. Picasso entitled the first modern collage, dated 1912, *Nature Morte à la Chaise canneè* (Picasso Museum, Paris). It depicted a trivial coffee scene: a coffee, a cup and a cigar pictorially dissected, but with the simulation of a chair and a table made by printed oilcloth for the cane-work and an oval shaped frame. So the viewer interacted with the scene in a way never before seen in the history of art. Picasso wrote at the top of the work the name *Jou*, which suggests the words game (jeux) and newspaper (journal). Thus, the new art, according to Picasso, was to be a game, a lie and an appropriation: three qualities which undoubtedly are the flagship of the greatest artist of the 20th century, and a colourful banner of a new plastic era.

The main thesis of the critic Donald Kuspit, in his essay “Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art”¹

sustains that the emergence of collage led to the introduction of a certain degree of relativism in the field of art. In the first place, relativism of signs: the power of collage is no longer implicit in the plastic presence of a given value, but in its potentiality, its emancipation as a plastic instrument. It replaces privilege with equivalence, the construction of what is with the reconstruction of what may be, unity with energy. In collage, the gesture, the style, the shape, which the new technique receives with indifference, are no longer key points; instead, it is the individual look of the artist which determines the well defined, coloured or formalised shapes. In turn, the object is no longer categorically contemplated by the subject, with the former being spontaneously transformed by the individual. According to Kuspit, the sudden transformation of reality greatly enriched the contemporary individual, as it achieved what Baudelaire had been pursuing for decades: the "redemption of the individual" in a mass society.

The nature of collage - intimate and liberating, hybrid and rebellious - contributed to rapidly expand its use among French and international artists in Paris, which after the Great War were in need of a technique whose values could vividly portray the collapse of civilisation. Collage emerged from the debris, not in order to heal the scars, but in order to portray an unrecognisable, unbalanced world. A plastic technique, although with a multitude of formal drifts, which was useful to the artists of the nineteenth hundreds when expressing the existential and social conflicts of the Great Century. Collage, decoupage, photomontage ... assemblage, montage, bricolage ... The IVAM collection includes some of the most representative examples of the various forms fantasized by artists in some of the most turbulent moments of our era: Bolshevik Russia, Germany during the Weimar Republic, surrealist Paris in the interwar period, the United States of the New Deal, non-conformist Spain, the modern day - entirely hyperreal and globalized.

Collage during Bolshevik avant-garde

Collage played a key role at the time when Russian avant-garde wanted to create a new art, an undisputed banner of the revolution. As we have tried to show, collage was synonymous to freedom, but also to a venture into reality, to transforming the surrounding environment. With collage, the reality is undermined rather than intensified; and the idea of an unchangeable and complete world is shattered. On the other hand, collage is construction, a sheer utopian statement. Thus, in Bolshevik Russia, the diffusion of collage contributed to the formation of two key trends of the 20th century: the independence of the artistic plan - Suprematism, and the construction of objects in space - Constructivism. Russian artists sought to reconcile artistic

experimentation and community life and, therefore, collage was present in the majority of new works and styles that appeared in one of the most crucial periods in the contemporary history of art.

One of the Russian artists of the revolutionary period who made the most original contribution to the diffusion of collage was Nathan Altman (1889-1970). Educated in Paris, in the circle of Marc Chagall and Archipenko, Altman returned to his native country at the outbreak of the revolution, to assist the Board of the Fine Arts Department of the People's Commissariat for the Revolution, together with Malevich. In Petrograd, he became the author of one of the decorations of the Winter Square, for the first anniversary of the revolution. Nonetheless, during the nineteen twenties and thirties, Altman was to continue working actively with the French avant-garde. The four covers of the leading magazine *Arts et Métiers Graphiques* date from 1932. Founded by Charles Peignot, it is a journal dealing with experimental design and illustration, a benchmark in interwar Paris, of which 68 numbers were published between 1927 and 1938.

In the field of avant garde magazine publishing, we must also highlight the contribution of the Russian artist Ilya Chashnik (1902-1929). Despite his untimely death, Chashnik is considered one of the talented disciples of Kazimir Malévich, of whom he was a student in Petrograd after graduating in Vitebsk in 1922. During this period Chashnik focused on experimenting with the possible applications of Suprematism in everyday life: he designed fabrics, posters, architectural models, and worked with Suetin in the Lomonosov Factory. In 1923 he began to work at the Institute of Artistic Culture (Inkhuk) and from 1925 at the Institute of Decorative Arts. The two works included in the IVAM collection: the collage design to celebrate the so-called "Days of Lenin" (1927), and the sketch for the cover of *Kino* magazine (1924-26), both date from that period.

