

Una experiència didàctica amb el collage

Joaquim Cantalozella i Planas

Universidad de Barcelona

jcantalozella@ub.edu

Fecha de recepción del artículo: mayo 2008

Fecha de publicación: julio 2008

Resum

El punt de partida que Joan Miró va establir per fer les divuit *Pintures segons collage* del 1933 ens serveix avui per fer una proposta que permeti pensar en algunes de les claus de la pintura contemporània. Temes com ara l'apropiació, l'autoria o la subjectivitat de l'artista es posen en joc quan s'activa el dispositiu del collage com a model. Aquí es planteja una activitat d'aprenentatge que confronta el treball individual amb el col·lectiu i que té com a principal objectiu la reflexió del llenguatge pictòric.

Palabras clave: pintura, collage, art contemporani, didàctica de les arts.

Abstract

Joan Miró's point of departure when he painted the eighteen *Peintures d'après collage* in 1933 is used to invite us to reflect on some of the keys of contemporary painting. Terms such as appropriation, authorship or author's subjectivity come into play when the collage is used as model. This learning activity combines individual and group work with the aim of reflecting on pictorial language.

Keywords: painting, collage, contemporary art, arts pedagogy.

1. Introducció: pintura i ensenyament

L'aproximació a la pintura contemporània implica, avui en dia, prendre consciència de la multiplicitat i l'heterogeneïtat de les seves formes. Es pot dir que ens trobem davant d'un conjunt polièdric capaç de multiplicar constantment les seves cares. És evident que una proposta pedagògica sensata no pot pretendre localitzar i analitzar-ne la totalitat, però sí que ha d'estar al cas de les seves principals transformacions i tenir-les en compte. Si valorem el context contemporani aviat ens adonarem que una anàlisi exhaustiva de la pintura d'avui és pràcticament impossible, però en canvi, sí que es pot fer una aproximació als debats que genera dins el camp de l'art —biennals, exposicions, fires, etc. Això, dins l'àmbit acadèmic, ens duu a un primer problema, el referent a la tècnica, i a una qüestió cabdal: com podem introduir els rudiments de la pintura si tenim en compte que les particularitats del bast marc on s'aplicarien no sempre permeten una homogeneïtzació de criteris? Em refereixo al fet que un model pedagògic que tingui en compte les oscil·lacions i les problemàtiques conceptuals dels llenguatges artístics ha de tenir un marge ample d'acció. Per exemple, és evident que per desenvolupar un tipus de treball pictòric centrat en l'exploració del mitjà —color, matèria, composició, textura, etc.— i eminentment abstracte, no és necessari ni convenient partir d'un procés acadèmic figuratiu ortodox —pensem en artistes com ara Ad Reinhard, Robert Rymann o bé Juan Uslé. En aquest cas concret ens hauríem de cenyir als debats generats per l'escena abstracta dels darrers anys. Per tant, de poc ens serveix mantenir els tradicionals esquemes de pintor i model heretats del segle XIX, que tan sols podrien afavorir un grup minoritari de persones disposades a treballar a partir de la percepció del natural. Així doncs, ens trobem que la proposta ha de ser suficientment oberta i flexible, de manera que qualsevol tipus de sensibilitat artística hi tingui cabuda.

És evident que un cop donats els fonaments essencials de la matèria —teoria del color, la forma i la composició—, el que ens queda per fer és reflexionar sobre el mitjà com a llenguatge, la valoració del context on s'ubica l'obra d'art i l'especulació amb les seves estratègies discursives. Centraré el contingut d'aquest article en aquest últim punt.

Abans de continuar, però, voldria aclarir que la docència de la pintura es basa principalment en el fet de fomentar un treball personal que tingui en compte el context on s'inscriu. No cal pensar gaire per adonar-se que aquest plantejament sembla endinsar-se de ple en la dinàmica del judici subjectiu, exclouent d'arrel qualsevol aproximació objectiva del tema. Com es pot quantificar una matèria que sembla centrada a fonamentar la subjectivitat de l'alumnat? O del professorat? O del context on es vol accedir? Aquestes i altres preguntes similars apareixen sovint en el pensament del professor i, no cal dir-ho, de l'estudiant, i intenten confondre i tancar premisses tan importants i òbvies com el fet que l'art és comunicació i que, en conseqüència, no podria existir sense context ni receptor. És per aquest motiu que es fa totalment necessària una aproximació més o menys objectiva a les regles de l'art¹; no es pretén restar importància als trets subjectius, sinó establir algunes pautes clares i fermes que ajudin a clarificar i donar eines útils per abordar l'acte creatiu.

