DEL OBJETO ENCONTRADO
A LA IMAGEN ROBADA

RE _VISIONES
DEL ~~COLLAGE~~ EN
LA ESCENA DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA (1970-2020)

Barbarana Cerrada

TRABAJO FINAL DE MÁSTER
Tipología 1
Dirigido por Lorena Rodríguez Mattalía
Valencia, diciembre 2020

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
MÁSTER en PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por el tiempo robado,
a mi tutora Lorena Rodríguez Mattalía, por el tiempo esgrimido,
y al tiempo, por permitir que siga manteniendo el rumbo pretendido.

Cabe añadir en este fragmentado camino de investigación,
a David Pérez, por su inestimable guía y enriquecedora inspiración.

RESUMEN

Lejos de caer en una revisión historicista, este trabajo de investigación presenta el *collage* como una de las estrategias de búsqueda y experimentación artística más fecundas y significativas de nuestro tiempo.

Tomando las propuestas del arte conceptual como punto de partida y antesala del actual escenario español de creación contemporánea, este estudio lleva a cabo un sucinto análisis de la identidad, evolución y actual puesta en vigor del principio *collage* a través de las diversas prácticas y discursos artísticos que, gestados desde una apreciación expandida en el tratamiento del objeto y de la imagen, se articulan desde una poética de lo discontinuo y lo fragmentario.

Interdisciplinariedad, mestizaje, apropiación, recontextualización, resignificación y compromiso crítico conforman las bases de un *savoir faire* en plena efervescencia que evidencia una particular cartografía en constante reconfiguración del panorama contemporáneo del arte español.

PALABRAS CLAVE

Collage, arte contemporáneo español, prácticas artísticas intermedia, fragmentación, apropiacionismo, desmontaje, objeto encontrado, imagen apropiada.

ABSTRACT

Far from falling into an historical revision, this research brings forth collage as one of the most prolific and significant strategies of search and artistic experimentation of our time.

Taking the proposals of conceptual art as the starting point and prelude to the current Spanish scene of contemporary creation, this study carries out a succinct analysis of the identity, evolution and current implementation of the collage principle through various artistic practices and discourses that, conceived from an extended appreciation in the treatment of object and image, are articulated from the discontinuous and the fragmentary poetics.

Interdisciplinarity, miscegenation, appropriation, recontextualization, resignification and critical engagement constitute the bases of a savoir faire in full effervescence that clearly shows a particular cartography in constant reconfiguration of the contemporary panorama of Spanish art.

KEYWORDS

Collage, Spanish contemporary art, intermediate artistic practices, fragmentation, appropriationism, disassembly, found object, appropiate image.

Disjecta membra.

"Ce n'est pas la colle qui fait le collage".

Max Ernst
Au delá de la peinture (1936).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7
Objetivos.
Metodología y estructura.

REFLEXIONES FRAGMENTARIAS. EL COLLAGE CONTEMPORÁNEO EN EL PUNTO DE MIRA.

I. Trazas del pasado, adentros de un insaciable presente.
El caldo de cultivo del *collage* contemporáneo.

I.1. Presentes. Retazos del pensamiento en una modernidad inane. 17
I.2. Miradas caleidoscópicas. La génesis del *collage* como punto de mira hacia la creación contemporánea. 22
I.3. Historias de un atrevimiento. Sub-versiones y vulnerabilidades del *collage* como fenómeno histórico. 27

II. Reconsideraciones de un proceder emancipador.
Modus operandi de un "desaparecido/des*apercibido*" *savoir faire*.

II.1. La indefinición del *collage*. 32
II.2. Oda al fragmento. 36
II.3. Poéticas fragmentarias. Del *collage al ~~collage~~*. 38

III. ~~*Collage*~~, pasajes de rebelión y *re-visage*. Latencia de un transcurrir artístico en España (1970-2020).

III.1. La onda expansiva del *collage: b*úsquedas y derroteros de lo interdisciplinario. Eso que no llamamos *collage*. 45
III.2. *Las cosas, las cosas, las cosas, …* Del objeto y la performance a la instalación objetual intermedia. 52
III.3. La imagen robada. De la transferencia al *found footage*, el *vídeo-collage* y demás derivas visuales fragmentarias contemporáneas.

II.3.1. *Today, elle est partout*. La imagen promiscua. 61
II.3.2. La imagen trans. A*lso made in spain*. 63
III.3.2.1. La imagen transgresora. El despegue/despliegue experimental. (1960-1970). 64
III.3.2.2. La imagen transgénica. Apropiacionismo y desmontaje. (1990-2000). 73
III.3.2.3. La imagen tránsfuga. Arqueologías líquidas. (2000-2020). 78

IV. Presencias del ~~*collage*~~ en la escena de creación contemporánea española. Cinco microcasos de estudio. 82

IV.1. Repositorios emocionales.
Todos los rostros del pasado (2000), Carmen Calvo. 83
IV.2. Espacios de trans-fusión.
Les demoiselles de Valence (1999), Eulalia Valdossera. 86
IV.3. Retóricas de lo infraordinario: la imagen objeto.
Puzzle (2004), Chema Madoz. 90
IV.4. Genomas de archivo. Herencias visuales contemporáneas.
Googlegramas (2005-2007) y *Reflectogramas* (2010), Joan Fontcuberta. 92
IV.5. *L' Atrapafilms*. Tiempos de *collage* y desmontaje.
10 min (2005), Eugeni Bonet. 97

CONCLUSIONES
No todo es *collage*. Poniendo el cascabel al gato. 102

BIBLIOGRAFÍA 108
ÍNDICE DE IMÁGENES 118
ANEXOS 122

INTRODUCCIÓN

Desde que mi memoria alcanza he mantenido una especial fascinación por el hallazgo azaroso y lo que este me brinda: la aparición de nuevos descubrimientos, los consiguientes cuestionamientos y la oportunidad de darles respuesta con la búsqueda de infinitas soluciones.

La curiosidad por lo que me rodea y mi entusiasta necesidad de apropiar, recoger y recopilar lo encontrado en el camino –no sólo objetos sino también imágenes y experiencias– ha condicionado mi vida y mis inquietudes artísticas.

En este contexto, el de la creación artística, es en el *collage* donde he encontrado refugio. El *collage* me ha permitido un campo de actuación abierto, permeable a cualquier tipo de disciplina de conocimiento, porque ello es al fin y al cabo lo que para mí significa el arte: otra forma indiscutible de expresión, comunicación y conocimiento.

Allá por los años noventa puse de manifiesto mi compromiso con dicha estrategia de actuación realizando un escrito que acompañaba al catálogo de mi primera exposición individual. En él se presentaba y reivindicaba el potencial del *collage*, entendido este no sólo como una mera técnica artística sino como una fuente inagotable de estrategias creadoras aplicables en cualquier contexto[1].

A día de hoy quisiera dejar constancia de la continuidad de aquel compromiso. Mi interés por el *collage* como principio de transdisciplinareidad y descategorización no sólo se mantiene sino que se ha intensificado. Mi labor docente desempeñada durante estos últimos 14 años desde la enseñanza reglada y no reglada, me ha permitido retomar este principio de creación artística desde otro enfoque, desde otro ámbito –a mi juicio no menos creativo–, el de la educación en artes visuales.

Así pues, es mi deseo afianzar mencionados intereses tomando como ejercicio de reflexión teórica este Trabajo Final de Máster perteneciente al Máster de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Con él presentaremos discursivamente la actual vigencia y significancia del principio *collage* permitiéndonos constatar las infinitas posibilidades de su ingente fuerza renovadora propulsora de inéditos horizontes de convergencia creadora.

OBJETIVOS

El principal objetivo de nuestro trabajo de investigación consiste en situar y evidenciar la significación del principio *collage* en la escena de creación contemporánea española como inagotable fuente de gestación, creación y reconsideración artística.

Los motivos que nos mueven a emprender este estudio, además de los previamente citados, responden a una particular inquietud investigadora que, ante el apreciable resurgir y actual afianzamiento de multitudinarias manifestaciones artísticas afines a la esencia del *collage*, ve oportuno lanzar una llamada de atención a la investigación dada la escasa oferta de

[1] Véase Anexo 1. Cerrada, Barbarana, "Llamada", texto ubicado en el catálogo de la exposición *Barbarana Cerrada*, Diputación de Cultura, Cuenca, 1990.

estudios específicos sobre la incidencia de este prolífico principio de actuación en la historia reciente de la creación artística en nuestro país.

Tras los magníficos y exhaustivos estudios de Herta Wescher (1978) y de Emmanuel Guigon (1995) plasmados en *La historia del Collage. Del Cubismo a la actualidad* e *Historia del Collage en España* respectivamente, nuestro anhelo, lejos de emprender una nueva actitud revisionista de la historia del *collage*, consiste en desarrollar una reflexión personal que establezca un tejido de presencias, –locaciones y dislocaciones– en el tiempo, que nos permita trazar un relato de relaciones y asociaciones –continuidades y discontinuidades– hasta el presente. En ello, visibilizaremos diferentes discursos, actitudes y lenguajes artísticos que en confluencia con las premisas del expandido principio *collage*, se hacen imprescindibles en la actualidad artística española partícipes de un nuevo paradigma del arte.

En este pretender, tomamos como secundarios los siguientes objetivos:

- Revisar el principio del *collage*, retomando sus andaduras y transformaciones en el siglo XX, como claro antecedente de algunas de las estrategias artísticas fundamentales del siglo XXI.
- Ofrecer un nuevo enfoque de la noción de *collage* acorde al contexto histórico, artístico y de pensamiento actual.
- Presentar los parámetros formales y discursivos a partir de los cuales se podría llegar a establecer la posible existencia y diferenciación entre *collage* moderno y *collage* contemporáneo (~~*collage*~~)[2].
- Reflexionar sobre algunas de las prácticas artísticas contemporáneas que, partiendo de los fundamentos del principio *collage*, toman la imagen y el objeto como medio de reflexión crítica de la realidad actual abriendo puertas hacia nuevas vías de investigación y producción artística.
- Analizar los posibles encuentros y desencuentros del principio *collage* con las actuales poéticas artísticas de apropiación, fragmentación y compilación.
- Visibilizar la presencia y permeabilidad del ~~*collage*~~ como estrategia artística contemporánea a través de la obra y discurso de algunos de los artistas más relevantes de estos últimos cincuenta años de arte español.
- Reivindicar, en su justa medida, el valor del *collage* como uno de los principios artísticos más fecundos de la historia del arte.

[2] Se detalla explicación del neologismo en el final de la introducción. p.18.

Ubicados en este interés tomamos el contexto español como principal punto de mira de nuestro análisis. El reciente renacer y actual relevancia de las poéticas apropiacionistas fragmentarias en la escena de creación artística nacional alientan nuestras intenciones.

Tomando como punto de partida el bullir de los últimos años de la década de los setenta –tiempo de aperturas en diversos frentes y escenario convulso del arte conceptual en España–, el grueso de nuestra investigación se centrará en mostrar y analizar los diálogos e interconexiones, que se establecen entre las diferentes inflexiones del *collage* a través de la historia reciente del siglo XX y aquellas prácticas artísticas españolas contemporáneas cuyos medios discursivos se apoyan en el empleo del objeto y/o la imagen apropiada/fragmentada como fundamento de sus articulaciones.

Considerando la época tardofranquista (1969-1975) y posfranquista (1975-1980) la trastienda subversiva fundamento de las décadas de los años ochenta y noventa –momento de explosión mediático capitalista promotor de relevantes avances tecnológicos y significativas revoluciones sociales y artísticas de gran incidencia en el desarrollo de nuestro país–, hemos querido situarnos en el contexto de creación de la España de finales del siglo XX y principios del XXI para poder adentrarnos de una manera fundada en los vericuetos y devenires contemporáneos del principio *collage*.

Ello vendrá a desvelar una peculiar cartografía donde nociones como interdisciplinariedad, mestizaje, hibridación, apropiación, fragmentación, reconstrucción/deconstrucción o edición/postproducción–, designan una especial mirada/actitud en el devenir artístico actual.

Así, desde este posicionamiento, intentaremos dar respuesta a cuestiones como:

¿Es el *collage* un principio anclado en las vanguardias artísticas del siglo XX o por el contrario es una estrategia artística acorde con las inquietudes y discursos que caracterizan la coyuntura contemporánea? ¿Podríamos hablar de la existencia/coexistencia de un *collage* moderno y un *collage* contemporáneo?

¿Es el *collage* una mera técnica artística, o podría concebirse desde una apreciación postmoderna como un dispositivo de actuación fruto de la

realidad contextual actual? ¿Podríamos observar en la actualidad un cambio en la concepción y abordaje de este potencial fenómeno?

¿Qué relación/vinculación mantiene con las actuales poéticas de apropiación, fragmentación y compilación?

En este marco, ¿de qué modo se produce el acercamiento entre el sujeto y el objeto en los albores del siglo XXI? ¿Qué fue del *flâneur* baudeleriano y del *bricoleur* lévi-straussiano? ¿Se podría llegar a designar un perfil del *collageur* contemporáneo?

En el dominio de la omnipresente imagen, ¿cómo es la convivencia entre imagen y objeto? En tiempos de virtualidad e intangibilidad creativa, ¿qué devenires experimenta el principio *collage* en los actuales caminos artísticos de exploración de la imagen?

Y para terminar, ¿es la escena de creación contemporánea española reflejo de estas sinergias y devenires del principio *collage*? ¿Qué artistas (vivos) de relevancia en estos últimos cincuenta años de arte español evidencian con su obra y discurso la significancia de los nuevos derroteros del principio *collage*?

El análisis y reflexión sobre estas y otras cuestiones vendrán a vertebrar el objeto de nuestro trabajo.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

En este camino de investigación, siendo fieles a la idea de hibridación y mestizaje implícita en los planteamientos del *collage*, mantendremos una metodología transdiciplinar que aunará caminos convergentes con el propósito de acoger la amplitud de todos aquellos matices y confluencias que implican y designan el fenómeno *collage*. De este modo disciplinas artísticas como la literatura, la música o la arquitectura nos servirán de campo de estudio, investigación y acompañamiento al propio de las artes visuales. Incidiendo en lo dicho, evitaremos caer en estructuras de análisis estancas –definidas por condicionamientos disciplinares– manteniendo una postura permeable y abierta que nos lleve a recorrer espacios transversales e interdisciplinares.

De manera consecuente, nuestro discurso mantendrá una estructura flexible, fragmentada y sesgada en el tiempo, ya que ofrecerá tránsitos narrativos discontinuos, relatos "de ida y vuelta", –de pasados y presentes– que se intercalarán conjugados transversalmente reconsiderando las diversas manifestaciones histórico-artísticas de aquellos "convencionales" meandros del *collage* y de sus, quizá hoy, sus no tan reconocidas inflexiones.

Por otro lado, conscientes de la amplitud, y por ello, complejidad del tema, hemos considerado oportuno centrarnos exclusivamente en aquellas prácticas artísticas donde objeto e imagen compiten actualmente por un protagonismo discontinuo y fragmentario. Dejando para futuras investigaciones la incidencia/significancia del principio *collage* en otras prácticas artísticas como el arte sonoro o las manifestaciones específicamente performativas.

Teniendo en cuenta mencionados aspectos, describiremos a continuación la estructura y contenidos generales del cuerpo de nuestro trabajo.

Como inicio, en el primer capítulo, a modo de paisaje causal, nos situaremos en el momento actual introduciéndonos en el contexto de pensamiento contemporáneo a través de significativos retazos discursivos profesados por algunos de los autores más relevantes del pensamiento de este último siglo. Nociones como "complejidad", "discontinuidad", "bucle", "rizoma" o "campo expandido", gestadas por pensadores como Edgar Morin, Jürgen Habermas, Michel Foucault, Gilles Deleuze o Rosalind Krauss, nos ayudarán a zambullirnos en nuestro inestable e insaciable presente, caldo de cultivo discursivo del *collage* actual.

Establecido el poso contemporáneo –terreno fértil de sedimentación y estratificación de este singular principio– nos retrotraeremos a su coyuntural génesis a través de una mirada caleidoscópica que nos permitirá adentrarnos en aquel significativo momento histórico retomando los hechos y renovando las miras. Desde allí, desatadas algunas cuestiones a través de "inciertas" microhistorias, nos detendremos en el análisis y valoración del principio *collage* como fenómeno histórico, revisando su esencial papel liberador desplegado en diversos ámbitos.

Introducido el contexto, el segundo capítulo tiene por objeto llevar a cabo una aproximación a la esencia de la naturaleza del *collage* como sistema de actuación creadora polivalente.

Mediante la singularidad de un disforme relato narrativo acorde con la desestructurada naturaleza del principio *collage,* intentaremos abordar la "indefinición" del concepto atendiendo tanto a sus formas como a sus significados; propondremos un breve homenaje al fragmento como pieza clave –fetiche indispensable– en el mencionado proceso y para terminar, analizaremos, modo de *dècoupage*, los andamiajes que conforman los fundamentos de las maniobras de actuación formal y discursiva del principio *collage* en su concepción moderna, y su homóloga transcripción expandida contemporánea, ~~*collage*~~.

De este modo, este segundo capítulo, atendiendo a una interrelación de posicionamientos discursales profesados por figuras pertenecientes a diferentes momentos y ramas del saber que han mantenido como especial objeto de estudio nociones afines al principio *collage* (el todo y lo fragmentario, la unión y *le mélange*, la hibridación y el mestizaje, el apropiacionismo, la descontextualización, el intertexto, el simulacro, la parodia o la sublimidad de lo cotidiano), propondrá una panorámica abierta del principio *collage*, reconsiderando los subterfugios procedimentales y actitudinales esenciales de semejante *savoir faire espécifique* y sus articulaciones contemporáneas.

Entrados en el tercer capítulo, visibilizaremos la latencia de este transcurrir artístico a través de la historia del fin del siglo XX hasta nuestros días (1970-2020). En él trataremos de presentar una re-visión de la evolución del principio *collage* atendiendo a los devaneos, rupturas y logros de diferentes actuaciones e inflexiones del principio *collage* en la historia reciente de la creación artística en España.

Desde este enfoque, nuestro tránsito consistirá en un recorrido de retroalimentación cuyo desplazamiento transversal nos lleve a reflexionar sucintamente sobre el desarrollo de treinta años (1970-2000) de prácticas conceptuales fragmentarias en el ámbito de creación español como antecedentes de los mestizos andares contemporáneos de las actuales poéticas apropiacionistas fragmentarias. Para ello, tomando las especificidades del objeto y de la imagen como principales destinos de estudio, proponemos dos relatos de reflexión que manifiestan su híbrido tránsito interdisciplinar y gran potencialidad generadora extensible en el tiempo.

A continuación, el cuarto y último capítulo de nuestra investigación se centrará en presentar los derroteros del ~~*collage*~~ en el escenario de creación artística contemporánea española (2000-2020).

En este caso, apoyados en una metodología de estudio de casos, nos permitiremos ahondar en los tejidos artísticos de cinco figuras decisivas en el actual panorama artístico español cuyas prácticas artísticas se desarrollan arropadas por las actuaciones y tesituras del *collage* evidenciando una necesidad artística de mostrar/cuestionar nuestra realidad coyuntural a través de un universo de recopilación, selección, reconstrucción y recreación.

Así, obras como *Todos los rostros del pasado* (2000), de Carmen Calvo, *Les demoiselles de Valence* (1999), de Eulália Valldosera, *Puzzle* (2004), de Chema Madoz, las series *Googlegramas* (2005- 20007) y *Reflectogramas* (2010), de Joan Fontcuberta, y *10 min* (2005), de Eugeni Bonet, nos servirán de vehículo para poner de manifiesto un entramado de búsquedas, encuentros y experiencias cuyas diversas trayectorias poético fragmentarias abanderadas designan perspectivas inéditas continuadoras del infinito legado expandido del principio *collage en España.*

Para terminar –a modo de epílogo–, recapitularemos nuestras reflexiones reconsiderando y sintetizando la incidencia de la presencia del principio *collage* en gran parte de la escena de creación contemporánea española cautivada por los flirteos apropiacionistas, citacionistas y revisionista fragmentarios en el contexto del tratamiento del objeto y de la imagen.

No quisiéramos finalizar esta introducción sin hacer un breve inciso para explicar que nuestra elección del término *collage* en lengua francesa para dar nombre al concepto a lo largo de toda nuestra investigación ha venido motivada por nuestra fidelidad a su génesis, por la universalidad lingüística del término y por su complejidad semántica, ya que consideramos que tomado de este modo el término *collage* representa de manera más acertada la multitud de sus acepciones.

Por otro lado, la propuesta configuración propia del término ~~*collage*~~, variante apropiada –o inapropiada– del anterior, formada por el término comúnmente empleado pero escrito mediante tachadura, viene intencionadamente a designar, y remarcar, cierta diferenciación entre el sobreentendido *collage* –llamémosle *collage* moderno– y el "otro" *collage*:

una forma expandida de concebir y emprender el principio del *collage que* oteado desde el momento actual, desmantela al anterior retomándolo para engendrar, a partir de sus trizas, un otro metamorfoseante proceder, el "inetiquetable" ~~*collage*~~ contemporáneo.

Dicho esto, sólo nos queda advertir al lector/a de la singularidad de la lectura de este texto. La implícita subjetividad de una escogida metodología sesgada añadida a una práctica narrativa discontinua, atiende a la elección de una propuesta formal acorde con el asunto que nos ocupa.

REFLEXIONES FRAGMENTARIAS

EL COLLAGE CONTEMPORÁNEO EN EL PUNTO DE MIRA

I. Trazas del pasado, adentros de un insaciable presente. El caldo de cultivo del *collage* contemporáneo.

I.1. *Presentes*. Retazos del pensamiento en una modernidad inane.

> Pensar la complejidad: tal es el desafío mayor del pensamiento contemporáneo, que necesita una reforma de nuestro modo de pensamiento. (Morin, 2010, p.131).

Con estas palabras Edgar Morin daba comienzo a uno de sus relevantes ensayos, *Pensar la complejidad. Crisis y Metamorfosis*, recuperado a razón de su discurso de investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Valencia. Y es con ellas, realizando un ejercicio de apropiación evidenciada con las que queremos hacer partir nuestro humilde análisis.

Acerquémonos a explorar el momento actual: cotejemos sus relieves, indaguemos sus adentros. Dejémonos llevar por su compleja orografía para imbuirnos en nuevos movimientos de reflexión, expresión y comportamiento que nos hagan recorrer a modo de paisaje causal el contexto donde el *collage*, "una de las más fecundas ideas del arte de

nuestro tiempo" (Ràfols i Casamada, 1976, p.11), continua su andadura evolutiva respondiendo a una nueva coyuntura que le acoge sin ruido ni pronunciamiento.

En este, nuestro primer trayecto, intentaremos hacer un ejercicio de síntesis que retome aquellos discursos artísticos y de pensamiento que de algún modo hayan condicionado significativamente el momento histórico-artístico comprendido entre las postrimerías del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, enriqueciendo los posicionamientos y procederes artísticos del momento actual. Con este recorrer intentaremos descubrir las posibles trazas causales de la evolución del *collage* en la actualidad: del inane *collage* moderno, y del asimilado –casi desapercibido–, *collage* contemporáneo.

De forma casi premonitoria Michel Foucault exponía en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (1968), la problemática de establecer una fundamentación teórica sobre la concepción de la historia del saber como un todo absoluto, limitado y prescrito, abogando por un "dominio intermedio" basado en la discontinuidad y la circularidad como metodología para la liberación del discurso.

> Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento, las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican por qué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro. Pero entre estas dos regiones tan distantes reina un dominio que, debido a su perfil intermediario, no es menos fundamental: es más confuso, más oscuro y, sin duda, menos fácil de analizar. (pp. 5-6).

Propongámonos pues escudriñar en este peculiar dominio, desentrañemos los vericuetos de tan expectante indeterminismo. Buceemos en la complejidad sin pretender encontrar soluciones concluyentes pero sí plantear preguntas que nos aboquen a inesperadas reflexiones conclusivas.

> Al arqueólogo del saber le corresponde describir ese "dominio intermedio" que determina tanto los códigos fundamentales de una cultura como las explicaciones científicas o filosóficas, los "órdenes empíricos" como las teorías, la percepción como el lenguaje. (López, s.f)[3] .

[3] Las citas referenciadas sin fecha, o sin página, en este trabajo vienen justificadas por su ausencia en la fuente de la cual fueron recuperadas. Ver información completa en bibliografía.

Arrojadas las palabras y con ellas lanzado el desafío, las conexas reflexiones de Morin y Foucault nos proponen adentrarnos en un viaje imbricado de idas y venidas donde presente y pasado no mantienen un unívoco destino, sino un confluir de relaciones que conforman un nuevo camino.

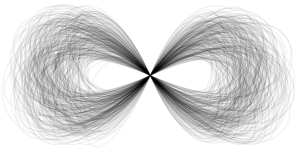
Atrás quedan los idealismos excluyentes, las solemnes promesas de ruptura, vanguardia e innovación, basadas en tabulas rasas y rechazos al pasado. No a los axiomas, no a los principios y los fines, no a los grandes relatos y a las verdades absolutas. Es este ya un conocido trazado de ayeres y de "hoyes", de certezas y vaguedades, de interacciones e interferencias, de realidades al fin constituidas de fragmentos, entresijos y multiplicidades. Estos presentes, uno o muchos en si mismos, constituyen una –otras realidades–, que se postran ante nosotros proponiendo otros postulados, diferentes andares.

Es este, a nuestro juicio, un camino de ***retour et reconsidérations***, cuyo recorrido inquieto conmuta sin piedad desbancando cualquier trayectoria definida que se le ponga por delante. Y es en este devenir de vaivén, donde el principio ***collage*** se regocija recreando un espacio-tiempo abierto –de inclusión y maridaje– donde las verdades y los simulacros –realidad y ***remake***– comulgan aunados planteando nuevos flecos de realidad antes no pensada, no sentida, no deseada.

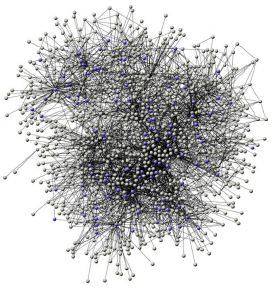
Inconscientes hablamos de camino, de ir hacia adelante, las palabras se nos cuelan por inercia pero no se ajustan a la semántica buscada. El camino citado ya no es lineal, hace tiempo que corrigió su trazado. Su naturaleza hoy es retráctil, poliforme, y su diseño –caprichosamente transformado–, siempre variable. Su estructura se convirtió ya hace un tiempo inmediato, en una red –***net*** inmensa de infinitos brazos– cuyos aspavientos en formas malabares nos adentran en un insaciable presente de cuyo compendio brota la esencia de nuestro hoy, el hoy que construye nuestro cada nuevo instante.

Pero, ¿cuál es entonces su ruta?, ¿de qué trayecto somos transeúntes partícipes de sus inéditos devenires?

Fig. 1. *Infinite loop. (Bucle infinito).*



Desde un punto de vista epistemológico, Morin (2010), propone la figura del "bucle" como representación de un desarrollo cuyo principio va más allá del "principio de la retroacción (feedback)", apostando por un principio "recursivo y hologramático", que predispone "un bucle generador", donde "los productos y los efectos son en sí mismos productores y causadores de



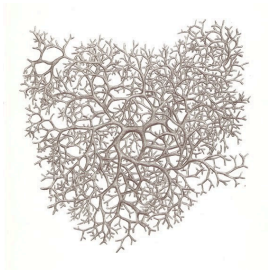


Fig. 2. y Fig. 3.
Estructuras rizomaticas.

lo que nos produce", superando así " la noción de regulación por la de autoproducción y autoorganización". (p.136).

De otro modo, Deleuze y Guattari (2013) introducen la noción de "rizoma" frente a anteriores esquemas arbóreos preestablecidos. Apoyados en seis principios o caracteres: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía, propugnan el rizoma como antiestructura, como signo procesual en constante cambio y evolución.

> Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. (2013, p. 48).

Y añaden:

> El rizoma es una anti-genealogía, una memoria corta o anti-memoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. (p.49) […] Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. (p.56).

Lo que Ana María Guasch (2016) matiza aludiendo al concepto de "esfera" de Peter Sloterdijk: "mientras que las redes son buenas subrayando bordes y movimientos, las esferas lo son destacando matrices y envolturas". (p.90). Comprende nuestro "glocalizado" devenir, un nuevo modelo abierto de cierres y reaperturas que conforman la creación de un expectante "mundo relativo" –compendio de infinitos micromundos conexos dentro de otro universal– formateado y reseteado constantemente por sus copartícipes habitantes.

Fig.4. La Globalización.

Bucles, rizomas, esferas, …, de esta forma, arremetiendo contra anclados modelos y patrones obsoletos, se propugna, se instala, una nueva visión convirtiéndose en caleidoscópica. Una diferente mirada que vislumbra recorridos oblicuos, actuaciones transversales.

Es en este contexto, bajo la pesimista mirada atenta de los que preveían el caos y el inmovilismo más profundo, donde este espacio-tiempo se convierte, todavía de forma "libremente" incontrolada, en el caldo de cultivo propicio de creación y experimentación de uno de los procederes

más fructíferos y trasgresores de la historia moderna hecha ya contemporánea: el principio *collage* y sus extensores brazos.

De este modo, hoy, como decíamos, de reojo al pasado pero con la mirada altiva hacia el futuro, se apela a nociones como "diversidad", "globalidad", "hibridación", "multiplicidad" y "confluencia", a un consabido inalcanzable consenso de antagónicos, en un "religar" –como apuntaba Morin–, basado en la complementariedad y la concurrencia que hace que sin renunciar a su singularidad la parte confluya en el todo y el todo en la parte. (Morin, 2010).

Son muchos los que en este terreno –aún inverosímilmente imberbe–, proponen campos abiertos que por su naturaleza expansiva dan cobijo a un universo generador de infinitas posibilidades. Apelaremos en este propósito, a Rosalind E. Krauss, y a su conocida noción de "campo expandido", que propugnada a raíz de las dificultades de la crítica para etiquetar las nuevas prácticas escultóricas de los años setenta, marcó la necesidad de establecer ese "nuevo necesario dominio". Un territorio legítimo para la complejidad designado por unas dimensiones estructurales que pudieran analizarse en base a relaciones de implicación y contradicción.

> […] el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe, las explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. (Kraus,1979, p.72).

Esta nueva concepción –definida indefinición– ha dado pie a inusitadas perspectivas transdisciplinarias, ruptura de fronteras y "tierras de nadie", horizontes abiertos donde "la combinación de exclusiones" […] y "la adición de ni una cosa ni otra" (Kraus, 1979, p. 66), hace tiempo que fueron cómodamente asimiladas sin riesgo de que, por su insatisfactoria categorización, fueran relegadas.

De este modo, fue designado así, un nuevo espacio de actuación, experimentación y desarrollo, un continuo campo de pruebas que dada su indeterminada configuración y gratuita accesibilidad se vio adoptado por incontables ámbitos –ramas del saber y del quehacer– que desde entonces han visto sus adentros reformados y transformados.

Y es desde aquí, estratégicamente ubicados, en el meollo de esta complejidad contextual de contingentes convivencias –fronteras

entreabiertas e inquietos discursos fragmentados–, donde queremos emplazar nuestro estudio del principio *collage* como fenómeno histórico artístico de creación contemporánea. Este, reconstruido, regenerado por una particular idiosincrasia, se nutre y se descompone condicionando sus pasos y sus mutaciones, sus logros y sus desgracias. Aquí será donde fijemos nuestro trípode para que el *zoom* del *collage* module las distancias: espacios y tiempos confluirán en la mirada.

Explicar el arte contemporáneo o la arquitectura sin hablar de *collage* resulta no solo estrafalario, sino difícil. (De Molina, 2014, p.15).

I.2. Miradas caleidoscópicas. La génesis del *collage* como punto de mira hacia la creación contemporánea.

> Unos jugando, otros por desafío, dieron un gran paso durante esta primera aparición de la cola. El pretexto plástico había dado lugar a prejuicios baratos, y numerosas dudas. El principio del *collage* fue aceptado, los pintores sin saber nada, habían pasado de la magia blanca a la magia negra. Era demasiado tarde para retroceder.[4] (Aragon, 1980, pp. 48-51).

Los hallazgos fortuitos traen consigo revoluciones clandestinas que, en barbecho, atienden a ser redescubiertos, repensados, reinventados. El *papier collé* fue un hallazgo más fruto de la serendipia. ¿O quizá no fuera tanto así?

Braque y Picasso, junto a Lautréamont y Daguerre, degustaron, en sus "inciertos" quehaceres, esa experiencia reveladora llamada serendipia. Fueron tres advenedizos encuentros los que favorecieron el inicio de tres de las mayores vías de experimentación artística del arte contemporáneo, su envergadura, potencialidad, y significancia revolucionaria, fueron inimaginables en su día. Nos estamos refiriendo al *collage*, al objeto artístico y a la fotografía.

[4] Traducción propia.

Naderías como introducir un trozo de papel pintado en un lienzo, atreverse a asociar poéticamente objetos cotidianos tan dispares como un paraguas, una máquina de coser y una mesa de disecciones, o dejar reposar unas incipientes impresiones fotográficas en el fondo de un armario junto a un desapercibido termómetro de mercurio roto[5], constituyeron la punta del iceberg de unas ingentes fuerzas motoras que, *in crescendo*, han ido marcando algunas de las pautas esenciales en la evolución y comprensión de nuestro arte contemporáneo.

El *collage,* como principio artístico discursivo de ruptura y relectura de lo preestablecido y fiel promulgador de la identificación arte y vida, el objeto cotidiano, como bastión de liberación contextual e identitaria de la obra de arte promulgada por el apreciado *choix de l'auteur*, y la fotografía, como fuente tecnológica inspiradora de nuevos registros visuales de revisión, experimentación y cuestionamiento, constituyen hoy en su confluir, algunos de los fundamentos sobre los que se sustenta el arte del siglo XXI. Estrategias de apropiación, descontextualización, reedición y compilación son hoy estrategias artísticas asumidas y ejercidas desde la casi totalidad de las actuales prácticas artísticas.

Pero antes de adentrarnos en ese citado "confluir" –flirteos entre objeto, imagen y *collage,* y sus actuales devenires contemporáneos– comencemos por desandar los orígenes de ese polémico principio que a lo largo de la historia ha resultado ser una indomable fuerza generatriz de rupturas, aperturas y descubrimientos viniendo a propugnar maneras siempre reveladoras de entender la realidad cotidiana a través de una "incontrolada" y bien avenida visión, la visión poética de la re-visión, la fragmentación y el extrañamiento.

Las exigencias de la sociedad de comienzos del pasado siglo XX imbuida en una nueva realidad económica industrial donde el protagonismo de la máquina y el comercio capitalista constituían una nueva forma de vida moderna –profesionalizante, institucionalizada y a fin de cuentas alienada– requería nuevos cambios también en lo artístico, era imprescindible un cambio de mirada. La visión mimética de la razón se volvió obsoleta, insuficiente. Una mirada seductoramente divergente, abierta, poliforme, se transformaría, acorde a la nueva coyuntura, en caleidoscópica.

---

5 Louis Jacques Daguerre: el presunto inventor de la fotografía. (s.f). En www.revistarambla.com.

Fig. 5.
Nature morte avec bol de fruits et verre. (1912). George Braque.

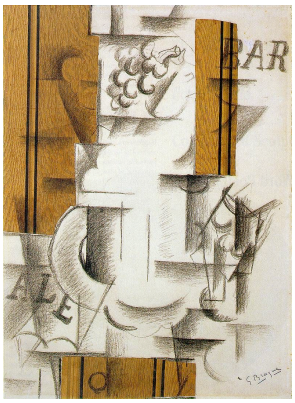


Fig. 6.
Nature morte à la chaise cannée. (1912).
Pablo Picasso.

Desde aquel definitivo estío de 1912 en Sorgues, donde Braque y Picasso compartieron experiencias y desvelos artísticos incorporando pequeñas realidades cotidianas –trozos de tapices y papeles pintados– a la obra de arte en su empeño de lograr una mayor conexión con la realidad en sus representaciones [6], el principio *collage* ha ido desarrollando un imparable recorrido hasta nuestros días ofreciendo un recurrente legado de posibilidades artísticas y discursivas.

Nature morte à la chaise cannée[7] y *Nature morte avec bol de fruits et verre*, concebidas en mayo y septiembre de 1912 por Picasso y Braque respectivamente, establecen el punto de partida oficial de la historia del *collage* por tratarse de las primeras obras donde se encuentra un elemento *pegado* incorporado a ellas. Con estas *operas primas*[8] de los *papier-collés* el *collage* quedó registrado como una más de las revoluciones artísticas gestadas en las llamadas Vanguardias. Pero, manteniéndonos fieles a la coyuntura del cambio de siglo XIX-XX, cabría matizar que Braque y Picasso no fueron los únicos abanderados de esta ansiada revolución fragmentaria, la necesidad de ruptura con la tradición hacía tiempo que estaba latente.