Some of the boldest Russian creators, such as Chashnik, emerged from the Vitebsk Art School, under the direction of Malevich between 1919 and 1922. The Russian master created the Unovis group, which focussed on introducing the artistic theory of Suprematism into an everyday dimension of life. From among the group's representatives we highlight the contribution of Nikolai Suetin (1897-1954), whose sketch for the Suprematist advertising of a shop, created in 1920, the founding year of the group, forms part of the IVAM collection.

Another of Malevich's most gifted disciples in the Unovis group was El Lissitzky (1890-1941). The pure engineering aesthetics of his work was due to his architectural and engineering studies at the Technical College of Darmstadt, where he graduated in 1915. El Lissitzky made a crucial contribution to the art of collage, with the series of works which he defined with the acronym *Proun* (in Russian: Project for the

Affirmation of the New), whose first sketches he made in 1919. The artist himself defined the Proun works as “the interchange between Suprematist painting and architecture.” The change introduced by his proposal focuses on the formal balance which he was able to find between his Constructivist projections, with a range of cold colours, derived from industrial sources. A good example of this is found in the design of the original sketch for the cover of the book *Ptitsa Bezymiannaia* (Bird Unnamed) from 1922. The work belongs to a period of creative productiveness of El Lissitzky in the field of illustration when he moved to Berlin, where he also designed the covers of the *Broom* magazine, the book *Rabbi*, and the poster of the *First Exhibition of Russian Art (Russische Ausstellung)*. In all of these works he combined previously unknown techniques of three-dimensional rotation with a new typographical processing (using Cyrillic and Latin characters).

One of the collagists to follow the path of Malevich was Gustav Kluzis (1895-1944), who specialized in book publishing and official propaganda design. In 1923 he made his first photomontages set on posters, an activity that he developed over the decade of the twenties with his wife, Valentina Kulagina. Kluzis was in dispute with Rodchenko over the creation of the first Russian photomontage and was one of the best poster designers to emerge after the October Revolution of 1917, which of course, he experienced in person when he participated in the assault on the Winter Palace. His posters have an extraordinary communicative power, given his clear, constructivist, mathematical and functional intelligence. Therefore, since the fall of the Berlin Wall, the impact of his work is compared with that of Malevich, Popova, Mayakovsky or Rodchenko. Despite Kluzis's loyalty to the Communist Party, the artist was arrested in 1938 while preparing to travel to New York. In 1989 it was discovered that the artist had been executed by order of Stalin, a few weeks after being arrested.

Another original creator of the experimental art of book covers was Olga Rozanova (1886-1918). The Russian artist collaborated in the embellishment of the book-collages conceived by her husband, the great poet and illustrator Alexander Kruchenykh. The IVAM collection includes a copy of the most famous book of the artist couple: *Zaumnaya gníga* or *Zaum Book*, published in Moscow in 1916. This is one of the first editions where Kruchenykh includes the *Zaum* language: a fictitious language, but open and organic, devised by the poet as an ingenious alternative to the national and transnational coded languages, like Esperanto. For the collage-cover of this issue, Rozanova designed a red heart with a white button, which became the hallmark of the many *Zaum* books that were published between 1916 and 1920.

Collage as subversion From German Dadaism to French Surrealism

While in Russia collage was an instrument of utopian reaffirmation, in Germany it was put forward as a vehicle for the denial of a world broken by the First World War. Thus, while Russian collage stands out for its constructivist aesthetics, German and French collage were to produce their best results in the fields of irrationality and the aesthetics of decay. All of this resulted from the raw sense of desolation, boredom, guilt and emptiness that pervaded the minds of many German artists who just a few years earlier had run to the trenches with Nietzschean pride. In a Germany stifled by the harsh reprisals of the Treaty of Versailles, the Dadaist spirit that had emerged in Zurich during the war, had found its place; a movement that the German artists would regenerate, well organized into different factions, mostly between Berlin and Cologne.