És evident que el contingut subjectiu és intrínsec a la pintura i a la totalitat de la creació; tots els que l'hem practicada de manera regular tard o d'hora ens adonem que les nostres peces actuen com a reflexos de nosal-

¹ Seguint Yves Michaud: «El arte, en todas las formas que toma, es una actividad codificada cuyo código está continuamente en proceso de elaboración —es un proceso. Convertirse en un artista significa aprender a operar según estos conjuntos y reglas y a trabajar sobre ellas» (MICHAUD 2002: 30).

tres mateixos, i per descomptat també dels nostres coneixements. Fins i tot les experiències més despersonalitzades de la pintura han reconegut part de la seva derrota a mesura que el volum d'obres anava delatant el món íntim dels seus autors. Em refereixo a artistes com ara Andy Warhol, Gerhard Richter o bé Chuck Close. Les aproximacions més neutres no han pogut mantenir la totalitat de la seva força, fredor i/o neutralitat ni en les experiències més radicals d'Onka Wara o Roman Opalka, on les diferents gradacions tonals i els matisos de color acaben per demostrar que allò manufacturat no pot esdevenir totalment distant, sinó que d'alguna manera acaba transmetent trets expressius com ara la sensualitat, la delicadesa, etc. El que vull dir és que d'alguna manera, tot i les possibles estratègies distanciadores o purament conceptuals que es poden aplicar en la creació, l'empremta personal de l'autor continua apareixent d'una manera o altra. Per tant no és que no es vulgui tenir en compte aquest aspecte, sinó que s'intenten trobar estratègies, més o menys objectives, que permetin una anàlisi més completa del coneixement de la pintura.

Partint d'això, tan sols ens queda preguntar-nos quin tipus d'estratègies pedagògiques podem introduir en l'ensenyament de la pintura dins l'àmbit universitari, sense caure en els paranys del judici subjectiu, la psicologia, o fins i tot la teràpia. S'ha de tenir en compte que la majoria d'alumnes no han treballat mai en aquesta disciplina i que molts d'ells arriben amb un pensament ple de tòpics sobre l'art, l'artista, el geni, etc., cosa que exigeix al professorat un doble esforç per situar i donar validesa al que ells proposen.

La innovació docent que alguns professors de pintura hem aplicat durant els darrers anys ha estat programar una sèrie d'activitats tutelades que, per mitjà del que anomenem *estratègies pictòriques*, introdueixen alhora aspectes tècnics, conceptes i context a les obres, ente-

nant que tot conflueix en una sola cosa: l'obra d'art. Tot això es fa intentant mantenir l'autonomia creativa de l'alumne, fomentant-la des de diversos angles de l'experiència artística. No hi ha espai en aquest article per fer una anàlisi de totes les activitats que es duen a terme en el programa, però sí que m'aturaré en una en concret: la interpretació del collage, ja que provoca algunes fractures molt interessants en la concepció tradicional que normalment es té de la pintura.

2. Collage i la mediatització de la pintura

Abans de parlar sobre l'experiència pedagògica i per donar visibilitat als aspectes més rellevants que aquí estan en joc, introduiré algunes notes sobre el context teòric del tema, així com dels seus referents més destacats, perquè serveixi d'explicació del collage i de la seva funció codificadora en la pintura contemporània². Primer de tot analitzaré breument el procés i les implicacions del treball que va seguir Miró l'any 1933 per a la sèrie de divuit pintures segons collage, que crec que són un bon exemple de com el filtre collage s'introdueix en el llenguatge pictòric per aportar capes de sentit i, tot i que sembli anar en contra de l'essència de la proposta, no li resta cap tipus de registre personal de l'autor³.

En segon lloc, veurem com actualment el collage agafa una dimensió més tecnològica en convertir-se en digital, així com la seva capacitat de codificar i modificar el

² En aquest article analitzaré tan sols la influència que exerceixen els collages en les pintures, tot i així s'ha de tenir en compte que qualsevol model que intervingui en la creació d'una pintura afecta considerablement la lectura del resultat final.

³ D'aquí en endavant, per no donar peu a la confusió, anomenaré *filtre collage* els collages que tenen un paper intermediari en l'elaboració d'una peça artística, sigui pintura, escultura, instal·lació, etc., per diferenciar-los del collage com a composició artística feta a base de retalls de paper i elements diversos encolats damunt d'una superfície.

resultat final de la pintura. S'ha de tenir en compte que avui en dia els esbossos o estudis preparatoris de bona part de la producció artística es fan mitjançant processos informàtics; la pintura no n'és cap excepció, de fet tant els corrents figuratius com els abstractes en denoten la presència. Quan es fa un cop d'ull al panorama actual, sembla que en molts casos els mètodes tradicionals d'esbós hagin passat a un segon terme, per deixar lloc als recursos que proporcionen programes com ara el Photoshop, el FreeHand, etc. És evident, doncs, que tot això afecta el resultat final i per tant ens obliga a aproximar-nos-hi tenint en compte que la presència dels models utilitzats actua de manera activa en el conjunt global de l'obra.