Ducasse, Conde de Lautréamont, publicaba poco antes de su muerte *Los cantos de Maldoror* (1869), obra con la que formalizó su repudia a la realidad racional como única verdad establecida. En ella sus textos y poemas rezaban comparaciones tan inquietantes como la tan conocida "Es bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas". Esta notoria comparación configura en su tiempo uno de los rasgos más distintivos del irracionalismo surrealista: la conjunción de realidades inconexas, dislocadas o incluso antagónicas, y proclama el incipiente interés por la puesta en valor e inclusión del objeto cotidiano como motivo simbólico propio de una obra de arte. El distanciamiento entre el arte elevado y la vida comenzaba a disiparse.

---

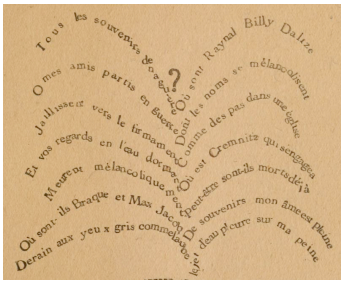
[6] Tras la pérdida de organización volumétrica implícita en los últimos planteamientos de complejidad formal del cubismo analítico, la búsqueda de sistemas paralelos de representación objetiva pudo ser posiblemente uno de las posibles detonantes de la utilización del proceder del *collage*. (Para más detalle ver *Cubismo* en Wikipedia).

[7] Traducción propia: *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) y *Bodegón con frutero y vaso* (1912).

[8] Son diversas las matizaciones sobre la autoría y circunstancias de la primera obra artística considerada *collage*, esto es, aquella en la que se llevó a cabo con fines artísticos el singular proceder de añadir pegado a un soporte establecido el fragmento de un objeto, o materia extrapictórica, tomado de la realidad cotidiana. Según Herta Wescher, la primera pintura al óleo donde se ha encontrado un elemento pegado –pedazo de tela encerada y cuerda– es en *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (mayo de 1912), obra cubista de Pablo Picasso. Sin embargo, *Bodegón con frutero y vaso* (septiembre de 1912) de George Braque, es considerada hasta la fecha la *opera prima* de los *papier-collés*. Esta obra de papel y carbón sobre lienzo, versión sintética de una previa composición realizada al óleo por Braque, imita las vetas de la madera reproduciéndolas mediante pedazos de papel pegado pintado de color rojo, en un ahorro de esfuerzo pictórico. (Wescher,1976, pp.25-26).

Veintiocho años más tarde Stéphane Mallarmé escribió uno de sus "libros" de poemas más emblemáticos, referente universal de libertad creadora por ser una de las primeras obras literarias sin anclajes a ataduras formales. Nos referimos, ¿cómo no?, a ***Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*** (1897). [9] En él, la fragmentación del texto y la consciente desvinculación entre significado y significante, juegan a ser atrapados, agrupados –recompuestos– a merced del autor, y del lector que lo ha degustado. Las palabras y los signos de puntuación, a modo de entidades físicas autónomas, son reconsiderados en un nuevo espacio gramatical ofreciendo diferentes posibilidades semánticas subliminales: la lectura viene a traducirse en múltiples lecturas. ***Un Coup de dés*** es un claro antecedente de las poéticas de fragmentación en las que obra y discurso propugnan la complejidad subjetiva como fuente de gestión y comprensión de lo contemplado.

Fig. 7. *Calligram Tree.* (1918). Guillaume Apollinaire.



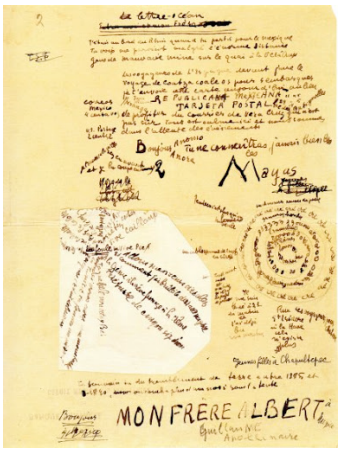


Fig. 8. *Apollinaire's poem Tree.* (1918). Guillaume Apollinaire.

> El pensamiento "corta" la realidad, la fragmenta para una más fácil comprensión, sin darse cuenta que en ese movimiento de fragmentación (de la realidad o del poema, como ahora estamos haciendo aquí) está perdiendo toda posibilidad de comprender la complejidad de lo contemplado. […] ***Un coup de dés*** es sobre todo un texto de "probabilidades. […] La Idea, como si de un dado se tratase, presenta distintas caras (hasta seis en el caso del dado) o, en palabras de Mallarmé, "distintas subdivisiones prismáticas", que se ocultan y muestran un instante […]". (León, 2000)

Destacada rebeldía renovadora de Mallarmé supuso un punto de inflexión en la incipiente revolución literaria de 1910. Cogido el testigo en Francia por Apollinaire y con gran entusiasmo en Rusia por los jóvenes poetas ***Zaum***[10], aquella revolución de las letras favoreció conexiones y maridajes artísticos que contribuyeron tácitamente a gestar y expandir las enseñanzas del ***collage***. Las colaboraciones entre poetas y artistas en la publicación de libros y catálogos, y la elaboración conjunta de escenografías y vestuario para las propuestas escénicas, se convirtieron en prácticas generalizadas de la época.

[9] El poema fue escrito por Mallarmé en 1897 y publicado en mayo del mismo año en la revista Cosmópolis, pero no fue publicado en formato libro hasta 1914, dieciséis años después de la muerte del autor dadas las numerosas y exhaustivas notas e instrucciones.

[10] "En los juegos de palabras y cambios de sentido, los poetas ***Zaum*** se adelantan a la poesía dadaísta de Arp y a los poemas fonéticos de Hugo Ball." (Wescher, 1978, p.68).

Quizá pudo ser este el origen de la relación de amistad, complicidad y admiración mutua existente entre Apollinaire y Picasso, de la que Peter Read deja constancia desde 1909. Read, nos desvela cómo –ya desde entonces– Apollinaire, además de experimentar con sus conocidos caligramas, jugaba a combinar en sus poemas textos escritos a mano, textos impresos y textos recortados de cualquier otro tipo de objeto escrito (como los de una postal en su poema ***Postcard***)[11].

> El ***collage*** fue siempre una de las técnicas compositivas fundamentales de Apollinaire, reunía pequeños fragmentos o piezas sustanciales de diferentes periodos de su propio trabajo y, en ***L'Enchanteur pourrissant***, *hasta llegó a* incluir un pasaje ***ready-made*** de otro autor. (Read, 2008, p.98).

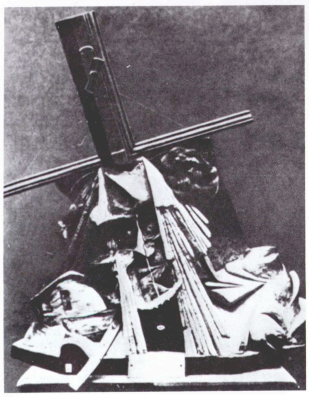


Fig. 9.
Fusione di testa e finestra
(1911-1912). Boccioni.

Pero decisivo fue también Boccioni, quien como abanderado del ***Manifiesto técnico de la escultura futurista*** (1912) se apresuró a proclamar los postulados de renovación del dinámico mundo moderno donde el objeto en movimiento y la realidad eran uno solo. Con su escultura ***Fusión de una cabeza y una ventana*** (1912), constituida en yeso pintado, cristal, pelo y madera[12], contribuyó a poner en valor la significancia renovadora del objeto tomado de aquel "nuevo mundo".

De este modo, Ducasse, Mallarmé, Apollinaire y Boccioni, entre otros precursores in-con-formistas, fueron abonando el terreno actuación de Braque y Picasso, precipitando ese "hallazgo accidental" –instante im-previsto– a partir del cual fue concebido el mayor despropósito de la historia del arte, el primer desafío oficial a la *Pintura*: la concepción del ***collage*** gestada oficialmente con la ejecución de los ***papier-collés***. (Aragon, 1980).

El ***papier-collé*** marcó la casilla de salida, a partir de él comenzó todo. Con él, empezó también nuestro discurso. "Ahora es necesario precisar que el ***collage*** tal como se entiende hoy es una cosa completamente diferente al ***papier collé*** del cubismo".[13] (Aragon, 1980, p.45).

---

11 La correspondencia postal entre Apollinaire y Picasso durante aquellos años son una viva muestra de ello.

12 Wescher señala la relevancia de esta obra en la genealogía del ***collage*** por su pionera concepción volumétrica mixta (objetual y material) datada por Christine Pogi en el verano de 1912, antes de los primeros ***papier collés*** cubistas de septiembre. (Wescher, 1978, p.44).

13 Traducción propia.

I.3. Historias de un atrevimiento. Sub-versiones y vulnerabilidades del *collage* como fenómeno histórico.

La asunción del ***collage*** por diferentes dominios artísticos –también el de las artes plásticas y visuales– toma verdadera significancia en la historia no solo por su inmensa aportación de aperturas técnico discursivas sino por su inherente proceso emancipador. Las principales intenciones del ***collage*** han consistido en propugnar la liberación de un arte ya obsoleto, encorsetado, un arte con mayúsculas que oficializado dentro de unos cánones de comportamiento artístico y social abocado al beneplácito de artistas de salón e intelectuales ilustrados, adolecía en su inercia de normalización mimética.

Por este motivo, compartiendo el discurso de Manuel Sánchez Oms (2013), consideramos imprescindible destacar la importancia del ***collage*** como fenómeno histórico, pues "sin este concepto histórico del arte, […] jamás podremos entender la naturaleza verdadera del ***collage***, porque únicamente en calidad de ataque y cuestionamiento de las propias arbitrariedades que afectan la existencia misma del arte, entró a participar en su historia." (p.17).

> El ***collage***, tal y como demuestra su imposibilidad de ser definido y su infinitud de posibilidades materiales, se define como fenómeno histórico que revolucionó el arte desde 1912, y responde a una nueva situación de la realidad propiciada por la Revolución Industrial, la cual dejó obsoletos los anteriores medios de representación artística. […] puesto que con el collage irrumpen en el arte elevado una serie de prácticas de las artes populares poco definidas, además de las llamadas artes aplicadas, incluso de las industriales y de los medios de comunicación. (Sánchez Oms, 2007).

Las revolucionarias propuestas del ***collage***, además de las consabidas propiamente matéricas —con las que se amplió el nivel de fisicidad de la obra de arte— abrieron horizontes hacia una abierta concepción transdisciplinar del arte, dedicando todo su empeño a desbancar las estructuras artísticas establecidas por géneros y disciplinas, y en desmitificar la figura del artista como virtuoso técnico de oficio especializado en reproducir fielmente la realidad circundante. El arte ya no tendrá limites, el artista ya no imitará la realidad. La vida y el arte se confundirán en su

confluir introduciendo la realidad misma en, y como, obra de arte, a través de la recolección, selección y reconsideración de sus despojos. El material, el objeto elegido, es ahora capaz de aportar sentido por sí mismo. (Sánchez Oms, 2007).

Fig. 10. *Rayographie.* (1922). Man Ray.

Como nos recuerda Sánchez Oms (2007), la figura humana ya no necesita ser representada, porque es en el ***gesto vital*** que ha elegido las partes y las ha recolocado donde aparece reflejada. Este es el verdadero atrevimiento del ***collage***.

> Al principio, la ruptura será su principal preocupación. Con este motivo, modifica el tema entre otras cosas. La utilización de objetos extraartísticos y el empleo de una técnica completamente nueva constituyen la esencia de su divulgación[14]. (Bischof, 1991, p.20).

Fig. 11.
Rayogramas de Man Ray. (1922).

Fueron muchos los esfuerzos –no sólo de Braque, Picasso, Boccioni, Picabia, Dalí, Ernst, Breton, y demás ***outsiders*** de la época– en llevar a cabo este logro. La trascendencia de tal desafío y su inmanente posicionamiento de rebeldía a lo largo de la historia del arte de la primera mitad del siglo XX nos han legado momentos tan relevantes y decisivos para el devenir del arte contemporáneo como la desafiante presencia del mítico urinario duchampiano –detonante del caudal generador de posibilidades nacidas de la relación sujeto/objeto (arte *no facto*)–; la infinita potencialidad lumínico-expresiva de los ***Rayogramas*** [15] de Man Ray (Fig.11) –posible ejemplo propulsor de la investigación de la imagen fotográfica como vía legítima de experimentación artística–; o los "juegos" fragmentarios de los poemas dadaístas –cadáveres exquisitos– de un arte que transitará en constante relectura y autocrítica.

Pero tal impulsor atrevimiento, se vio abocado con el tiempo a su cuestionamiento y valoración. El transcurso de las décadas de los años cincuenta y sesenta constituyó un momento decisivo en la reconsideración y reconfiguración del ***collage***.

Entrados los años cincuenta, las reivindicaciones de las revolucionarias vanguardias fueron definitivamente acalladas por la irrupción de los nuevos medios de reproductibilidad técnica contagiando sus efectos de

---

14 Traducción propia.

15 Debemos atribuir a los ***collages*** el uso inventado por Man Ray de la fotografía sin dispositivo (Rayografía), cuyo resultado es impredecible. Es una operación filosófica de mismo carácter, más allá de la pintura, y sin ninguna relación real con la fotografía. (Aragon, 1980, p. 69). (Traducción propia). Los ***Rayogramas*** apoyan su fundamentación técnica en la incidencia de la luz sobre el papel emulsionado cubierto parcialmente por objetos escogidos por el autor.

democratización y mercantilización al ámbito artístico[16]. Por su parte, el fluir del universo capitalista de los años sesenta, ataviado con las deslumbrantes candilejas del consumo, la tecnificación y los sugerentes medios de comunicación de masas –radio, televisión e impresiones gráficas– ayudó a conformar un nuevo paradigma socioeconómico y cultural que propició erosiones históricas significativas en la estética del *collage*.

El cada vez más extendido mercantilismo del arte por el que la obra de arte –convertida ya en producto *high standing*– se vio consumida y banalizada en una carrera desmedida por el constante afán de aprehensión de lo nuevo –de lo moderno, de lo innovador, de lo revolucionario– hizo que el carácter disidente del *collage*, verdadera esencia de su naturaleza, fuera fagocitado por el sistema de cambio y mercado. El *collage* entendido como medio artístico de ruptura y confrontación frente a lo establecido –estrategia revolucionaria de las amadas, y ahora lejanas vanguardias– fue perdiendo fuelle ante el auge de la pintura que implicada en otros derroteros coyunturales, sus productos artísticos se acomodaban placenteramente a los intereses del *show business*.

> No fue una tarea sencilla. El espacio público no solo se transformó electrónicamente, sino que ahora todos los discursos en el sistema artístico internacional amenazaban con banalizar la compra crítica de la vanguardia o, al menos, desafiar la eficacia de su poder subversivo.[17] (Taylor, 2006, p.166).

Fig. 12. *Affiches lacéreés*. (1959). Jacques Villeglé.

La vulnerabilidad de la naturaleza del *collage*, y con ella la pérdida de su protagonismo, era evidente, pero su supervivencia ante este nuevo paradigma hizo que semejante principio de compromiso crítico –artístico y social– se revolviera sobre sí mismo ofreciendo alternativas rupturistas de reconsideración de la realidad circundante. Un nuevo realismo enfrentado a un mencionado arte emblema –formalista y embotellado–, se posicionó como lectura crítica del nuevo entorno. El *Nouveau Realisme* junto al *Nouveau Roman* o la *Nouvelle Vague* aunaban posturas comprometidas desde una perspectiva sociológica: la interpretación, sin magnificencias complacientes, de una nueva realidad urbana –cotidiana y desencantada– que reemplazaba el producto de consumo por su despojo, y la representación por la visibilización.

16 Cabe recordar los significativos postulados respecto a este tema de Walter Benjamín en su relevante ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

17 Traducción propia.

> Se atribuye a una nueva realidad de una sociedad de consumo urbana, sin embargo, su modo descriptivo también es nuevo porque ya no se identifica con una representación creando una imagen adecuada, sino que consiste en la presentación de objeto que el artista ha elegido.[18] (Morat, 2001)

Fig. 13.
Sin título. (1961). Wolf Vostell.
[Décollage].

Affiches lacérées, piezas *trompe l'oeil*, *dé-collages*, composiciones *letristas*, *incipientes collages* fílmicos, diferentes e irreverentes maneras de profanar el aurático original parecían ser los caminos oportunos de posicionamiento ante el nuevo marco artístico. Los restos, los despojos, los deshechos urbanos se convertían en el testimonio tangible revisor del *Homo Consumator*[19], *sujeto "invidente" que*, sumido en su propio afán desmedido de progreso y modernidad sucumbía ante la ebriedad del consumo sistematizado y las consecuencias de un entorno tecnológicamente embriagador. Pero el tono atenuadamente crítico de semejantes vías tampoco tardaría en ponerse en duda.

Fig.14.
6 TV Dé-Coll/age. (1963).
Wolf Vostell.

Daniel Spoerri se preguntaba y se respondía él mismo: "¿Qué estoy haciendo? ¿Pegar situaciones que han ocurrido accidentalmente para que permanezcan juntas permanentemente?" (Taylor, 2006, p.165). Desde 1958 que inicia sus *tableaux-pièges* (pinturas trampa) encolando piezas de vajilla y demás detritus alimenticios resultantes de la celebración de las comidas, Spoerri "cuestiona y plantea la toma de las posibilidades artísticas de situaciones domésticas móviles concretamente las desarrolladas durante el ritual de la comida) transformando ese espacio/ superficie cotidiana casual en un objeto pictórico (principio esencial de la mayoría de los *collages*)".[20] (Taylor, 2006, p.165).

Tomadas las dubitaciones de Spoerri como ejemplo de la situación de inestabilidad artística conceptual del momento, la coyuntura dio paso a la

---

18 Traducción propia.

19 Ver: (*L'Homme standardisé*, s.f).

20 Traducción propia.

Fig. 16.
Snare Picture (1960).
Daniel Spoerri.

aparición de propuestas objetuales dispares alejadas del marco pictórico. La acumulación y el ***assemblage*** irrumpieron con fuerza en el espacio de creación artística aflorando como esperanzadoras opciones artísticas. La superficie pictórica se hace innecesaria, el objeto –íntegro o en pedazos, estandarizado o encontrado– acampa liberado y "amontonado" en el reino de la opulencia consumista. Arte y mercado –cómplices en sus andanzas– caminan juntos entre encuentros y desencuentros conscientemente aceptados.

Fue la muestra ***The Art of Assemblage***, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1961, un claro ejemplo de evidenciación de la desestimación del ***collage***. William Seitz, curador del destacado evento, mostró las discrepancias entre los recorridos del ***collage*** abordados desde las dos orillas estableciendo una clara línea de demarcación entre la experiencia americana y la europea abordando la cuestión objetual como signo representativo de una época concreta.

Los logros europeos encabezados por Braque, Picasso y Gris entre 1912 y 1914, así como los términos ***collage***, ***papier-collé*** y ***assemblage*** (haciendo referencia este último a los ***découpages*** y ***photomontages*** dadaístas y demás linaje ilustrativo en papel, lo que se viene a llamar ***pasted-paper works***), quedan confinados al espacio-tiempo de las vanguardias y superados por un amplificado y cohesionador ***modus operandi*** bautizado, esta vez, con el término de origen angloamericano, ***Assemblage***.

De este modo, el tan aclamado y recurrente ***collage*** –entendido como tal hasta entonces– quedaría relegado a un preciso momento histórico: las vanguardias. ***The Art of Assemblage*** entrecerró los enunciados del ***collage*** como proceder histórico radical[21], cuya subversión de ***avant-garde*** se vio definitivamente absorbida y contextualizada por la oficialidad de la institución museística.

El ***collage***, feneció en aquel preciso momento. Pasando a mejor vida, en pugna por la supervivencia, optó por transformar su naturaleza diversificando su proceder para legarnos un infinito linaje de inéditas posibilidades.

---

21 Cabe adentrarse en las páginas de ***El siglo del collage. Una apreciación radical***, de J.F. Yvars (2012), para comprobar la dificultad que conlleva delimitar las permeabilidades que "la evolución del ***collage*** –en calidad de audaz agente provocador– suscitan en el narrador a la hora de diferenciar las particulares pautas de un 'género artístico tentativo', radicalmente crítico o meramente de ruptura formalista". (p. 20).

II. Reconsideraciones de un principio emancipador. ***Modus operandi*** de un "desaparecido/des*apercibido*" ***savoir faire.***

II. 1. La indefinición del *collage.*

Acumulación–adición–adjunto–
adaptado–adoptado–***affiche lacérée***– alusión–añadido–
apropiación–archivo–arqueología–arquitectura de posibles–asociación–
assemblage–atlas–***break–bricoleur***–bricolaje–brizna–bucle–caleidoscópico–
cadavre exquís–capas–captura–"chopeado"–combinatoria–conflicto–
copia–corte–cita–citacionismo–clasificación–cohesión–colección–cola–
collage–combinación–compendio–compilación–conectividad–conexión–
confluencia–cohesión–construcción–constructo–***continuum***–
copia–corte–cotidiano–coser– ***cut–déchirage–décollage–***
dé-coll/age–deconstrucción–***découpage***–descontextualización–desmembrado–
desmontaje–despliegue–discontinuo–dislocado–disolución–***dj***–
ecléctico–encolado–***ensamblaje***–extrañamiento–extrapolación–
fisura–***flâneur/use***–fotomontaje–fragmento–***froissage***–
fusión–generatriz–guiño–***glaneur/use***– grupo–heterogéneo–
híbrido–hipertexto–imbricado–inacabado–incompletud–infinito–
infraordinario–interdisciplinaridad–interferencia–
intersticio–intertexto–intervención–ironía–
juego–***kitsch***–lista–***live cinema–loop***–lúdico–manipulación–
mas up–metamorfosis–metáfora–mestizaje–mezcla–***mix–mixted media***–
montaje–mosaico–multimedia–múltiple–multiplicidad–
objeto–***papier-collé***–palimpsesto–paráfrasis–parataxis-parte–parodia–***paste***–
pedazo–pegado–pieza–plagio–polifonía–potencialidad–posibilidad–
prosumidor–puzzle–***ready made–ready made aidé***–reciclaje–recolector/a–
recomposición–reconsideración–recopilación– refilmación–reiteración-
relectura–***remake–remix***–réplica–repetición–reproducción–resonancia– retazo–
retícula–rizoma–robo–***roman-collage***–rotura–ruina–***sample–sampling***–selección–
serie–simultaneidad–sincrónico–***slices***–subversión–suma–superposición–
tableaux-pièges–tejido–texto–todo–trama–transdisciplinar–transformación–
transferir–transgénico–transgredir–tránsito–transmedia–
transmisión–transporte–transversal–trasposición–
traza–trozo–urdimbre–***videocollage–video jockey–***
vj–vjing–yuxtaposición–***zapping***

En 1938 se publicó ***El diccionario abreviado del Surrealismo***. Los poetas André Breton y Paul Éluard propusieron un diccionario-***collage*** para reunir un conjunto de palabras como ave, azar, ballena, Baudelaire, caballo, chispa,

Duchamp, ensueño, Ernst, fósil, guante humor, índice, jabón, lenguaje, mariposa, mujer, Novalis, océano, piedra, pintura, rojo, salida, silla, sueño, tiempo, torre, trabajo, universo, viernes, Westerdhal, y, X, Y, Z, entre muchas otras. (Rodríguez, 2020, p. 22).

Sin atrevernos a trazar el más mínimo paralelismo con semejante desafío surrealista (dada la insignificancia de lo aquí pretendido) restaremos cómplices, sin embargo, de sus bien avenidas intenciones recopilatorias a modo de iniciático y osado emprendedor de caminos. Pues llegados a este punto –en nuestro ya comenzado recorrido– consideramos necesario hacer un alto en el camino para reflexionar acerca de "eso que llamamos ***collage***" y que sin dar explicación alguna, hasta el momento, hemos dado por entendido.

Para comenzar, una particular nube de ***tags*** –glosario desplegado ***sui géneris*** de términos colaterales cuyo inmenso legado escribe hoy (sin pretenderlo) la historia de nuestro cambiante arte contemporáneo– nos servirá de preámbulo para dar impulso a nuestro nuevo sucinto relato –consabido fracaso en el intento de acotar la intrínseca complejidad semántica del tan manido término ***collage***–.

Son muchas las acepciones que nos ofrece este particular concepto ya de partida generalizadamente ambiguo. Trataremos de aproximarnos a su inquieta identidad presentándolo desde diferentes enfoques, algunos de ellos abordados ya durante nuestro discurso. El ***collage*** caracterizado como ***papier-collé*** –génesis de la expandida disposición actual–, el ***collage*** como fenómeno histórico subversivo –instrumento de ruptura y autocrítica–, el ***collage*** como técnica de creación fragmentaria –cortar y pegar en el contexto plástico, recortar y montar/desmontar en el contexto audiovisual–; el ***collage*** como principio re/de-constructor generador de infinitas potencialidades artísticas; …

Deteniéndonos en este último enfoque, recordaremos que nuestra postura apuesta por un campo semántico abierto donde la convencional –popular– noción del término ***collage*** viene ataviada con andares de sistema[22]. Un sistema de actuación y/o posicionamiento revelador de múltiples interconexiones y confluencias cuyos brazos polimorfos trastocan todo aquello que de forma ramificada y anónima abordan. Como avanzábamos, uno de nuestros firmes propósitos consiste en presentar/descubrir/apreciar

[22] Consideraremos la noción de ***collage*** como sistema con cautela, ya que a pesar de cumplir con algunas de las acepciones propuestas por la RAE, su contraria naturaleza a la regularización, delimitación y encorsetamiento aboga por "la inestabilidad, la polidimensionalidad y la multiplicidad" (Pérez-Bustamante, 2010, p.485).

[22] Véase: "Sistema". Definición R.A.E.

una visión expandida del principio[23] ***collage*** apelando a su camaleónica gestión como estrategia de re-consideración basada en posturas apropiacionistas, descontextualizadoras y recontextualizadoras.

> Extraña forma la de abordar algunas consideraciones azarosas, ocasionales, sobre la naturaleza de este sistema pictórico introducido alrededor de 1910 por los cubistas bajo el nombre de ***papier collé*** como autocrítica. Sistema que está en el origen de diversas variaciones técnicas en el cuadro donde el papel da paso a materiales variables u objetos; […] con bastante rapidez, se acostumbró a llamar con un carácter más general a las diversas aplicaciones de una palabra: el *collage*, en lenguaje popular[24]. (Aragon, 1980, p.8).

Así pues, dejando al margen por incompleta –y obsoleta– una designación fundamentada en una concepción meramente formal, esto es, como técnica artística que consiste en llevar a cabo una obra plástica –también literaria, musical, fotográfica o fílmica– retomando y anexionando imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas[25], revisaremos, manteniendo nuestro afán recopilatorio, algunas de las diversas enunciaciones –aforismos– que a lo largo de la historia, han vertebrado conceptualmente su amplia capacidad de ejecución, significación y adaptabilidad al contexto sociocultural que le da vida/vidas.

> "El *collage* fue una idea, acaso una ***boutade***[26], en sus tempranas tentativas, fraguada entre el azar y la ironía. (p.16) […] Un burlón atrevimiento". (p.73). […] respuesta ética comprometida y radical al tremendo bostezo cultural indiferente que pugnaba por anular cualquier propuesta imaginativa". (Yvars, 2012, p. 18).

> "Podría definirse como un compuesto alquímico de dos o más elementos heterogéneos, resultantes de su aproximación inesperada, debida a una voluntad orientada –por amor a la clarividencia– hacia la confusión sistemática y a la alteración de todos los sentidos o al azar, una voluntad que favorezca al azar". (Ernst, 1936, citada por Rivas, 2008, p.11).

---

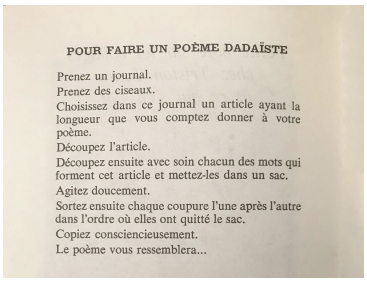
23 "Principio". Definición R.A.E. Véanse resto de acepciones en https://dle.rae.es/principio
3. m. Base, origen, razón fundamental sobre la cual se procede discurriendo en cualquier materia.
4. m. Causa, origen de algo.
5. m. Cada una de las primeras proposiciones o verdades fundamentales por donde se empiezan a estudiar las ciencias o las artes.

24 Traducción propia.

25 *Collage.* Definición RAE.
1. m. Técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas.
2. m. Obra pictórica efectuada mediante el *collage.*
3. m. Obra literaria, musical o de otra índole que combina elementos de diversa procedencia.

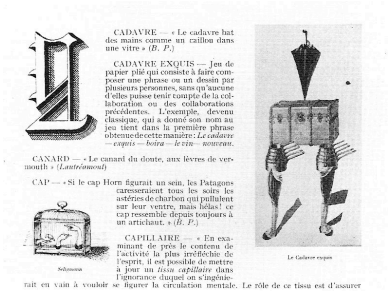
26 *Boutade*/broma. Traducción propia.

Fig.17. Cómo hacer un poema dadaísta. Manifiesto Dadá sobre el amor débil y el amor amargo, (VIII), en *Siete manifiestos dadá.* (1924). Tristan Tzara.



POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Copiez consciencieusement.
Le poème vous ressemblera...



CADAVRE — « Le cadavre bat des mains comme un caillou dans une vitre » (*B. P.*).

CADAVRE EXQUIS — Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière: *Le cadavre — exquis — boira — le vin — nouveau.*

CANARD — « Le canard du donte, aux lèvres de vermouth » (*Lautréamont*)

CAP — « Si le cap Horn figurait un sein, les Patagons caresseraient tous les soirs les astéries de charbon qui pullulent sur leur ventre, mais hélas! ce cap ressemble depuis toujours à un artichaut. » (*B. P.*).

CAPILLAIRE — « En examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, il est possible de mettre à jour un *tissu capillaire* dans l'ignorance duquel on s'imagine-

Le Cadavre exquis

rait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est d'assurer

Fig.18. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, (1938). Definición de Cadáver Exquisito redactada por André Breton y Paul Èluard.

"El *collage* tal vez no sea otra cosa que el instante suspendido de una diseminación, un momento de orden dentro de un proceso permanente de construcción y deconstrucción. […] es la unión por fin realizada de la vista y la visión, del pensamiento y la realidad. […] un juego polisémico de las combinatorias". (Guigon, 1995, p.14).

"Juego permanente (p.30), […] juego de conceptos (p. 58), […] que tiene por objeto una nueva compostura de los pedazos, a la búsqueda de la visión total, al modo de una exploración, tras los fragmentos de la restauración del ser". (p.34). (De la Torre, 2013).

"El *collage* impuro, las técnicas mixtas, la mezcla de los géneros, la hibridación de los medios. Más que la utilización de una técnica, la aventura del *collage*, en definitiva, revela un mestizaje de las disciplinas artísticas". (Guigon, 1995, p.24).

"El *collage* transita desde la colección al reciclaje, pero a la vez entre la colección y el reciclaje. […] Allí se dan ciertas intuiciones ligadas al "agenciamiento", al Ready-made, a la captura". (De Molina, 2014, p.93).

"El *collage* es una formación exclusiva de la narratividad".(Maqua y LLinas, 1976, p.9) […] secuencias de montaje: una rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas, ***fillages*** o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se utiliza par expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie" (Reisz, s.f, citada por Maqua y Llinas, 1976, p.33).

"El *collage* puede entenderse como testigo fiel, hoy y ayer, de las contradicciones de la cultura visual activa, que funde y confunde territorios del diseño y la publicidad en el espacio cotidiano de la cultura de masas, hoy afortunadamente democrático y participativo, sin complejos de género, técnica, tendencia o estética". (Yvars, 2012, p.18).

Resumiendo esta escogida compilación de citas, como predecíamos, la definición resta inútilmente delimitada: burlón atrevimiento, compuesto alquímico, proceso poético, instante de orden dentro del desorden, juego permanente, proceso de construcción/deconstrucción, mestizaje de disciplinas, lenguaje subversivo de experimentación fiel reflejo de contradicciones, … La indefinición del *collage* sigue constante e impertinentemente re-escribiéndose, modelando sus matizaciones, adaptando sus interpretaciones. Dejemos pues el agua correr sin imponer acotaciones a su cauce. Sigamos atentos a nuevas sugerencias, a nuevas inflexiones.

Continuando con nuestra incierta aproximación, intentaremos acercarnos a la comprensión del principio del *collage*, esta vez a través del análisis de su comportamiento, ya que como cita Santiago de Molina (2014), "[…] el espíritu del *collage* es verbal: activador de eventos. Y por tanto representable por un conjunto de acciones". (p.94).

> […] se hace sospechosa de estar hermanada con el *collage* cualquier obra […]" cuya "[…] intención era "remitirse a", "recoger, comprometerse con, reaccionar frente a, diferenciarse de". Cuando se ha tratado de "asimilar, copiar, citar, parafrasear". Cuando se ha hecho "una variación sobre". Cuando se trata de "revivir, releer, continuar, travestir, imitar, parodiar, extraer de, prestar atención a, elaborar, desarrollar, subvertir, pervertir, dominar, reducir, transformar, caminar junto a, dialogar con …" (De Molina, 2014, p.94).

Indaguemos pues su proceder. Analicemos su particular funcionamiento. Veamos cuáles son realmente los fundamentos de este tan pervertido principio *collage* a lo largo del tiempo.

Pero antes de comenzar, hagamos un breve inciso: es necesaria una inflexión. Rendiremos homenaje al fragmento –protagonista indiscutible de esta estrategia–, ya que sin él no daría comienzo el juego, ni la trama, ni la rebelión, ni la intriga.

El pedazo[27] –el fragmento– es el punto de partida de toda compleja experiencia, de toda narración, de toda vida.

II. 2. Oda al fragmento.

Fig. 19.
Morceau d'art. (1967).
Jaume Xifra.

> Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada sino es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones.[28] (Paz, 1967).

Elemento indispensable del *collage*, el fragmento se nos hace presente como germen de potencialidad artística. El humilde papel del fragmento como parte ínfima de un todo dubitativo e inacabado viene magnificado

27 Cabe destacar el brillante e inspirador artículo de Javier Maqua, *Elogio al pedazo* (1978). Véase bibliografía.

28 En *Corriente alterna* (1967) Octavio Paz presenta una serie de textos a modo de fragmentos que apuntan hacia un tema único: la aparición en nuestra historia de otro tiempo y otro espacio; todo es presencia, todos los siglos son este presente. (Paz, 1967).

por su valor como pieza clave en un juego donde el hacedor depende de sus movimientos para hallar el *punctum* (Barthes,1990, p.65) tan ansiado.

Su indiscutible y a la vez discreto valor propone lo insignificante, lo desechado, lo inatendido, como materia prima para la poesía. Una poesía entendida como juego retórico creador donde el significado del mensaje se dejará trastocar por la metáfora. Así pues el fragmento, bien acompañado por esta en ese devenir de complitud-incompletud, "no explica nada, […] pero sugiere muchas cosas" (Maqua, 1978, p.32) proponiendo múltiples caminos abiertos a la interpretación.

Son la multiplicidad de partículas, de fragmentos, de pedazos lo que "nos da alas", como señala Javier Maqua (1978) cuando nos habla de pedazo y apertura, de libertad, de rebeldía. Pues para él:

> El pedazo no es una parte del todo, sino su contrario. […] El pedazo pelea allí donde quiere esgrimir su omnipotencia; está contra las afirmaciones clausuradas, cerradas, definitivas; se cuela por los intersticios de las tonalidades y las hace, precisamente pedazos. […] el pedazo ataca el poder donde quiera que este se produzca, ya se trate del poder del estado o de micropoderes aparentemente más banales e insignificantes, en la pareja, en el trabajo, en el aparato del partido, en la obra de arte, en la vida cotidiana." (p.31).

Fig. 20.
Fragmento fotográfico: Arte, Narración y memoria. Chile, 1980-1990/Kena Lorenzini. (2006). [Portada catálogo].

En esta postura de inconformismo, de reivindicación del propio sitio, presentamos/apostamos por el fragmento como elemento subversivo liberador de estructuras y patrones encorsetados. El fragmento aboga por el individualismo colectivo, paradoja que beneficia la gestación de nuevas propuestas que amplían nuestras miras de creación y conocimiento.

Identificado su merecido lugar, no resta más demora, demos paso al proceso que lo arropa y descoloca. Pues, ¿no es el fragmento, al fin y al cabo, una continua propuesta de cuestionamiento, experimentación e innovación?, y ¿no son estas las claves del proceso de creación artística? Indaguemos pues qué es lo que sucede en su inquietante transitar como pieza indiscutible partícipe del susodicho principio *collage*.

II. 3. *Poéticas fragmentarias. Del collage al ~~collage~~.*

> […] el juego comenzaría en el propio lenguaje: es a través de las metáforas como la humanidad puede crear una expresión de su existencia y parafrasear el mundo real. La fuerza del juego radica en la posibilidad de producir nuevas formas de afecciones, nuevas maneras de pensar y sentir. (Delgado Mayordomo, 2016, p.13).