Kurt Schwitters' (1887-1948) encounter with the technique of collage was not due to a mere fantasy game such as for Picasso or Braque. Instead, it emerged silently after his experience as a soldier during the war. At that time, amongst the postwar rubble Schwitters found his most valuable source of plastic inspiration, which he applied to what he called the *Merz* series, the first example of which dates from 1919. The term *Merz* was coined randomly after finding it on a piece of a publicity brochure for the Bank of Commerce and Industry. “You can also shout with bits of rubbish – he emphasized about his *Merz* creations, – and I did it by gluing and nailing these pieces of waste materials. They were like my prayer for the victorious end of the war, for once again peace had triumphed. Anyway everything was destroyed and it was proper to start rebuilding it again from the rubble. This is, therefore, MERZ ... I cherished inside an image of the revolution not as it really was, but as it should have been”²

Schwitters' workshop was more like a junkyard: chairs, boxes, furniture, tables lying amongst piles of newspapers, carefully arranged between electric switches, false collars of used shirts, cheese boxes, coloured buttons and old tickets. However, for Schwitters working with paper was the core of his creativity. Every day he collected newspaper fragments and built his own autobiography in a collage. Therefore, the body of Schwitters' artwork includes a line of a very sensitive tonal background, formed by intimate creations in *papiers colés*.

Schwitters was a solitary, saturnine creator, truly committed to the Dadaist cause, but not with a group attitude. However, we find specific collaborations with some of his closest friends, such as those made with the German painter and designer Walter Dexel (1890-1973), one of the leading exponents of German constructivism.

The collage included in the IVAM collection made by both artists, is a work for the Kunstverein of Jena, and it refers to the maximum

association of avant-garde art in Jena, directed by Drexler during the nineteen twenties, who was not only a painter and a publicist, but also an art historian and an insolent cultural agitator.

Unlike Schwitters, the Berlin artist George Grosz (1893-1959) was a creator fully adapted to the Berlin Dadaist group, but he also forged his own specialty, the art of photomontage, of which he is considered to be the inventor along with John Heartfield. The first photomontages were created randomly during the First World War in 1916. The artist couple glued pictures taken from vintage magazines to postcards they sent to friends in the front, expressing their sharp criticism of the war. At first the montage consisted of a series of photographs, reproductions and popular print materials: it is said that the Berlin studio of Grosz was a true collage of colourful materials from the sub-world of fashion, film and advertising. Like many avant-garde artists of the Weimar Republic, Grosz was considered as a model of degenerate art when the Nazis were at their height. He received the ominous nickname of "cultural bolshevist number one", as he was known for his membership in the Communist Party. In 1933, when Adolf Hitler came to power, Grosz emigrated to the United States. He then worked as a teacher in New York and in 1938 obtained U.S. citizenship. The collage included in the IVAM collection (the sarcastic *Keep Smiling*, 1932) belongs to his American period. His production during this period is perhaps less incisive than that of the Berlin period, but it still conserves some of his caustic graphics.

Another German artist who contributed significantly to the formal evolution of collage in Central Europe was Max Ernst (1891-1976). Educated in Cologne, which is considered the founding city of Dadaism in Germany, Ernst used collage as a subversive tool for his first urban Dadaist works. His first collages (which he called *Fatagaga*) were showcased in the back room of a Cologne beer house, called Winter. At the opening, the artist made a little girl dressed for First Communion recite obscene poetry in front of the bathroom door of the tavern. Ernst then invited the public to take an axe and destroy pieces of wood that he had hung around the place. Faced with the irritation and complaints of the audience, the police closed down the exhibition and added charges of obscenity.

For Ernst, collage was a means to bringing out his innermost secret desires and impulses: "their own absurdity - warned the creator - causes a sudden intensification of my visionary capacities, a hallucinatory succession of contradictory images [...] To paint or draw, it was enough to add to these illustrations a colour, a line, a landscape foreign to the objects represented [...] These changes, nothing more than docile reproductions of what is visible within me ... transformed some banal pages of advertising into dramas which revealed my most secret desires."³

Both Ernst and his faithful comrade from Cologne, Jean Arp, were to become key orchestrators for the expansion of the Dada movement in Paris and later, leading members of the Surrealist group. After discovering Ernst's collages, in 1921 André Breton invited him to exhibit them in the bookstore *Au Sans Pareil*. In Paris, Ernst expanded the possibilities of this figurative technique to such an extent that in *La Peinture du Defie*, from 1930, Louis Aragon called him its true inventor, as he introduced the irrational into art, by staging elements in an unusual way, removing any unilateral determination. Besides the Paris contributions, Ernst's experimentation on objects and techniques (frottage, grattage...) extended also to the specific field of collage, such as the collage-novel *La femme 100 têtes* (*The Woman with 100 Heads*). For this composition, he used the technique of cutting up old nineteenth-century manuals and catalogues, converting them into images that are put together again haphazardly, creating new and mysterious meanings, closer to the irrational oniric narrative. The Ernst work included in the IVAM collection - *Loplop présente* (1932) - belongs to this period when collage opens toward the oniric, literary and experimental domains. The word *Loplop* refers to the alter ego of the artist, who identified himself with a bird. *Loplop* made its first appearance in *La Femme de 100 Têtes*, and would be used by Ernst at the beginning of the thirties to create a series of ingenious paintings and surreal collages.