Les notes que vénen a continuació tan sols pretenen reflexionar sobre alguns dels efectes que sorgeixen de la unió d'una disciplina tradicionalment manual com la pintura, on el pes del registre personal de l'artista sempre ha estat decisiu, amb el filtre collage i les noves tecnologies, eines que per si mateixes esdevenen neutralitzadores.

2.1. El collage com a filtre: l'exemple de Joan Miró

Quan per crear una pintura s'utilitza el collage com a filtre, provoca una sèrie de fractures molt interessants en la relació de l'autor i la seva obra, que sobretot tenen a veure amb dues qüestions importants: una de tècnica i una altra de personal (vull dir que té relació amb el registre subjectiu amb què l'artista sol impregnar les seves creacions). La primera fa referència a les relacions que es creen entre el que és manual i el que és mecànic. L'altra dóna compte de com l'empremta de l'artista queda més o menys reflectida en les seves obres.

Si observem els treballs del 1933 de Miró, podem veure com l'artista aprofitava petits collages, fets amb retalls

de premsa on apareixen màquines i objectes industrials, per crear pintures de gran format. Per mitjà de la transformació i la transfiguració dels models, Miró aconseguia enriquir el seu univers pictòric personal, aquest cop però utilitzant material de segona mà —apropiat i manipulat— en lloc de partir únicament del seu imaginari creatiu.

El que és interessant del tema és el fet que utilitzava el collage com una eina de distanciament entre ell i el seu treball; dit d'una altra manera, entenia el collage com un filtre capaç de frenar l'impuls creatiu que sorgeix de la inspiració i mantenir-lo en un estat òptim per a la reflexió⁴.

Tot i que Miró utilitzés estratègies neutralitzadores, no es pot dir que intentés posar obstacles a la seva imaginació o camuflar les seves inquietuds internes. Tot al contrari, la mostra és que el treball final dóna com a resultat unes pintures que exemplifiquen, com poques, el món de l'artista⁵. De fet la seva proposta esdevé una mena de joc amb els elements dels seu propi llenguatge i d'altres que són totalment aliens a ell, un joc que pren dimensions complexes quan s'analitza detingudament.

⁴ «Miró recurre a una operación intermedia: el collage. Este trabajo previo obstaculizará la inspiración, establecerá una distancia, una zona de reflexión entre su entusiasmo creador y la ejecución sobre la tela. Aprovechará esa distancia, o ese lapso, para depurar, concentrar la forma, reducirla a lo esencial, depurarla con toda severidad hasta llegar al desnudo arquetipo de que procede y que su desarrollo u ornamentos nos ocultaban» (DUPIN 2004: 174).

⁵ «A pesar de haber encontrado los modelos y de que parezca que el pintor se haya atenido escrupulosamente a leer e interpretar su collage como si pintara "ante el motivo", no existe ninguna obra suya que nos dé hasta tal punto la impresión de haber sido creada totalmente a partir de la nada, de proceder únicamente del acto de pintar» (DUPIN 2004: 176).

Els petits collages que utilitza no estan considerats obres d'art autònomes, sinó esbossos o exercicis plàstics necessaris per a la gestació d'una obra major. El plantejament li serveix per allunyar-se dels preceptes de la lliure improvisació que tant es van postular des del moviment surrealista. Aquí el que es genera és una nova forma d'inventiva, que es vincula amb la transformació i amb la inversió d'allò que és impersonal i neutre per a esdevenir quelcom orgànic i subjectiu. El procés s'inicia amb una detallada anàlisi de les formes i la composició dels petits collages, per derivar en una suggestiva transfiguració dels elements i subjectes que hi apareixen, per recrear-los de manera lliure i personal dins l'espai pictòric. Així doncs *el filtre* previ es converteix en estímul i no en una barrera per frenar les intencions de l'artista.