La presencia de un detalle/fragmento[29], presupone la existencia de un sujeto que actúa –que corta, que rompe, que "divisiona"–, que a través de su particular designación, ejecuta una acción perturbadora y reveladora. Es este sujeto –agente activador (pensador/ejecutor)– el que mueve/re-mueve las fichas dejándose llevar animado por las reglas del juego.

Un juego específico sobre el que matiza De Molina (2014): "Ya se sabe que la materia del ***collage*** nunca está en su sitio. Se sabe que el ***collage*** no cesa hasta que el arquitecto detiene el producir" (p.169). Hasta que "se consuma por fin, la constante alienación de los fragmentos"[…]. Consecuentemente en el ***collage***, al final, se desliza el interés de los objetos a la efervescencia del proceso". (p.169).

De este modo queda introducido también el valor del sujeto. Sujeto y fragmento forman parte por igual de este singular juego dialéctico. Echadas todas las cartas demos comienzo al análisis del procedimiento.

Hablemos de experiencias fragmentarias, de infinitas prótesis, de incesantes metástasis, de nuevos cuerpos, de nuevas vidas, de inquietas andanzas.
Hablemos de rescatar, de recuperar, de apropiar, de de-construir, de releer, de re-componer, de transgredir, de subvertir.
Hablemos de texto, de palimpsesto, de compilación, de maridaje, de hibridación, de mestizaje.

---

[29] Calabrese expone las diferencias etimológicas de los términos "detalle" y "fragmento" y sus matizaciones con respecto a su relación con el sujeto y con su "todo" correspondiente. "Detalle" viene del francés renacentista (y a su vez, obviamente del latín), ***detail,*** cuyo significado es "cortar de". Esto presupone, por tanto, un sujeto que "corta" un objeto. […] (Sin embargo), "fragmento" deriva del latín ***frangere***, es decir, "romper" […]" (Calabrese, 2012, pp. 86-89) acción que no implica exclusivamente la intervención de un individuo.

Hablemos de tiempos, de espacios, de partes, de fragmentos, del todo, de los adentros.
Hablemos de objetos, de sujetos, de imágenes, de textos.
Hablemos a fin de cuentas, de todo aquello que fue, es, y ciertamente persistirá cambiante, en el singular, extenso y ambiguo ámbito de la creación artística fragmentaria, hoy expandido principio *collage, –~~collage~~–*[30], siempre en aras de un acometer contracultural, herencia intrínseca de su naturaleza.

Como hemos podido comprobar en anteriores epígrafes, (y seguiremos haciéndolo en posteriores), la auténtica voluntad del principio *collage* no es otra que su irrupción crítica y renovadora. Su mayor objetivo es trastocar lo dispuesto, re-inventar lo ya inventado, explotar las bases para reconfigurar los cimientos. Es en este juego de re-invención/re-consideración, donde el sujeto se ve atrapado/abducido –completamente ebrio– por poseer y transformar lo recuperado.

Semejante desafío coloca inicialmente al sujeto en una sugestiva actitud de búsqueda, –de encuentro, de hallazgo–, posiciones estas dos últimas, como comentábamos, propias de una modernidad ya obsoleta anclada las vanguardias. Aquel "placentero" *trompe l'oeil*, las intrigantes conjunciones simbólico-fetichistas, las transgresoras "desfachateces" dadaístas (entre ellas el afamado artefacto *ready-made*) y demás cautivadoras reproductibilidades objetuales descontextualizadas, quedaron postergadas ante la incipiente hiperrealidad[31] de aquellos tiempos, consumada ahora, en nuestros eternos días.

Pero no "todo" quedó en "nada". Aquello feneció para quedarse, para permanecer mutando en este mundo de otras maneras, de otros modos, de otras formas. Hoy, aquel despreocupado *flanêur*[32] –amante incansables de devaneos urbanos y de *marchés aux puces–,* el polifacético *bricoleur*[33] –

Fig. 21.
Fontaine. (1917). Marcel Duchamp.

Fig.22.
Brillo Soap Pads Boxes. (1964).
Andy Warhol.

30 Como avanzábamos en la introducción de este trabajo de investigación, hemos tomado el término "*collage*" modificándolo mediante tachadura, "*~~collage~~*", con el propósito de configurar un neologismo que represente (sin desvincularse del término anterior, dadas sus afinidades y desencuentros), las actuales y futuras acepciones del principio *collage* en su versión expandida.

31 "Vivimos un tiempo dominado por el exceso de realidad o hiperrealidad […] un tiempo ante el cual no nos queda otra que asumir una actitud irónica, para sobrevivir sin perder la cordura, en un mundo en que la paradoja o la hiperlógica nos plantean retos abrumadores". (Ruiz, 2011).

32 "Cazador de instantes. […] paseante anónimo y observador […] ese paseante es el *flâneur*, el desocupado que se deja llevar por la masa y se embriaga de anonimato para llegar hasta el significado del instante innecesario, fugitivo, […]". (De Azúa, 1991, p.159).

33 "Presenta el término *bricoleur*, como la persona que responde a lo que está haciendo con lo que tiene o puede disponer. No se trata de elaborar estructuras a partir de hechos brutos, sino de partir de fragmentos de estructuras preexistentes que respondían a un mundo en el que ya no nos encontramos y que, sin embargo, sirven para crear taxonomías nuevas". (Teran y Godoy, 2017).

reciclador de pasados fragmentados –pedazos de "testimonios fósiles"– (Teran y Godoy, 2017), y aquellos *glaneurs et glaneuses*[34] –espigadores y espigadoras de lo infraordinario– tan referenciados por artistas y actuaciones nobles, dejan paso a un difuso e hiperactivo sujeto, miembro partícipe del inestable paisaje ficcionado/fraccionado característico de este nuevo cambio de siglo.

En la inmensidad de una postmodernidad global Foster desentrañaba el artista como etnógrafo[35], –viajero hacedor/investigador– explorador de pequeños/otros mundos específicos generalizados, espacios físicos y virtuales de convenciones multiculturales. Con semejante modelo, nuestro proceso creador se convierte en un viaje: registrar experiencias, buscar lugares y superar conquistas son las metas de este rodaje.

Pero la tarea de viajar no solo se resuelve desplazándose (al extrarradio, al pasado/presente, al colectivo cultural imaginario), el objetivo consiste en explorar para encontrar –recopilar– "todo un muestrario de objetos acordes" (Díaz, 2015, p.4) para tratar de proponer "arquitecturas de posibles" (Mallarmé, 2002, p.19) que ofrezcan nuevos enteros y recompongan nuevas realidades.

Fig. 23. *La enciclopedia imaginaria de Borges.* (2020). Nuria Rodríguez.

De este modo, "el viajero es un coleccionista", afirma Díaz (2015, p.7) refiriéndose al "artista viajero". En nuestro caso, el artista *collageur* –emprendedor viajero pseudoarqueólogo– "compone su propio atlas con los retazos de sus percepciones del territorio. Una experiencia perceptiva como sustrato de la creación" (Arribas, 2009, p.25) siempre dispuesta a reciclar la información para la recapitulación de un nuevo capital cultural. (Díaz, 2015).

Pero ¿qué es lo que recopila el *artista viajero*? ¿de qué se abastece? ¿cuales son las fichas del juego con las que emprender o truncar las reglas de este fragmentario viaje?

Los paisajes de exploración y previsión son de distinta índole, de naturalezas diferentes –visuales, objetuales, sonoras y musicales, performativas, telemáticas y audiovisuales–, textos al fin y al cabo supeditados a ser visitados para abastecer al *prosumidor*[36] como fuentes de neoproducción, muestrario de infinitos detonantes.

---

34 Términos metafóricos empleados por la cineasta y creadora Agnés Varda para visibilizar la actitud y posicionamiento de los urbanitas cosechadores modernos (recolectores, traperos, *clochards*, ...). *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), (Los espigadores y la espigadora), es un documental francés dirigido por Agnès Varda.

35 Para más información escuchar el podcast de audio *Encuentro con Hal Foster.* (Macchiavello, (locutora), 2009 septiembre 16).

36 La palabra prosumidor, o *prosumer*, es un acrónimo formado por la unión de las palabras inglesas *producer*, productor y *consumer*, consumidor. Este término se aplica en diferentes

Véanse así escenarios recopilatorios contemporáneos habituales. Escenarios tangibles como los supermercados, desguaces, bazares, restaurantes, museos, salas de cine, discotecas, conciertos, la ciudad, la calle. Escenarios intangibles como los imaginarios atemporales artísticos, literarios y audiovisuales –sonoros y fotográficos, filmográficos, televisivos, publicitarios y videográficos–. Omnipresentes entornos electrónicos, telemáticos, virtuales –webs, blogs, plataformas de búsqueda, de contactos, repositorios, redes sociales–.

Y en ellos: *objets trouvés*, objetos de consumo/objetos estandarizados, objetos *kitsch*, objetos artísticos, objetos reciclados. Palabras, aforismos, sonidos, acciones/actuaciones inconscientes –y también premeditadas–. Imagenes fijas y en movimiento –secuencias y fotogramas–, e-images, archivos digitales, estructuras *net art*, constructos *big data*.

Descontextualizar[37] para apropiar. Exhibidos todos ellos a nuestra entera disposición, la apropiación, la captura, el robo, la cita, la alusión, dan comienzo como primigenias estrategias de adopción –cuestiones preliminares de las poéticas fragmentarias de reconsideración–.

Pero "la verdadera dificultad del *collage* nunca estuvo en proporcionar un listado de objetos susceptibles de formar parte de la obra, […] por el contrario, estaba en el modo de concebir un proceso de formación auténtico, […] más allá de la vacuidad del procedimiento por parte del *collage* posmoderno". (De Molina, 2014, p.87).

Martín Prada (2001), en su emblemático ensayo *La apropiación posmoderna*, aboga por un *apropiacionismo* crítico como estrategia de lenguaje re-visionista reveladora:

> "[…] una estrategia de lenguaje que se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; […] lo que implica una actitud de revisión, relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, sus dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado". (p.7).

ámbitos, y hace referencia a aquellos usuarios que además de ser consumidores son también productores, en el caso del medio online, de contenidos. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Prosumidor [Consulta: 23 de mayo de 2020].

37 Martín Prada sugiere, afín a los supuestos de la posmodernidad, una *Teoría del desplazamiento,* por la cual se trata de "desubicar y desplazar las intenciones de significado proveídas por la tradición, debilitando la fijación de los elementos de conocimiento cultural a su espacio de origen, transmutando y modificando su naturaleza". (2001, p.9)

Martín Prada asegura que la apropiación crítica implica "una constante dislocación de la linealidad de los discursos y la ruptura de su continuidad". (p.11). Y es en esta estimación desestructuradora donde la revalorización de lo coleccionable –lo compilable–, la cita –su versión paródica, el guiño–, y la fragmentación, ejercen de estrategias críticas y/o narrativas liberadoras de "desterritorialización" (Martín Prada, 2001, p.43) y reconsideración.

En la actualidad, las prácticas de creación apropiacionista fragmentaria se mueven diletantes en circuitos de aprehensibilidad tangible e intangible. Valiéndose del re-querido fragmento –del resto, de la referencia– como material anacrónico intercontextual[38] extrapolable en constante fricción y cohesión, la poética del fragmento busca, no tanto la confrontación –constante reconsideración del estatus de la obra de arte y su relación con las instituciones– sino que, sin descartarla, su principal pretender mira hoy hacia una redimensionalidad expansiva colectiva apoyada en una gestión inclusiva global de apropiación y reedición.

Reflejo de nuestros movimientos y actitudes contemporáneas acordes a nuestra compleja percepción visual y espacial desvirtuada –multificcional, simultánea y fragmentaria–, estas prácticas apropiacionistas expandidas – a las que nos hemos atrevido a denominar como ~~*collage*~~ (*collage* contemporáneo), intervienen objetos, sonidos, imágenes, espacios –pedazos de nuestra realidad misma ya vivenciada–, mediante disfunciones formales y semánticas que expresan lo caótico, lo casual, el instante, el intervalo. Estableciendo un lenguaje impreciso en el que lo único innegociable es reubicar los fragmentos en "un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso".
(Calabresse, 2012, p.103)

Fig. 24. *24 Hours in Photos.* (2014).
Erik Kessels. Vista instalación.

De hecho, su actual relevancia reside en su gestión: la gestión de la carga conceptual que esos pedazos apropiados, llegados a un punto de la recopilación, quedan anulados cediendo su protagonismo al mecanismo de cohesión. Como diría Guigon: " […] los materiales, de entrada, no serían el

[38] El contexto de adopción y adquisición de los materiales –pedazos de realidad cotidiana: literarios, visuales, actitudinales, sonoros, telemáticos– de los cuales se abastecen los actuales creadores/as apropiacionistas se ha ampliado y diversificado exponencialmente de manera acorde con la globalizada democratización de Internet, y sus colaborativas prestaciones comunicativas y tecnológicas.

objeto de la discusión, sean estos pobres o ricos, es el tipo de relaciones y de encuentros que suscitan." (1995, p.183).

Fig. 25. *La nascita de venus. Serie Palimpsestos.* (1992). Joan Fontcuberta. [Fotografía].

Joan Fontcuberta ha llegado a admitir, que el acto de creación más genuino es asignar sentido a las imágenes existentes, y no crearlas, pues nadando en su superabundancia, no necesitamos de nuevas iconografías, sino de su gestión dentro de la inalterable función simbólica de toda creación artística. (Alcalá, 2012, p.10). "Por ello jugar al ***collage*** es peligroso. […] cuando no se juega en serio se corre el riesgo de […]" (De Molina, 2014, p.81) quedar descalificado, sumido en un placentero envoltorio superficial, insuficiente a día de hoy, apreciado en tiempos posmodernos. Veamos pues de qué modo (hace algún tiempo ya), el principio ***collage*** moduló sus estrategias, para articular estas relaciones –buscadas confluencias–.

"Michel de Certeau escribe que la producción es un capital a partir del cual los consumidores pueden realizar un conjunto de operaciones que los convierten en locatarios de la cultura". (Bourriaud, 2014, p.42). Y en esta tesitura, el ***collageur*** contemporáneo, a modo de DJ, retoma, interviene y fusiona lo ya por otros producido para reelaborar su propia obra incondicional, particular relectura de lo escogido. Multiplicación, reiteración, yuxtaposición, estratificación, capas, cortes, suturas, son estrategias de construcción/deconstrucción [39], montaje/desmontaje –postproducción[40]–. Siempre en aras de formación de un palimpsesto, hipertexto[41] –micro/macro– hoy, de infinitos encuentros y desencuentros.

En este proceso de-generativo, aquel principio operativo del ***collage,*** ahora desmaterializado y expandido ~~***collage,***~~ participa de lograr "la máxima impureza contextual, hacer el desplazamiento de todo significado, de toda intención de significación –incluida la de la propia identidad del sujeto–". (Martín Prada, 2001, p.44). Pues lo fundamental es la creación de un nuevo

---

39 Jacques Derrida propone la deconstrucción como estrategia de re-creación, poniendo en valor la reconsideración de cualquier "texto" (tomado como genérico) a través de la revisión de su evolución histórica. Idea de relectura.

40 Nicolás Bourriaud presenta este término en su ensayo ***Postproducción*** (2004) dando respuesta a los menesteres de un paisaje contemporáneo donde nociones como "producción y consumo, creación y copia, ***ready–made*** y obra original" (Bourriaud, 2014, p.7) se solapan. Bourriaud expande el legado de Duchamp a los ***new media*** como fuentes contemporáneas de apropiación, descontextualización y resignificación, abogando por el apropiacionismo como "primer estadio de la postproducción". (p.24).

41 Manteniendo como referencia el marco semántico de la Intertextualidad –teoría translingüística propuesta por Kristeva en 1967 y matizada por Genette en ***Palimpsestes, la littérature au second degré*** en 1982–, tomamos el término "hipertexto" haciendo referencia a los flujos de intercambio de información e interconexión social propios de nuestro actual mundo globalizado de interconectividad digital. En el ámbito audiovisual, la intertextualidad es una constante en procesos como adaptaciones de obras literarias, teatrales, cómics, series de televisión, videojuegos y remakes". (Análisis fílmico, 2011 agosto 21).

relato, la gestación de un nuevo reto, la aportación de una nueva sugerencia.

Pero en esta cultura del uso[42], hoy, fruto de la desplegada ***altermodernidad***[43] contemporánea, el gran "encolador"[44] , como poéticamente ya auguraban Ernst y Aragon con sus prácticas y discursos [45], no porta cola en sus bolsillos, sus herramientas de cohesión, ahora más que nunca, son otras: un extensible abanico de recursos relacionales –sociales, formales y semánticos– para un ***Ars combinatoria*** en progresión constante.

Así pues, como mencionábamos, el ~~***collageur***~~, insaciable ***prosumidor*** de "objetos" intermedia, administra su tejer creador interdisciplinario provisto de un amplio ***stock*** de herramientas de edición, postproducción y reconsideración –sonora, textual, fílmica, audiovisual e infográfica–. Y es en el híbrido ámbito de creación audiovisual contemporánea donde estas herramientas de reconsideración e inclusión, despliegan a día de hoy, su mayor fuerza potencial recreadora.

En la actualidad, una narratividad discontinua, sincrónica, transmedia[46], ubicada hace tiempo en nuestra normalidad, empuja y deleita al espectador/hacedor a ejercer plenamente sus derechos de interactuación y reconstrucción como parte indiscutible del proceso creador contemporáneo, proceso contextual colectivo de las actuales poéticas fragmentarias.

Labrada esta normalizada "multiplicidad resonante" (De Molina, 2014, p.147) en un escenario de inmensidad híbrida desmedida, deshechos y

Fig. 26.
Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise. (2008). Christopher Baker.

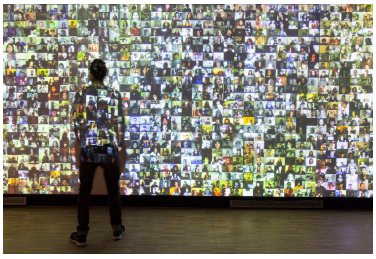


Fig. 27.
Sunset portraits. (2011). Penélope Umbrico.

42 La actual cultura del uso cobra sentido cuando se impone la colaboración, la negociación, entre: la propiedad intelectual de lo ya producido, la figura de nueva reconsideración y el espectautor que con su participación contribuye a cerrar el círculo de creación. (Bourriaud, 2009). "La cultura ***deejaying*** implica una cultura del uso de las formas preestablecidas […] y de todos sus derivados posteriores". (Bourriaud, 2014, p. 43).

43 Bourriaud propone el término "Altermodernidad" como crítica de la modernidad y la postmodernidad ya superadas. La Altermodernidad presenta un espacio tiempo multicultural sin fronteras, donde el artista despliega sus multifacéticos procesos creativos contemporáneos de forma atemporal, políglota y globalizada.

44 De este modo alude Nancy Berthier (2009, p.85) a la figura de Max Ernst y su revelador proceder donde la relevancia de lo conectado reside en sus actitudes y posicionamientos más que en los recursos técnicos.

45 Cabe recordar las emblemáticas palabras de Ernst y de Aragon, en referencia al proceder unificador del ***collage***: "Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n' est pas la colle qui fait le collage". (Ernst,1936). "Je veux parler de ce qu'on appelle pour simplifier le collage, bien que l'emploi de la colle ne soit qu'une des cactéristiques de cette opération, et même pas une caractéristique essentielle". (Aragon, 1980, p. 45).

46 Una paradójica narratividad articulada por la interactuación de varios sujetos en sincronía mediante la integración de retazos de realidades anacrónicas. "La subjetividad del espectador frente al arte se expande y fracciona en distintos niveles y canales de comunicación, creando un sistema informativo que conforma una historia o mensaje.". (Arte Transmedia, definiciones y ejemplos recientes, 2017 octubre 14).

neonatos constituyen una "arquitectura de posibles" (Mallarmé, 2002, p.19), cuya proclama encumbra una continua metodología de retroalimentación como territorio de exploración y gestión del infinito mencionado viaje. Con él, los relatos, vengan del área del saber que vengan, son retomados, engullidos y reconsiderados para ser de nuevo regurgitados en una nueva enriquecedora hornada.

III. ~~*Collage*~~, pasajes de rebelión y *re-visage*[47]. Latencia de un transcurrir artístico en España (1970-2020).

III. 1. La onda expansiva del *collage: b*úsquedas y derroteros de lo interdisciplinario. Eso que no llamamos *collage*.

> Quizás una seria consecuencia de aquella subversión artística que demandaba la democratización del arte [...] fue actuar a 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 de guerra [...] Un mundo de arte mestizo e integrado para un mundo del hombre en aguda deriva desintegradora. (Yvars, 2012, p. 71).

Fig. 28.
Combine. (1954-1964). Robert Rauschenberg.

Antes de adentrarnos en las lindes propiamente españolas, otearemos genéricamente la paulatina conquista y expansión interdisciplinar labrada en el contexto internacional como marco de inspiración y referencia nacional.

Regocijadas en el universo urbano, y manteniendo una aparente posición ***underground***, gran parte de las prácticas artísticas de los años 50 centraron

47 "***Re-visage***", neologismo de creación propia configurado mediante un juego de palabas: el término ***visage*** –cara/rostro– en lengua francesa haciendo alusión a la frase coloquial "hacer un lavado de cara", y el término ***revisar***, verbo en lengua española que hace referencia a la idea de "examinar o analizar una cosa con atención y cuidado" sometiéndola "a una prueba o examen para hacer las correcciones necesarias." (R.A.E)

sus intereses en la experimentación y vanagloria formal que ofrecían las sugerentes novedades tecnológicas de la imagen y su reproductibilidad técnica.[48]

Fig. 29. *Buffalo II.* (1964). Robert Rauschenberg. [Transferencia y collage].

Siguiendo esta línea, la acogedora –aprehensora– tolerancia de Rauschenberg junto a sus predecesores del ***Independent Group***, hizo que la admisión artística de cualquier accidente cotidiano del sobresaturado paisaje urbano fuera acometida como fuente esencial de inspiración conformando la esencia del discurso artístico. Con ello, lo popular y sus nuevos medios de reproducción, fueron adoptados como vías instrumentales fundamentales de los procederes artísticos del momento. Como suscribió Marchán Fiz en su ***Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*** (1988), "la ambivalencia entre arte y realidad quedó instaurada." (Marchán Fiz, 1988, p.38).

Fig.30.
The Tower. (1957). *Combine.* Robert Rauschenberg.

Manifestaciones tan dispares como las impresiones ***mecc-art*** de Rotella, los fotomontajes domésticos de Hamilton, los objetos artísticos e imágenes serigráficas estandarizadas warholianas, las transgresiones dimensionales de los ***combine paintings*** de Rauschenberg, o las interdisciplinares acciones sonoras y coreográficas de Cage y Cunningham, entre otras, evidenciaron la distancia recorrida desde aquel ***collage*** representador (embaucador de realidades), ampliando la resonancia del principio ***collage*** como proceder conciliador entre la comprometida reconsideración del arte en su conjunción arte y vida y su re-valorización como producto de mercado.

Sin embargo, aunque en aquel momento su punto de partida fuera eminentemente formalista, señalaremos que semejantes caminos de exploración e investigación favorecieron estrategias determinantes de actuación artística nunca antes transitadas.

La apropiación, la acumulación, la yuxtaposición, y toda clase de recursos de modificación no estructural del objeto, el sonido, la palabra o la imagen (fragmentaciones, obliteraciones, negativos, ampliaciones), por su consideración como "material de información objetiva, [...] junto a una necesidad de mixtificación de lenguajes –lo escrito-visual, lo pictórico-fotográfico, lo mecánico-manual, lo sonoro-performático–, alteraron

[48] Recordaremos la incidencia de la filosofía de W. Benjamin recogida en su ensayo ***La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*** (1936), donde presenta el cambio de paradigma propiciado por la innegable transformación técnica del momento. En él se proclama la pérdida de la singularidad y valor aurático de la obra de arte y las consecuencias que ello supone en el devenir de las prácticas artísticas. Benjamin apuesta por la fotografía y el cine, como vías creadoras representativas, acordes con las premisas de la modernidad, ya que al contrario de las obras plásticas o literarias, su producción y difusión masiva no son una condición extrínseca a su naturaleza.

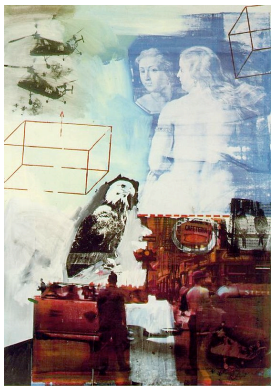


Fig. 31. *Tracer.* (1964). Robert Rauschenberg. [Transferencia y *collage*].

fundamentalmente la concepción tradicional del espacio representativo, […]".(Marchán Fiz, 1988, p.38). Las barreras entre disciplinas y géneros fueron demolidas. La expansión de lo interdisciplinario y sus derivas en constante proceso de experimentación abrieron la caja de los vientos hacia nuevos derroteros no sólo de las poéticas objetuales sino también de las lingüísticas y las audiovisuales.

Cabe destacar al respecto el trabajo poético y visual de Jiri Kolár –poeta y artista visual checo– como ejemplo revelador de mencionados anhelos del momento. Concretamente desde finales de los años cincuenta, y siempre partiendo de su visión poética como germen de sus creaciones, Kólar concibe y desarrolla nuevos procedimientos –particulares tipologías y derivados como los ***rollages, froissages, chiasmages, intercalages*** o ***magrittages***– ampliando el abanico de posibilidades [49] y actualizando las técnicas vanguardistas del ***collage***.

Avanzados los años sesenta, las paulatinas amplificaciones formales –"informalidades" artísticas a fin de cuentas– acompañadas de un creciente desencanto por el sueño capitalista y el despertar de las reivindicaciones feministas, promovieron, de forma generalizada, enfatizadas actitudes de rebelión y repulsa contra la institución artística y el sistema de desigualdad reinante desencadenando comprometidas prácticas artísticas –de carácter político y social– que centraban su discurso en la autorreflexión, la denuncia y el cuestionamiento.

Fig. 32 y 33. *Jirí kolar: objetos y collages.* (1996). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Catálogo].

En nuestro país, de manera homóloga –superada la estética informalista cargada de renovados formalismos estilísticos (cabría recordar la energía de sus materiales: los quemados, las arpilleras…, o la incorporación de objetos como en obras de Tápies, Ràfols o Guinovart) (Parcerisas, 2007) [50]–, se fueron sucediendo prácticas "antiinformalistas" aunadas en una búsqueda inédita de liberación formal antimercantilista.

La especial influencia externa de Cage, Fluxus y las Internacionales Letrista y Situacionista, el arte de acción de Greco –arte ***VivoDito***–, las acciones musicales de ***Zaj,*** y la nueva estrategia pictórica de Nueva Generación (Parcerisas, 2007), constituyeron algunos de los significativos antecedentes

[49] Kolár articuló un léxico propio que, fiel a su misión como escritor, recogió en su obra de compilación ***Dictionary of Methods***, publicado en Paris en 1986. En él recogió y clasificó sus particulares técnicas e invenciones como ***ventillage, crumplage, kinetic collage*** proponiendo una nueva lexicografía. (Taylor, 2006, p.185).

[50] Pilar Parcerisas (2007) puntualiza el carácter trasnochado de las prácticas informalistas españolas dada la superada revolución de sus propuestas ya conseguidas por las vanguardias: "[…] un enfoque del ***collage*** ligado a la manipulación pictórica y, por lo tanto, más cerca de Schwitters, del Cubismo y de los estilos de una vanguardia ya superada que del futuro Arte Póvera,…" (p. 32).

internacionales del arte conceptual en España. El desarrollo de los conceptualismos de los años setenta y ochenta en nuestro país desencadenaron el *revival* del espíritu *collage* como principio renovador interdisciplinario, y por ello, parada clave en nuestro recorrido.

Citando a Parcerisas (2007), "el Conceptualismo cuestionó la idea del arte, no en un sentido de negación (antiarte), sino con el fin de ampliar y profundizar en el ámbito de lo posible: trasladar el énfasis del objeto a la idea, priorizar el lenguaje por encima de la visualidad, criticar las instituciones del arte, y en muchos casos, la consiguiente desmaterialización de la obra de arte" (Parcerisas, 2007, p.17). Desmaterialización que en ningún caso supuso la erradicación del objeto artístico sino "la redefinición de su rol como transportador de significado, la reinversión de significados y objetos preexistentes y el intento de eliminar la erosión de la información." (p.18). El objeto duchampiano, retomado en consideración, fue releído como una "actitud vital", esto es, como comportamiento de elección y afirmación del autor en su decisión de convertir lo escogido en obra de arte.

Pero en ese momento, lo esencial ya no era el producto artístico –lo asible, lo cosificado–, lo "vital" era el proceso de reflexión, exploración y reconstrucción. Aquel objeto cotidiano descontextualizado se convertía en la toma de la realidad misma como designado hecho artístico. El arte devenía la cotidianidad misma. El arte era devuelto a la calle.

De este modo, significativas propuestas artísticas se fueron desmarcando del ámbito institucionalizado del arte, gestando iniciativas de marcado carácter textual, corporal o de intervención en el espacio que proponían nuevas re-visiones discursivas, y expansivas estrategias metodológicas.

Simultáneamente, el extendido desapego a la fisicidad, y con este, el rechazo a las tradicionales pintura y escultura, acrecentó el interés por diversos frentes: los diferentes lenguajes y medios de reproducción tecnológicos –esta vez especialmente el video, la fotografía y la fotocopia–, y el estudio de otras áreas de conocimiento como la sociología, la antropología, la semiología o la comunicación, tomados desde una afinidad reflexivo artística. Estos nuevos cauces de interés orientaron el desempeño de un trabajo crítico que abogaba por un arte político transformador, no sólo del arte mismo, sino también de la efervescente sociedad del momento.

Mencionados intereses sociales, conceptuales e interlingüísticos provocaron un carácter convulso, impuro, heterogéneo, en el desarrollo y confluir de las artes, propiciando la eclosión expansiva de numerosas manifestaciones

artísticas inter-media que apostaron por el valor de lo procesual, lo interdisciplinario y lo colectivo. La intertextualidad y la performatividad se instalaron como algunas de las alternativas de resistencia –de transgresión– frente a un todavía exultante arte de mercado. El objeto sonoro, el poema-objeto, el ***happening***, la ***performance*** y el cine experimental, constituyeron los núcleos de ebullición desde los cuales se gestaron los nuevos cauces de las actuales prácticas apropiacionistas fragmentarias en nuestro país.

Fig. 35. *Yard.* (1961). Allan Kaprow. [Happening].

En su ensayo ***El arte intermedia*** (2003), Bartolomé Ferrando destaca la relación genética del ***happening*** con el principio ***collage:***

> A Allan Kaprow, la idea de ***happening*** le surgió cuando realizaba unos ***collages*** con papel pintado, trozos de fotos y de tela, espejos, paja y otros objetos en 1953, […]. Prolongar la composición plástica de tal modo que la pieza invadiera las paredes y el suelo de la sala, y que el espectador se sintiera en el *interior* de la obra constituía parte de la intención de Kaprow, lo que hará que el ***collage*** inicial se transformara en un ***environment*** que será desenvuelto y desarrollado por los ejecutantes, para que este se transforme en ***happening***, […]. (Ferrando, 2003, p.54).

Sin embargo, para el *artista* fluxus Vostell, será el ***décollage***, basado en el principio de descomposición y destrucción, el principio creativo punto de

partida del ***happening***. La relevancia –y por ende incidencia– del pensamiento y actitud ***fluxus***, indispensable en el desarrollo del universo ***collage***, no puede ser sino reverenciada.

Fig. 36, 37 y 38.
Sun in your head ,TV décollage. (1963). Wolf Vostell. [Fotogramas]

La pasión de ***Fluxus*** por lo interespecífico fundamentada en la creación múltiple y confluyente –ejercicio plural de síntesis en sus intervenciones–, evidenció un campo de pruebas donde la práctica interdisciplinar se estableció como vía de exploración transformadora definitiva. Particularidades artísticas como la consideración del proceso y del azar como determinantes del hecho pictórico, y en su extensión, del ejercicio artístico; la muestra del valor interdisciplinar del acto cotidiano como experiencia intermedia (lo dicho, lo visto, lo oído, lo recorrido); la sincronización de lo diacrónico donde la idea de simultaneidad añadía una nueva dimensión al ejercicio interdisciplinar, o el renacer del factor ideológico como parte integrante y necesaria de la obra artística, fueron cuestiones esenciales en las intervenciones ***Fluxus.*** Estas determinaron de forma decisiva los derroteros de la expansión interdisciplinar en la Europa de los años sesenta/setenta, y de manera fundamental en España.

Así, emblemáticos practicantes de la cotidianidad como Marchetti, Juan Hidalgo o Esther Ferrer, cómplices en andaduras urbanas –sonoras, objetuales y performáticas— de prestidigitación arte y vida, sentaron, con sus "nimios" quehaceres de comportamiento –***behavior art***[51]–, las bases de actuación artística española de finales del siglo XX y comienzos del XXI. La influencia de las manifestaciones ZAJ en los círculos artísticos, tanto en colectividad como de forma individual, designaron "las trazas, los trazos, las tramas"[52] de las prácticas artísticas interdisciplinarias de nuestro país.

> Un concierto Zaj es, ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento *zen* y la familia Zaj, es decir, Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo) y Durruti (el amigo de los amigos), al que habría que añadir Marinetti (el amigo olvidado). (Sarmiento, 1996, p.17).

51 "El ***Behavior Art*** es un arte de acción-proceso, es ***Performance Art.*** En ese esfuerzo de desmaterialización del arte, el objeto ya no es tratado en su estado de permanencia, sino en su característica de transformación y cambio a través del uso. Los objetos son abordados desde su vertiente de uso y es en ese encuentro del espectador con el objeto, donde se da la experiencia de comprender las posibilidades y la utilización de dicho objeto. Son acciones donde se ponen de relieve los mecanismos conductuales del comportamiento". (Fernández, 2014, p.97).

52 Guiño a la exposición ***Trozos, tramas, trazos. El collage en la Colección del IVAM***, 2012, IVAM, Valencia.

Eso que era "algo más que música" –los *etcéteras,* que mentaba Hidalgo– en los que tanto escritos como actuados o fílmicos buscaban en su insignificancia mostrar el verdadero interés artístico de la realidad cotidiana; o las aparentemente espontáneas interactuaciones de Ferrer donde lo importante eran "los procesos y mecanismos que la *performance* ponía en marcha […]" (Parcerisas, 2007, p.103) en el desarrollo del proceso de relación entre sujeto, objeto, espacio, tiempo y espectador, proporcionaron al ámbito artístico español, el impulso y la reivindicación de la fusión de las artes en un retorno a la cotidianidad a través de la austeridad y del absurdo.

A modo de "concierto irregular"[53], el espíritu transgresor y regenerador de Zaj y sus explícitos pero inclasificables registros de vida desencadenaron innumerables prácticas activas y activistas en España, que tomando la acción como punto de partida desataron innovadoras poéticas asociadas al cuerpo, al objeto y a la imagen.

Impulsados por un afán de apertura y regeneración del arte español la adopción de lenguajes mestizos hizo que manifestaciones artísticas integradoras como el arte del ceremonial de Miralda *–Les Rituels (1969-1973)–*, las acciones subsensoriales (1971) e instalaciones escultórico mediáticas (1974-1980) de Muntadas, los ambientes, *foto-performances* e instalaciones-*performances Kitsch* de Carlos Pazos (1972-1980), o los ejercicios fotográfico lingüísticos[54] de García Sevilla (1972-1974), vieran la luz.

Fig. 39. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson y Emmett Williams en una *performance*.

Pero no obviemos lo ya sabido. En el centro de todo ello, o mejor dicho, anterior –o interior– a todos ellos, "Brossa era un poco el ombligo de todo eso. […]" (Parcerisas, 2007, pp.50-51). Las sinergias que Brossa entretejió entorno a su vida y obra –posiblemente estemos hablando de una misma cosa–, ejercieron de alimento y cohesión de todas aquellas actitudes artísticas de vanguardia que proponían una renovación del arte español de posguerra. Con las escogidas palabras de Portabella aludiendo a la confluencia –punto de inflexión ansiado por muchos y vislumbrado por pocos– que nos hacen rememorar los fructíferos encuentros entre Brossa, Santos y Portabella, queremos destacar la obra de Joan Brossa como ejemplo referencial de conjunción de las artes. Para él no existían distinciones de género (poético, escénico, sonoro, visual, objetual, …) sino un fluir de fricciones generadoras de nuevos retos artísticos.

---

[53] Guiño a la obra colaborativa intermedia *Concert irregular* (1968). Libreto: Joan Brossa, Dirección escénica: Pere Portabella y Música: Carles Santos. Interpretación: Anna Ricci y Carles Santos. Para más información ver: https://www.todocoleccion.net/varios-objetos-arte/concert-irregular-joan-brossa-1968~x60374739. pereportabella.com

[54] Trabajos de combinación o redundancia entre palabras, objetos e imágenes.