In the IVAM collection of collage, there are two outstanding creative samples of the experimental, collective and transversal fervour of the French Surrealist group of the interwar period. The first one is the original sketch for the cover of the musical score *Garage*, designed by Man Ray, from a text by Soupault and a musical score by Mesens. The original drawings were done by the Belgian abstract painter Marcel-Louis Bagniet, considered to be one of the leading representatives of Belgian Constructivism. The second ones are the ingenious book-objects by George Hugnet, which were his speciality. In *La septième face du dé* (1936), Hugnet designed a series of collages including fantasy objects for his colleagues, in an imaginary assembly where eroticism flows in provocative ways.

One of the masterpieces of French collage after the Second World War was Marcel Duchamp's cover for the catalogue of the exhibition *Surrealisme*, organized in collaboration with André Breton in the Maeght Gallery in Paris in 1947. Duchamp proposed an artificial breast as a fetish for the cover, in order to subvert the traditional sense of sight, for the benefit of touch, more coherent with the materialistic drift of the century. Without doubt, this work summarizes an artistic career concealed by eroticism and voyeurism, since its inception (*La Mariée mise à nu ...*, 1912) up to his later work (*Feuille de Vigne femelle*, 1950 or *Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. L'éclairage au gaz* (1946-1966).

Collage in non-conformist Spain

Even though Spanish artists figure amongst the leading architects of collage in modern-day Paris –Picasso and Gris–, the discipline was not to become generally widespread on Spanish soil until the end of the twenties. At that time, coinciding with the heightening of social tension in the Peninsula, the avant-garde artists put forward a singular and imaginative transition for revolutionary European collage. The IVAM collection has some important precedents, such as the collage *Hoy* by Joaquín Torres García (1921), an ingenious example of the new evolutionist tendency led by the Uruguayan painter from 1917 onward, although the more substantial part of the collection starts with the Civil War, and with the two great reference points of the Valencian museum: Julio González and Josep Renau.

We would highlight from Julio González the preparatory study for *Femme au Miroir*, dated 1937, one of the major works of modern international sculpture, and insignia of the collection. The sculptor transforms the classic image of a woman reflected in a mirror and reorganizes the different parts of the female anatomy, simplifying them and at the same time giving them force and dynamism. And from the painter, poster designer and engraver, Josep Renau (Valencia 1907, Berlin 1982), we have a sketch for the project of one of the most ambitious commissions he received during his exile in Berlin. In 1968, the cultural centre of Halle–Neustadt asked him to make two large polychrome ceramic panels with the theme of the *forces of nature and the workers' movement*, to decorate the outside staircases of the students' residence. In Berlin, Renau worked intensely on the art of collage and photomontage, simultaneously with his collaboration with television, magazines and the Federal Government.

In the period prior to the Civil War, Renau had been one of the major protagonists of Spanish photomontage, and possibly the most committed, with his referential film posters and illustrations for various trade union publications. Specifically, the IVAM collection conserves collages of the painter, poster designer and sculptor Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909-1990, Valencia), a close collaborator of Renau on the Valencian anarcho-syndicalist magazine, *Nueva Cultura*, directed by the poster designer himself from 1935 to 1937. For his part, during the conflict Tónico Ballester (1911-2001), the brother-in-law of Josep Renau, was attached to the Propaganda Department of the Delegation of Antifascist Militias and made the first posters in defence of the Republican Government. These works earned him fame as a poster designer, but his real field of work was sculpture. An active member of the avant-garde art movement in Valencia during the thirties, Tónico Ballester brought together the classicist spirit and a conception open to different styles with flashes of brilliance from artists such as Hans Arp, Henry Moore and Arturo

Martini. The IVAM dedicated its last retrospective exhibition to him in 2001, a few months before his death.

After the Civil War, the technique of collage reappeared vigorously amongst the avant-garde painters. Some of the leaders were artists who founded groups that were fundamental in consolidating abstraction on the Peninsula, such as the German painter Mathias Goeritz (Danzig, 1915-1990), founder of the *Escuela de Altamira* in Santillana del Mar, in 1948, together with the sculptor Ángel Ferrant and the writer Ricardo Gullón. To be precise, the collage of the IVAM is signed by the three founders of the group, and dedicated to the Generation of '27 poet and essayist, Guillermo de Torre. At the same time, within this field, we should not forget the painter and collagist, Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1996), founder of the museum of abstract art in Cuenca, together with Fernando Zóbel and Gustavo Torner, in 1966.