Caldria afegir que els elements que componen el collage han estat extrets de revistes i publicacions de l'època i que, tots ells, han estat robats o apropiats per l'artista, en un exercici pròxim al *ready-made* o com una mena d'antecedent dels apropiacionistes dels anys setanta. Així doncs, en l'exercici de transformació apareix un element més: la relació entre el que pertany a un col·lectiu determinat i allò que és propi de l'artista, el seu univers personal. El collage se situa, doncs, al bell mig d'aquesta problemàtica i ofereix noves vies de lectura i diverses capes de sentit a la pintura resultant. Els subjectes que apareixen retallats es relacionen entre ells gràcies a la voluntat del pintor, i es provoquen relacions diverses que poc tenen a veure amb les seves finalitats originals⁶. Des d'aquest punt de vista el collage ja implica una transformació prou radical d'allò que no és propietat de l'artista, que desemboca en un llenguatge personal i intransferible. Les pintures són la culminació

⁶ Pere Gimferrer fa una anàlisi detallada de tots els elements del collage així com una excel·lent interpretació de les transformacions en l'espai pictòric en el seu llibre *The roots of Miró* (GIMFERRER 1993).

d'un treball que parteix d'una aproximació formal i compositiva per derivar en una reestructuració del que és subjectiu i alhora col·lectiu.

2.2. El collage digital en la pintura contemporània

Els estudis preparatoris que actualment es fan per mitjà de l'ordinador tenen una gran similitud amb les experiències de Miró, ja que d'alguna manera la construcció més o menys aleatòria del collage continua intervenint decisivament en el resultat final de l'obra. La diferència principal és que el món digital no permet una aproximació manual en el moment de creació, per tant el producte final està íntegrament elaborat per l'ordinador, i el rastre de l'autor es redueix a les decisions de tria, composició, color, etc. La infografia, doncs, permet construir les imatges que posteriorment seran passades a la tela i visualitzar diferents possibilitats del procés creatiu, oferint a l'artista un model rígid per elaborar l'obra final. La decisió de ser més o menys flexible en la interpretació del model digital serà determinant per interpretar el resultat final de les peces⁷.

El procés és molt similar al de l'esbós clàssic, però afegeix tres diferències importants: està fredament calculat i premeditat, proporciona una visió de l'acabat final pràcticament idèntica a la que s'obtindrà i, la darrera i no la menys important, és que ha estat fet de manera totalment mecànica i per tant no s'hi endevina cap registre expressiu de l'autor. Tot això fa que els models que en resulten tinguin molta més sintonia amb les fotografies utilitzades pel fotorealisme i que divergeixin dels siste-

⁷ D'alguna manera la consciència de l'artista de la funció que tenen els filtres dins la seva obra li atorga un grau qualitatiu. De fet Manovich entén que els filtres són els mateixos mitjans: «Igual que no hay "ojo inocente", tampoco hay un "ordenador puro". Un artista tradicional percibe el mundo a través de los filtros de los códigos culturales, los lenguajes y los sistemas de representación que ya existen» (MANOVICH 2005: 169).

mes tradicionals de la pintura abstracta, sigui o no expressionista.

Actualment l'ordinador queda definit com la principal eina que substitueix el quadern de notes, ja que permet tenir accés a tota una producció gràfica i fotogràfica, que, juntament amb Internet, ofereix un territori infinit de possibilitats; res a veure amb el que es podia fer amb els arxius i documents personals. També facilita la realització d'esbossos i d'altres proves que anys enrere tan sols es podien fer mitjançant el dibuix, la pintura i el collage. Precisament és la idea del collage la que més s'ha treballat en la nova pintura abstracta digital. Formalment no varia gaire de la pintura feta a base de superposicions, duta a terme per artistes com ara Robert Rauschenberg o Sigmar Polke, en què el camp pictòric quedava definit a partir d'anar sumant elements diversos. La gran diferència és que amb els nous mitjans tècnics l'especulació no es fa *in situ* —en la tela— sinó en un camp virtual que es pot alterar tants cops com es vulgui. L'atzar i l'error ja no formen part del discurs, en certa manera és com si la premeditació frenés el gest i l'aparença aleatòria de moltes d'aquestes teles.

Un dels temes més curiosos és veure com actua el filtre collage dins dels corrents abstractes. Fins ara l'abstracció ja s'havia anat apropiant de fórmules que condicionaven notablement l'estructura formal i conceptual final de l'obra artística, però possiblement mai havia estat tan mediatitzada pels mitjans tecnològics com actualment —exceptuant alguns casos cèlebres com ara les fetes a partir de fotografies de Gerhard Richter: *Ausschnitt (Kreutz)* (1971). Això comporta un dilema, ja que normalment l'art abstracte ha estat relacionat amb la llibertat de creació, amb l'especulació dels trets essencials del mitjà i amb la necessitat d'evidenciar empíricament els elements pictòrics. En canvi, ara, amb l'aparició d'aquest tipus de model tan condicionador, queda situada en un lloc pròxim al món de la represen-

tació, ja que literalment el que s'intenta és traspasar una imatge digital prèviament treballada a la superfície de la tela. El sistema seguit és pràcticament igual a l'utilitzat pels fotorealistes, però s'obté un resultat neta-ment abstracte, cosa que obliga a dirigir bona part de l'atenció de l'autor als processos de representació i construcció de la imatge i no als que pertanyen al mitjà.