De este modo, experimentales investigaciones artísticas como las *picto-lumínicas-audio-táctiles (PLAT)* (1974-1982) de la *Meca mística* de Val del Omar, las filmografías *anti-cinematográficas* (1963-1980) de Javier Aguirre, las exhibiciones músico-objetuales y escenográficas de Carles Santos o la inclasificable poesía objetual, visual y performática (1941-1991) del mencionado Brossa, entre otras, sirvieron de impulso a la ola expansiva intermedia que contribuyó definitivamente a desmembrar el hasta entonces cartesiano panorama de la práctica artística española.

Todas ellas constituyeron pasos firmes en el empeño intermedia estableciendo *estrategias de interferencia* [55] precursoras del camino experimental del universo mixtificador objeto/imagen, imagen/objeto en España. Desde entonces, lo interdisciplinario y lo *infraordinario* [56], en la búsqueda de los aledaños de lo artístico, redactaron, hasta nuestros días, el cuaderno de bitácora de un viaje ya sin retorno.

> Todo es mestizo, podría ser el emblema, divisar el motivo regenerador de una estética activa para el siglo XXI. Desde un punto de vista artístico, el *collage* ha sido el instrumento plástico que ha abierto el camino a la publicación, a la *performance* interactiva en el ambiguo territorio del arte contemporáneo. (Yvars, 2012, p.25).

III.2. *Las cosas, las cosas, las cosas, …* Del objeto y la performance a la instalación objetual intermedia.

[55] Cabe señalar la repercusión que tuvo en las fechas que nos ocupan, y en consecuencia su incidencia en los desenlaces del arte español hasta nuestros días, la exposición respaldada por Concha Jerez, Nacho Criado y Simón Marchán Fiz, *Fuera de formato* (1983). Esta muestra supuso el reconocimiento de aquellas alternativas artísticas que en su discurso y proceder se desmarcaron del panorama artístico del momento desplazando, según palabras de Simón Marchán, "el énfasis sobre el objeto artístico tradicional a favor de la concepción del proyecto, de la conducta perceptiva interrogativa o creativa del receptor." (1988, p. 252).

[56] Término introducido por Georges Perec en 1973 pujando por el valor de la observación minuciosa y asombrada de lo cotidiano, y del cuestionamiento de aquello que por su carácter trivial no suele cuestionarse. Véase el compilatorio de textos que el escritor publicó en periódicos y revistas entre 1973 y 1981, titulado *L'infra-ordinaire* (1989).

> Las cosas quieren decirnos algo pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden hacer ese acto demasiado pequeño de centrar por una sola boca una sola clase de lengua. (De la Serna, 1993, p.97)

Ya hoy en día, con la memoria plena de herencias discursivas objetuales, el valor del proceso de extrañamiento de la realidad no sólo no se ha esfumado –como proclamarían algunos ***netófilos***– sino que sigue manteniendo su rumbo (aunque eso sí, aletargado de manera algo infiel y discontinua). Los objetos –las ***cosas***– que con tan apasionado entusiasmo enunciaban Gómez de la Serna[57], Neruda[58] o Perec[59] –por citar a algunos amantes literario objetuales del reciente pasado siglo– perviven hoy solapadas entre conexiones –quizá subterfugios– intermedia. Perdidas o halladas en el templo –de la inmensidad telemática– las ***cosas*** hoy, fluctúan desmembradas entre manifestaciones cuerpo y alma. Su realidad formal –física/semántica– se desenvuelve sin problemas desnaturalizada y asumida plenamente por el momento artístico que le da nueva vida.

Pero, ¿cuáles son las trazas que la sostienen? ¿qué aspectos sociales, formales y discursivos contribuyen a su supervivencia física y/o reformulación estructural identitaria? Los objetos hoy –presencias íntimas de experiencias mundanas– son, están y conversan en un diálogo objeto/imagen de ida y vuelta. Pero, volvamos con nuestras "cosas" al contexto que nos ocupa e intentemos profundizar al respecto.

Dejando a un lado (aunque sin desmerecer su reconocimiento como partícipes de la apertura extrapictórica experimental en la España de la posguerra), las experiencias de carácter marcadamente matérico colagista del ***objeto pobre*** practicadas durante el Informalismo español y las expansiones de algunos de sus coetáneos preconceptuales[60]; querríamos continuar nuestras reflexiones enlazando con la metáfora del ombligo –esto es, Brossa y su particular universo del objeto– .

---

57 Señalar la lectura de Ramón Gomez de la Serna. Las cosas y el ello. (1934).

58 Destacaremos con especial interés el conocido poema de Pablo Neruda ***Amo todas las cosas***, (1950).

59 Cabe hacer referencia a la primera novela del escritor francés Georges Perec, ***Les choses. Une histoire des anneés soixante.*** (1965).

60 Léase artistas como Pere Noguera y sus ***objetos enfangados***, Antonio Llena y sus objetos efímeros, o los artesanales objetos de Benet Ferrer, entre otros.

El eterno legado del Surrealismo[61] y el "estatuto de la *imagen cosa"* (Puelles, *2005, p.43)* (inidentificación objetual sustanciada en asombro, en enigma) readaptado por la simbiótica mirada de Brossa, vino a recuperar y desempeñar un papel fundamental en la España de los años sesenta como detonante de la revisión y tratamiento artístico del objeto.

La toma del objeto cotidiano como artefacto semántico de desenmascaración crítica de la realidad coyuntural, discurre en la escena de creación española de los años setenta-noventa desde varios frentes sobre los que de forma escueta querríamos reparar. Sirva la exposición colectiva *Objecte. Primera antología catalana d'art i l'objecte*, celebrada en 1976 en Barcelona, como punto de partida para nuestro acercamiento.

Pilar Parcerisas (2007) alude al tono crítico de semejante exposición contra el carácter comercial y monumental del objeto; y adjunta metódicamente un abigarrado listado de artistas participantes agrupados por sus diferentes enfoques de clasificación del objeto en Cataluña.

Así, entre muchos otros, Parcerisas presenta a los pintores que utilizaban el objeto en el sentido de *collage*, seguido de un análisis de la práctica del *poema-objeto* más cerca del Surrealismo plástico y literario (Joan Brossa, Carles Camps, Santi Pau, Fernando Megías, Iglesias del Marquet, Jordi Cerdá, Manuel Valls, Albert Ràfols-Casamada); los artistas que lo abordaban desde el entorno cercano al *Pop Art*, el *kitsch* y el mundo del ritual (Carlos Pazos, Josep Domenech, Jaume Xifra, Antoni Miralda, Joan Rascaball); los que lo retomaban desde el mundo del diseño (Bigas Luna, Pérez Sánchez, Enric Satué); y los que lo emprendían desde un corte conceptual y próximo a lo efímero (Lluís Utrilla, Fina Miralles).

Sirva esta, por nuestra parte sesgada enumeración, para ponernos en situación evidenciando los derroteros y las presencias en el contexto que nos ocupa, pero también las ausencias. Ausencias sobre todo en femenino representadas en ese maremágnum plural que todo lo incluye y que, ciertamente, a ninguna nombra ni alude.

Para equilibrar tal exposición, mencionaremos a Carmen Calvo: la "desacralizadora" de realidades objetuales por antonomasia. "Artista impura" como a bien suele describirla su fiel y amante seguidor, Alfonso de la Torre (2013, p.11).

---

61 Quisiéramos dejar constancia de la primera muestra oficial de reconocimiento del objeto como entidad artística autónoma: *Exposition surréaliste d'objets.* (1936). París, *Galerie Charles Rattan*.

Su apasionado afán exorcista con el objeto hallado –reliquias de la memoria rescatadas para un nuevo y esclarecedor confinamiento– constituye un innegable referente de coherencia de vida, obra y discurso en la historia del tratamiento del objeto artístico en la España de los años ochenta hasta nuestros días. Su inclasificable audacia, desoyedora de etiquetas coyunturales, ha mantenido hasta el presente su limbo particular donde la mixticidad/misticidad de lo físico y lo onírico de las *cosas* se confabulan para incomodar al todavía nostálgico observador fetichista amante de aquellos todavía tangibles objetos de deseo.

Matizadas así las cosas*,* presuntos "cómplices" afines [62] , Calvo y Brossa/Brossa y Calvo –locos prestidigitadores del objeto y sus imbricados lenguajes– se convierten a partir de ahora –lo fueron siempre– en gurús de lo asido en cuanto a lo que las *cosas* fueron, y sin atrevernos a legitimarlo, las que así aún han pervivido.

Pues como decíamos, oficialmente aquel "ombligo" y sus coetáneos cambiaron "las cosas". Nociones como la expectación de lo ordinario, la lectura poética del objeto, la hibridación e incorporación de estrategias pertenecientes a otros campos y lenguajes artísticos, el recurso de la parodia como medio de denuncia político-social y cultural, … Desde entonces, las *cosas*, desde una de sus muchas vidas, fueron abordadas en su estado cotidiano como elementos sociológicos –casi etnográficos–, cuya nueva existencia –la artística– se convertía en medio de desmitificación y denuncia de la realidad circundante, y por ende también de ellas mismas. Los objetos en su proceder se constituyeron en *metaobjetos*, término celebrado por Ferran García Sevilla, y posteriormente, por Alexandre Cirici, con estas palabras:

> Es probable que no se trate, pues, de una presentación de primer orden (la de los objetos reales tal como se nos ofrecen habitualmente), sino que se situen posiblemente en una presentación de segundo orden, es decir, en un nivel en el que se habla desde el pedestal metalingüístico […] ¿Habrá que hablar, pues, de objetos que son más que objetos, esto es, *metaobjetos*? [63] (Parcerisas, 2007, p.160).

---

62 Colaboradores en varias ocasiones dentro y fuera de las lindes catalanas: XLVII Bienal de Venecia 1997.

63 Para más información ver catálogo: Cirici, A. (1974). *Ferran García Sevilla. Objectes de terra cuita*. Barcelona: Sala Vinçon.

De este modo, las *cosas –encontradas o no, intervenidas o no, ensambladas o no, redesignadas o no–* fueron desprendiéndose paulatinamente de su atractivo valor aurático como enigmático objeto físico simbólico fetichizado. Escogeremos algunos de los derroteros objetuales del panorama artístico catalán de los años sesenta y setenta más audaces y comprometidos contra el régimen franquista para evidenciar la reconsideración de las *cosas* como vehículos de exorcización de la realidad cotidiana.

La obra conceptual de Jaume Xifra, Antoni Miralda y Benet Rosell nos pueden servir de ejemplo para comprobar, en la evolución desmitificadora del objeto en España, un significativo despegue conceptual del vanagloriado *ready-made* propio de las arraigadas referencias artísticas estadounidenses.

Los *pochoirs (1966)* de Xifra, los objetos *Imposibles e Irreversibles* y sus acciones cercanas al happening con el grupo de artistas "Los Catalanes de París", muestran expectantes la sombra del objeto, aquello que en su supervivencia permanece como rastro –como huella– como algo efímero que en su día fue apreciado *per se* –por su identidad descontextualizada– y ya no lo es. Ahora, el objeto re-naturalizado, necesita del espectador como pieza activa para completar el proyecto artístico. El reto está servido: la autonomía del objeto es ya insuficiente; la acumulación, el sujeto, el espacio, el tiempo, y/o la acción, son indispensables en el proceso de producción y expresión artística donde este forma parte como medio vinculante.

Tomemos como ejemplo experimental a este respecto las propuestas activas de Xifra, muestras enunciadoras, al tiempo, de la dirigida y coaccionadora realidad del momento. La iniciativa o la propia autocensura del público ante sus obras toman el papel principal desbancando la vanidad semántica del objeto.

> Xifra construye así unos objetos que tiene como primera lectura un efecto de provocación de doble vertiente: la incitación del espectador a la acción (coger las tijeras y cortar, escribir o borrar, encender una cerilla y quemar, …) y, por otro lado, la provocación en el sentido de confrontar al espectador con una realidad, la de una sociedad cada día más difícil y más dura para el hombre: le confronta de modo que se sienta incitado a reaccionar. (Parcerisas, 2007, p.150).

De otro modo, Miralda, en sus inicios con su ciclo artístico objetual más colagístico –*Soldats soldès* (1967-1969) –, sus *Cenotafios* (1969-1975*)* –objetos

maqueta a modo de monumentos públicos funerarios–, sus "objetos comestibles", los ambientes, y posteriormente con los ceremoniales, se regocija en las fluxiones del objeto proponiendo el ritual y el *kitch* –con sus matices de metamorfosis lingüística, espacial y de comportamiento– como opciones abiertas para nuevos accesos artísticos. (Parcerisas, 2007, p. 373).

Experiencias indefinidas como *Noir, mauve plus barbe à papa (Negro, malva más algodón de azúcar)* (1969), ambiente colectivo donde las obras de Xifra, Rabascall, Selz, y las propias de Miralda, sirvieron de composición ambiental entre ofrecimientos de algodón de azúcar; *Fête en blanc (Fiesta en blanco, 1970)*, donde la monocromía del blanco regentaba la celebración manifiesta en la comida, las vestimentas creadas por Rabanne, la proyección fílmica de Rosell o las impresiones gráficas de Rabascall; seguidas en el tiempo por las muchas propuestas artístico-festivo-monumentales de Miralda durante su residencia en Estados Unidos (1975-1990), acuciaron de forma indiscutible la efervescencia miscelánea del contexto español promoviendo nuevas vías de reconstrucción/reconsideración de la interrelación sujeto/objeto en generaciones venideras[64].

A modo de pócima revitalizante, dichas generaciones –postreras y coetáneas– absorbieron el inasible maná de concepciones, acciones y procederes de terminología *inter, trans* y *mix* como punto de encuentro lingüístico en sus particulares procesos de acercamiento a la realidad a través de la investigación y experimentación imagen-objeto.

Con experiencias performativas como *Las cosas* (1986-2011) de Esther Ferrer[65], un tenue y templado impulso de movimiento –co-participación, co-elaboración– anima a deslizarnos hacia el interior de la obra en comunión con el proceso abierto de creación artística. La sensación de complicidad actitudinal experimentada en el espectador como agente activo del hecho artístico es un aspecto insólito hasta entonces, que ha matizado significativamente la concepción de las prácticas artísticas españolas. Con esta actitud, el objeto resta como mero detonante de un juego abierto de reflexión y reconsideración artística. Acciones, sujetos y objetos se retroalimentan. La intrascendencia de lo cotidiano y lo absurdo como

64 Cabe señalar la sucesión de destacadas exposiciones de la obra de Antoni Miralda que se suceden en la actualidad desde las más prestigiosas instituciones museísticas españolas: *Miralda. De gustibus non disputandum*, MNCARS, Madrid, (junio-octubre 2010) y *Miralda. Made in usa*, MACBA, Barcelona, (octubre 2016- abril 2017).

65 Gloria Collado (1998) utiliza el término "ready-made humano"–mitad objeto, mitad persona– (p.24) refieriéndose al comportamiento performático de Esther Ferrer en *Las cosas* (1986-2011). "La presencia es otra forma de objeto". (p.43).

método creativo de aprehensión consciente de la realidad presentan el objeto desmitificado.

Los objetos performativos de Esther Ferrer, "[…] no son ni esculturas, ni cuadros, ni fotografías, ni vídeos, ni instalaciones pese a compartir características físicas de todos ellos." (Collado, 1998, p.47). La verdadera esencia de su existencia –en su estatuto de objeto efímero– es la frágil convivencia con el espectador que, desprotegido por una "ausencia de ficción" (Collado, 1998, p.47), lo permite, lo vivifica, a través de su particular comportamiento en un momento concreto, en un espacio concreto. La toma del objeto como instrumento de interactuación y re-visión de la realidad deja atrás –definitivamente soterrada– aquella concepción impertérrita de solitud contemplativa magnificente del objeto. Los objetos –*las cosas*– nunca más estarán solas, siempre vendrán acompañadas. Su presencia pasa a formar parte del todo (de todos) –más o menos condicionado, más o menos intervenido– donde el tiempo, el espacio, el artista y el espectador son los co-autores de una nueva realidad artística en constante mutación subjetiva.

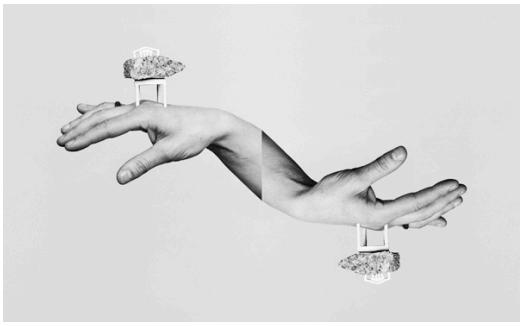


Fig. 40. *Elle etait lá. Mano doble con silla*. (1984). Esther Ferrer. [Fotografía].

Pero además las cosas, son a la vez huidizas, escudriñadoras, y silenciosamente desafiantes. Su invisibilidad presente en nuestro alrededor cotidiano nos afronta abrumadoramente ante la "asumida" pasividad promovida por nuestros convencionalismos inconscientes. Las cosas piden ser adoptadas –re-cogidas, re-tomadas–, las cosas piden diálogo, redescubrimiento. El redescubrimiento de otros muchos mundos –los que cada uno vive– sirviéndose de nuestra relación con ellos como contenedores emocionales de nuestra propia imaginería.

De este modo, como lo es para Eulalia Valldosera, las cosas son presencias afectivas (Borja-Villel y Enguita, 2009) que comparten nuestras vidas íntimas para evidenciar otras –quizá en su vigilia– sorprendentemente compartidas.

> Valldosera, como otros artistas de su generación, rechaza la permanencia del objeto frente a la tensión creativa del proceso del arte; lo impermanente y lo fluido se oponen a lo estático y trascendente y lo unidireccional deja paso a un trabajo abierto que se despliega en múltiples dimensiones tanto físicas como conceptuales. (Borja-Villel y Enguita, 2009).

En la instalación performática ***El ombligo del mundo***[66] (1991), (vuelve de nuevo Brossa a la memoria), y en *Envases: un culto a la madre* (1996)**,** por señalar algunos ejemplos, Valldosera, en una constante actitud de resistencia, emprende un posicionamiento artístico de ruptura con lo subliminalmente prefijado. Retomando luchas con ecos de modernidad como la desenmascaración de la realidad social de la mujer y el desmantelamiento del papel dictatorial de la pintura, toma el empleo de la luz, la sombra y el cuerpo femenino (con sus actuaciones y pensamientos) "como medida y referente de toda experiencia. […] La luz aparece como la materia que organiza los objetos y los espacios y supone el encuentro del cuerpo con su habitar […]" (Borja-Villel y Enguita, 2009).

Fig. 41. y 42.
Envases: culto a la madre. (1999).
Eulalia Valldosera. [Instalación].

Como ejemplo significativo de investigación y experimentación hacia la reconsideración y, ¿por qué no? presunta desmaterialización del objeto, Valldosera, y su particular producción de sombras arrojadas, luces intervenidas e imágenes objetuales superpuestas, suscita a la reflexión sobre la posible intangibilidad y desintegración del objeto. Un objeto físico venido a menos que, en nuestra realidad tecnológica, siendo ya "otra cosa", participa de un dulce momento de "hipervaloración".

Y es en este ***impasse*** de coexistencia entre dos mundos simultáneos –lo físico y lo digital–, donde la obra y discurso de Cristina Garrido acampa a sus anchas abordando la paradoja existencial actual del objeto –cotidiano o artístico–. A través de sus intervenciones objetuales e instalaciones ***mixmedia (#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes makes today's exhibitions so different, so appealing?),*** Garrido expone la fluctuación del objeto entre dos estatus sibilinos –lo cotidiano y lo artístico– denunciando la mediática globalidad del especulativo mercado del arte contemporáneo. Ante esta tesitura, el objeto sufre posicionamientos inéditos –algunos prefijados, preestablecidos, prediseñados– que definen su existencia –física y/o digital, artística o mundana– en pos de una sub/per-vivencia legitimada en la época postinternet. (Cristina Garrido, 2020 junio 21, ***masdearte***).

66 Para más información ver video. (Valldosera, 2018 febrero 2).

Fig. 43. *#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today's exhibitions so different, so appealing?).* (2015). Cristina Garrido. Vista exposición *Generación 2015*. La Casa Encendida, Madrid.

De este modo, las cosas hoy, desnaturalizadas –en sus transitar por un mundo de desvirtuación continuada– buscan pervivir habitando en un mundo de sobresaturación física y lumínica involuntaria. Su ubicuidad entre luces y sombras, transmuta su naturaleza en imágenes, códigos o proyecciones, fósiles inmateriales de una cosificación superada, estatutos de una incipiente fisicidad "otra" contemporánea. "El arte de las cosas" (Gutiérrez y García Morales, 2018) hoy, fluctúa entre manifestaciones de reverberación antropológica, arquitecturas digitales y palimpsestos ***big data.***

Pero como diría Ramón, Gómez de la Serna (1993), "… las cosas y los objetos no son importantes por sí en último término, sino porque el universo es superposición de cosas. Lo que en verdad maravilla al hombre es ver las cosas superpuestas." (p.96). El valor del objeto mantiene su trascendencia a través de sus distintas estratificaciones formales y semánticas.

> Lo que importa, no es que yo tenga la posesión (capitalista o igualitarista) del objeto, es que tenga su goce en el sentido humano y total de la palabra, es que mantenga con el objeto las relaciones más complejas, más ricas en alegría y en felicidad. Es, en definitiva, que a través de ese objeto, en él y por él, entre en una red compleja de relaciones humanas. (Guigon,1992, p. 27).

III. 3. La imagen robada. De la transferencia al *found footage*, el *vídeo-collage* y demás derivas visuales fragmentarias contemporáneas.

III.3.1. *Today, elle est partout*. La imagen promiscua.

Ella, en su extrema liquidez, lo inundó todo, lo visto y lo asido. Entre mencionados artefactos objetuales portadores de exhaustos anhelos, silenciosa e inexorablemente, la imagen entró definitivamente en nuestras vidas. Pero no únicamente para quedarse, –en su primigenia misión de documentarlas– sino, voluntariamente aceptada, para "ciertamente" suplantarlas.

A modo de bálsamo contra la vacuidad de lo genérico, lo común, lo monótono –lo corriente–, y de otro modo, como forma de resistencia ante el dirigismo subliminal de la ingente avalancha de impulsos visuales que rodean al sujeto global del siglo XXI, el ente imagen en sus diversas plurimanifestaciones socioculturales ha determinado definitivamente nuestras vidas convirtiéndolas en un compendio de infinitas trazas de una realidad simulada. En la actualidad, sumidos/as en el expansivo deseo social colectivo de "ser visto/a", "ser mostrado/a", "ser compartido/a", la *imagen-superficie* –como señalaría Susan Buck-Morss– resta a ser tomada, y retomada, "para generar significados, y no meramente para transmitirlos." (Buck-Morss, 2005, p. 158).

> El *mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. [...] El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura. (Buck-Morss, 2005, p. 159)

Consecuentes cuestiones como el presente y la memoria, lo singular y lo universal, lo público y lo privado, lo original y lo *ficcionado,* o lo fragmentado y lo absoluto, constituyen –entorno y a través de la imagen– algunos de los principales intereses sobre los que versan gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas, y es en los procesos abiertos de

manipulación, reconstrucción y resignificación de la imagen donde encuentran su vital *modus operandi*.

> La cultura visual contemporánea muestra un alto interés por los conflictos que entraña la imagen múltiple, desestructurada, híbrida y mestiza; […] el collage y el fotomontaje desvirtúan con especial intensidad la petrificación contemplativa del sujeto, llevándolo de un lado a otro, en un vagar nómada e imprevisto desde el interior dislocado de la imagen construida a la totalidad de un conjunto abierto y rizomático. (Delgado Mayordomo, 2016, p.10)

La imagen hoy, en su apabullante devenir, ha trastocado los estándares del objeto artístico. Como describe Buck-Morss (2005), "los objetos están en la imagen, no en su totalidad, sino con una cierta intencionalidad, proponen una cara de vuelta al receptor" (p. 155). El *espectautor,* en un normalizado sistema de percepción multimedia, es el encargado de retomar, a través de la superficie de múltiples imágenes en diferentes e infinitas variaciones, sus múltiples transcripciones rizomáticas. El objeto/la imagen hoy, son entes "ramificados", su naturaleza transversal no pretende ocupar espacio sino surcarlo. (Buck-Morss, 2005)

Atrás quedaron las incursiones matérico fragmentarias –y también lumínicas en el caso de Moholy-Nagy– de los fotomontajes dadaístas de Grosz o Hanna Hösch. Mucho han cambiado las expectativas desde aquellas imágenes transferidas de los *Combines* de Rauschenberg, las series serigráficas de objetos estandarizados de Warhol o los *fotocollages* de Richard Hamilton.

Precursores de las actuales estrategias visuales apropiacionistas quedaron los fotomontajes activistas de los años cincuenta de John Heartfield, y de los años sesenta, de Martha Rosler. Pioneras (basadas en los *movie stills*) permanecerán por siempre en nuestra memoria, aquellas irónicas fotocomposiciones e instalaciones objeto-mediáticas de la década de los ochenta de Baldessari.

De manera indiscutible la cultura *Deejay* y las prácticas musicales de remezcla –*Vaporwave* (80-90)– desempeñaron un papel fundamental en la puesta en valor de lo impuro, lo mestizo –lo versionado– contribuyendo a gestar las consecuentes y fecundas posibilidades visuales del *remix* y del *remake* (basadas en estrategias *cut up* y *mash up*), y en sus posteriores estrategias audiovisuales expandidas: el *found-footage* y su herencia videográfica *scratch*.

Deudor permanecerá por siempre nuestro imaginario a las audaces propuestas de Bruce Conner y Jean-Luc Godard, fuentes de un inagotable flujo de inspiración y resignificación fragmentaria de la imagen, tanto matérica y fílmica como videográfica y telemática.

Y es por ello –quizá por todos ellos/todas ellas– que en nuestro presente/pasado continuo, las imágenes y espacios retextualizados de Bárbara Kruguer (***Past/Present/Future,*** 2010, ***Untitled [Another],*** 2010**,** los palimpsestos gigantes de Melanie Smith, los ***twitter mash ups*** de Chatonsky (***L'attent***, 2007), los montajes colaborativos de Oliver Laric (***Versions of under the bridge***, 2007, ***Frieze stock footage***, 2011), Chirstopher Baker (***Intersection***, 2005, ***Hello world,*** 2008) o Penélope Umbrico (***Sunsset Portraits***, 2011), los ***collages*** fílmicos de Virgil Widrich (***Fast film***, 2003, ***Make real***, 2010), los ***web based video*** de Peter Horvath**,** las experiencias ***glitch*** de Rosa Menkman, y muchas otras incursiones visuales fragmentarias más, continúen hoy re configurándose como fruto evolutivo de lo acaecido, en inéditas plurimanifestaciones artísticas contemporáneas. Ellas, constituyen, e inoculan a su vez, propuestas enriquecedoramente "inestables" –inquietas– objeto de un constante flujo de apropiación, desmembración, reconsideración y reverberación, puesta en común de participación colectiva en un infinito ***continuum*** de relectura.

Desplegado un sucinto contexto internacional –sustento externo de referencia (de inspiración, experimentación y producción)– desde el que posiblemente, la genealogía de la imagen híbrida y sus particulares inflexiones en el contexto español tomaron fuerza incidiendo de manera significativa en las últimas décadas del siglo XX, la imagen mixta , a día de hoy, mostrándonos su piel más agrietada, nos invita –nos reta– a transgredir incesantemente su estratificada mutabilidad e intangibilidad como fuente generatriz de múltiples derivas artísticas aún intransitadas.

III.3.2. La imagen *trans*.[67] *Also made in spain*.

[67] Adoptamos el prefijo "trans" como adjetivo calificativo que atiende al carácter de la naturaleza de la imagen de nuestros días: imagen en continua transformación, transustanciada, transversal, transmedia.

Sin pretender continuar con la vertiginosa inercia enumerativa del anterior epígrafe y no sucumbir ante el tentador deleite narrativo de un hilarante *in eternum rizomático* que nos lleve a re-hilvanar la extensa tela del presente enredada con la del pasado, (aunque solo nos sirviera para evidenciar la inmensa riqueza potencial y sustancial de la tan vitoreada imagen *líquida*: liviana, errática, transgénica, retomada) (Buck-Morss, 2005), trataremos a continuación de atajar el recorrido del momento actual español, paradigma de una imagen-realidad/ realidad-imagen, como reseñábamos, complejamente re-expuesta y fragmentada.

Son muchos los frentes abiertos de investigación y experimentación españoles dirigidos a tal empresa, tantos como enfoques e intereses personales dan cobertura y cuestionamiento al momento social, económico y cultural actual. La sólida y fructífera presencia de trayectorias artísticas metavisuales como la de Antoni Muntadas, Joan Fontcuberta, Chema Madoz, Carlos Pazos, Eugeni Bonet, Eugenia Balcells o Eulàlia Valldosera –entre otros/as– legitiman los anclajes de un proceder emancipador que toma retazos de nuestra imagen-realidad para intentar re-presentar "[…] certezas en medio de "un mundo" en que todo el resto está figurado, representado o sugerido."[68] (Wescher, 1976). En esta nuestra simultánea realidad –ficcionada, desmembrada–, la omnipotente cultura visual se hace cargo de re-crear las bonanzas y descabellos del conocimiento.

Pero antes de pasar a analizar los prolijos y prolíficos quehaceres e intereses de algunos de los creadores más significativos de las poéticas conceptuales fragmentarias del objeto-imagen/imagen-objeto en la historia de nuestro país (asunto que desarrollaremos específicamente en la última parte de nuestro trabajo), trataremos de tejer cierta urdimbre de acontecimientos y referentes artísticos nacionales que, a nuestro parecer, con su tenaz proclama y desafío –dada la dificultad político social del momento– gestaron los mimbres que dieron lugar al florecimiento de la visualidad experimental española, base de la extendida producción artística plástica y audiovisual de nuestros días.

III.3.2.1. La imagen transgresora. El despegue/despliegue experimental. (1960-1970).

[68] Nos hemos tomado la libertad de apropiarnos y modificar las palabras de Ràfols i Casamada tomadas del prólogo de (Wescher, 1976), cambiando "una obra" por "un mundo", cuando hace alusión a la idea de Braque de "incorporar una realidad prefabricada".

La toma de fragmentos cotidianos físicos y visuales siempre ha mantenido un especial interés para los amantes de lo cotidiano como fuente de reflexión y reconsideración crítica de la realidad. La toma del despojo visual –y audiovisual– como punto de partida para articular personales propósitos es actualmente una práctica artística arraigada en nuestro país pero no por ello tomada anteriormente con nimiedad. Diríamos más, dado el limitado número de publicaciones, archivos y registros oficiales de producción, exposición y distribución al respecto, su existencia en España era casi insignificante –aunque obviamente no por ello inexistente–[69]. Pero como apuntaría Eugeni Bonet: "[…] todo ello no impide que constatemos la existencia de varias obras singulares y de alto interés, injustamente olvidadas o relegadas a marginaciones diversas". (Bonet y Palacio, 1983, p. 13*)*.

Decisivas para el desarrollo de algunas de las prácticas visuales más revolucionarias de nuestro país, las décadas de los años sesenta y setenta –horquilla temporal de gestación y desarrollo del arte conceptual en España– contribuyeron a gestar y consolidar en nuestra reciente historia artística la hegemonía de las estrategias de edición y postproducción (apropiación, fragmentación y yuxtaposición) de la imagen, en todas y cada una de sus diversas manifestaciones: *imagen-materia, film y e-image*. (Brea, 2010).

En un país donde el uso del *collage y* el fotomontaje como estrategia artística se remonta a la influencia de los futuristas, los dadaístas y los surrealistas, *American Way of life* (1939-1946) de Josep Renau abrió la caja de los vientos, (o al menos los revolvió en su trayecto). El contundente carácter visual y político de los fotomontajes de Josep Renau dio rienda suelta al atisbo de un "uso alternativo" –subversivo– de la imagen artística en España. El fotomontaje como herramienta activista fundamentada en la potencia visual de la combinación de texto e imagen supuso un enriquecedor despliegue de medios y prácticas artísticas habilitadas en el contexto español de la imagen –fija y en movimiento–.

La aparición de puntuales publicaciones de culto como la revista *AFAL* (1956-1963) en Andalucía (con su doble vertiente de contenidos fotográficos y cinéfilos), *Imagen y Sonido* (1963-1980) en Barcelona, y de manera especialmente destacable, *Nueva Lente* (1971-1984) […] "por su actitud rompedora abominando del pasado recurriendo a la imagen

[69]Tomamos por incluidas mencionadas prácticas experimentales audiovisuales en las palabras de Eugeni Bonet cuando en enero de 1982 apela a la carencia de referencias sobre las requeridas vanguardias fílmicas en España. (Bonet y Palacio, 1983, p.13*)*.

manipulada e imponiendo la fotografía en color" (Sougez, s.f) y ***Photovisión*** (1981 hasta nuestros días), por su exhaustivo estudio a modo de monográficos y portfolios con marcado carácter internacional, supuso un descongestionador y revitalizador intercambio de flujos que impulsaron alternativas de resistencia ***underground*** como arma arrojadiza de crítica y apertura contra el régimen y sus anacronismos.

Situados en los años setenta, flagrantes apuestas como las del dúo Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, Jorge Rueda, Ciuco Gutiérrez, Ouka Leele, Joan Fontcuberta, o el grupo El Yeti (por citar algunos de los nombre más mediáticos afines a nuestro propósito), conformaron desde la plataforma de ***Nueva Lente***[70] una cierta escuela referencial de creación visual experimental desde donde el fotomontaje era tomado como audaz herramienta de ejecución y despliegue en el "campo de batalla" –tanto en aspectos referentes al oficio fotográfico como de índole conceptual y estética–.

Cuatro tendencias –cuatro direcciones– como nos propuso la señalada exposición ***Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990***[71] presentada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1991, describían la escena de creación de la imagen fija en España durante aquellas dos revolucionarias décadas. ***Reflexión y concepto, Sueño y sugerencia, Tradición documental*** y ***Proceso al medio,*** dieron título a los ejes conceptuales que contribuyeron a desatar el comienzo de "la furia de las imágenes" (Fontcuberta, 2020) en nuestro país.

Imágenes de carácter neosurrealista donde la subjetividad de las emociones primaba sobre lo real (Tony Catany, Ciuco Gutiérrez, Ouka Leele, Pablo Pérez-Mínguez, Manuel Falcés, Jorge Rueda, …) convivían con otras cuya materia prima fotográfica servía de excusa creadora de reciclaje y experimentación artística (América Sánchez, Concha Elorza, Mabel Palacín, Marc Viaplana, Luís Contreras, …). (Santos, 1991, p. 13.) Un convivir de propuestas visuales donde la efervescencia y relevancia del fotomontaje, el ***collage*** y el ensamblaje –en sus diversas conjunciones procedimentales (fotografía, cine, dibujo) y sus respectivos recursos estilísticos (apropiación y reciclado de imágenes fotográficas y pictóricas, acumulación, repetición,

Fig. 44. *Mullereta*. (1975). Jorge Rueda. Portada de *Nueva Lente.*

[70] La publicación especializada de fotografía española ***Nueva Lente*** (1971-1985) es considerada una de las revistas más emblemáticas de la historia de la fotografía de nuestro país, no sólo por su exhaustiva y valiente labor divulgativa, dado el particular momento histórico en que se desarrolló, sino por el carácter transgresor y liberador en sus propuestas formales y de contenido. Secundada en el lema "todo vale", Nueva Lente constituyó un medio de referencia, impulso e inspiración de muchos de los creadores de la imagen en la España de los años setenta y ochenta. Recuperado 13 marzo 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_Lente

[71] Véase el catálogo de la exposición: ***Cuatro Direcciones. Fotografía Contemporánea Española. 1970-1990***. (1991). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunwerg Editores. Director del proyecto Manuel Santos.

superposición, integración, lo irónico, lo grotesco, lo *Kitsch*)–, supuso, promovido por la generación de ***Nueva Lente,*** "una vía fácil de escapar a la presunta "realidad" fotográfica y transcender a ella". (Santos, 1991, p. 218).

> El acto creador inicial es la selección de un universo metarreal. De este modo, no es la reflexión sobre la imagen, sino la propia imagen, la materia prima para avanzar en la construcción de una obra que habla de sí misma.[72] (Santos, 1991, p. 92).

El ánimo por la trasgresión frente a estancas y conservadoras convenciones impuestas condujo a una irrefrenable experimentación acarreada mediante la mixtificación de procedimientos y disciplinas visuales. La interferencia entre "nuevos" medios cinematográficos y lenguajes artísticos mantuvo un constante *in crescendo* conformando sigilosamente un "universo" imagen de gran potencialidad y constante movimiento.

En esta línea, como vivo ejemplo de hibridación, apertura, ruptura e innovación, destacaremos las "arriesgadas" prácticas colaborativas interdisciplinares[73] emprendidas por los llamados "Catalanes de París" –Miralda, Rabascal, Rossell y Xifra– fuera de nuestras fronteras. Sus inestimables indagaciones fílmicas de los años sesenta y setenta en el exilio, "[…] contribuyeron a ampliar horizontes de pluralidad y globalidad" (Marchan Fiz, 2016, p.12), con especial relevancia respecto a los aspectos que nos ocupan.