Amongst the postwar Spanish abstract painters who stood out in their use of the collage technique, Esteban Vicente (Turégano, 1904-New York, 2001) is worthy of special mention. In exile in the United States, during the forties Vicente connected with the milieu of the abstract expressionist school of New York. From 1949 he began working in collage, tearing or cutting special paper destined for fine arts, hand-painted, and arranging the pieces on a surface of paper or card. The haphazard arrangement of lines and strips of paper that formed his works at the beginning of the fifties are reminiscent of the spontaneously painted compositions of many of his North American contemporaries such as Jackson Pollock and De Kooning. During this period, Elaine de Kooning said: "the collages of Vicente are curiously fluid and dynamic. The color and shapes manage to give a sensation of uninterrupted movement, overlapping each other, changing positions, infinitely extending"⁴. Within the scope of abstract expressionism the figure of Antonio Saura (1930-1998) should also be included, as he frequently used collage to underline chromatic energy in some of his most well-known series, such as *Cocktail Party*, in 1960.

For the representatives of the groups Dau al Set (Barcelona), El Paso (Madrid) and Parpalló (Valencia) – the three major post-war cities in the Peninsula–, collage was a medium for plastic subversion employed by the pre-Second World War European Surrealist and Dadaist artists, who the young Spanish creators had always taken as a reference point. All this, together with the craze for experimenting with materials, objects and textures in informalist painting, brought about a new golden age of collage in Spain. Despite this being widely spread, two post-war artists excelled in their experimental treatment of collage. One was Eduardo Chillida (Donosti, 1924-2002) whose contribution was decisive in linking collage to volume and the third dimension. Chillida made collage an extension of his

sculptural language, the purpose of which was the questioning of space, with space being an omnipresent concept in his work, as is well known. The other was the Barcelona painter, Antoni Tàpies (1923-2012). When, at the age of 22, he decided to abandon his career as a lawyer to dedicate himself to artistic creation, he did so by gathering together different types of discarded materials such as tinfoil, rope or sheets of newspaper (*Collage d'arrós and cordes*, 1947). The starting point for Tàpies' work carries on from where Miró finished: with objectual and matter art. The *collage de cabells* dated 1985, is one of the most significant out of the more than seventy works held by the IVAM of this Barcelona painter. It is a profound example of one of the key contributions by Tàpies to informal art: the insertion of direct forms and organic and anthropomorphic materials into a piece of art.

The IVAM collection also conserves some book collages of the Barcelona painter made in collaboration with the poet Joan Brossa (1919-1998), such as the *Nocturn Matinal*, from 1970. Also included in the collection are contributions in the field of collage from Brossa, such as the *Septet Visual* folder, undertaken by the Barcelona publishers Vallirana in 1978 and accompanied by a text from the historian and art critic, María Luisa Borrás; as well as some of his last offerings of visual poetry, such as *Lady* or *Charlie*, both dated 1997. The Parpalló Group in Valencia, together with Dau al Set and El Paso, formed the nucleus of the avant-garde that managed to bring together the largest number of artists and art critics in defence of the expansion of Informalism, in all of its facets (painting, sculpture, engraving, pottery). Apart from the art critic Vicente Aguilera Cerni, the leading ideologist of the group during its five years of activity (1956-1961), one of its principal artistic instigators was Manolo Gil (1925-1957), of whom the IVAM conserves one of the most curious collage series of its collection. They were created during Gil's last year of life –he died at an early age–, at a time when the artist was submerged in deep reflection on abstract experimentation. They are studies of forms, in some cases the decomposition of geometric forms, made out of simple papier collés, with very effective cut out textures. At the same time, and also using a lyrical, constructivist style, we have a late collage made by another prominent member of the Parpalló group, Joaquín Michavila (Alcorá, 1924).

Some of the members of the Parpalló group lived between Paris and Valencia, for example Vicente Castellano (Valencia, 1927), who lived in the French capital for over twenty years. His collages harmonise geometric compositions, but with dramatic textures and hues. Eusebio Sempere (Onil, 1923-1985), one of the representatives of the Vasarely's *Op art* movement in Paris, in 1955 made an interesting approach to the field of collage with a series of

mobile luminous reliefs, bringing together cardboard, wood, plastic and electrical materials.

Collage has an unquestionably revolutionary origin, and because of this it has been present in all the artistic movements on the Peninsula that utilised art during the Franco dictatorship as an instrument of social opposition. The Equipo Crónica was probably the most popular group in the Spanish State during the sixties. Founded in 1964, and active until 1981 thanks to the continuity given to it by Rafael Solves and Manolo Valdés, its function combined a position of social protest with the recourse to irony or uninhibited humour. In all of this there are also motives originating in popular culture, from the most diverse avant-garde and the most academic traditions, with further recourse to appropriating and reworking works created by major Spanish artists. The group put collage to a whole variety of uses: social protest posters (such as the original sketch for the poster of the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende; (*El Industrial*, 1967), and also tributes to leading figures of Republican times (*La taula del mestre Josep Renau*, 1975). Solves and Valdés also belonged to another group of reference in Spain during the sixties, Estampa Popular, whose Valencia delegation also included Rafael Martí Quinto (*Un hombre a pie*, 1989), Jose Maria Gomis, Ana Peters and Calatayud.

Another artistic group with a distinct non-conformist nature was the one christened by the critic Juan Antonio Aguirre as Nueva Figuración or Nueva Generación in Spain. This was an eminently pictorial movement, composed by artists from the circle of the Sala Amadis in Madrid, such as Luis Gordillo, Luis Canelo or Rafael Pérez Mínguez. Their plastic art was alive, luminous, organic, daring and essentially urbane, which reacted against the annoying dominance of informalism. From this group of the new figuration of criticism in Spain, the Madrid painter Eduardo Arroyo (Madrid, 1937) particularly stands out. The IVAM has three collages of this artist, two of which are dedicated to the memory of the actor Valeriano León. Eduardo Arroyo is both an artist and a writer, but with a special talent for collage. According to Francisco Calvo Serraller, Arroyo was one of the leading spatialists of his generation in this discipline; from the memorable series he created on sandpaper in the mid seventies, dedicated to the Berlin district of Kreuzberg, to the *Deshollinadores* in 1980, the *Madrid-Paris-Madrid* series in 1985 or the more recent ones like *Central Park* (1999) or *Chaqueta* (2009). For the Madrid critic: "The way in which Eduardo Arroyo interprets collage is the most adventurous because through this technique he ties the formal to the symbolical; this is because he makes every effort to conscientiously use all his syntactic possibilities of "dressmaking", or, in other words, knowing how to cut and paste, to select, associate and emphasize, in this way

creating something astonishing out of things that are familiar and even trivial, also including narrative in the latter.”⁵

After Germany, Spain has one of the best schools of photography in Europe in the 20th Century. This is one of the best asserted artistic disciplines at both national and international level. Maybe for this reason, photographic collage –or photo collage– has provided such interesting examples from the generation of Spanish photographers during the decade of the eighties, which explains the consolidation of graphic language in the most advanced museum sector. Together with Fontcuberta, Ouka Lele and Alberto García Aliz, it is worth mentioning Ciuco Gutierrez (Torrelavega (Cantabria), 1956), a photographer who burst onto the artistic scene in Madrid in the *movida* of 1983, with a photographic language that was at the same time ironic and aggressive. Also, the photocollages of Darío Villalba (San Sebastián, 1939) demonstrate the post-modern blending of painting and photography. His work, always based on strict photographic precision, is the collage that brings together iconographic fragments, graphic gestures and almost liquid paint.

In this field a special mention should be made of Carmen Calvo (Valencia, 1950). In her early work the Valencian artist placed importance on the value of painting as a genre, but she soon broadened her limits by fusing it with other techniques like *collage* and photography. Her work closely examines the grey era of the dictatorship in Spain and the submission of women in the different fields of social life. As we were shown in the anthological exhibition that the IVAM dedicated to her in 2008, there is a great significance in the series made by Carmen Calvo at the end of the nineties, using objects acquired in street-markets placed specifically on golden surfaces, alluding to the Catholic past in Spain. The importance of the objects, the way they are collected, and how the artist brings them together and arranges them on the surface give rise to a work that is full of personal significance and reminiscences. As observed by Juan Manuel Bonet on one occasion: “*Carmen Calvo vive dentro de un Carmen Calvo*”⁶. [Carmen Calvo lives inside a work by Carmen Calvo]

The IVAM has a rich collection of contemporary Valencian sculpture with artists of the generation of the seventies and eighties, who have made interesting approaches toward the territory of collage. We would first highlight Ángeles Marco (Valencia, 1947-2008), to whom the IVAM dedicated one of the major exhibitions in the centre of El Carme (*El taller de la memoria*, 1998). The collection has two outstanding examples from the *Suplemento* series of 1990, showing Marco’s skill in finding the correct balance between the plastic form of minimalism and conceptual irony. We also highlight the proposals from Sebastià Miralles (Vinaròs, 1948), a lyrical work that takes its point of reference from the work of two great figures: Jorge Oteiza and