Fig. 45. *Collage.* (2020).Joan Rabascal. Muestra "Joan Rabascal. 1960-1970" en Galeria Marc Domenec.

72 Cabe señalar la todavía ausente actitud apropiacionista postmoderna ya que por entonces los autores tendían a utilizar para sus fotomontajes materiales procedentes de sus propias imágenes. La significancia de la autoría se intentaba mantener casi intacta en pro de reivindicar su propio sello.

73 A tener en cuenta como posibles antecedentes de posteriores incursiones de cine expandido en España.

No sólo desde el entorno del objeto y sus expansiones –apropiaciones, descontextualizaciones y acumulaciones de productos alimenticios, de consumo o de deshecho para sus propuestas lúdico festivas (*rituales*)–, como adelantábamos en capítulos anteriores, su necesidad de hacer acopio de todo aquello que sucedía en su oxigenante entorno circundante era su mayor y mejor propósito: la toma (registro) y re-presentación (re-construcción) audiovisual de aquella particular realidad venía a satisfacer y protagonizar plenamente sus inquietudes artísticas.

Comenzaremos mencionando a Benet Rosell –el "hombre-cámara"– (Arbulú Soto, 2016, p.117), que nos servirá de catalizador inclasificable del "grupo". Rosell ejerció con apasionado convencimiento la técnica del *cinéma directe*, "[…] su `cine de trinchera', de `camuflaje´ (como él mismo lo denomina) […]" (Arbulú Soto, 2016, p. 119), proceder testimonial de muchas de sus exploraciones/colaboraciones audiovisuales con el resto de compañeros. Sus colaboraciones audiovisuales pluridisciplinares nos legaron un proceder de gran potencialidad híbrida conjugada con un desinhibido lenguaje del vídeo que va más allá de la estética formal. (Arbulú Soto, 2016).

Junto a Miralda, –compartiendo su compromiso anti-belicista e interés por el valor del acontecer del poder semiótico subliminal del objeto–, registró a golpe de secuencia y ritmo de comparsa militar, el particular "paseo" de un soldado de plomo a tamaño natural transportado en brazos por las calles de París, *La cumparsita*, (1972).

> La pieza aúna fragmentos de vida filmados en formato de 16 mm y sin alteración posterior, es decir, el montaje está realizado directamente en la cámara, sin corte de cola de metraje, sin etalonaje (corrección de color) y sin sonido. (Arbulú Soto, 2016, p.118)

Junto a Rabascall, –documentando el entorno creativo de París de aquellos finales años sesenta– llevó a cabo el constructo fílmico ***Rabascall, horoscope personnel*** (1969), que a modo de *collage* de imágenes publicitarias, sonidos y audios del propio proyector, homenajeaba a su admirado cómplice y sus experimentales incursiones artísticas. Años más tarde, la realización de ***Bio Dop*** (1974), constituyó una de sus obras más emblemáticas en esta línea.

También junto a Xifra y Carles Santos (en su aportación musical), –constatando su pasión experimental por el celuloide como materia prima intervenida (dibujándola, agujereándola, rayándola o pegándola)– desarrolló obras tan significativas como ***Holes*** (1969), ***Comme toujours*** (1977), ***Les films suivants*** (1977) o ***Pound*** (1985), destacando con especial interés

Caleidoscopi (1971), por su pionera propuesta de presentar "la dualidad de pintar un film y filmar un dibujo" (Arbulú Soto, 2016), p.116) mediante la configuración de azarosos caligramas gráfico-fílmicos.

Y para terminar, señalaremos su colaboración con Lluís Maristany, formando parte del relevante compendio de piezas fílmicas en super 8 de misma temática y duración (*En la ciudad,* 1976-1977), coordinadas y encargadas por Eugeni Bonet y Jose Miguel Gómez a una veintena de reconocidos artistas visuales relacionados con las prácticas conceptuales[74] y cineastas de renombre procedentes de los círculos de experimentación fílmica y el cine *underground*[75]de la época (Alcoz, 2018). Por lo que respecta a su aportación, su inquieto afán por lo experimental, "la sorpresa, lo inesperado y la espontaneidad […]" (Arbulú Soto, 2016, p.127), quedan especialmente evidenciados. "Para Benet Rosell toda la vida de la ciudad es materia poética, es *objet trouvé* y materia *gourmet*, y él, todo un *chef-d'oeuvre"*. (Arbulú Soto, 2016, p.123).

Pero detengámonos escuetamente en tan peculiar iniciativa fílmica. *En la ciudad (*1976-1977) constituye un hito en la historia del cine español. Semejante propuesta colectiva audiovisual –referencial "documento histórico poliédrico"– (Alcoz, 2018), rompió moldes en aquel preciso momento por su abierta concepción conceptual y estructural adelantándose a cuestiones tan trilladas hoy en el modo de aprehender, entender y practicar la imagen como, la captura de la realidad de forma directa o su re/de-construcción a modo de "puzzle" mediante asociaciones visuales y/o semánticas.

Albert Alcoz, cineasta y comisario de la exposición titulada con el mismo nombre *–En la ciudad (1976-1977)–*[76] explica cómo el formato rey utilizado por aquellos realizadores/as –el super 8– supuso, con sus particulares condicionamientos de filmación (la duración limitada del carrete, la texturización de la imagen debido a la estrecha amplitud del formato o la dificultad a la hora de registrar el sonido directo), fuente de grandes potencialidades artísticas en las que cada pieza audiovisual era considerada parte del universo personal del autor.[77] "Estrategias como el montaje en

74 Muntadas, Miralda, Francesc Torres, Fina Miralles, Valcarcel Medina, Eulalia Grau, francesc Abad, …

75 Iván Zulueta, Eugènia Balcells, Manuel Huerga, Jean Bufill.

76 *En la ciudad (1976-1977).* Exposición en el MUHBA de Barcelona (Capella Santa Ágata) dentro del marco del LOOP 2018.

77 La concepción hoy evidente del desarrollo de la práctica fílmica como proceso artístico creativo personal (popularmente llamada cine de autor) cobra especial relevancia en nuestro país a partir de la década de los sesenta en un estatus de cine marginal (por aquel entonces

cámara, la filmación *frame a frame* o la sonorización post-producida con cintas de casete operan así en tanto que opciones intrínsecas de una tecnología cinematográfica controlada rigurosamente por los artistas". (Bonet y Palacio, 1983, p. 27).

Señalada muestra vino a dar visibilidad a un proceso de revisión y valoración de aquellas experiencias fílmicas colectivas previas a la consolidación del vídeo analógico. La confluencia coyuntural de la apertura del medio cinematográfico como vía de experimentación fílmico-artística, el auge de un cine *amateur* dada la accesibilidad que proporcionaban las nuevas tecnologías de la imagen, y el aplomo de los discursos artísticos conceptuales del momento, condicionaron la forma de trabajo de las prácticas audiovisuales en las que a partir de entonces su mensaje se constituiría a modo de mosaico.

Acompañados por un incesante desarrollo digital del dispositivo videográfico –ramificaciones y prestaciones digitales incluidas–, esta actitud –perceptual y productiva– se incrementó a cotas inconmensurables, dando por asumida y normalizada una particular forma fragmentaria de asimilación de contenidos –imágenes y sonidos–, y la necesidad de una expresión eminentemente digresiva. (Bonet y Palacio, 1983, p.27).

Alcoz, promulga desde su apoyo curatorial, cómo aquel auge cooperativista entre artistas de diferentes medios, la promoción del super 8 como formato marginal del momento, y la rápida expansión de las prácticas videográficas en la escena de creación audiovisual, propician intereses, inquietudes y comportamientos afines que promoverían vías artísticas revolucionarias de expresión y reconsideración audiovisual en nuestro país. Todo ello, junto a la necesidad coyuntural de discursos alternativos críticos procuestionamiento y distanciamiento que rompieron con las encorsetadas convenciones del momento (sobre todo con la vigencia de una linealidad narrativa impuesta y sobrevalorada), desembocando en una fluctuación de cauces fílmicos dispares que comportaron lo que hoy venimos a denominar las bases del cine experimental español (1960-1970).[78]

---

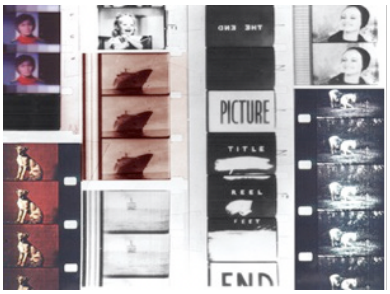
denominado cine independiente, hoy incluido en el vasto marco del cine experimental), […]. (Bonet y Palacio, 1983, p.27).

78 El cine experimental hace referencia a un cine sin límites formales ni semánticos, un cine artístico, poético, crítico, cuyas pretensiones privilegian –sin límites narrativos ni estructurales– el personal punto de vista del cineasta como autor. (Viñas Alcoz, 2007-2008, pp.8-9). Nuestra historia cinematográfica sitúa el comienzo del cine experimental español en el contexto del cine de las vanguardias de los años veinte –cine surrealista–, reconociendo como periodo más emblemático el desarrollado durante la década de los años sesenta y setenta, y más tarde, paralelo al videoarte, el revival de los años noventa. (Viñas Alcoz, 2007-2008, p.31).

De entre estos mal llamados cauces –ya que su actitud esencial consistía precisamente en intentar salirse del cauce preestablecido–, un número significativo de ellos, fortalecidos en posturas de compromiso y reivindicación, se decantaron por desempeñar un particular quehacer común: la metáfora visual, lo irónico, lo anacrónico y lo fragmentado –retomado y re-significado en el montaje/desmontaje–, pasaron a formar parte de su singular *modus operandi* concurriendo en un proceder experimental fílmico –des-unificador y polisémico– acorde con sus intenciones conceptuales y artísticas.

Así, desde las descabelladas búsquedas en las aguas siempre movedizas de lo inhóspito, binomios como los formados por Pere Portabella y Brossa, Eugeni Bonet y Eugènia Balcells, o de manera individual Iván Zulueta, Fina Miralles o Eulália Grau, entre otros/as, introdujeron y fomentaron el despliegue del principio *collage* en el acontecer audiovisual español forjando los claros antecedentes de las actuales prácticas apropiacionistas, y ejercicios de postproducción fragmentaria de la imagen, desde sus hoy diversos ámbitos y dispositivos de creación artística.

Fig. 46. *133* (1978-1979).
Eugenia Balcells y Eugeni Bonet. [Fotograma].



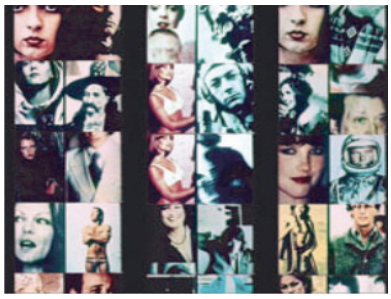


Fig. 47. Eugenia Balcells. *Boy Meets Girl*. (1978).
(Fotograma).

Experiencias fílmicas de culto, pertenecientes al cine experimental español, como *Umbracle* (1971-1972) de Portabella/Brossa, *Photomaton* (1976) de Eugeni Bonet, *133* (1978-79) de Bonet/Balcells, *Boy Meets Girl* y *Álbum* de Balcells, o *A mal ga ma* y *Arrebato* de Zulueta –por citar algunas de las más significativas dada su relevancia marcando escuela en el campo de trabajo que nos ocupa–, desplegaron campos inéditos de indagación artística de la imagen proponiendo la apropiación, la fragmentación, la recontextualización y la resignificación como vías de exploración audiovisual en nuestro país.

Dediquémosles pues algunas líneas, aunque sea de manera obscenamente sucinta:

Umbracle (Portabella/Brossa, 1971-1972, 85 min.), constructo presentado como *film collage* construido con secuencias autónomas –escenas cotidianas y archivos del contexto artístico, social y cultural del momento en Barcelona– que a modo de metáforas y sugerencias presenta una crítica subliminal hacia el contexto coyuntural de la dictadura franquista. (Bonet y Palacio, 1983, p.36).

Photomatons (Eugeni Bonet, 1976, 7 min.) –aportación personal en el compilatorio *En la ciudad*–, pieza fílmica emblemática del cine experimental español por su estructura rompedora dada la brusquedad de ritmos hirientes en la toma y proyección de las imágenes –fotograma a fotograma–,

y los sonidos –duros y cortantes–. Su inconmensurable potencialidad audiovisual ha dado pie a numerosas versiones posteriores de montaje, temporalidad y proyección. (Bonet y Palacio, 1983, p.52).

133 (Bonet/Balcells, 1978-79, 50 min.), antecedente irrefutable del cine de *metraje encontrado* español [79] cuyo proceso en la elaboración del discurso fílmico es, en este caso, invertido tomando el sonido (repertorio de efectos sonoros) como punto de partida para las imágenes escogidas exclusivamente de un material preexistente.

Boy Meets Girl y *Álbum* (Balcells, 1975 y 1978), constituyen dos diferentes propuestas de intersección de retales fílmicos. En la primera, sobre los roles femenino/masculino de los años setenta, los "restos" son obtenidos del medio televisivo, revistas de moda y publicidad americana; y en la segunda, tarjetas postales, textos e imágenes son retomadas de un objeto encontrado: un viejo álbum familiar. A modo de conjunción sonora y visual asociativa estos dos *collages* fílmicos ponen en valor la reconsideración del medio fílmico como instrumento político y antropológico.

Y para terminar, con especial atención, dada su marginal concepción y rupturista proceder, *A Mal Gam A* y *Arrebato* (1976 y 1979) de Iván Zulueta, ejemplifican la potencialidad artística de "[…] el principio *collage* y el procedimiento de refilmación como principios organizativos" (Bonet y Palacio, 1983, p. 47).
Estas dos desbordantes y enajenantes piezas fílmicas de destacada y reconocida unidad estilística –singular psicodelia– constituyen un ejemplo referencial de su personal *modus operandi*: un característico uso de efectos retóricos lumínicos y formales –superposiciones, yuxtaposiciones y contrastes saturados–.

Fig. 48, 49 y 50.
A mal ga ma. (1976). Ivan Zulueta.
(Fotogramas).

79 Bonet defiende con determinada predilección el término "película de montaje" como la designación más habitual en lenguas latinas de este tipo de películas basadas en un material preexistente –de archivo u otra procedencia– que se reutiliza para generar un nuevo discurso. Utiliza deliberadamente el término "película" en lugar de la forma culta *film,* porque según afirma, actualmente dicha definición ha de abarcar diversos soportes, contextos y tránsitos. Película (en inglés, *movie*), designa abiertamente todo contenido que se ampara en una secuencia de imágenes en movimiento, sea en referencia al entorno del cine, la TV o el vídeo, como las extensiones archivistas en entornos multimedia. (Bonet, 2005).

No es hasta entrados los años ochenta cuando el despunte de la coyuntura consumista y massmediática de la sociedad mercantilista española, y sus consiguientes avances tecnológicos allegados al ámbito de la imagen –especialmente la homologación del medio videográfico analógico y su posterior digitalización entrados los noventa–, cuando se producen verdaderos y profundos cambios conceptuales, estructurales y actitudinales condicionando los dispositivos de producción, proyección y difusión de la imagen –tanto fija como en movimiento–.

La rápida democratización del soporte videográfico congregó una gran afluencia de entregados seguidores –profesionales y *amateurs*– predispuestos a la captación y manipulación personalizada de la realidad. Una realidad esta nunca más unívoca, aséptica, uniforme, sino por el contrario, apetitosamente retomada y fragmentada para su continua/ reversible transformación, y posterior degustación.

La creciente versatilidad del medio videográfico con sus características inmediatez, docilidad y maleabilidad, y sus inmanentes posibilidades difusivo-receptivas,[80] introduce y acrecienta definitivamente en el contexto de creación audiovisual español, conceptos importados como ***home cinema,***[81]***expanded cinema,***[82]o ***found footage***, acaparando fervientes miras y comportamientos, también de los creadores españoles.

En esta tesitura, los discursos y prácticas ***apropiacionistas*** y de ***desmontaje***[83]***,*** iniciados puntualmente en nuestro país en los años setenta dentro de los parámetros de las indagaciones del cine experimental, cogen impulso y arraigo en la década de los años noventa incluyendo de forma decisiva el

80 Rodríguez Mattalía (2011) recalca cómo los dispositivos de la imagen se multiplican ampliando las posibilidades de actuación, difusión y producción.

81 Eugeni Bonet recalca la significancia coyuntural de la creatividad *amateur* desempeñada a través de películas domésticas, léase familiares. (Bonet, 2005).

82 Podemos hablar de cine expandido aludiendo a todas aquellas experiencias audiovisuales performativas e instalaciones fílmicas cuyo diverso despliegue de medios estructurales –proyecciones, audiciones y actuaciones– habitualmente desempeñadas junto al espectador en directo, forman parte de un principio abierto de indagación y expresión audiovisual considerado rupturista. (Alcoz, 2019).

83 Englobaremos dentro de la denominación ***expanded cinema*** aquellas prácticas audiovisuales cuyos propósitos de representación subjetiva basados en una lectura polisémica de la imagen, desvelan la riqueza de un subtexto soterrado –repleto de connotaciones inesperadas–, tras la descontextualización y recontextualización de las imágenes adoptadas. (Bonet, 2005).

Fig. 51.
La televisión. (1980). Antoni Muntadas. Artium.

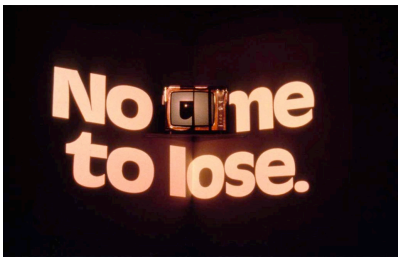


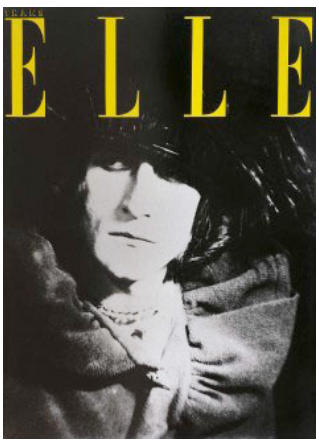
Fig. 52.
On traslation: El Aplauso. (1998). Antoni Muntadas.
Exposición *Entre Between*. (2012), MNCARS.

medio audiovisual (cinematográfico y videográfico) en la escena de producción, difusión y exhibición artística. La muestra expositiva ***Desmontaje: film, video/apropiación y reciclaje*** (1993), comisariada por Eugeni Bonet en su itinerancia por gran parte de España, y posteriormente el monográfico ***Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*** (2009) de Weinrichter, así lo constatan.

Esta memorable muestra vino a legitimar el empuje y consideración que mencionada brecha práctica y discursiva de creación audiovisual basada en la citación [84] y la reutilización de materiales fílmicos, videográficos y televisivos, había supuesto para la creación española ya en aquel momento. La imagen "robada",[85] se convertía definitivamente en el afanado "objeto de deseo" encontrado/buscado por excelencia. Fragmentos de un tesoro arqueológico –patrimonio audiovisual– cuyos ***detritus*** recuperados servirían de piezas de partida para conjugar nuevos compendios elaborados, nuevos textos resignificados.

En este contexto, "amantes de lo ajeno" –usurpadores del alma de lo metavisual a modo de bucaneros ***robin hoodianos***– como Antoni Muntadas,[86] (***On Subjectivity: About TV*** ,1978, ***La televisión***, 1980, ***Credits*** ,1984, ***On Traslation: El Aplauso***, 1990 y ***Media Stadium***,1994-2004), Rogelio López Cuenca, (***ELLE,*** 1992, ***Warning flag***, 1992, ***Odumodneurtse***, 1998, ***Postcards***,1998, ***A Partilha***, 2009) o Joan Fontcuberta, (***Palimpsestos***, 1993, ***Terrain Vague***, 1997, ***Googlegramas***, 2005-2007, ***El mundo nace en cada beso***, 2014) –pioneros en el desafío de escrutar la imagen–, se embarcaron con sus expandidas prácticas apropiacionistas en diferentes frentes contraculturales y transmediáticos[87].

Fig.,53. *ELLE*. (1992). Rogelio López Cuenca. [Óleo sobre fotografía].



84 Alonso Molina (2013) describe la actitud citacionista como un auténtico depósito referencial donde se mezclan caprichosa, lúdica y ecléctica mente fragmentos de diverso signo que el artista encuentra en sus recorridos transversales a lo largo y ancho de la historia del arte.

85 Rodríguez Mattalía (2011) recoge la matización de Eugeni Bonet al respecto: "la idea de apropiación, en el sentido de robar o plagiar material ajeno es casi siempre –en el ámbito artístico– metafórica, pues se da más bien un proceso de reciclaje […] donde imágenes ajenas son tomadas y reaprovechadas para otro propósito y sin pretender el plagio comercial […]". (p.146).

86 Cabe recordar dos citas de especial interés emprendidas por el MNCA Reina Sofía en aquél momento expositivo: ***Muntadas. Híbridos*** (1988***), y Antoni Muntadas: Vídeos 1971-1996*** (1998).

87 En un ecosistema mediático en expansión se acrecienta el interés por una estrategia transmedia que trata de canalizar, gestionar y multiplicar los numerosos canales de producción y difusión de contenidos que recibe y consume el usuario constantemente de forma fragmentada. "Transmedia es un proceso narrativo basado en el fraccionamiento intencionado del contenido y su diseminación a través múltiples plataformas, soportes y canales, con el fin de que cada medio cuente una parte específica y complementaria de la historia". (Samaniego, 2018).

Fig. 54. *Matrimonio inglés.* (2014). Dis Berlin. Óleo sobre lienzo.

La visibilización y denuncia del poder manipulador del hegemónico lenguaje massmedia, la crítica del sistema capitalista cognitivo [88] contemporáneo (la espectacularización de la cultura, la memoria histórica) o la desenmascaración de una realidad fic/friccionada, respectivamente, son intereses articulados mediante la recopilación, la descontextualización, la fragmentación, la reiteración, el citacionismo y la resignificación de imágenes –y textos–, a través del *assamblage*, el *collage* y el *detournement*[89], abordados ahora desde una mayor amplitud de dispositivos artísticos (pictórico, fotográfico, videográfico e instalativo). La inmersión artística del ámbito de creación audiovisual nacional en el aún imberbe universo digital español de la década de los noventa, era ya palpable e irrefrenable.

Pero no solo ellos, también los amantes de "lo asido" –lo recogido, lo reciclado–, quisieron formar parte de este vital/viral juego. Aquellos artistas cuyos desvelos de mitificación y desmitificación objeto-visuales se veían embriagados por realidades –ahora también visuales– acumuladas, yuxtapuestas o desmembradas, dispuestas al servicio de sus particulares obsesiones simbólicas. En este transitar del objeto a la imagen y viceversa, Francesc Torres, Carlos Pazos, Dis Berlin y Carmen Calvo, entre otros/as muchos/as, –cosificando imágenes/visualizando objetos–, promulgan una particular arqueología del objeto visual introduciendo en nuestro imaginario valientes propuestas imbricadas, hasta hoy, todavía no caducas.

Francesc Torres, a través de sus conceptuales prácticas videoinstaladoras, formula escenarios de resignificación mediante la descontextualización y recontextualización de enseres en pugna, miembros cómplices de una cotidianidad sobresaturada por la acumulación de objetos e imágenes intervenidas –videográficas–, construyendo eficaces propuestas de re-visión, interpelación y relectura. *Belchite-South Bronx: A Trans-cultural and Trans-historical Landscape* (1988), *Oikonomos* (1989), *Cincuenta lluvias* (1991), *Memorial* (1992) y su reciente C*aja entrópica*. *El museo de objetos perdidos* (2018), trascienden su especial interés por la mediación en las narrativas a través de sus ruinas. (Torres, 2017).

Fig. 55. *Belchite-South Bronx: A Trans-cultural and Trans-historical Landscape.* (1988). Francesc Torres.

88 Deriva del sistema postcapitalista que toma el discurso artístico y cultural como ente de producción y mercantilización especulativa. Ver: (Rogelio López Cuenca. Yendo, leyendo, dando lugar, 1996).

89 Concepto surgido con el movimiento Situacionista (1957-1972) que defiende la posibilidad artística y política crítica de distorsionar el significado y uso original de un objeto creado por el sistema capitalista y/o sistema político hegemónico. Recuperado 15 de marzo 2020 de Wikipedia.

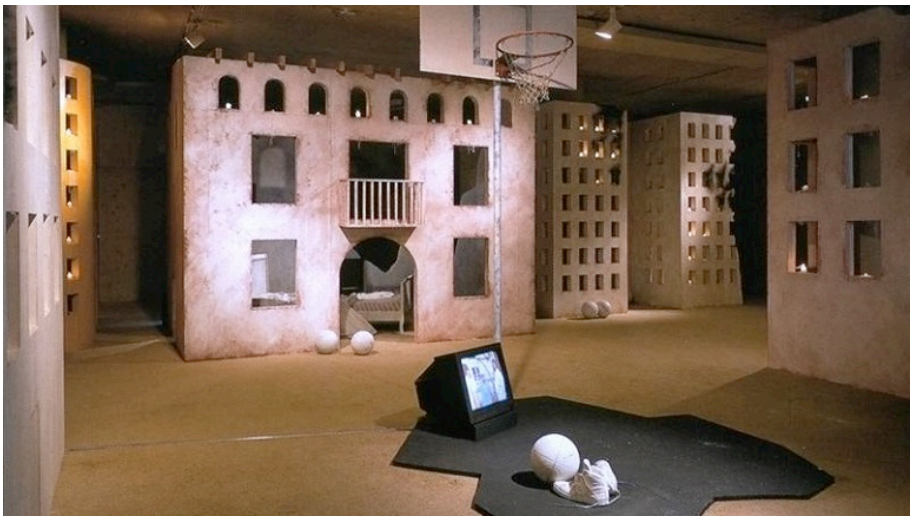


Fig. 56. *Belchite-South Bronx: A Trans-cultural and Trans-historical Landscape.* (1988). Francesc Torres.

Carlos Pazos, en su particular lucha "por reivindicar la melancolía creativa, el recuerdo y la mirada al pasado", […] "autoafirmando su condición de reciclador, ensamblador o post-productor", "[…] lo roba todo, menos el discurso" (Guasch, 2016). A modo de nostálgico coleccionista[90] profanador de estampitas, "sus piezas (visuales y objetuales) generan un entramado de correspondencias y conexiones cargadas de humor con un tinte de lo absurdo, […] que trasciende lo *kitsch* y los estereotipos" (Martínez de Aguilar, 2011). *Mnemocine*. P*elícula recortable* (2006-2007) y *Artįsiimo! Película de citas* (2012-2015), constituyen dos piezas indiscutibles de su ferviente ejercicio re-compilador.

Dís Berlin, por su parte "nos plantea un modelo de coleccionismo heterodoxo" (Delgado Mayordomo, 2016, p.11) revelador de una iconografía "sustentada en los paradigmas de la vida moderna" (Delgado Mayordomo, 2016, p.13). En este audaz juego el interés de los deshechos de la alta y baja cultura reside en la complejidad de lo hermético: "conexiones inéditas que, bajo su aparente sencillez, esconden un concienzudo análisis de la imagen, su significado y las posibilidades deconstructivas que generan los desajustes con respecto a su contexto originario." (Delgado Mayordomo, 2016, p.12). Entre otras, su serie de fotomontajes –*Cinema* (2007): *Paris la nuit*, *Gene Tierney, Ingrid Berman, …*– o el video*collage Belle de nuit* (2015) recogido en su ecléctica propuesta *Homo Sapiens* (2016), son clara muestra de ello.

[90] Martínez de Aguilar (2011) habla de una "arqueología del *souvenir*" donde Pazos se desenvuelve a sus anchas conformando un fabuloso cuerpo de obras a partir de productos culturales en desuso.

Y como adelantábamos, también Carmen Calvo, cómplice de este dislocado afán acumulador en su infatigable labor re-formuladora de instantes convulsos, provoca, a través de sus usuales dispositivos (*assemblages* objetuales, fotográficos, y puntualmente también cinematográficos), sentencias de duda ante la evidencia. Perturbando lo manifiesto, sus asociaciones objeto-visuales cuestionan las apariencias trasmutandolas en *imagen cosa*[91]. Con sus innumerables intervenciones objetuales sobre soporte fotográfico –*Cae levemente*, (2013), *Por encima del error*, (2013) y *En el castillo después de desembarcar*, (2017), tomando algunos ejemplos recientes– Calvo propugna la riqueza intertextual de la convivencia de la imagen como objeto autónomo y del objeto como imagen simbólica. Ello queda evidenciado en su *film-collage Retazos* (2009)[92], donde, cual niña ante un tentador surtido de golosinas visuales[93], se apropia de pequeños fragmentos de películas para atreverse a entretejer nuevas realidades críticas.

Llegados a este punto, podríamos continuar, a modo de "película infinita [94] *head hunter",* revisando inagotablemente nuestro habitado reciente pasado/presente en materia de creación audiovisual apropiacionista fragmentaria. Siendo conscientes de que acercarnos a la actualidad presupone asumir el riesgo de cierta miopía –dada la cercanía de la inmediatez, mutabilidad, y por ello inestabilidad del momento– sólo cabe continuar impunemente atendiendo al supuesto de que una escasa visión no implica una total ceguera.

Fig 57.
Belle de Nuit. (2015). Dis Berlin.
(Fotogramas).

91 Hacemos alusión a la noción "imagen cosa" destacando la querencia de Carmen Calvo por el carácter simbólico-fetichista del objeto surrealista.

92 Producción audiovisual concebida por Carmen Calvo, con ocasión de su exposición *Hombre patata. Carmen Calvo*, (2009). Universitat de València, Jardín Botánico, Valencia.

93 Con este guiño a *La golosina visual* (1983) de Ignacio Ramonet, pretendemos sugerir cierta afinidad presentando a Carmen Calvo como promiscua consumidora visual rendida ante la seducción de la imagen –fílmica en este caso–, la cual toma y fragmenta como uno más de sus objetos de deseo.

94 *La película infinita* (2018), de Leandro Listorti. Producción cinematográfica llevada a cabo utilizando y re-imaginando retazos de *films* argentinos inconclusos.

Fig. 58. *Sistema Operativo.* (2018). Daniel García Andujar. Vista de exposición *Colecciones*. CCCC.

Como hemos podido comprobar, el actual tejido de producción-experimentación apropiacionista fragmentaria en el contexto de creación audiovisual digital español da cabida a un número insondable de múltiples apéndices *trans-sustanciados* gestados en el pasado con tan diversas acepciones y correspondiente terminología –cine de compilación, cine de manipulación, cine letrista y situacionista (de *detournement)*, cine cincelante (*ciselant*) [95] , desmontaje documental, *found footage*, cine de metraje encontrado, cine de compilación, cine de archivo, *film-collage*, *video-remix*, *sampling-vídeo*, *scratch-vídeo*, *glitch-vídeo*– [96] , como las que, estamos convencidos, aún restan por venir. Y es en este infatigable tránsito, donde no seremos nosotros los que nos atrevamos a determinar una nueva, preliminar, y por ello parcial e incompleta etiqueta que represente sus muchas y heterogéneas matizaciones/mutaciones.

Teniendo en cuenta la coexistencia de todas y cada una de sus reconsideraciones como fundamento de riqueza, inspiración y renovación,

[95] En el cine cincelante (*ciselant*), inaugurado en 1951, la imagen es intervenida: rayada, arañada –desfigurada mediante cinceladuras– y desgastada mediante diversos productos químicos. También el sonido puede ser manipulado: embrollado, raspado. (Bonet, 1993).

96 Y podríamos añadir muchas más: "Existen varios términos para denominar a esta práctica de apropiación documental: Desmontaje documental (propuesto por Eugenio Bonet en 2002), *Échantillonage* (Francia), *Filme aus gefundenem Material* (Alemania), *Klippfilm* (Suecia)..., sin embargo, el más extendido es el término *Found footage* (Material de Archivo Encontrado)". (*Found Footage*-Desmontaje documental, 2010).

la *imagen líquida* [97] –a nuestro juicio imagen *trans*–, se erige hoy como partícula activa (transustancial) –piedra angular de una infinita, y ya proclamada, "corriente alterna" (Paz, 2009) –hoy red de confluencias–, que constituye el fundamento de la inmensidad híbrida del actual océano transmediático.

La Imagen *trans* –transformada, transgénica, transversal, transitoria, transdisciplinar, tránsfuga, trans-media– aborda e implica ingentes aguas movedizas en constante mutación y reverberación. Los *new media*, lo videográfico, lo cinematográfico, lo performativo, la instalación multimedia, son hoy habituales cauces cruzados, vasos comunicantes dispuestos a ser entreverados, manipulados, intervenidos, compartidos, mixtificados. La generalización de lo híbrido –*also made in Spain*– expande, aún más si cabe, la presencia y desenvolvimiento del ~~*collage*~~ en aras de la ubicuidad y compleja diversidad del momento actual.

Condicionados por la clara expansión de una narratividad convergente –transmedia– donde la confluencia de múltiples constructos estratificados sustentados en canales, capas y retículas, desatan y redescubren posturas híbridas novedosas transitadas individual o colectivamente en un a veces ejercicio de mero regodeo tecnológico, y otras de un marcado y politizado carácter crítico, la actual omnicultura del mestizaje y del reciclaje –del *detritus audiovisual*, de la hibridación archivística tecnológica consumada– abren ilimitados rodajes para el videoarte y la creación audiovisual digital donde la imagen *trans* continua su andadura entre e-images, flujos binarios e interfaces.

De este modo, la normalización de la hibridación diegética y la expansión de la combinatoria algorítmica en las artes en nuestro país provocan intangibles mareas de re/de-construcciones hipertextuales en las que los procesos de reflexión y producción artística devienen saturados y fragmentados procesos de descodificación y re-codificación interactivos.

Experiencias inmersivas como el *Live cinema*[98], y la creación audiovisual performativa sustentada en prácticas *Vjing* [99] , exploraciones de

---

97 Con el término *imagen líquida* apelamos a la noción de *Modernidad líquida* (2000), de Zygmunt Bauman, abogando por la idea de imagen inestable en constante dinamismo: adaptable al medio y/o canal, y manipulable (postproducción y reedición).

98 El amplio término *Live Cinema* engloba la creación simultánea de audio y imagen en movimiento a tiempo real desde la confluencia de diferentes formas y manifestaciones artísticas fuera de los canales y patrones convencionales del cine o la creación audiovisual, desarrollando una noción particular sobre la narrativa y la representación en el espacio. (Pérez-Bustamante, 2012).

99 Herederas de las prácticas *Djing,* las prácticas *Vjing,* vienen a amplificar visualmente a las anteriores. En la cultura electrónica actual, el *Vj*, es un creador visual de contenidos y

superposición y yuxtaposición *new media art* desarrolladas en espacios digitales virtuales –3D y realidad aumentada–, o proyectos *work in progress* de interactividad colectiva simultánea en plataformas de búsqueda y redes sociales; aportan y generan en la actualidad, inéditas y expectantes propuestas que vienen a facilitar y promover nuevas extensiones de continuidad de ese inetiquetable[100] principio que es el *collage*.

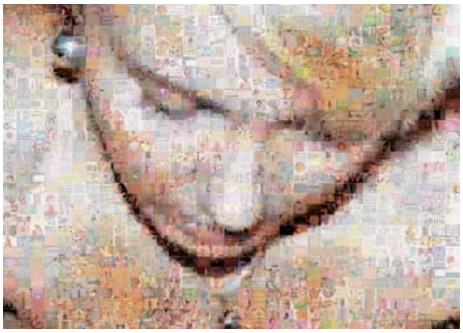


Fig. 59.
Reflectogramas. (2011-2013). Joan Fontcuberta.
Detalle exposición *A través del espejo (2010-2011).*

Fig 60.
Googlegrama 12: Eros. (2005). Joan Fontcuberta.
Proyección digital. (Detalle).

En esta línea, podríamos destacar indiscutibles e innumerables propuestas como las instalaciones mediático archivísticas de Daniel García Andújar (*Sistema Operativo. Colecciones*, 2018), las múltiples y particulares creaciones digitales *found footage* de creadores como Albert Alcoz (*NIF FIN*, 2007, *Home movie Holes*, 2009), Juan Rayos (*In cinema,* 2009), Oriol Sánchez, (*¿Donde está el espíritu?,* 2006), David Domingo (*Helados Derretidos*, 2010) o María Cañas (*Land of 1000 Tvs.*, 2005, *Meet my meat, N.Y*, 2007, *Kiss the murder*, 2008). Sin olvidarnos de las relevantes manifestaciones "divisionistas" *big data* de Joan Fontcuberta (*Googlegramas*, 2005-2007 y *Reflectogramas,* 2010).

Todas ellas, y muchas otras manifestaciones apropiacionistas fragmentarias intermedia, constituirían, sin duda alguna, paradas certeras en nuestro infinito recorrido.

Así pues, conscientes de nuestra impotencia ante la implícita parcialidad del relato, y condicionados por las limitaciones de extensión del texto,

---

ambientes en directo cuyas producciones performático-visuales se desarrollan en un proceso creativo abierto articulado mediante estrategias de apropiación y remezcla, de imágenes y sonidos. (Pérez-Bustamante, 2010).