Julio González; and, lastly, Miquel Navarro (Mislata, 1945), winner of the National Award for Plastic Arts in 1986, and the international sculpture award winner, Julio Gonzalez (2008). The collage in the IVAM collection is a project for the installation of a public fountain, created in 1972. Twelve years later he was to receive a commission from the city of Valencia for a public fountain for the Manuel Sanchis Guarner square, to commemorate water being brought to Valencia from the river Júcar.

Collage in the post-modern drift

The art of collage began a new cycle following the emergence of the consumer society in the mid sixties. At that time comes about a reality, in the words of Baudrillard, hyperreal: reality that is made fictional and broken up by the omnipresence of image, accelerated by technology, dictated by the media, and consumed by the mass society. In this context, the artist has two possibilities available to him: on the one hand, radical isolation, an unrenounceable course of action for understanding, without distractions, the impulse-driven truth of man and Nature; and on the other hand, to jump without a safety net into the over-stimulated contemporary world. Collage is present in both approaches. In the first, as a device of wild assertion. In the second, as the best artistic instrument with which to grapple with the post-modern iconic whirl.

Amongst the artists following the tradition that we would call modern impressionist, we highlight Lucebert – pseudonym of Lubertus Jacobus Swaanswijk – (Amsterdam, 1924-Alkmaar, 1994), of whom the IVAM holds a stunning collection of eight collages donated by the descendents of the Dutch painter on the occasion of the retrospective exhibition dedicated to him by the museum in 2000. Particularly well-known for his literary facet, as a key figure in Dutch post-war poetry, Lucebert also took on a distinguished role as a painter. He was a founder member of the Cobra group together with Karel Appel and Asger Jorn, and he shared their complicity with a certain brutal expressionism, which is related to the European expressionist tradition, from Goya to James Ensor and the primitive painters of the *Die Brücke* group.

In the new era of the object, collage has been an artistic device that is highly valued amongst the best experimenters in the subject. One of the most skillful was the North American Robert Rauschenberg (1925-2008), a very representative creator in the transition from abstract expressionism to pop art. Of Rauschenberg, the IVAM holds a subtle collage –titled *Pull*–, made in 1974. For this composition the artist recycled the large sheets of gauze used by printers to wipe stones and presses and hung around the workshop to dry. Rauschenberg was interested in working with this material in order to experiment

with a new technique of veiling in lithograph engraving. In order to create a contrast with the ghostly surface of the work, Rauschenberg applied items such as paper bags or envelopes to the delicate fabrics found in the printing workshop. In this way the collage acts as the medium for condensing the work environment.

As with Rauschenberg, the North American painter Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930) defied the dominance of the pictorial purity of abstract expressionism, joining his innate interest in objects with the conceptual audacity of Marcel Duchamp, whose work he saw for the first time in an exhibition in Philadelphia, towards the end of the fifties. The incisive factor that is both formal and elegant stands out in the works of Johns. A good example of this is the series *The Critic Sees*, an edition of 200 silk screen-printed collages, promoted by the gallery owner, Leo Castelli in 1967. As in other lithographs of the artist (e.g. *The Critic Smiles*), the proposal is linked to a sculpture, made beforehand. As with the original model, word and vision become blended together with penetrating sarcasm: from the surface of the collage a pair of art critic's glasses emerges with a talking mouth inside the frame.

Collage was an artistic device frequently employed by North American artists at the end of the fifties who decided to use irony and experimentation with consumer objects in their works, reacting against the current pictorial paradigms of relevance and purity. As a representative of American pop art, we would highlight the contribution of Claes Oldenburg (Stockholm, 1929), of whom we have two collages from the period 1966-67. It was only a few years before that Oldenburg had surprised the art world with two memorable exhibitions in the Judson Gallery in New York, presented under the title of *The Street* and *The Store*. The Swedish artist had brought together figures and objects made out of humble materials (fabric, cardboard, paper), in spaces filled with facsimile copies of clothes, foods, and other objects, made essentially out of chicken wire, plaster and canvas and painted in brilliant colours. In *Saw Handle* the sculptor decontextualizes the handle of a saw, which is presented in gaudy colours. Conversely, *Study for Poster Punching Bag* belongs to a different method that is characteristic of the work of Oldenburg: subtle versions of hard objects in soft sculpture. In this case, the work is contained within a series that Oldenburg made at the end of the seventies, in search of the delicate side of a punching bag.

A lesser known case is the incursion of the pioneer of the Land Art movement, Robert Smithson (New Jersey, 1938-1973) into the art of collage. Before bursting onto the avant-garde art scene of New York in the sixties as a prominent minimalist sculptor, Smithson had already created a large number of collages, based on stories from the press

and fiction. In fact, the North American sculptor was always to use collage as a medium of reflection where he could portray his interest in entropy, cartography, paradox, language, landscape, popular culture, anthropology and natural history. In *King Kong meets the Gem of Egypt*, made one year before the artist's death, the author expresses one of his principal obsessions: the consideration of the machinery present on non-sites in the big cities (waste ground, land under construction) as a sculptural monument.

Richard Hamilton and John Baldessari have used collage as the central thread of their entire production and for this reason we have to take them as being the major references of post-modern collage. Both artists had the ability to choose images from amongst the iconic whirl of the mass society, and give them a symbolic dimension, without aesthetic prejudices, interweaving painting, engraving, collage or photography. With an aspiration based on criticism rather than aesthetics, the works of Hamilton and Baldessari have become living icons of one of the periods of greatest social unrest in contemporary history. Considered as the indisputable pioneer of Pop Art with the collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* dated 1956, Richard Hamilton (1922-2011) is the author of a multitude of ironic, disconcerting and ingenious motives. With a constant interest in new technology, he works from emblematic images inspired on the leisure and consumer industry, on advertising and on Art History itself, which he uses like mirrors – whether concave or convex – to debate the visual saturation of modern-day life. Richard Hamilton has never ceased to express in his works his vision of current international politics, also examining the way in which the media inform us about wars, terrorist attacks and violent disturbances happening in our times. The IVAM dedicated an exhibition to him in 1991, under the title of *Richard Hamilton: Interiors, exteriors, objects and people*, and holds some of the most emblematic series of his career in its collection, such as *Swinging London*, a collage based on the arrest of Mick Jagger and Robert Frase for using heroin in 1967. Maybe the best way to understand the works of Richard Hamilton is by returning to the definition that the creator himself gave to the pop art movement: "popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business".

Although John Baldessari (National City, California, 1931) has been considered as one of the major references for North American conceptual art of the sixties, he has certainly appeared to be interested in reflecting on the power of communication held by images on the mass society. Baldessari invariably works with pre-existing images, which he selects and arranges to suggest a well thought-out narration. Always a master of iconic distortion, with the objective of forcing the

spectator to ask what and how does the image communicate. This artistic approach became sharper from the seventies onward, when text disappears from his works, and collage becomes his principal means of artistic intervention. As he shows us in the composition *Voided Person with Guns at Head*, Baldessari mixes categories that are apparently unrelated but having a single message that the spectator seems to be invited to discover.

1. in *Relativism in the Arts*, ed. Betty Jean Craige
2. Schmalenbach, W., "Art and Politics", *Kurt Schwitters* exhibition catalogue, Fundación Juan March, Madrid, 1982.
3. Catalogue of the exhibition *Max Ernst. Una semana de bondad. Los collages originales*, Munal, Mexico, 2010.
4. Catalogue of the exhibition *Improvisaciones Concretas: Collages y Esculturas*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011-2012
5. *El País*, 10th September 2011.
6. *Carmen Calvo*, SEACEX exhibition catalogue 2005-06.

Reference Bibliography

- Collage in Russia XX century: The State Russian Museum Saint Petersburg* : Palace Editions, 2005
- Aragon, Louis *Los Colages* Madrid: Síntesis, DL 2001
- Fanés, Félix. *Pintura, collage, cultura de masas*. Madrid: Alianza. 2007
- Guigon, Emmanuel *Historia del collage en España* Teruel: Museo de Teruel, 1995
- Kuspit, Donald: "Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art", in *Relativism in the Arts*, ed. Betty Jean Craige
- Rodari, Florian *Le Collage : papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés* Geneva: Skira, cop. 1988
- Taylor, Brandon *Collage: the making of modern art* London: Thames & Hudson, cop. 2004
- Wescher, Herta the *historia del collage: del cubismo a la actualidad* Barcelona : Gustavo Gili, 1980
- Yvars, J.F. *Trencar les formes. Un itinerari per l'art modern*. Barcelona: edicions 62. 2009.
- Yvars, J. F.; Ybarra, Lucía. *Cartas a Lipchitz y otros escritos inéditos*. Madrid, 1996