100 *Untaggable,* spot televisivo de la agencia DDB España para la campaña publicitaria del modelo Q2 de Audi. Producción audiovisual fundamentada en una estrategia apropiacionista a modo de *videocollage*. (#untaggable: Audi Q2 se rebela contra las etiquetas, 2016 marzo 10).

Ephitelia[101] (1999) de Mariela Yeregui, *Vanitas*[102] (2020) de Elena Juárez y Carmen Main, y *Virginia* (2019)[103] de Jose Ramón Alcalá, constituyen a nuestro juicio, tres buenos ejemplos –tres radicales libres–[104], que, a modo de puntos de referencia, y también de puntos suspensivos, nos servirán para llevar a término este asumido inacabado epígrafe.

> Llegará el tiempo en que la imagen –en su devenir loco– podrá explorar las condiciones de su potencialidad pura, escanciando tiempos y lugares entre los que ese lazo de continuidad espacio-temporal para un sujeto estable se haya roto –gracias desde luego, al montaje–. (Brea, 2010, p. 45)

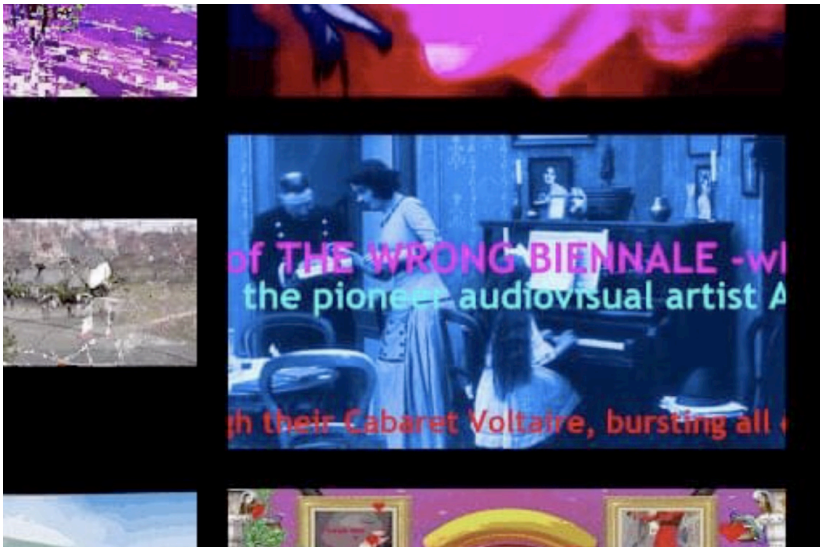


Fig. 64. Alcalá, Jose Ramón (2019). *Virginia.* (Captura).

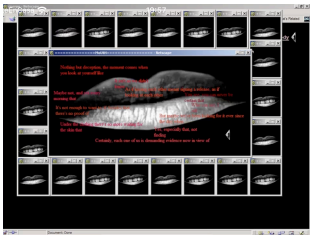


Fig. 61, 62 y 63. *Ephitelia.* (1999). Mariela Yeregui. (Capturas).

101 La pieza net art, "*Epithelia* (1999) de Mariela Yeregui, construye un cadáver exquisito de HTML dinámico. Utilizando algunos de los recursos técnicos ofrecidos por los navegadores de hoy en día –ventanas emergentes controladas por Javascript, diseños de marcos, cuadros de alerta, capas, *mouseovers*), así como fotografías escaneadas, dibujos y notas escritas a mano–, *Epithelia* representa el cuerpo como texto e imagen fragmentaria, híbrida y colectiva". (Yeregui, 1999).

102 Experiencias inmersivas diseñadas por Elena Juárez para la performance *Vanitas,* realizada junto a Carmen Main en *El Cine rev[b]elado #4,* proyecto comisariado por *Playtime Audiovisuales* en el CA2M de Madrid. (*Vanitas*-Elena Juárez y Carmen Main, 2020 enero 27).

103 Pieza *new media art* producida por *dadaland collective* a modo de palimpsesto audio-video-textual como parte de *The Wrong New Digital Art Biennale #4* (2019/2020). Textos: Jose Ramón Alcalá. Sonido: Project 5am w/ Diana Norma Szokolyai.

104 Tomamos prestadas las palabras de Albert Alcoz para destacar el carácter experimental e independiente de este segmento de obras: "prácticas fílmicas que huyen de los parámetros estandarizados de la industria audiovisual." (Alcoz, 2019, p. 7).

IV. Presencias del ~~*collage*~~ en la escena de creación contemporánea española. Cinco "microcasos" de estudio.

Como señalábamos, el último trayecto de nuestro trabajo consiste en desembocar en el escenario contemporáneo de creación artística española para, buceando en sus requiebros objetuales y visuales, visibilizar y explorar las específicas hilaturas del ~~collage~~ en el contexto actual español –presencias expandidas de las poéticas fragmentarias contemporáneas en España–.

Legitimados por la relevante trayectoria de cinco figuras nacionales de consensuada consideración e indiscutible proyección internacional en el contexto que nos ocupa, intentaremos situar y desbrozar las amplias –pero no por ello asíntotas– vías de actuación tomadas por estas particulares prácticas contemporáneas cuyo desarrollo se fundamenta en un apasionado interés por la exploración y desempeño de los diferentes procesos de apropiación, fragmentación y reconsideración en el tratamiento del objeto y/o la imagen.

En un ejercicio de contención y síntesis, llevaremos a cabo nuestro estudio de casos –"microestudios"– apoyados en la especificidad identitaria de cinco obras –a nuestro juicio significativamente representativas– pertenecientes al universo artístico de cinco creadores emblemáticos en el campo de actuación que nos ocupa. Carmen Calvo, Eulalia Valldosera, Chema Madoz, Joan Fontcuberta y Eugeni Bonet, constituyen el selecto plantel de nuestra sucinta pero reveladora elección.

Cabe señalar la excluyente presencia de otros muchos artistas de relevancia merecedores innegables de ocupar un lugar en este constreñido espacio de investigación. Espacio limitado decimos, pero no por ello aleatoriamente inexacto, pues, como avanzábamos en la introducción de este trabajo, no están todos los que son pero los que están son "todo" para los que son. Esto es: consideramos que los cinco creadores seleccionados son claros artífices de la revitalización y propulsión de los procesos y prácticas apropiacionistas fragmentarias en nuestro país, contribuyendo con sus exploraciones y logros, a gestar diferenciadas vías de referencia, inspiración y desarrollo para la diversa comunidad creadora artística española.

Así, con ellos, obras como *Todos los rostros del pasado* (2000) de Carmen Calvo, *Puzzle* (2004), de Chema Madoz, *Les demoiselles de Valence* (1999), de Eulalia Valdossera, *Googlegramas* (2005-2007) y *Reflectogramas* (2010), de Joan Fontcuberta; y *10MIN* (2010), de Eugeni Bonet; nos servirán de lanzadera para sobrevolar el particular cielo estrellado de prácticas manifiestamente "inclasificables", cuyo único núcleo común será su pertenencia/pertinencia al vasto ámbito de creación híbrida apropiacionista del objeto y la imagen –fija y en movimiento– en España.

La selección de estas obras ha girado en torno al eminente carácter enunciador de su particular enjundia revisionista fragmentaria –actitud evocadora de personales intereses y obsesiones, así como acreedora de la compleja diversidad artística coyuntural del siglo XXI–. Este asunto les ubica como fuentes de referencia generadoras de nuevas reconsideraciones y expansiones artísticas.

Por otro lado, la densa estratificación –riqueza semántica y formal– de sus tejidos conceptuales y estructurales ha supuesto, a su vez, un decisivo empuje a la hora de decantarnos por ellas.

De este modo, atendiendo a la extra-ordinaria singularidad de estas conjunciones metavisuales "estrafalarias" –productos desconcertantes de las fluctuaciones "imagobjetuales" de los inquietos albores del siglo XXI–, nos acercaremos –no sin dificultad dada su inclasificable denominación–, a los múltiples meandros del expandido principio *collage* en el marco de creación contemporánea española.

IV. 1. Repositorios emocionales.
Todos los rostros del pasado (2000), Carmen Calvo.

Escuchando a Carmen Calvo siempre nos topamos con un "no hay que explicarlo todo, hay que dejar margen a la transcripción de cada uno…" (No hay que…, 2018). Y es en ese "cada uno" singular –despegado del conjunto–, desde donde queremos despegar para destacar lo relevante de la obra eminentemente objetual de Carmen Calvo. Pues digamos que en toda complejidad –sobre todo en asuntos de la memoria– todo queda en un particular instante; y en el caso de las obras de Carmen Calvo, es un instante de turbación y complicidad emocional el que, removiendo tripas y,

en este caso, pensamiento, experimenta cada individuo abandonado ante una de sus "inocentes" afrentas.

Fig. 65.
Todos los rostros del pasado. (2000).
Carmen Calvo.
Técnica mixta, *collage*, caucho, 200x140 cm.
Colección particular ,Madrid.

En *Todos los rostros del pasado* (2000) (Fig.), es tanto lo común, tanto lo mostrado –y a su vez tanto lo escondido entre sus inquietantes exvotos acumulados– que lo ofrecido a la mirada queda obscenamente dispuesto para, haciendo acopio de lo sugerido, hacernos cómplices de lo revisado y lo sacudido.

El inicial extrañamiento tras la impronta de brusca fragilidad es inevitable, pero no por la aparente inconexa asociación de formas y significados de los objetos, sino por la explosiva carga semántica de sus intrigantes identidades. (Rose, 2004, p.26).

Paleta de pintor –muestra evidente del origen de todo: de aquel arte de oficio emblemático–; una fotografía antigua intervenida –quizá guiño factual a la potencialidad del ámbito creador de la imagen apropiada–; un crucifijo, un sagrado corazón de Jesús, un brazo fragmentado –reliquias de cierta "educación" nacional escondida en la memoria–; instrumentos de música, tipografías de porcelana –posibles resquicios del cubismo, alusiones a los *papiers collés*, hoy ya denostados; … En definitiva, añoranzas interrumpidas de "otros" tiempos, de otras andanzas, con los que nos interpela Carmen Calvo mujer, haciendo una especie de *strip-tease* (Rose, 2004) a través de sugerentes conexiones entre las piezas.

Los objetos conceptuales de Carmen, rezuman nostálgico surrealismo. Como fósiles del pasado perviven en un presente que ya no les escucha, diríamos más, les repudia, les da de lado. Fetiches, *ready-mades*, objetos encontrados, son especies en extinción pertenecientes a un momento del pasado. Un pasado íntimo ficticio –o quizá no tanto–, perteneciente al imaginario de la artista, y a aquella concepción moderna del objeto artístico donde lo contemplado, en un sublimado ejercicio de legitimidad dictatorial del sujeto, es superado hoy por otro ejercicio más mundano y democrático: aquel cuyas pretensiones artísticas apropiacionistas ensalzan nociones de colectividad y reconsideración *mixted media* para una híbrida e infinita existencia.

Y entre tanta reminiscencia, nos sigue sorprendiendo la firme –y física– bidimensionalidad del cuadro. Este nos retrotrae de nuevo al pasado recordando un transitar artístico de antaño, antes dispositivo mimético de escenas, hoy contenedor de cosas, y estas de conceptos[105].

105 Jose Luís Clemente (2004) define a Carmen Calvo como "pintora de conceptos". (p.57).

En la actualidad, la libertad lograda por una concepción artística expandida, sin ataduras formales [106] ni compartimentos estancos, insiste en el desarraigo del cuadro y de la pintura –sin despreciar sus merecidas referencias, su genealogía–. Hoy, el cuadro queda sometido, ninguneado, restando a ser retomado en un ejercicio de autoevaluación del pasado. Concretamente en el caso de ***Todos los rostros del pasado***, este hace las veces de "cajón de sastre", de desplegado atlas[107] que, mediante conexiones "perversas", resitúa los significados ocultos a la espera de ser desvelados.

En este contexto de reconsideración del pasado, el objeto encontrado en su todavía esplendor material, se resiste a ser manipulado. Su naturaleza física aún permanece intacta. El trozo, el pedazo, el resto, son usurpados, acumulados y transgredidos, pero no sólo de manera conceptual, sobre todo emocionalmente.

Clasificados sistemáticamente a modo de taxonomía fetichista, las cartografías emocionales de Carmen Calvo, proponen palimpsestos soterrados de gran heterogeneidad estilística (Clemente, 2004). Sus múltiples canales lingüísticos –textos poéticos y literarios, objetos e imágenes apropiadas–, "no ilustran, matizan nuevos significados" (Rose, 2004, p.29). La densidad poética intertextual de las obras de Calvo "conjuga malicia y deleite visual" (Rose, 2004, p.28), proponiendo registros abiertos en el pasado para ser resignificados en el presente.

De esta forma, la pátina de la memoria permanece abierta –hecha trizas para siempre–, continuamente reconfigurada a través de la historia, en un ejercicio de arqueología conceptual permanente. En ella, los restos fragmentados del objeto nunca más volverán a ser los mismos. En épocas de altermodernidad –con una necesidad artística y vital de salir del cuadro– las cosas desubicadas, se debaten en pugnas de diversa índole: entre múltiples vidas y diversos estados. De este modo, muchas veces hoy, los rostros de los objetos son sombras del pasado.

---

106 El trabajo de Carmen Calvo ha actuado siempre al margen de dogmas y tendencias, pero siempre sujeto a un personal compromiso de renovación artística evidenciado con un desarrollo procesual multidisciplinar. (Clemente, 2004, p.58).

107 Didi- Huberman (2009) se refiere al ***Atlas Mnemocine*** (1905-1924), de Warburg como "un aparato para poner el pensamiento en marcha allí en donde la historia se había detenido […] Fue la simiente de un deseo de reconfigurar la memoria renunciando a fijar los recuerdos […] en un relato ordenado, o peor, definitivo". (p.59).

IV. 2. Espacios de trans-fusión.
Les demoiselles de Valence (1999), Eulalia Valdossera.

"Que se haga la luz …[108]", y Valldosera cogió el testigo.
La luz que irradia Eulalia Valldosera es fuente de descubrimientos inhóspitos en la jungla de lo cotidiano. En un afán de "sanación" desenmascadora (González López, 2019), entre objetos cotidianos y luces superpuestas, Eulalia Valldosera reta al espectador a vivenciar una inmersión teatralizada.

Las videoinstalaciones de Valldosera devienen territorios de exploración y revisión de imaginarios, convenciones y trastiendas de lo cotidiano: territorios asumidos –aunque veladamente abruptos– del arte, de la cultura, y en especial, del papel de la mujer en el panorama social y cultural actual. Habituales contextos de lucha y constante revisión conceptual.

Ficha técnica de la videoinstalación *Les demoiselles de Valence* (Valldosera, 1999).

- Dimensiones aproximadas: 9 x 4 x 3'5 m.
- Objetos cotidianos apropiados, descontextualizados y recontextualizados pertenecientes al ámbito doméstico: aproximadamente 20 espejos de varios tamaños, una bañera, un bidé, un lavabo, un inodoro y accesorios de vestidor.
- Proyección de 1 diapositiva fija.
- Proyección de video. Duración: 7 minutos (bucle). Banda sonora estéreo: sonido ambiental, a través de auriculares.

Fig. 66. *Les demoiselles de Valence*. (1999). Eulalia Valldosera. Video instalación. (Fragmento video).

108 Expresión inspirada en el fragmento del Génesis: "Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas." (Génesis 1:1-4). Traducción Reina Valera.

En frías y pulcras *dark-rooms* (Fernández Polanco, 2006), el poder "mediador" (Marí, 2009, p.113) de los objetos, las luces y las sombras de Valldosera acampan a sus anchas invadiendo todo el espacio. La descarada sencillez y aparente aleatoriedad de las presencias –las cosas, las imágenes y sus proyecciones– permean un *savoir faire* de complejas interconexiones y transfiguraciones milimétricamente dispuestas. Medios mixtos, lúcidas fantasmagorías (Fernández Polanco, 2006, p.44), superposiciones/yuxtaposiciones, todo tipo de veladuras visuales y conceptuales, conforman en su *concubinage* una retórica conceptual, lujuria de información contenida.

La transversalidad es una constante en el trabajo de Valldosera: la cohabitación de géneros –instalación, vídeo, performance–, medios –objetual, audiovisual y performático–, y lenguajes –visual, espacial y corporal–, comportan "aspectos metalingüísticos y tautológicos inherentes al sistema de representación contemporáneo". (Alonso Molina, 2013, p.273). Podríamos afirmar que la obra de Valldosera es un claro referente de la evolución interdisciplinar del arte en nuestro país. Sus procesos transtextuales[109] evidencian la ya obvia necesidad contemporánea de "un trasvase de experiencias entre modelos operativos diferentes para materializar las ideas" (Alonso Molina, 2013, p.286).

> El arte se abre a la búsqueda de nuevas conexiones no explícitas entre sus componentes, lo que dará lugar a lecturas entre líneas, surgidas del propio hacer con diversas herramientas de variada procedencia al mismo tiempo y en igualdad de condiciones. (Alonso Molina, 2013, p.286).

De este modo, situados brevemente en el espacio de actuación de la obra genérica de Valldosera, pasemos a analizar la videoinstalación *Les demoiselles de Valence* (1999), haciéndonos eco de una particular cita.

A través de un fragmento de un texto explicativo de *Les demoiselles de Valencia* llevado a cabo por la misma Valldosera (2000), desempeñaremos a modo de *découpage*[110] un particular análisis que nos lleve a puntualizar las trans-fusiones del principio *collage,* y su traducción contemporánea en el

---

109 "Según el narratólogo Gérard Genette, la intertextualidad es una modalidad de algo más extenso denominado transtextualidad, que él define en *Palimpsestos* (1982) como: 'Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas o sin referencia explícita)". (Alonso Molina, 2013, p.289).

110 "Etimológicamente el término *découpage* proviene de la palabra francesa *découper* que significa fragmentar. Es un método de análisis fílmico que consiste en desglosar las secuencias de un *film* en planos para posteriormente poder analizarlas con más detalle". (Wikipedia).

espacio –físico, fílmico y narrativo–. Mediante una transcripción personal del mencionado texto, intentaremos visibilizar el contenido subliminal de su proceso translingüístico y transdisciplinar, (a nuestro juicio, ejemplar muestra ~~*collage)*~~.

Figs, 67 y 68 :
Les demoiselles de Valence. (1999).
Eulalia Valldosera.
(Fragmentos video).

> Un bar provincial un domingo por la tarde. Un grupo de adolescentes que pasan el tiempo. No pasa nada especial. Están matando la tarde. Sin darme cuenta de que los estoy filmando desde mi mesa. En casa puse el vídeo en cámara lenta y descubrí un misterio que emana de la escena. Los eventos siguen uno tras otro. Cada gesto, cada mirada proyecta una intención precisa. Las complicidades entre ellos se vuelven obvias; se transforman en los personajes de un *drama* vibrante. La cámara lenta teje un tejido de extraordinaria complejidad emocional. Sus relaciones parecen teñidas por la expectativa del deseo, por una inquietud resumida en la sexualidad recientemente despierta de sus cuerpos. Las chicas saben que están expuestas a las miradas de los demás, especialmente a la chica de rojo, centrada en alguien que permanece casi constantemente fuera de la escena, que en un momento dado entra y sale de la barra, barriendo la pantalla con el color de sus pantalones, el más cercano de los primeros planos. Y esto realmente la excita. Mientras tanto, la chica en el fondo está coqueteando con el chico más viejo, hasta que aparece su novio [...] Estoy presenciando algo muy común, el ritual inevitable de la seducción en la adolescencia. (Valldosera, 2000).

Lectura subliminal del texto:

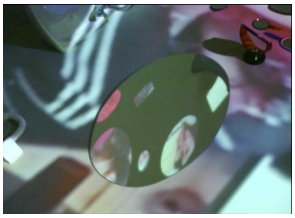
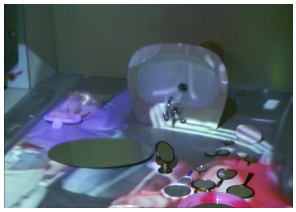
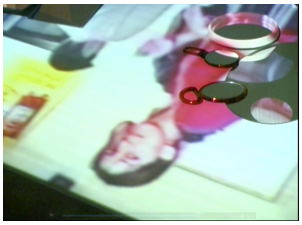
- Lo común, lo cotidiano. (Espacio/tiempo diegético de la escena cotidiana capturada/apropiada).
- Lo "infraordinario". Poética del extrañamiento.
- Referencias al proceder videográfico amateur: vídeo doméstico, ***Home cinema*** (apropiación, producción y postproducción).
- Intertextualidad (medios y lenguajes). Capas de significado.
- El dispositivo videográfico como herramienta personal contemporánea de análisis artístico, social y cultural.
- Transversalidad: interconexiones, asociaciones, superposiciones, yuxtaposiciones. Impulsos de las retóricas apropiacionistas fragmentarias.
- Procesos colectivos de creación y reconsideración de la imagen: exhibir/se, mostrar, compartir.
- Espacio fílmico y narrativo permeable y abierto: transgresiones formales, procesos multi/interdisciplinares audiovisuales.
- La seducción mediante la interactuación del espectador a través de los diferentes medios y procesos artísticos.

Les demoiselles de Valence (1999), fusiona tres contextos narrativos: el espacial, el fílmico y el objetual. La configuración de esta obra se constituye en una amalgama de estadios espacio-temporales cuyas diversas matizaciones técnicas y lingüísticas proponen un tejido narrativo y representacional de enorme riqueza. La percepción/apropiación directa de una escena cotidiana de la realidad hiperrepresentada mediante: un texto literario –notas personales de la autora–, un texto audiovisual –interpretación videográfica– y un texto instalativo –re-escenificación objetual en el espacio físico museístico– construyen para el espectador un espacio artístico multidisciplinar de enunciación transmediática.

En este, los ejercicios de deconstrucción y el empleo de guiños[111] conceptuales, ejercen de recursos habituales característicos en el proceder retórico citacionista de Valldosera.

Considerando la importancia del papel del espectador –"caminante"[112] implicado– en el trabajo y obra de Valldosera, dejaremos que ciertas notas del Certau (2000), se cuelen entre las líneas de nuestro relato acompañando su trayecto:

> El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados. […] es un proceso de ***apropiación*** del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua) […]. (p.110).

Figs. 69, 70 y 71. *Les demoiselles de Valence*. (1999). Eulalia Valldosera, Videoinstalación. (Fotogramas video).

111 Valldosera efectúa múltiples guiños semánticos, y estructurales, a la obra cubista ***Les demoiselles d'Avignon*** (1907) de Picasso: apropiación del título, la temática de la seducción y cortejo sexual adolescente, la inclusión de utensilios de baño; así como el empleo de estrategias de deconstrucción y fusión de la realidad en diversos códigos y lenguajes para ser hacedores de un mismo relato.

112 El espectador ideal al que pretende Valldosera ejerce de "caminante". Ese "caminante" activo –implicado/comprometido– al que alude Michel de Certau (2000) refiiriéndose a "enunciaciones peatonales" y "retóricas caminantes". (pp.109-114).

IV. 3. Retóricas de lo "infraordinario": la imagen objeto.

Puzzle (2004), Chema Madoz.

Fig. 72. *Puzzle*. (2004). Chema Madoz. Fotografía analógica en blanco y negro.

"Agua parece, objeto no es"[113].

Desde que Platón esgrimió su alegoría ***El mito de la caverna***, las imágenes y los objetos pendulan entre certezas e incertidumbres. En el momento contemporáneo, el mundo de las ideas no atiende diferencias entre imágenes y objetos, su "verdadero" valor no reside en lo que son –su propia naturaleza– sino en que están, –su promiscua e infinita presencia–. Hoy –en la actual hiperrealidad–, la realidad y la ficción son más que nunca la misma cosa, campo de acción de subjetividades creadoras y engañosas.

> El mundo sensible ofrece un tipo de conocimiento que está basado en los objetos físicos y en las imágenes y apariencias. Esto hace que no sea más que un conocimiento individual, en el que los objetos visibles no ofrecen más que un entendimiento de la realidad basado en la opinión o ***doxa***, por lo que se trata de un conocimiento subjetivo. (Arrieta, s. f).

Es en este terreno de juego donde pretendemos detenernos. En él las reglas no existen, o más bien, casi inapreciables, permanecen sumergidas a la espera en estado latente. Es el lector, espectador, prosumidor, el agente que las diseña para su proceder más convincente.

Chema Madoz es uno de estos perspicaces agentes: ilusionista de profesión, fotógrafo las más de las veces. Sus elucubraciones en el universo ~~***collage***~~ se expanden a modo de juegos retóricos visuales y conceptuales, echando al vuelo, aunque no por azar, las sorprendentes posibilidades poéticas de los objetos.

A modo de "vuelta de tuerca", las imágenes de los objetos cotidianos de Madoz enganchan/engañan nuestra mirada, que en su perplejidad, no acierta a resolver los ***trompe l'oeil*** devenidos rompecabezas. Sus sorprendentes paradojas visuales tejidas mediante apropiaciones y

---

[113] Guiño a la adivinanza y juego de palabras "Oro parece, plata no es", ejemplo de empleo del recurso literario Calambur, consistente en la modificación del significado de una o varias palabras con el mismo o parecido valor fonético, agrupando sus sílabas de forma diferente.

asociaciones "indebidas" dan lugar a instantes de magia: ejercicios retóricos malabares de un sugerente *ars combinatoria*[114].

Fig. 73. Joan Brossa haciendo juegos malabares con un sombrero de copa, un sombreo de cura y un tricornio. (1977). Fotografía a las sales de plata de Antoni Bernard.

> Cuando uno sale al encuentro de las cosas, sin el afán de dominarlas, someterlas o controlarlas, sino con la intención de aproximarse para escuchar, aprender, comprender, no parece que sea del todo necesario tener un sistema de apropiación hermético o cerrado, sino que sería más propio dejar paso a un espacio más amplio para las nuevas asociaciones, en un *ars combinatoria* entre lo encontrado y lo guardado para tambalear todo y provocar nuevos relatos". (Rodríguez, 2020, p.16).

Madoz (1958) junto a De la Serna (1888-1963), Perec (1936-1982) y Brossa (1919-1998), entre otros muchos, forman parte de ese singular gremio cuyo oficio propugna el protagonismo de lo nimio como fuente de inspiración poética y de conocimiento. Mediante el *savoir faire* de sus personales poéticas, estos habituales apasionados de tan peculiar juego, invitan al espectador a tomar conciencia del valor de lo ordinario.

> Cambiar el mundo no es fácil, tampoco es tan fácil ni tan rápido cambiar la realidad en que vivimos, pero cambiar su imagen, su apariencia, eso sí es algo más factible. Se trata de cortar y pegar. Los materiales son infinitos, las intenciones son las que marcan este juego en el que todo puede valer. (Olivares, 2009, p.9).

Gómez de la Serna, dejando caer la pipa de sus labios, recitaría con avidez una de sus ingeniosas greguerías: "Aquel a quien se le han desatado los cordones de los zapatos cree que arrastra el Nilo y sus afluentes". Brossa, en un alarde de economía, recuperaría un ovillo de lana y lo hilvanaría a un usado zapato de un quizá trasnochado caballero (véase fig.). Perec, por su parte, enamorado de la vida[115], y de sus más livianos accidentes, relataría con placentera minuciosidad los enseres de cualquier cotidiano inmueble: "[…] 2 péndulos, 5 cómodas, 2 mesas, 1 despacho con cajones y un cartapacio y un tintero, 2 pares de zapatos, 1 taburete de baño, […]" (Perec citado por Nogueira, 1992, p.28).

---

114 Guiño a la muestra *Chema Madoz. Ars Combinatoria* (2013). Exposición en Fundació Catalunya-La Pedrera, Barcelona.

115 Cabe destacar su obra *La vida instrucciones de uso* (1978) en la cual ejercita un excelso trabajo de innovación narrativa fundamentada en una concienzuda descripción de los más nimios hechos cotidianos a modo de inventario.

Fig. 74. Poema objeto. (1969). Joan Brossa. Fotografía de Antoni Bernard.

Fig. 75. Sin título. (2012). *Ars combinatoria.* (2013). Chema Madoz. [Fotografía].

Con elocuente humor –en términos de absurdo–, se impone el juego de la vida. En este, lo "infraordinario" roba espacio a lo "importante"; ahora lo "verdaderamente" relevante es lo más insignificante. Metáforas, metonimias, sinécdoques, analogías, hipérboles, …, recursos literarios abordados desde diversos lenguajes y medios artísticos en aras de asombrar/atrapar al espectador para dejarle pensativo, fuera de juego.

La vida es como un puzzle, un conjunto de infinitas piezas cuyas apreciables y modulables aristas dejan entrever un universo potencial de infinitas combinaciones. Un puzzle o rompecabezas, como la imagen escogida de Chema Madoz para este "microestudio", es en definitiva, un excitante reto que invita a redescubrir una realidad que se manifiesta oculta dividida en fragmentos.

> La imagen de una cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras, herirla en el pecho. La vida tiene que aparecer bajo un aspecto de desvariación, necesitamos complicar la bonachona transpariencia de las cosas. (Rodon, 1989, p.11)[116].

IV. 4. Genomas de archivo.[117] Herencias visuales contemporáneas.

Googlegramas (2005-2007) y *Reflectogramas* (2010), Joan Fontcuberta.

Probablemente nadie podrá poner en cuestión el contenido de la siguiente afirmación: gen es una unidad molecular de la herencia genética que almacena la información y permite transmitirla a la descendencia. El conjunto de genes de una especie se llama genoma[118]. Sin embargo, no estamos tan seguros de poder decir lo mismo respecto a esta otra: la herencia cultural visual de un país, de una sociedad, de un individuo, en el momento contemporáneo, se mide por el registro digital de sus vitales experiencias durante el desarrollo de su propia historia.

---

116 Para más información ver *Automoribundia 1808-1948* (1948), autobiografía de Ramón Gómez de la Serna.

117 Apropiación e intervención del título del artículo Ruidos de archivo (Foncuberta, 2005, p.21).

118 Véase definición genoma. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Gen

Fig. 76.
Googlegrama 42: Medusa. (2007).
Joan Fontcuberta.

Fig.77.
Googlegrama 49: White on White. (2007).
Joan Fontcuberta.

Cierto o no, (al fin y al cabo, en la actualidad ambos conceptos son proclives a cierta confusión semántica), damos fe, de que al menos, esta última afirmación es acorde a nuestro pensamiento.

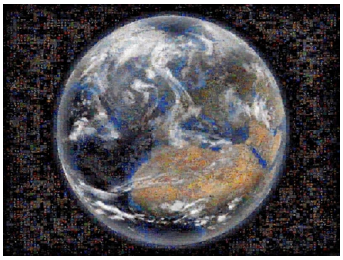
De este modo, actuando con cierta imprudencia, y tomando como punto de partida tan "lapidarias" sentencias, continuaremos hilando dispares conceptos como gen y genoma, tesela y mosaico o pixel y retícula, para intentar aproximarnos al análisis de dos singulares propuestas visuales fragmentarias de comienzos de este siglo: ***Googlegramas*** (2005-2007) y ***Reflectogramas*** (2010) de Joan Fontcuberta.

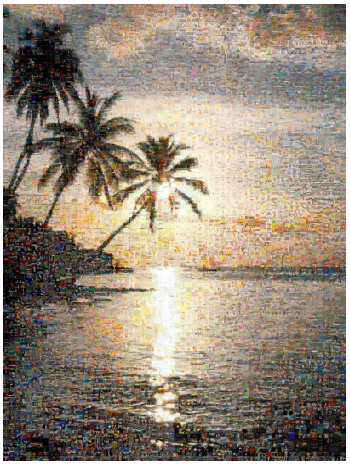
Maffesoli (2005) asegura que "el sustrato cultural sobre el que se funda la modernidad es ciertamente la gran 'fantasía' del Uno". (p.7). Hoy, en nuestra devenida contemporaneidad, "la unidad ha sido desbancada por una pluralidad solo representable por fragmentos". (Fontcuberta, 2015, p.55). En la infinita complejidad del entorno reinante, la parte y el todo/el todo y sus infinitas partes, conforman un "indefinible" (Maffesoli, 2005, p.7), y a su vez identitario, carácter. En el momento actual, la coexistencia de todo tipo de posicionamientos, ideologías, religiones y filosofías diversas –sinónimas y antónimas– en un compendio de flujos de información compartida desmedida, abrazan un ya arraigado postulado de pluralismo colectivo que paradójicamente pretende ser canalizado –domado, manipulado– (Fontcuberta, 2015) mediante la idea de homogeneizar lo dispar, lo diverso, lo discordante. (Prada, 2015, p.130).

Asuntos como la extendida y generalizada necesidad de "compartir emociones colectivas", "el sentimiento de pertenencia" y la aceptación del individuo por un grupo, (Maffesoli, 2005, p.11) sumado a las inquietudes artísticas de muchos –en este caso especialmente de Joan Fontcuberta– por analizar y re-exponer lo ya mirado, nos hace plantear ciertas analogías que nos llevarán a abordar ciertos aspectos del tratamiento de la imagen híbrida en el contexto español de creación contemporánea.

La imagen digital –conjunción estructurada de pixeles–, se regodea en ires y devenires por el inmenso océano de lo desmaterializado. Buscadores, Webs 2.0 (servicios de alojamientos de video, servicio de redes sociales, ***wikis, blogs, mash ups,*** folksonomías [119]), son depósitos –"nuevos

119 Las folksonomías ofrecen a los internautas […] poder reflejar, con sus propias palabras el trasfondo de la información, su experiencia con ella, […] Este sistema de clasificación es completamente abierto y democrático, lo que permite que cualquier persona pueda contribuir y compartir sus etiquetas. (Marcos Ros-Martín, 2008).





Figs. 78, 79 y 80.
Googlegramas. (2005-2007).
Joan Fontcuberta.

contenedores"–, (Prada, 2009, p.20) de contenidos visuales donde lo individual y lo colectivo, no alcanza pleno sentido sino es en su particular relación del uno con el otro. Las nociones de singularidad y originalidad decaen definitivamente ante nociones de simultaneidad, accesibilidad y ubicuidad. Así, los actualmente objetos digitales, a modo de cadenas genómicas –entidades estructuradas, codificadas y plurifragmentadas–, transitan en un continuo flujo de concentración y dispersión programada.

La serie visual ***Googlegramas*** (2005-2007), y la posterior en el tiempo, Reflectogramas (2010), de Joan Fontcuberta, atienden con clarividencia discursivo artística las particularidades de estas cuestiones mencionadas[120].

Mediante un programa ***freeware*** de fotomosaico conectado ***on-line*** al buscador Google (Fontcuberta, 2005) que gestiona búsquedas dirigidas mediante la introducción de una palabra, o palabras, preseleccionadas –***tags*** (etiquetas)–, Fontcuberta, como usuario semionauta, obtiene un innumerable número de imágenes que responden a los parámetros impuestos. En un afán compilador y reconsiderador, el numeroso material HTML hallado –acumulado– es puesto al servicio de una construcción reticular –***e-image*** global– que conforma y simboliza la temática (inquietud, actitud, mensaje) común del grupo de imágenes buscadas. De este modo los ***Googlegramas*** atienden a criterios de selección y recuperación predesignadas mediante etiquetas.

Los ***Googlegramas*** se presentan como "nuevas" identidades visuales estructurales fundamentadas en la noción de mosaico. Un número aleatorio de imágenes diversas dotadas de un valor individual autónomo, a modo de teselas, completan la construcción global/fragmentaria de un nuevo todo –de una nueva imagen–.

> Cabría situar estas prácticas a medio camino entre el mosaico y el fotomontaje. En el mosaico ***ad hoc***, cada tesela es una pura mancha de color sin significado, mientras que en los fotomosaicos unas fotos que pueden ser de tamaño diminuto, pero que conservan una capacidad figurativa autónoma, se estructuran para alcanzar un nivel significativo superior. (Fontcuberta, 2005, p.25).

De igual modo, los ***Reflectogramas*** (2010) –muestras fehacientes del mito de Narciso en su contextualización contemporánea–, acogen aquellas imágenes en las que los usuarios, desde su intimidad particular, se

fotografían ante el espejo para posteriormente publicarlas en Internet y difundirlas en redes sociales. (A través del espejo. Joan Fontcuberta, 2010 febrero 2). En una saturada y yuxtapuesta proyección *site especific* de los singulares –y a su vez tópicos– autorretratos individuales –*selfies*–, el espacio expositivo ejerce a su vez de espacio contenedor y de cohabitación con el espectador, haciéndole cómplice/partícipe de un relato "panóptico y escópico de nuestra sociedad" (Fontcuberta, 2010) fruto de la cultura visual contemporánea.

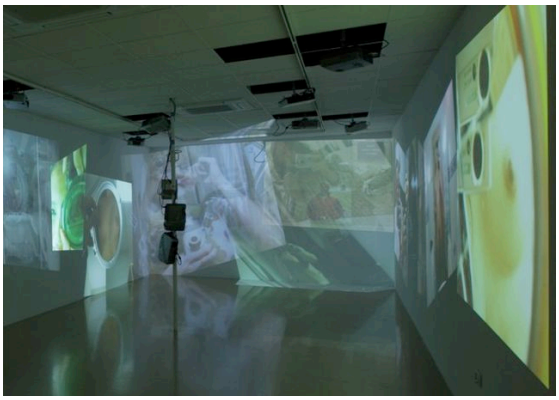
Fig.81. *Reflectogramas.* (2010). Joan Fontcuberta. Vista exposición *A través del espejo.* (2010-2011). ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Barcelona.

Los hoy generalizados ejercicios de categorización –las prácticas de filtrado, identificación y recuperación de imágenes como material extrapolable, disponible y accesible–, proporcionan al usuario prosumidor "procesos de socialización del juego de las identificaciones, nuevas dinámicas del etiquetado de archivos en las que todo el mundo puede relacionar palabras con archivos de imagen, audio o direcciones web". (Prada, 2015, p.130). Martín Prada (2015) asegura que estas prácticas "son creaciones abiertas en sí mismas" (p.129); y Fontcuberta –participando del enfoque fílmico conceptual de Godard–, atesora que las imágenes se han convertido en conceptos (Crespo, 2016 febrero 17), en imágenes de otra imagen (Fontcuberta, 20115, p.169).

En este transitar procesual de búsquedas, apropiaciónes –capturas–, descontextualización y recontextualización –nuevos registros– de la imagen

digital, ¿se podrían considerar las prácticas de ***tagging***[121] social como prácticas artísticas contemporáneas expandidas heredadas de aquel principio ***collage*** cuya esencia gestora gira en torno a la reconsideración del todo y del fragmento?

Podríamos atrevernos a señalar que, los archivos visuales, materia prima fragmentaria electrónica –trozos y tramas de un retroalimentado imaginario desmaterializado–, constituyen la esencia del legado audiovisual de nuestra actual existencia. Con ellas, las e-images –a modo de entidades unitarias removibles conformando mosaicos de hiperrealidad –cadenas genéticas visuales–, constituyen a día de hoy el elenco contemporáneo de aquellos denominados "materiales extrapictóricos, o extraartísticos, (que retomados, serán llevados a) su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto: el de la obra de arte". (Rafols i Casamada, 1976, en Wescher, 1976, p.9). Somera "definición" del entonces entendido principio ***collage***, ahora expandido ~~–***collage***–~~.



Figs. 82 y 83. ***Reflectogramas.*** (2010). Joan Foncuberta. Vistas exposición ***A través del espejo.*** (2010-2011). ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Barcelona.

121 "Probablemente el mayor atractivo de las prácticas de ***tagging*** social como centro de la actividad artística, subyazca en el hecho de que esas categorizaciones muchas veces no son taxonómicas (no se trata de elegir términos de un vocabulario prefijado), sino que en ese ejercicio de categorización las posibilidades en la elección de términos son infinitas […]". (Martin Prada, 2015, p.129)

IV. 5. El *atrapafilms* [122]. Tiempos de *collage* y desmontaje. *10 min* (2005), Eugeni Bonet.

> Son varios los rasgos que distinguen a estas obras, a veces designadas también como *collages*, de la película de montaje, el documento de archivo, en sus modalidades más corrientes. […] Se prefiere que las cosas se expresen por sí mismas: por lo que dicen, por lo que aún cuentan esas imágenes, y por lo que aportan los giros de montaje (o mejor dicho), de desmontaje, puesto que lo que la obra nueva nos dice suele ser bastante distinto a lo que pretendían los materiales de partida)". (Bonet, 2014).

El ***atrapafilms*** es un individuo de apariencia normal y corriente, hombre o mujer cuya vital inquietud es hacer acopio de material audiovisual disponible (o no) a su apropiación y recuperación, para hacer un uso de reconsideración personal ajeno a los condicionamientos y circunstancias de su original procedencia.

Eugeni Bonet es el ***atrapafilms*** nacional[123] por excelencia. Reconsideración extraña esta por nuestra parte –dado su posible "autobautismo"–, ya que fue el mismo Bonet el que sagazmente acuñó este término dirigido a un cómplice amigo.

La vida personal y profesional de Eugeni Bonet –como teórico, curador[124] y creador audiovisual– transcurre inmersa entre bobinas de celuloide, dispositivos videográficos y ***software*** de imágenes digitales en movimiento. En este tránsito de reflexión y elección personal ***in aeternum***, tres nociones tomadas de su pieza audiovisual ***10 min*** (2005), nos permitirán trazar las claves discursivas que, a nuestro juicio, guían el firme rumbo de sus inquietudes artísticas, prácticas y teóricas.

Fig. 84. *10 min.* (2005). Eugeni Bonet. (Fotograma).

Ficha técnica:
Producción: In Media Res.
Músicas: Johan Strauss Jr., "Perpetuum Mobile".
Farben, "The Videoage" (Thumb Remix).
Duración: 00:10:00
Formato original: DV-Cam.
Formatos: Betacam Digital- DVD.
Sistemas de TV: NTSC-PAL
Licencia: Copyright.

122 Término apropiado. Ver: Bonet y Rosell, (2010). L'Atrapafilms: imatges que escapen de la gàbia.

123 Nos atrevemos a presentar tal designación dada la extensa, relevante e influyente trayectoria de Eugeni Bonet como teórico, crítico, curador y artista, dentro del ámbito de la creación *found footage* en nuestro país.

124 Cabe destacar la curadoria de relevantes exposiciones como: ***Desmontaje: film, vídeo/ apropiación, reciclaje***. (1993). IVAM, Valencia o ***El ojo escucha. Eugeni Bonet: pantallas, proyecciones, escritos*** (2014). MACBA, Barcelona, y su correspondiente catálogo ***Escritos de vista y oído.(***2014).

PERPETUUM MOBILE, ARS MEMORATIVA y *ERRATUM*[125], constituyen tres enunciados que de forma manifiesta concentran, a nuestro juicio, la esencia de su apasionado y comprometido desempeño audiovisual y fílmico.
Aproximémonos a analizar sus enfoques y significados.

Pero para ello, consideramos necesario puntualizar con anterioridad el matiz de algunos términos de interés que nos ayuden a situarnos.

Recordemos la condición intrínseca del cine, el fundamento de su procedimiento: "El cine en tanto que continuidad de imágenes, construye formas mediante el montaje". (Ruiz, 2010, p.2). Esto es, el cine es un constructo temporal de continuo movimiento, que en perpetua reconsideración de sus potencialidades, se convierte en "un espacio de experimentación privilegiado donde se subvierte el lenguaje visual por excelencia que es la imagen en movimiento"[126]. (Bonet y Rosell, 2010, p.150).

Esta apreciación y reconsideración de continuidad del espacio y del tiempo fílmico –extendida al medio videográfico y a las diferentes manifestaciones digitales multimedia–, se convierte en un recurrente y significativo parámetro de investigación y experimentación a través de la historia –también ahora en el momento contemporáneo–. Y en esta línea, en los diferentes caminos actuales de exploración de la imagen en movimiento, el montaje tiende a ser una estructura limitada –excluyente–. El desmontaje, en una búsqueda de inconmensurable libertad de actuación, se proclama en la actualidad, una vía oportuna de exploración y reconsideración estructural y conceptual.

El desmontaje, entendido como proceder fílmico experimental "anarquista" –independiente–, contrario a patrones establecidos y estereotipados, es un término homólogo al del *collage.* Su actitud subversiva y liberadora opta por un continuo inconformismo revisionista y reconstructor promotor de nuevas vías experimentales de producción, exhibición y difusión.

Sin embargo, tal como matiza Bonet, el término "desmontaje" puede también puede ser considerado –en su específica acepción técnica– de "oficio creativo", "[…] pues es evidente que hay una habilidad, una sabiduría, una astucia, un conocimiento de los medios, los materiales, los efectos, los defectos […] (que constituyen) el modo de empleo de lo que he dado en denominar desmontaje". (Bonet, 1993, p. 7).

---

125 Traducción: Movilidad permanente, Arte de la memoria y Errata.

126 Traducción propia.

Paradójicamente, las películas denominadas "películas de montaje" – o "de metraje encontrado"–, son precisamente aquellas que "basadas sustancialmente en un material preexistente, de archivo u otra procedencia, reutilizado para generar un nuevo discurso", (Bonet, 1993, p.2) este toma cuerpo sustentado en una "desestructura" constituida por fragmentos, acumulaciones, yuxtaposiciones y superposiciones. Esto es, de imágenes y/o secuencias desmontadas.

Así, *10 min* (2005), "película de montaje" (o de "desmontaje"), trata de presentar una singular panorámica de la vida de Eugeni Bonet –particular autorretrato–, a través de imágenes recuperadas del cine clásico y las propias familiares. Mediante la apropiación, descontextualización y re-contextualización de pedazos "encontrados" de películas legendarias de los años cincuenta, sumada a una exhaustiva muestra acumulativa de fotografías y tiras de negativos domésticos personales, Bonet propone una singular metáfora del implacable paso del tiempo, y la permanencia de la memoria a través de las imágenes. La vida, es una estimulante sucesiva progresión de instantes. (***Bonet. 10 min***, Hamaca).

Las imágenes constituyen recuerdos vividos –cinematográficos y personales–, fragmentos de memoria seleccionados, enlazados a través de precisas asociaciones y engarces. Así, *10 min*, –ejercicio acotado de diez minutos de duración– se convierte en un "juego de relaciones simbólicas y formales de lo que se quiere recordar" (***Bonet. 10 min***, Hamaca), esto es, en un *memorándum* de vida.

En su estructural deconstrucción, este singular relato a-temporal, viene fundamentado en una exhaustiva práctica de *cut ups*[127], y demás recursos cohesionadores y fragmentarios. La globalidad del relato se muestra dividida en tres evidenciadas partes por su textura, estructura, ritmo y sonido diferenciado. Tres estrofas, en las que, a modo de subtítulo, figuran los tres términos que anteriormente hemos señalado:

PERPETUUM MOBILE. La pieza da comienzo con el convencional contador numérico fílmico *in descrescendo* (del 10 al 0), dígitos que a lo largo de todo

127 La técnica ***cut up*** nos remonta a las reveladoras prácticas artísticas de William S. Borroughs en los años sesenta, y su obra fílmica ***The cut ups*** (1966.) Técnica creadora expandida en la actualidad, "la técnica *cut-up* o técnica de recortes, es un género o técnica literaria aleatoria en la cual un texto es recortado al azar y reordenado para crear un nuevo texto". (Wikipedia).

el relato irán apareciendo cada minuto, ordenando y reiterando el paso del tiempo. Entrando con una exhibición continuada de fragmentos de películas apropiadas enlazadas cuyo punto en común es la muestra del tiempo a través de diferentes escenas de relojes y herramientas contabilizadoras del tiempo, se nos lleva a reflexionar, de manera lúdica y algo humorística, sobre los diversos protocolos del paso y constatación del tiempo.

ARS MEMORATIVA. A continuación, una numerosa sucesión de imágenes de fotografías personales en papel, se suceden velozmente manteniendo un orden cronológico, dando paso a una ingente acumulación de negativos positivados y clichés intervenidos –velados, virados, maipulados–, cuyas texturas capturan al espectador en un deleite visual estético, matérico y fragmentario.

ERRATUM. Para terminar, la aparición protagónica de un pequeño reloj que hace las veces de ajuste –de comodín, de fe de errata–, desempeña sugestivamente la función de moldear –intervenir– el tiempo, reto autoimpuesto por el propio autor en su pretensión de revisar/re-visionar su vida en 10 minutos.

El "arte de la memoria", en un tiempo de movilidad perpetua, corrige –reconsidera– a través de sus propios ***detritus*** visuales, esta maravillosa muestra audiovisual de la poética del reciclaje.

> Cuando Einstein identificó el tiempo con la cuarta dimensión, lo que quería decir es que nos es imposible describir con precisión cualquier elemento de nuestro universo que no exista en una sucesión temporal o al margen de la longitud, la amplitud o el volumen. Nuestro medio de vida es un tiempo en movimiento, igual que el medio del pájaro es el aire. (Davis, 2006, pp.92-93).

"Vol": término francés que significa vuelo, pero también apropiación, robo. (Bonet y Rosell, 2010).

Fig. 85. *10 min.* (2005). Eugeni. Bonet . [Fotogramas].

CONCLUSIONES

IV. No todo es *collage*. Poniendo cascabel al gato.

Hablar de ***collage*** implica hablar de ruptura, de transgresión, de reconsideración, de liberación, pero sobre todo, implica hablar de un ingente legado de potencialidades –actitudes y procederes ligados a las poéticas de lo fragmentario y lo discontinuo–, cuyos diversos emprendimientos redefinen constantemente la historia de la creación artística y con ella, el transcurrir de los últimos cincuenta años del arte español.

Nociones como interdisciplinariedad, transversalidad, mestizaje, apropiación, descontextualización, resignificación, relectura, palimpsesto, hipertexto, intermedia, transmedia, cultura ***DJing/VJing***, etc, pertenecen a un vasto linaje de términos contemporáneos cuyas líneas genealógicas nos remiten a las premisas esenciales del ***collage*** como principio de creación transversal de carácter divergente y disruptivo.

Como avanzábamos en la introducción de este escrito, el redescubrimiento y estimación del principio ***collage*** desde una visión amplificada y actualizada ha sido uno de nuestros firmes propósitos. La presente preponderancia y continuada expansión de múltiples y polimorfas manifestaciones artísticas apropiacionistas, discontinuas y fragmentarias emprendidas en nuestro país desde hace ya más de medio siglo, vislumbra la necesidad de evidenciar y sopesar el poso de una particular idiosincrasia contemporánea "reconsideracionista" cuyas diversas vías de actuación y experimentación son partícipes de un latente sustrato común: el principio generativo/degenerativo ***collage***.

El *collage*, principio de actuación inclusivo, cohesionador de lo descontextualizado, lo fragmentado, lo disonante, lo multirreferente, (Yurkievich, 1986), proveedor de infinitas miras, interconexiones y amalgamas, propugna aires de "distinción" revolucionaria para todo aquello que, objeto de la más obscena nimiedad, y perteneciente a orígenes expresamente disímiles, es retomado y reconfigurado en aras de mostrar una escondida, discrepante y sorprendente resignificación inédita.

Las poéticas de lo discontinuo y lo fragmentario basan sus fundamentos en una estética de la mezcla y la profusión (Yurkievich, 1986). En esta línea, el *collage*, desde sus múltiples cauces –plástico, verbal, audiovisual, objetual, sonoro, performático, intermedia, … –, ataja su implícito afán crítico revirtiendo los despojos recuperados mediante un tratamiento irónico o humorístico pertrechado a través de contigüidades inusitadas (Yurkievich, 1986). Este particular proceder le identifica como dispositivo revisionista fiel promulgador del cuestionamiento a través de la ironía y del extrañamiento.

Pero como hemos podido observar a lo largo de nuestro estudio, corroborando el mensaje del afamado aforismo de Max Ernst (1936) –"*Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage*"– no se trata sólo de encolar, de ensamblar, de mezclar. "El *collage* es mucho más que un módulo formal o arte combinatoria […]" (Yurkievich, 1986, p.66) al que acudir como fórmula magistral de "asegurada" renovación artística. El *collage* es una singular visión que condiciona toda nuestra experiencia del mundo propugnando una concepción diversificadora y desintegradora de la contingente realidad. (Yurkievich, 1986).

Ante la continuada y asumida ausencia de absolutos que validen principios de actuación permanentes y legítimos, el arte desemboca en búsqueda y cambio constante. Con él, el expandido principio *collage,* como estrategia de enfatizada permeabilidad artística, se convierte en la actualidad en su mejor aliado, manifestándose como proceder experimental de reconsideración e insatisfacción perpetuas.

En los actuales albores del siglo XXI, añoranzas y desapegos modernistas propugnan en el ámbito de la creación artística movimientos de re-visión, re-significación, re-edición y re-creación. Actitudes asentadas en una omnipotente normalizada hiperrealidad (compartida, simulada, hiperconectada) que, en su constante reinvención, vienen a paliar los desajustes implícitos de un aparentemente interminable cambio de

paradigma participando en solventar problemáticas inéditas y generar nuevas propuestas.

Como hemos visibilizado en este escrito, generalizados propósitos de autoevaluación y reconsideración son abordados desde innumerable campos y medios artísticos, pero es el contexto del tratamiento del objeto y de la imagen apropiada el que ha ejercido, y ejerce, de manera plausible, un evidente papel promotor contribuyendo a impulsar y ampliar el desarrollo experimental de la creación artística contemporánea.

El objeto artístico contemporáneo, en pugna entre una nostálgica supervivencia física venida a menos y una, aún imberbe pero inevitable transustanciación digital, convive/compite hoy, con las veleidades de la omnipresente imagen transmediática. La inmensa potencialidad híbrida de esta, desbanca casi por completo aquel emblemático liderazgo del objeto físico como objeto "encontrado" retomado, recontextualizado y resignificado.

La imagen trans –transgresora, transgénica, tránsfuga–, como así hemos denominado a la imagen contemporánea, ostenta en la actualidad el estatus de "fetiche intervenido" por excelencia. Sus implícitas maleabilidad, ubicuidad y contingencia sustentan la naturaleza y el proceder identitario propio de nuestra contemporaneidad. Estrategias fragmentarias de captura, adopción, sampleado y remixtificación (para su posterior visibilización y difusión en múltiples y diversificadas redes digitales sociales y artísticas), constituyen hoy nuevos flujos artísticos apropiacionistas y "reconsideracionistas" en constante reconfiguración.

Las instalaciones mediático archivísticas, las prácticas "divisionistas" ***bigdata***, las diversas estratificaciones digitales sonoras, visuales y/o audiovisuales, los espacios híbridos de realidad física/virtual/aumentada, las compilaciones y mixturas colaborativas intermedia, el video***collage,*** el ***scratchvideo***, el cine expandido, y muchos otros meandros más, despliegan hoy sus caudales en plena fluctuación, proponiendo los nuevos cauces descendentes de aquel ya obsoleto, pero latente, principio ***collage***.

En esta tesitura, sumergidos en un tránsito transversal de tangibilidad e intangibilidad iniciado con las propuestas "desmaterializadoras" del arte conceptual español, y centrados en el tratamiento del objeto y la imagen como dispositivos "vivos" en constante fricción y transformación en el desarrollo de la escena de creación española de estos últimos cincuenta años, hemos evidenciado la fuerza autocrítica y regeneradora del ***collage***

como una fuente promotora –actitudinal y procedimental– característica e inherente a los tiempos que nos ocupan.

Durante el trascurso de esta investigación hemos podido comprobar como el *collage,* en su singularidad como fenómeno histórico, siempre ha desempeñado un papel de catalizador adaptándose a las peculiaridades de la coyuntura espacio temporal correspondiente. Principio permeable allá donde los halla, el *collage* fenece y resurge de sus cenizas mostrando sutiles e inéditos matices, logros y vulnerabilidades que conviven/transitan a lo largo de la historia dejándonos un vasto legado de potencialidades artísticas.

El *collage* de las vanguardias –cubista, surrealista, dadaísta–, el fotomontaje, el *romancollage,* el *filmcollage, el objet trouvé*, el *ready-made*, el *décollage*, el *assemblage,* … , constituyen innumerables enfoques y procederes apropiacionistas fragmentarios modernos reconsiderados desde múltiples perspectivas contemporáneas. Todos ellos comportan una ingente potencialidad plural de un mismo principio que retomado y repensado desde incontables discursos, medios y dispositivos artísticos contemporáneos ha favorecido la apertura de enriquecedoras vías de exploración creadora.

De este modo, el neologismo propuesto, ~~*collage,*~~ ha venido a visibilizar y englobar todas aquellas actitudes, procederes y manifestaciones artísticas contemporáneas que partiendo del principio fragmentario-cohesionador de apropiación y resignificación propio del principio *collage,* reconsideran la complejidad de nuestra realidad –presente/pasado discontinuo– propugnando, desde una visión expandida, nuevas vías híbridas que generan producciones artísticas multidisciplinares y pluriformes.

Como hemos podido comprobar durante el desarrollo de esta investigación, atreverse a establecer certeras consonacias/disonancias entre el *collage* moderno y un "impertinentemente" denominado *collage* contemporáneo (~~*collage)*~~, resulta arriesgado no sólo por el hecho del enconsertamiento que implica la designación de una nueva categorización –cuestión completamente opuesta a la naturaleza de nuestro objeto de estudio–, sino por la dificultad que comporta la investigación de un acontecer en plena ebullición –y constante reconfiguración– desde un enfoque temporal tan próximo y particularmente volátil como es nuestro presente actual. Sin embargo, como se puede desbrozar en el texto, a pesar de que las semejanzas y disimilitudes entre *collage* moderno y *collage* contemporáneo (~~*collage*~~) resultan a veces difusas y matizables, no son por ello inidentificables.

Destacaremos que, dejando a un lado peculiaridades y matizaciones técnico-procedimentales, si algo ha sido determinante a la hora de establecer una distinción entre *collage* y ~~*collage*~~ es la disparidad de sus caracteres. Durante la primera mitad del siglo XX, la naturaleza rupturista y subversiva del *collage* constituyó el criterio identificador/diferenciador que revelaba y fundamentaba su singular esencia –compromiso revolucionario que el transcurso del siglo XX y comienzo del XXI han terminado por difuminar y devaluar–.

En la actualidad, el ~~*collage*~~ no posee identidad propia. Cómodamente instalado en un presente continuo/discontinuo de retroalimentación constante, es reclamado y normalizado como estrategia expandida de actuación eminente a costa de la paulatina pérdida de su fuerza crítica y "subversiva". En ocasiones, aparentes resurgimientos disruptivos suelen verse disueltos inmersos en la primacía de un proceso experimental de apropiación y reconstrucción fragmentario formalista. Pero no por ello, la riqueza de lo híbrido, lo mestizo, lo "indisciplinado", lo inconexo, como germen aglutinador promotor de lo inédito en la producción transdisciplinaria del conocimiento, y con este, de la creación artística, dejan de constituir hoy en día, algunas de las claves estratégicas de nuestro arte contemporáneo.

El creador actual –posible *collageur* contemporáneo– a modo de prosumidor *dj* y exultante re-expositor *vj*, retoma, "corta", "pega" y samplea, de forma normalizada, los detritus "imagobjetuales" de una sobresaturada altermodernidad que sin el más mínimo quebradero se despoja dada la consabida fugacidad de su singular existencia.

De este modo, la relación entre el sujeto y el objeto del siglo XXI –tomando la imagen como materia prima por excelencia de este universo recopilador y compilador intermedia–, se vuelve superficial, infiel, desinhibida; su filiación emocional se ve rápidamente sustituida, desligada, traicionada. La contingente ubicuidad del objeto –en su manifestación física y/o digital– dirime cualquier flechazo fetichista que perdure en el espacio-tiempo del sujeto.

En esta tesitura, el contexto español de creación artística de estos últimos cincuenta años ha participado del principio *collage* con los brazos abiertos. Desde aquella asunción comprometida de los años sesenta y setenta, su revival pro/contra delirios capitalistas de finales de los ochenta/noventa, y la omnipresente expansión multidimensional y estructural actual, este proceder de múltiples facetas continúa prolongando sus tentáculos

alimentando inquietudes revisionistas apropiacionistas fragmentarias adoptadas y traducidas desde muy diferentes enfoques.

Así, la nostálgica fisicidad del objeto fetiche como arma emocional interpelativa de Carmen Calvo, la riqueza transtextual de las *mises en scène* objeto-audiovisuales de Eulalia Valldosera, los *infraordinarios* trampantojos poético visuales de Chema Madoz, las manifestaciones "divisionistas" *big data* de Joan Fontcuberta, o las experiencias *found footage* de Eugèni Bonet –destacadas trayectorias referenciales en este estudio–, que constituyen a cinco puntales acreditativos de enorme calado referencial nacional e internacional y abanderan, a nuestro juicio, la habilitación legitimada del principio *collage* como campo expandido (~~*collage*~~), enriquecedor camino de exploración y renovación artística contemporánea.

Los cinco "microestudios" de las cinco obras escogidas correspondientes – *Todos los rostros del pasado* (2000) de Carmen Calvo, *Puzzle* (2004), de Chema Madoz, *Les demoiselles de Valence* (1999), de Eulalia Valdossera, *Googlegramas* (2005-2007) y *Reflectogramas* (2010), de Joan Fontcuberta; y *10MIN* (2010), de Eugeni Bonet–, nos han permitido bucear en las interdisciplinares aguas de las poéticas fragmentarias en nuestro país, evidenciando las significativas puntas visibles de un omnipresente iceberg en plena vigencia y constante desarrollo.

Meditadamente escogidas por sus diferentes puntos de partida contextuales e intertextuales –el "universo" del objeto, la instalación audiovisual, la imagen fija analógica como trampantojo visual, y la *e-image* e imagen "reciclada" en movimiento, como materias primas de reconversión y acumulación, estas piezas destacadas nos han ayudado a evidenciar y poner en valor la riqueza exponencial del ~~*collage*~~ como inconmesurable principio abierto de creación artística contemporánea.

Para concluir, avocados a llevar a término nuestro estudio, señalaremos que ya situados en la inmensidad de este desplegado paisaje "reconsideracionista" fragmentario, emergen de nuevo a la superficie nuevas preguntas que realimentan nuestra sed de continuar investigando. Cuestiones como ¿es el universo de la imagen, en sus diversos estatus y manifestaciones, el último recodo de expansión genealógica del susodicho ~~*collage*~~? ¿Qué otros cauces nos deparan sus inquietos cauces? Si en nuestro incierto presente continuo lo fragmentario y discontinuo constituyen la naturaleza intrínseca del momento actual, ¿podríamos atrevernos a asegurar que "todo" desciende de la esencia del *collage*?

Estas y otras cuestiones sin todavía respuesta restan en barbecho macerando posibles incursiones investigacdoras futuras. Como adelanto, para ir haciendo boca, sólo nos quedaría repetir a modo de mantra: ciertamente, aunque no todo es *collage*, hoy el ~~*collage*~~ todo lo abarca …

BIBLIOGRAFÍA

Ades, D. (2002). *Fotomontaje*, Barcelona: Gustavo Gili.

Alcalá Canales, J.R. (2012). Escenarios para la creatividad. Nuevas prácticas artísticas después de la postmodernidad. [Base de datos]. Recuperado de http://www.deforma.info/es/product.php?id_product=119.

Alcoz, A. (2007-2008). *Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet.* (Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona). Recuperado de https://repositori.upf.edu/handle/10230/11345

Alcoz, A. (2011, diciembre 1). (INFRA)ESTRUCTURA EXPERIMENTAL. Una visión personal del cine y el vídeo experimental español actual. Recuperado de http://www.visionaryfilm.net/search?q=Found+Footage+Magazine

Alcoz, A. (2013, enero). El *collage* en el videoclip español. Festival *Collage exquisito* de Xcéntric, el cine del CCCB. Recuperado de http://venuspluton.com/el-collage-en-el-videoclip

Alcoz, A. (2014, diciembre 22). Found Footage Magazine. [Entrada blog]. Recuperado 17 abril 2020, de http://www.visionaryfilm.net/search?q=Found+Footage+Magazine

Alcoz, A. (2018, noviembre 5). *La ciudad (1976-1977).* Proyecto curatorial en MUHBA – LOOP. Recuperado 29 abril 2020 de http://www.albertalcoz.com/2018/11/comisariado-curating-project.html

Alcoz, A. (2019). *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental,* Barcelona: UOC.

Alcoz, A. (2020, febrero 23). Retracted Cinema-Xcèntric. [Entrada blog]. Recuperado 29 abril 2020, de http://www.visionaryfilm.net/2020/02/retracted-cinema-xcentric.html

Alonso Molina, O. (2013). El arte volcado sobre sí mismo. En Roncero, R. (dir.). (2013). *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La Fábrica. pp. 269-300.

Alonso Nieto, A. (2017). *La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción. Jean-Luc Godard.* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://eprints.ucm.es/47873/1/T39987.pdf

Anonymous waves. [Entrada blog]. Recuperado 27 marzo 2020, de https://vimeo.com/search?q=dadaland+collective

Antoni Muntadas: Vídeos 1971-1996. Ciclo audiovisual. Recuperado 11 marzo 2020, de https://www.museoreinasofia.es/actividades/antoni-muntadas-videos-1971-1996

Aragon, L. (1980). *Les collages*, (1è éd. 1965). Paris: Hermann Editeurs, Collection Savoir.

Arbulú Soto, C. (2016*). "Los Catalanes de París". Un análisis estético*. Madrid: Dykinson.

Arribas Navarro, L. D. (2009). *Arte contemporáneo y minería a cielo abierto*. *Contemporary Art and Open Cast Mining.* Universidad de Zaragoza. En *ESTUDIUM*, Revista de humanidades (15). Recuperado 8 junio 2020, de Dialnet-ArteContemporaneoYMineriaACieloAbierto-3074496.pdf

Arrieta, E. (s. f). Mito de la caverna de Platón. [Entrada Blog]. Recuperado 20 junio 2020, de https://www.culturagenial.com/es/mito-de-la-caverna-de-platon/

Arte Transmedia, definiciones y ejemplos recientes. (2017 octubre 14). [Entrada blog]. Recuperado 6 mayo 2020, de https://www.posterity.store/blog/arte-transmedia-definiciones-ejemplos-recientes

A través de le espejo. Joan Fontcuberta. (2010 febrero 2). Recuperado 25 junio 2020, de https://www.acvic.org/es/proyectos-expositivos/269-a-traves-del-espejo-joan-fontcuberta

Barreiro León, B. (2016, febrero). *La estética posmoderna de Jean Baudrillard en "las estrategias fatales"*. Recuperado el 23 mayo 2020, de http://www.revistadefilosofia.org/68-10.pdf

Barths, R. (2009). *Cámara lúcida. Nota sobre a fotografía*, Barcelona: Paidós.

Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos.* Madrid: Siglo XXI.

Bauman, Z. (2003). (First ed. 2000) *Modernidad Líquida.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1973) (Erste aus.1936). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Berthier, N. (2009). *Guernica* de Alain Resnais, el *collage* y la memoria: un arte de la revelación. En *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, Ayuntamiento de Madrid.

Bischoff, U. (1991). *Max Ernst 1891-1976. Au-delà de la peinture*. Colonia: Benedikt Taschen.

Bonet, E. y **Palacio, M**. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Bonet, E. (1993). *Desmontaje documental. En* Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído.* Barcelona: MACBA. pp.157-165.

Bonet, E. (1993). La apropiación es robo. En Bonet, E. (dir.). *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*. *Valencia:* IVAM [catálogo exposición]. En Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído.* Barcelona: MACBA. pp.125-156.

Bonet, E. (2005). *10 min.* [video]. In Media Res. Recuperado 25 junio 20, de https://www.hamacaonline.net/titles/10-min/

Bonet, E. (2005). *10 min.* Recuperado 25 junio 20, de https://www.hamacaonline.net/titles/10-min/

Bonet, E. y **Rosell, B.** (2010). *L'Atrapafilms: imatges que escapen de la gàbia.* Recuperado 25 junio 2020, dehttps://img.macba.cat/public/PDFs/bonet_cat.pdf

Bonet, E. (2014). *Desmontaje documental.* MACBA. Recuperado de https://www.macba.cat/eugenibonet/data/PDFs/14.pdf

Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído.* Barcelona: MACBA.

Bonet, J.M. (1990). Ramón y los objetos y el surrealismo. En *El objeto surrealista en España.* (1990) (pp.25-31). Teruel: Museo de Teruel.

Borja-Villel, M. J. (2009) (dir.) *Eulalia Valldosera. Dependencias.* (2009). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bourriaud, N. (2014). (1ère. éd. 2009). *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bozal, V. (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España II. 1940-2010*. Madrid: Machado.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: La epistemología de la visualización en la era de la globalización*, Madrid: Akal.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal.

Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En BREA, J. L. *Estudios visuales: La epistemología de la visualización en la era de la globalización* (p.158). Madrid: Akal.

Candia Baeza, C. (2012). Del cuerpo social de la modernidad al cuerpo fragmentado de la época actual. En *Polis: Revista latinoamericana*, (5). Recuperado de http://journals.openedition.org/polis/6947

Casas Martín. A.L. (2016). *El juego del cadáver exquisito, su provocadora iconografía y fundamentos de la misma.* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Certau, M. (2000). (1èr. éd. 1990). *La invención de lo cotidiano. (1925-1986). 1. Artes de hacer.2. habitar, cocinar.* México: Univesidad Iberoaméricana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Clemente, J. L. (2004). Carmen Calvo al margen de contextos. En *Carmen Calvo*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Sociedad Estatal para la acción Cultural Exterior, SCEAX.

Concert irregular (1968). Recuperado 17 enero 2020, de https://www.todocoleccion.net/varios-objetos-arte/concert-irregular-joan-brossa-1968~x60374739. pereportabella.com

Collado, G. (1998). Las Cosas. En *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa.* (1998). Sevilla: Diputación Foral de Guipuzkoa//Koldo Mitxelena Sala de exposiciones, pp. 34-47.

Crespo Maclennan, G. (2016 febrero 17). Joan Fontcuberta: "Las imágenes se han vuelto ideas". Babelia. El País. Recuperado 1 julio 2020, de https://elpais.com/elpais/2019/12/19/ciencia/1576752949_668982.html

Davis, D. (2006). ¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo! El contexto de inmediatez. En *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986.* (2006). (dir. Sichel, B.) Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

De Azúa, F. (1992). (1ª ed. 1979). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela.

Definición de puzzle. (s,f). Recuperado 24 junio 2020, de https://definicion.de/puzzle/

De la Torre, A. (2013). *Carmen Calvo. Lo que se ha sentido es lo que se ha vivido*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez y Diputación de Cuenca.

Deleuze, G. y **Guattari, F.** (2013) (1ère. Éd. 1972). *Rizoma*, Valencia: Pre-Textos.

Delgado Mayordomo, C. (2016). Dis Berlin o el devorador de imágenes. En *Dis Berlin. Homo Sapiens*. Madrid: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente.

De los Ángeles, A. (2020). La travesía interior. En *Sistema Humboldt. Pensar/Pintar. Nuria Rodríguez*. Valencia: Universitat de València. Catálogo exposición en Centre Cultural La Nau, Valencia.

De Molina, S. (2014). *Collage y Arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos.

Devaux. F. (1992). *Le cinema lettriste* (1951-1991). París: Editions Paris Expérimental. Citado en Bonet, E. (1993). La apropiación es robo. *Desmontaje: Film,*

Vídeo/Apropiación, Reciclaje. *Valencia:* IVAM Centre Julio González. Recuperado de https://www.macba.cat/eugenibonet/data/PDFs/13.pdf

Díaz, C. (2015 noviembre 16). Metafísica del viaje. Un cierto tipo de artista. [Entrada blog]. Recuperado 19 mayo 2020, de https://esferapublica.org/nfblog/metafisica-del-viaje-un-cierto-tipo-de-artista/

Didi-Huberman. G. (2009). El atlas de imágenes. *En EXIT. Imagen y Cultura: Cortar y pegar. Cut & Paste*, (35), 56-59.

Doctor Roncero, R. (dir.) (2013). *Arte español contemporáneo, 1992-2013*. Madrid: La Fábrica.

El artista Carlos Pazos presenta en Numax la proyección de su película *Artiss!mo*. (2016). Recuperado 14 abril 2020, de https://numax.org/novas/detalle/pazos-artissimo?locale=es

Ernst, M. (1936). Au-delà de la peinture. En *Max Ernst, œuvres de 1919 à 1936*. (1937), *Cahiers d'art*, pp.13-46.

Fernández Consuegra, C. B. (2014). *Arte Conceptual en movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art. Revista UCM.* (Vol. 24), 183-200. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.

Fernández Polanco, A. (2006). Medios mixtos, lúcidas fantasmagorías. En *La visión impura.* (2006). pp.44-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ferrando, B. (2003). *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Colección Letras Humanas.

Fontcuberta, J. (2005). Googlegramas. Ruidos de archivo. En *Joan Fontcuberta. Googlegramas*. (2005). (pp.22-37). París: Instituto Cervantes de París.

Fontcuberta, J. (2010). La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en Internet. En *A través del espejo.* Madrid: La Oficina de Ediciones. Recuperado 25 junio 2020, de https://www.acvic.org/es/proyectos-expositivos/269-a-traves-del-espejo-joan-fontcuberta

Fontcuberta, J. (2015). *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.

Foucault, M. (1968) (1ère. éd. 1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina: Siglo XXI Editores.

Found Footage - Desmontaje documental. En *Artium.* DokuArt. Biblioteca y centro de documentación. Recuperado 22 marzo 2010, de http://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad/found-footage

Fuera de formato. (1983). Muestra expositiva en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Recuperado 22 noviembre 2019, de http://www.archivolafuente.com/es/fondos-y-conjuntos/fondo-fuera-de-formato

García Lopez, S. y **Gómez Vaquero, L.** (coord.) (2009). *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, Ayuntamiento de Madrid.

García Lopez, S. (s.f). *¡¡Rayógrafos y centellas!! Usos del "collage" en los primeros documentales de vanguardia.* Recuperado de https://www.academia.edu/1944659/_Rayógrafos_y_centellas_Usos_del_collage_en_los_primeros_documentales_de_vanguardia

Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gómez de La Serna, R. (1993). Las cosas y el ello. En *Revista de Occidente. La recepción de lo nuevo: antología de la Revista de Occidente (1923-1936),* (146), pp.91-106. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4589533

Gomez Sánchez, M. (s.f). Cristina Garrido. Revista digital *Masdearte*. Especiales. Recuperado 12 abril 2019, de http://masdearte.com/especiales/cristina-garrido/

Gonzalez Lopez, I. (2019, junio14). Woman Art House: Eulàlia Valldosera. [Entrada blog]. Recuperado 15 enero 2020, de https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-eulalia-valldosera/

Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza.
Guasch, A. M. (2016). "Postureo" de Carlos Pazos. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-postureo-carlos-pazos-201604201328_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es
Guigon, E. (1990). El objeto surrealista. En *Carmen Calvo*. Valencia: IVAM, Centre Julio González.
Guigon, E. (1992). La escalera de la evasión. En *Ciudad de ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, Teruel: Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel. Traducción Juan Manuel Bonet.
Guigon, E. (1995). *Historia del Collage en España.* Teruel: Museo de Teruel.
Gutierrez Colino, V. y **García Morales, L.** (2018). El arte de las cosas. En *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación, Monográfico: Prácticas artísticas y nuevos medios en la última década.* (15). Grupo Interfaces Culturales, Arte y Nuevos Medios. Universidad de Castilla-La Mancha.
Intertextualidad. (2011 agosto 21). Análisis fílmico. Repositorio de recursos fílmicos. [Entrada blog]. Recuperado 24 de mayo 2020, de http://www.analisisfilmico.uji.es/web/enunciacion-filmicaintertextualidad/
Jiri Kolár. Objetos y collages. (1996). Exposición en MNCARS. Recuperado 22 noviembre 2020, de http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jiri-kolar-objetos-collages.
Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido.* October (8, Primavera). Recuperado de https://drive.google.com/file/d/0B8dnO26deUOAZGE3ZGM2MjItNDc3Yy00ZjdhLTlhM2EtOWYzZmI3MmNlNTBi/view?ddrp=1&hl=es
Kraus, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*, Dialnet. [Base de datos]. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1393819 Localización: La posmodernidad / coord. por Hal Foster, 2002, ISBN 84-7245-154-2, pp. 59-74.
Krohn, S. (2013). *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art*. Ciudad: Ed. Die Gestalten Verlag.
Lanza. P. H. (2011). Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental. *Cine Documental (4).* Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/4/resena_03.html
László Moholy- Nagy lo hizo todo, (2016, octubre, 3). Recuperado 20 febrero 2019 de, http://masdearte.com/laszlo-moholy-nagy-lo-hizo-todo/
León Linquete, C. (2000). Una lectura de múltiples lecturas en torno a *Un coup de dés* … de Mallarmé. [Entrada blog]. Recuperado 8 marzo 2018, de http://www.lapaginadenadie.com/t2/page3.asp?Id=87804&Rf=34&Rt=3&Np=342
Leví- Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*, Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica.
L'Homme standardisé. (s.f). [Entrada Blog]. Utopia, Paris. Recuperado 15 octubre 2019, de http://www.mouvementutopia.org/blog/public/pdfs/L__Homme_standardise.pdf
Lipovetsky, G. y **Serroy, J.** (2007). *Pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hípermoderna.* Barcelona: Anagrama.
López, M. G. (s.f). De la arqueología de las ciencias humanas a la arqueología del saber. En *Revista Serie Pensamiento*. Recuperado 13 mayo 2018, de http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0201/foucault.htm.
Louis Jacques Daguerre: el presunto inventor de la fotografía. (s.f). [Entrada revista digital]. Recuperado 22 octubre 2019 de https://www.revistarambla.com/daguerre-el-presunto-inventor-de-la-fotografia/

Luvia Coutiño. (s.f). *El arte actual en el campo expandido*. Recuperado de https://es.calameo.com/read/00483926071df51a58921

Macchiavello, C. (Locutora). (2009 septiembre 16). *Encuentro con Hal Foster.* [Podcast de audio]. Recuperado 18 mayo 2020, de http://esferapublica.org/nfblog/encuentro-con-hal-foster/

Malia (Locutor). (2014, septiembre, 7). *Entrevista a Julio Cortazar. Programa de TV A Fondo*. [Podcast de audio], Recuperado 9 abril 2020, de https://www.ivoox.com/entrevista-a-cortazar-julio-programa-tv-a-audios-mp3_rf_3471753_1.html

Maffesoli, M. (2005). Principio vital. En *Joan Fontcuberta. Googlegramas*. (2005). (pp.6-19). Paris: Instituto Cervantes de París.

Mallarmé, S. (1914). *Poème. Un coup de dés jamais n'abolirá le hazard*. La Nouvelle Revue Française. Recuperado de http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephane_Coup_1914_spread.pdf

Mallarmé, S. (2002). *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, La Caixa.

Maqua, J. y **Llinas, F.** (1976). *El cadáver del tiempo: el collage como transmisión narrativa/ideológica.* Valencia: Fernando Torres. Textos cinematográficos.

Maqua, J. (1978). Elogio del pedazo. *La mirada. Textos sobre cine*, (4), pp. 30-32. RiuNet: Repositorio Institucional UPV [Base de datos]. Recuperado de https://riunet.upv.es/handle/10251/41586

Marchan Fiz, S. (1988) (1ª ed. 1972. *Del arte objetual al arte de* concepto*. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid: Akal. Arte y Estética.

Marchan Fiz, S. (2016). Los catalanes de París. Un grupo con afinidades electivas. En Arbulú Soto, C. (2016). *"Los Catalanes de París". Un análisis estético.* Madrid: Dykinson.

Marí, B. (2009). Acciones, objetos y mecanismos en la obra de Eulalia Valldosera. En *Eulalia Valldosera. Dependencias.* (2009) (pp. 105-115). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Martínez de Aguilar, A. (2011). Carlos Pazos. Poso de Batallas. Recuperado de http://www.soskine.com/es/exposiciones/carlos-pazos

Más allá del objeto. (2008-2010). Muestra expositiva itinerante por Cataluña. Recuperado 23 enero 2020, de https://www.macba.cat/es/expo-alla-del-objeto

Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90. (2013). Muestra expositiva en MNCA Reina Sofía, Madrid. Recuperado 10 abril 2020, de https://www.museoreinasofia.es/coleccion/minima-resistencia

Millán, P. (2017 septiembre 8). Bourroughs y los *cut ups* como técnica de creación. [Entrada blog]. Recuperado 5 julio 2020, de https://relatosenconstruccion.com/aprende-a-escribir/cut-ups/

Monegal, A. (1993). *Luís Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto.* Barcelona: Anthropos.

Molina, Ó. A. (2013). El arte volcado sobre sí mismo. En Doctor Roncero, R. (dir.), *Arte español contemporáneo 1992-2013*, Madrid: La Fábrica.

Morat, F. (2001). Le Nouveau Réalisme. Un recyclage poétique du réel. Centre Pompidou, Recuperado 11 septiembre 2018, de http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm

Morin, E. (2010) (ed.). *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis*. Valencia: Universidad de Valencia.

Muntadas. Híbridos (1988). Recuperado 11 marzo 2020, de https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/muntadas-hibridos

Nikos Katsaounis, N. (2008, noviembre). *Henry Jenkins on Transmedia* [Vídeo]. Recuperado 29 abril 2020, de https://vimeo.com/4672634

Nogueira Dobarro, A. (1992) (coord.). *George Perec: Poética narrativa y teoría literaria. (Selección de textos). La experimentación oulipiana.* Barcelona: Anthropos. Recuperado de https://books.google.es/books?id=XugX_cAP6IMC&pg=PA28&lpg=PA28&dq=george+Perec+zapato&source=bl&ots=7KYk-XqMYb&sig=ACfU3U05d7QV51Hm6yzFsQT4ZiXp_Apg6Q&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiQxd3b1KrqAhXGzYUKHTCiAa0Q6AEwAXoECA0QAQ#v=onepage&q=george%20Perec%20zapato&f=false

No hay que dar tantas pistas al espectador. (2018 junio 18). *El País. Babelia.* Recuperado 20 junio 2020, de https://elpais.com/cultura/2018/06/26/babelia/1530025833_152680.html

Olivares, R. (2009). El ojo que corta como un cuchillo. *En EXIT. Imagen y Cultura: Cortar y pegar. Cut & Paste*, (35) pp. 8-9.

Paiva Cabrera, A. J. (2004). Edgar Morin y el pensamiento de la complejidad. En *Revista Ciencias de la Educación* (Vol. 1, num. 23). Valencia, Venezuela.

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) Poéticos, político y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.

Pascual, L. F. (2013). La revolución genética. En *Ciencias para el mundo contemporáneo: Reflexiones sobre los contenidos de las ciencias y sobre nuestra forma de vida*. (2013) (pp. 69-90). Universitat de València.

Paz, O. (1967). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI editores. Recuperado 18 enero 2019, de https://books.google.es/books?id=fMksYu8ccoIC&pg=PA144&lpg=PA144&dq=corriente+alterna+octavio+paz+resumen&source=bl&ots=kCSh4sAHeX&sig=lh73dMy6pI0zo2dGsDgwPg9Y&hl=es&sa=X&ei=fAh_VP_tMpGvaZOngpAO&sqi=2#v=onepage&q=corriente%20alterna%20octavio%20paz%20resumen&f=false

Paz, O. (2009) (1ª ed. 1967). *Corriente alterna*. Madrid: Siglo XXI.

Pérez-Bustamante Yábar, B. (2010). *El vj y la creación audiovisual performativa: hacia una estética radical de la postmodernidad*. (Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid). Recuperado 9 mayo 2020, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=94161

Pérez-Bustamante Yábar, B. (2012). El Live cinema: Hacia el transmedia y la desaparición de la forma. En *Comunicación 21. Revista científica de estudios sobre cultura y medios*, Madrid. Recuperado de http://www.comunicacion21.com/el-live-cinema-hacia-el-transmedia-y-la-desaparicion-de-la-forma/

Pfister, M. (1994). Concepciones de la intertextualidad. *Criterios (31): 85-108.* Recuperado 29 abril 2020, de https://studylib.es/doc/4884730/la-teor%C3%ADa-de-la-intertextualidad-en-criterios-

Prada, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.

Prada, J. M. (2009). Sampling-Collage. *En EXIT. Imagen y Cultura: Cortar y pegar. Cut & Paste*, (35) 120-123.

Prada, J. M. (2015). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid: Akal.

Perec, G. (2008) (1ére. ed.1989). *Lo infraordinario.* Madrid: Impedimenta.

Puelles Romero, L. (2005). *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: CENDEAC.

Ràfols i Casamada, A. (1976). Prólogo. En Wescher, H. (1976). *La historia del Collage. Del Cubismo a la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili.

Ramonet, I. (1983). *La golosina visual*, Barcelona: Gustavo Gili.

Read, P. (2008). *Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory*, Berkeley: University of California Press.

Rivas, M. (2009). Max Ernst: Una semana de bondad. En *Cuadernº[38*. Madrid: Fundación Mapfre, p. 6-25.

Rodríguez Canfranc, P. (2014). Transmedia: la nueva narrativa fluida para una realidad líquida. [Entrada blog]. Recuperado 24 mayo 2020, de https://blogthinkbig.com/narrativa-transmedia

Rodríguez, N. (2020). Viaje a pie. En: *Sistema Humboldt. Pensar/Pintar. Nuria Rodríguez*. Valencia: Universitat de València. Catálogo de exposición en Centre Cultural La Nau, Valencia.

Rodríguez Mattalía, L. (2011). *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Rodon, F. (1989) El *collage*, surrealismo, Ramón y los Buñuel. En *El collage surrealista en España.* (1989) (pp.9-12). Teruel: Museo Provincial de Teruel.

Rogelio López Cuenca. Yendo leyendo, dando lugar. (2019). Muestra expositiva en MNCARS, Madrid. Recuperado 12 abril 2020, de https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rogelio-lopez-cuenca

Ros-Martín, M. (2008). Folksonomías, marcado social y filtrado social de noticias. Recuperado 17 junio 2020, de http://eprints.rclis.org/11706/1/1.pdf

Rose, B. (2004). Las múltiples caras de Carmen Calvo. En *Carmen Calvo*. (2004). (p. 23-35). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Sociedad Estatal para la acción Cultural Exterior, SCEAX.

Rose, A. & Kahn, M. (2012). *Collage culture: examining the 21st century's identity crisis*, Zurich: JRP/Ringier.

Ruiz Martínez, N. (2010). Formas que piensan. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado 1 julio 2020, de http://re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/108

Ruiz Uribe, M. N. (2011). Cultura y Simulacro de Jean Baudrillard. En *Razón y Palabra*, Num. 75, febrero-abril. Quito: Universidad de los Hemisferios, Ecuador.

Samaniego, J. F. (2018, mayo 21). Estrategia transmedia: qué es, ejemplos y casos de éxito. [Entrada blog]. Recuperado 24 mayo 2020, de https://hablemosdeempresas.com/empresa/estrategia-transmedia

Sanchez Oms, M. (2007). *Collage*. Un fenómeno histórico del siglo XX. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, AACA Digital* (1). [Base de datos]. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2981730. Y en abierto de http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=55

Sanchez Oms, M. (2013). *El collage. Historia de un desafío*. Barcelona: Erasmus Ediciones.

Santana, S. (2013). El texto como objeto estructural: hacia un concepto de escritura expandida en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci, *Revista Laboratorio*. Universidad de Zaragoza. Recuperado 15 enero 2018, de http://revistalaboratorio.udp.cl/num11_2014_art8_santana/

Santos, M. (1991) (Dir.) *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunwerg Editores.

Sarmiento, J.A. (1996). El recorrido Zaj. En *ZAJ*. Madrid: MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Sougez, M-L. (s. f) *Introducción: Tres revistas, tres momentos de la fotografía española.* Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/introduccion.htm

Suarez, J.A. El *collage* y el remontaje en el cine documental y experimental. En *Revista de estudios históricos sobre la imagen, (66):* 146-148. Dialnet. [Base de datos]. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7133186

Taylor, B. (2006). *Collage: the making of modern art*, New York: Thames & Hudson.

Teran, M. y **Godoy, A.** (2017 febrero 3). El pensamiento salvaje, científico y el bricoleur: Claude Lévi Strauss. Recuperado 12 mayo 2019, de https://es-la.facebook.com/notes/la-nota-sociológica/el-pensamiento-salvaje-cient%C3%ADfico-y-el-bricoleur-claude-lévi-strauss/1523115177718366/

Torres, F. (2017). *La caja entrópica (Esbozo y Concepto de Exposición).* Recuperado 22 mayo 2020, de la_caja_entropica_pepe_serra_FRANCESC TORRES_2017-18.pdf

#untaggable: Audi Q2 se rebela contra las etiquetas. (2016 marzo 10). En *Revista CTRL.* Recuperado 10 julio 2020 de, https://controlpublicidad.com/campanas-publicitarias/audi-q2-se-rebela-contra-las-etiquetas/

Valldosera, E. (2018 febrero 2). *BARRIDAS /El ombligo del mundo #1#2#3) 1991-2001*. [video]. Recuperado el 13 febrero 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=0iPOkfkBeCA.

Valldosera, E. (1999). Les demoiselles de Valence, 1999**.** [video]. Recuperado 20 junio 2020 de, https://vimeo.com/128711225

Valldosera, E. (2000). Les demoiselles de Valence, 1999. En *Eulàlia Valldosera. On mirrors, control and trust, 4 prácticas delante del espejo*. (2000). Barcelona: Art 3. Galería Joan Prats.

Valldosera, E. (2020 enero 12). *Eulalia Valldosera.* http://eulaliavalldosera.com

Vanitas-Elena Juárez y Carmen Main. (2020 enero 27). Recuperado 29 mayo 2020 de, https://www.youtube.com/watch?v=Uqi7OcsT5Q4

Vasques Santches, I. (2012). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de filosofia. Universidad de Antioquia*, (38), 197-219. Recuperado 5 junio 2020, de https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12703

Vilches, G. (2008-2009). Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España. En *Audiovisual de apropiación en España.* [Base de datos]. Recuperado de https://www.academia.edu/36863601/VILCHES_Gloria_Audiovisual_de_apropiacion_en_Espana

Villalobos, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. En *Revista Filosofía Universidad Costa Rica, XLI (103*). Recuperado 20 abril 2019, de http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20103/La%20noción%20de%20intertextualidad%20en%20Kristeva%20y%20Barthes.pdf

Virilio, P. (s. f). Todas las imágenes son consanguíneas. Recuperado 28 junio 2020, de https://es.scribd.com/document/209777578/Todas-las-imagenes-son-consanguineas

V.V.A.A. (2011). *Collage Culture: Examining the 21st Century´s Identity Crisis.* Zurich: JRP/ Ringier.

V.V.A.A. (2013). *The Age of Collage. Contemporary Collage in Modern Art.* Berlín: Gestalten.

Wescher, H. (1978). *La historia del collage. Del Cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Weinrichter, A, (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental.* Pamplona: *Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viena.*

Weinrichter, A, (2009). Notas sobre *collage* y cine. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (coord.) (2009). (pp. 37-64).*Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, Ayuntamiento de Madrid.

Yeregui, M. (1999). *Ephitelia.* Net Art Anthology. Recuperado 25 mayo 2020, de https://anthology.rhizome.org/epithelia

Yurkievich, S. (1986). Estética de lo discontinuo y fragmentario: El *collage*. En *Acta Poética*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 6, N°. 1-2, pp. 53- 69. [Base de datos]. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5270262

Yvars, J. F. (2012). *El siglo del collage. Una apreciación radical.* Barcelona: Elba.

CATÁLOGOS

Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura.1964-2009. (octubre 2013- enero 2014). Bilbao: Museo Guggenheim de Bilbao y TF Editores.

Brossa 1941-1991. (1991). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Ministerio de Cultura.

Bruce Conner. Es todo cierto. (2017). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Carmen Calvo. (2002). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez.

Carmen Calvo. (2004). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Sociedad Estatal para la acción Cultural Exterior, SCEAX.

Carmen Calvo. Todas las sombras que el ojo acepta. (2014). Madrid: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente. Ediciones del Umbral.

Carmen Calvo. Todo procede de la sinrazón [1969-2016]. (2016). Dirección General de Promoción Cultural de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, Sala Alcalá 31, Madrid: Ediciones del Umbral.

Cuatro Direcciones. Fotografía Contemporánea Española. 1970-1990. (1991). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunwerg Editores.

Chema Madoz. Ars combinatoria. (2013). Madrid: Fundación Catalunya-La Pedrera y La Fábrica.

Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje. (1993). *Valencia:* IVAM Centre Julio González.

Dis Berlin. Homo Sapiens. (2016). Madrid: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente.

El collage surrealista en España. (1989). Museo de Teruel, Teruel: Diputación Provincial de Teruel.

El objeto surrealista. (octubre 1997-enero 1998). Valencia: IVAM Centre Julio González.

Eulalia Valldosera. Dependencias. (2009). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa. (1998). Sevilla: Diputación Foral de Guipuzkoa//Koldo Mitxelena Sala de exposiciones.

Joan Brossa. Poemas visuales-poemas objeto-instalaciones. (1996). Oviedo: Caja de Asturias.

Joan Fontcuberta. Micromegas. (1999). Cuenca: MIDE Museo Internacional de Electrografía, Universidad Castilla La Mancha, Diputación de Cuenca.

Joan Fontcuberta. Googlegramas. (2005). París: Instituto Cervantes de París.

Mestres del Collage. De Picasso a Rauschenberg. (2005). Barcelona: Fundación Joan Miró.

Nueva lente. (1993). Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Fundación Caja de Madrid, Canal de Isabel II.

Poesía Brossa. (2018). Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Trozos, tramas, trazos. El collage en la Colección del IVAM. (2011). Valencia: IVAM Centre Julio González.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. *Infinite loop.* [Imagen digital bucle infinito].(s.f.). Recuperado de https://www.herbertspencer.net/2013/05/el-diseno-o-el-bucle-infinito/ 3d-infinity-sign.

Fig. 2. Rizoma1. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://revistaliterariamonolito.com/ensayo-el-rizoma-de-gilles-deleuze-y-felix-guattari-por-juan-lucas/

Fig. 3. Rizoma 2. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de http://oempastelador.blogspot.com/2018/02/sobre-o-novo-algoritimo-familia-do.html

Fig.4. La Globalización. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://mundonoesis.home.blog/2019/09/30/una-teoria-de-la-globalizacion-por-peter-sloterdijk/

Fig. 5. Braque, G. 1912). *Nature morte avec bol de fruits et verre*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.pinterest.es/pin/173529391876391369/

Fig. 6. Picasso, P. (1912). *Nature morte à la chaise cannée*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.pinterest.es/pin/539728336566878762/

Fig. 7. Apollinaire, G. (1918). *Calligram Tree.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://publicdomainreview.org/collection/apollinaire-s-calligrammes-1918

Fig. 8. Apollinaire, G. (1918). *Apollinaire's poem Tree.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de http://willettsmag.net/apollinaires-poem-tree/

Fig. 9. Boccioni. (1911-1912). *Fusione di testa e finestra.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://digilander.libero.it/time2000/Time/arte/boccionigallemain.html

Fig. 10. Man Ray. (1922). *Rayographie.* [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de https://enigmedemanray.wordpress.com/2013/01/07/los-rayogramas-de-man-ray/

Fig. 11. Rayogramas de Man Ray. Objetos en cubeta de revelado sobre papel. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://ar.pinterest.com/pin/242420392422650705/

Fig. 12. Villeglé, J. (1959). *Affiches lacéreés.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.pinterest.ch/pin/440367669796054187/

Fig. 13. Vostell, W. (1961). Sin título. *Décollage*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/01-manifestacion/artistas/restosDeLaAccion/Vostell/Vostell.htm

Fig.14. Vostell, W. (1963). *6 TV Dé-Coll/age.* Colección MNCARS. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/6-tv-collage

Fig. 15. Spoerri, D. (1964). *Eaten by Marcel Duchamp*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.wikiart.org/es/daniel-spoerri

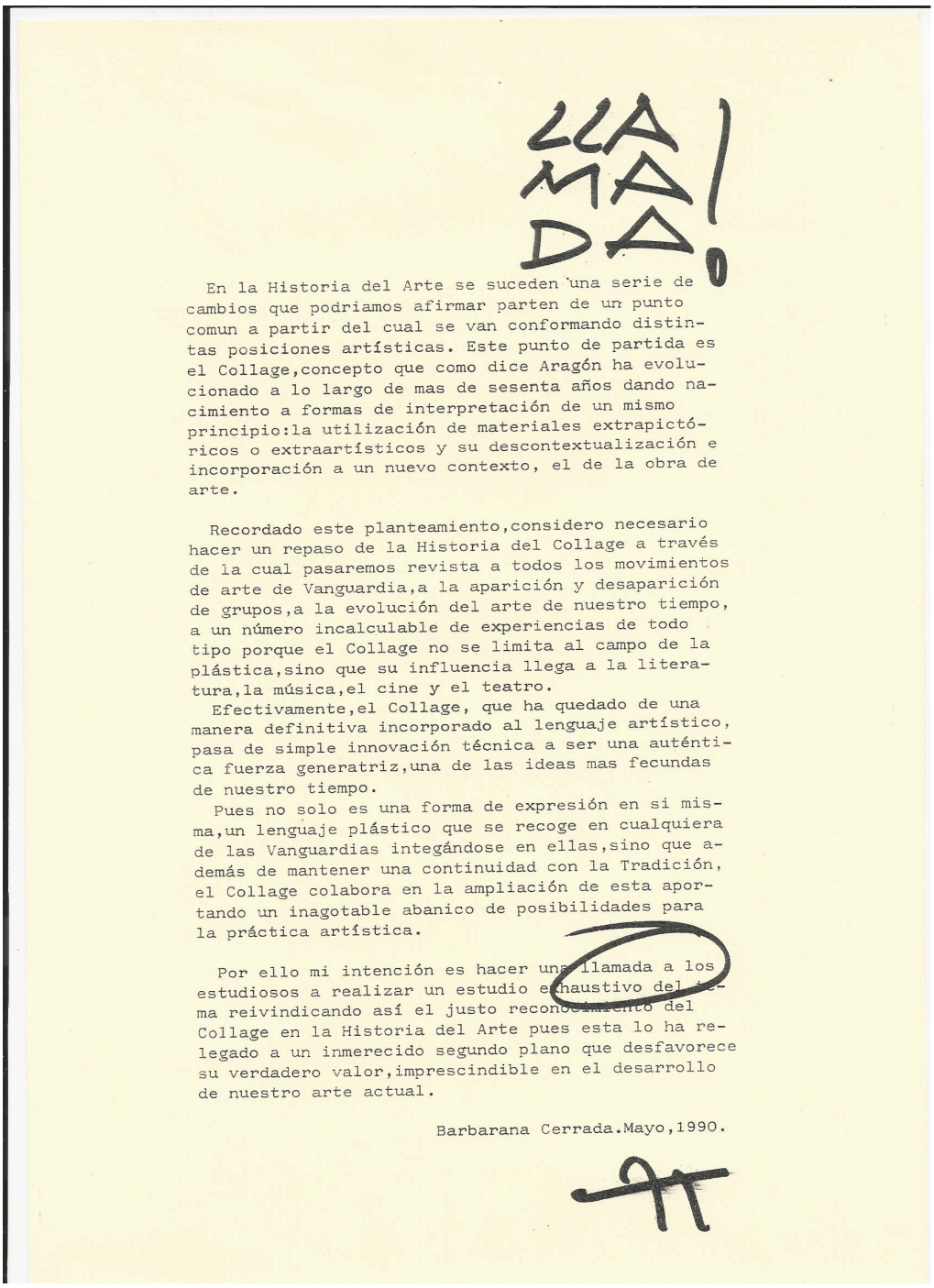
Fig.16. Spoerri, D. (1960). *Snare Picture*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.wikiart.org/es/daniel-spoerri

Fig.17. Tzara, T. (1924). *Cómo hacer un poema dadaísta.* Manifiesto Dadá sobre el amor débil y el amor amargo, (VIII), en *Siete manifiestos dadá.* (Aragon, 1980, p. 150). [Fotografía]. (s.f.).

Fig. 18. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. (1938). (pp. 6-7). Definición de Cadáver Exquisito redactada por André Breton y Paul Èluard. Referenciado en el catálogo de Juegos Surrealistas. (p. 20). Col. Thyssen Bornemisza. [Fotografía]. (s.f.).
Fig. 19. Xifra, J. (1967). *Morceau d'art.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://strikethroughblog.wordpress.com/2014/07/02/duchamp-hauria-somrigut-25-catalonia-at-venice/
Fig. 20. *Fragmento fotográfico: Arte, narración y memoria. Chile, 1980-1990/Kena Lorenzini.* (2006). Portada catálogo. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80196.html
Fig. 21. Duchamp, M. (1917). *Fontaine.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp
Fig. 22. Warhol, A. (1964). *Brillo Soap Pads Boxes.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.pinterest.es/pin/501377371009826423/
Fig. 23. Rodríguez, N. (2020). *La enciclopedia imaginaria de Borges.* Técnica mixta sobre lienzo. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.makma.net/tag/nuria-rodriguez
Fig. 24. Kessels, E. (2014). *24 Hours in Photos.* Vista instalación. (Detalle). Recuperado de https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/05/21/memecrazia-e-rivoluzione-joan-fontcuberta-furia-immagini/erik-kessels-24-hrs-in-photos/
Fig. 25. Fontcuberta, J. (1992). *La nascita de venus. Serie Palimpsestos.* [Fotografía]. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/07/14/actualidad/1373814486_649811.html
Fig. 26. Baker, Ch. (2008). *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise*. Instalación multicanal multimedia. Dimensiones variables. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.llull.cat/english/actualitat/actualitat_noticies_detall.cfm?id=32830&url=big-bang-data-at-somerset-house.html
Fig. 27. Umbrico, P. (2011). *Sunset portraits.* (Detalle). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/
Fig. 28. Rauschenberg, R. (1954-1964). *Combine*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.pinterest.es/pin/24769866671896536/
Fig. 29. Rauschenberg, R. (1964). *Buffalo II.* Courtesy of Christie's Images Ltd. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://news.artnet.com/market/rauschenberg-market-hed-tktktkktt-1547860
Fig. 30. Rauschenberg, R. (1957). *The Tower. Combine.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.artmarketmonitor.com/2011/04/20/rauschenberg-combine-from-ganz-collection/
Fig. 31. Rauschenberg, R. (1964). *Tracer.* Transferencia. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.pinterest.co.uk/pin/210332245077893895/
Fig. 32 y 33. *Jirí kolar: objetos y collages.* (1996). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Fotografía] (s.f.). Recuperado de https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano/jiri-kolar-objetos-collages-museo-nacional-centro-arte-reina-sofia-madrid-1996~x59002985
Fig. 35. Kaprow, A. (1961). *Yard.* Happening. [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de https://masdearte.com/especiales/happenings-acciones-y-fluxus-azar-en-juego/
Fig. 36, 37 y 38. Vostell, W. (1963). *Sun in your head ,TV décollage.* Video. (Fotogramas). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://youtu.be/IJc OQ5FAlGw
Fig. 39. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson y Emmett Williams en una *performance*. [Fotografía]. (s.f.).Recuperado de https://masdearte.com/especiales/happenings-acciones-y-fluxus-azar-en-juego/
Fig. 40. Fig. 40. Ferrer, E. (1984). *Elle etait lá. Mano doble con silla*. Fotografía en papel gelatina de plata. 50 x 70 cm. [Fotografía]. Recuperado de

Fig. 41. y 42. Valldosera, E. (1999). *Envases: culto a la madre*. Instalación audiovisual. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 43. Garrido, C. (2015). *#JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today's exhibitions so different, so appealing?).* Vista exposición *Generación 2015*. La Casa Encendida, Madrid. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 44. Rueda, J. (1975). *Mullereta*. Cibachrome y fotomontaje sobre poliéster. Portada de *Nueva Lente.* [Fotografía]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 45. *Collage.* (2020). Joan Rabascal. Muestra "Joan Rabascal. 1960-1970" en Galeria Marc Domenec. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 46. *133* (1978-1979). Eugenia Balcells y Eugeni Bonet. Film. (Fotograma). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 47. Eugenia Balcells. *Boy Meets Girl*. (1978). Film. (Fotograma). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 48, 49 y 50. *A mal ga ma.* (1976). Ivan Zulueta. Film. (Fotogramas). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 51. Muntadas, A. (1980). *La televisión*. Artium. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 52. Muntadas, A. (1998). *On traslation: El Aplauso*. Exposición *Entre Between*. (2012). MNCARS. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 53. López Cuenca, R. (1992). *ELLE*. Óleo sobre fotografía. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 54. Dis Berlin. (2014). *Matrimonio inglés.* Óleo sobre lienzo. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 55. Torres, F. (1988). *Belchite-South Bronx: A Trans-cultural and Trans-historical Landscape.* Vista de instalación (1). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 56. Torres, F. (1988). *Belchite-South Bronx: A Trans-cultural and Trans-historical Landscape.* Vista de instalación (2). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig 57. Dis Berlin. (2015). *Belle de nuit.* (Fotogramas). *Dis Berlin. Homo Sapiens.* (2016). Madrid: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente. [Fotografía]. (s.f.).
Fig. 58. García Andujar, D. (2018). *Sistema Operativo.* Vista de exposición *Colecciones.* MNCARS. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo
Fig. 59. Fontcuberta, J. (2011-2013). *Reflectogramas.* Vista exposición *A través del espejo (2010-2011).* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.acvic.org/es/proyectos-expositivos/269-a-traves-del-espejo-joan-fontcuberta
Fig. 60. Fontcuberta, J. (2005). *Googlegrama 12: Eros*. Proyección digital. (Detalle). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de *Joan Fontcuberta. Googlegramas.* (2005). París: Instituto Cervantes.
Fig. 61, 62 y 63. Yereguí, M. (1999). *Ephitelia.* (Capturas) [láagenes digitales]. (s.f.). Recuperado de https://vimeo.com/231800139
Fig. 64. Alcalá, J.R. (2019). *Virginia.* (Captura). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?id=2515719411774897&story_fbid=3295579923788838
Fig. 65. Calvo, C. (2000). *Todos los rostros del pasado*. Técnica mixta, *collage*, caucho, 200x140 cm. Colección particular, Madrid. [Fotografíal]. (s.f.). Recuperado de *Carmen Calvo. Todas las sombras que el ojo acepta.* (2014). Madrid: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente. Ediciones del Umbral.
Fig. 66. Valldosera, E. (1999). *Les demoiselles de Valence*. Video instalación. (Fotograma video). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://vimeo.com/128711225
Fig. 67 y 68 : Valldosera, E. *Les demoiselles de Valence*. (1999). Video instalación. (Fotograma video). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://vimeo.com/128711225

Figs. 69, 70 y 71. Valldosera, Eulalia. (1999). *Les demoiselles de Valence*. Videoinstalación. (Fotogramas video). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 72. Madoz, Ch. (2004). *Puzzle.* Fotografía analógica en blanco y negro. [Fotografía]. 2004.
Fig. 73. Joan Brossa haciendo juegos malabares con un sombrero de copa, un sombreo de cura y un tricornio. (1977). Fotografía a las sales de plata de Antoni Bernard. Colección MACBA. CED. Depósito Fundación Joan Brossa.
Fig. 74. Brossa, J. (1969). Poema objeto. Fotografía de Antoni Bernard. Recuperado de http://enlasciudades.blogspot.com/2013/07/poema-objeto-de-joan-brossa.html
Fig. 75. Madoz, Ch. (2012). Sin título. *Ars combinatoria.* (2013). [Fotografía]. Recuperado de *Chema Madoz. Ars combinatoria.* (2013). Madrid: Fundación Catalunya-La Pedrera y La Fábrica.
Fig. 76. Fontcuberta, J. (2007). *Googlegrama 42: Medusa*. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de *Joan Fontcuberta. Googlegramas*. (2005). París: Instituto Cervantes.
Fig.77. Fontcuberta, J.(2007). *Googlegrama 49: White on White.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de *Joan Fontcuberta. Googlegramas*. (2005). París: Instituto Cervantes.
Fig.78, 79 y 80. Fontcuberta, J. (2005-2007). *Googlegramas.* [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/joan-fontcuberta/googlegramas-2005
Fig.81. Fontcuberta, J. (2010). *Reflectogramas.* Vista exposición *A través del espejo.* (2010-2011). ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Barcelona. [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.acvic.org/es/proyectos-expositivos/269-a-traves-del-espejo-joan-fontcuberta
Figs. 82 y 83. Foncuberta, Joan. (2010). *Reflectogramas.* Vistas exposición *A través del espejo.* (2010-2011). ACVic, Centre d'Arts Contemporànies. Barcelona. [Imágenes digitales]. (s.f.). Recuperado de
Fig. 84. Bonet, E. (2005). *10 min.* Video. (Fotograma). [Imagen digital]. (s.f.). Recuperado de https://www.hamacaonline.net/titles/10-min/
Fig. 85. *10 min.* (2005). Eugeni. Bonet . (Fotogramas). [Imágenes digitales]. (s.f.). Recuperado de https://www.hamacaonline.net/titles/10-min/



LLAMADA!

En la Historia del Arte se suceden una serie de cambios que podriamos afirmar parten de un punto comun a partir del cual se van conformando distintas posiciones artísticas. Este punto de partida es el Collage,concepto que como dice Aragón ha evolucionado a lo largo de mas de sesenta años dando nacimiento a formas de interpretación de un mismo principio:la utilización de materiales extrapictóricos o extraartísticos y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto, el de la obra de arte.

Recordado este planteamiento,considero necesario hacer un repaso de la Historia del Collage a través de la cual pasaremos revista a todos los movimientos de arte de Vanguardia,a la aparición y desaparición de grupos,a la evolución del arte de nuestro tiempo, a un número incalculable de experiencias de todo tipo porque el Collage no se limita al campo de la plástica,sino que su influencia llega a la literatura,la música,el cine y el teatro.

Efectivamente,el Collage, que ha quedado de una manera definitiva incorporado al lenguaje artístico, pasa de simple innovación técnica a ser una auténtica fuerza generatriz,una de las ideas mas fecundas de nuestro tiempo.

Pues no solo es una forma de expresión en si misma,un lenguaje plástico que se recoge en cualquiera de las Vanguardias integándose en ellas,sino que además de mantener una continuidad con la Tradición, el Collage colabora en la ampliación de esta aportando un inagotable abanico de posibilidades para la práctica artística.

Por ello mi intención es hacer una llamada a los estudiosos a realizar un estudio exhaustivo del tema reivindicando así el justo reconocimiento del Collage en la Historia del Arte pues esta lo ha relegado a un inmerecido segundo plano que desfavorece su verdadero valor,imprescindible en el desarrollo de nuestro arte actual.

Barbarana Cerrada.Mayo,1990.