Albert Ohelen va ser un dels protagonistes de l'escena neoexpressionista dels anys vuitanta que, juntament amb Martin Kippenberger, Werner Büttner i Georg Herold, va mantenir una posició desmitificadora, anàrquica i subversiva amb el *revival* expressionista i pictòric. A mitjan anys noranta va començar a intervenir les seves pintures amb material fet per ordinador. Obres com ara *Deathknocko* (2001) són clarament representatives d'aquest sistema, ja que s'hi pot veure com els elements de la imatge digital —tipografies, moviments de cursor, fotografies retocades, etc.— conviuen amb d'altres de típics de la pintura gestual —regalims, pinzellades amples, etc.— i s'aconsegueix que tots junts mantinguin una impressió fresca i espontània pròpia de la pintura expressionista.

La finalitat de la seva obra és explorar la lògica de la pintura i les seves convencions, desmuntant els mètodes tradicionals i contaminant-los per crear clares dicotomies entre mitjà i representació; obliga que les oposades especificitats dels recursos en joc convergeixin en un mateix punt. La seva producció no es limita a la pintura, sinó que es complementa amb *plòters* de contingut satíric i polític, creats amb els efectes digitals anodins i cridaners. Tot plegat l'ajuda a declarar-se pioner del *kitsch* tecnològic.

Fiona Rae va començar la seva carrera amb els anomenats *Young British Artists*⁸, i es va donar a conèixer amb una pintura abstracta, en què jugava amb diverses dualitats: orgànic/mecànic, velocitat/estaticisme, ordre/caos, etc. Els diversos registres convivien amb naturalitat dins el mateix pla i la composició semblava feta a partir d'una barreja aleatòria dels elements. En la producció recent canvia notablement de to, com és el cas de *Magic* (2000), en què les parts que componen l'obra pràcticament perden el contingut pictòric, que se substitueix per d'altres que provenen del món gràfic, com ara tipografies, logotips, etc. En conjunt adquireix un aspecte cibernètic, proper a l'estètica del *manga* japonès.

Aquestes obres treballen amb la categoria estètica de pastix, i en elles conviuen diferents elements extrets del seu entorn social. Curiosament, però, Rae busca contrastos i matisos cromàtics similars als que es poden trobar en la pintura de Hieronymus Bosch i Albrecht Dürer; aprofita el llegat del passat i el fa vàlid dins un marc totalment contemporani, ja que té el convenciment que la major part de les coses que ens envolten, malgrat les aparences, no són del tot noves⁹.

La tècnica del collage digital també la trobem en pintures de caràcter figuratiu, encara que el seu impacte conceptual és menor a les precedents. Alguns exemples significatius podrien ser les obres de Richard Patterson, Lari Pittman o Jeff Koons. De fet, aquest tipus

⁸ Grup de joves artistes britànics graduats a finals dels anys vuitanta al Goldsmiths College de Londres, que van comptar amb el suport del poderós marxant i col·leccionista Saatchi. Hi destacaven R. Billingham, els germans Chapman, M. Hatoum, D. Hirst, G. Hume, S. Lucas, C. Ofili, M. Quinn i R. Whiteread.

⁹ La mateixa Fiona Rae argumentava: «When I look at Dürer and Bosch, I'm surprised how contemporary they look next to other things in my studio, like the cover of an X-Men comic or a poster for Monsters Inc. Or maybe it's the other way round [...] ...and it shows that most things around us are not really new at all [...]» (VAN TUYL 2003: 220).

de procediment esdevé molt lògic i oportú per a tots aquells artistes que edifiquen les seves obres a partir de la superposició d'imatges, ja que permet treballar en composicions summament barroques amb gran precisió, com és el cas de les monumentals pintures de Pittman.

El treball pictòric de Jeff Koons dóna nova vida als vells sistemes del fotorealisme i del pop. A mitjan anys noranta ja va dedicar els seus esforços a produir una sèrie de quadres que partien de fotografies de petites escenificacions, fetes pel mateix artista, en què es podien veure elements extrets del món infantil i lúdic com ara confeti, barrets de festa, gelats, globus, etc., que se servien d'una factura clarament fotorealista per fer una al·legoria del mal gust imperant en la societat actual. Un dels trets característics de la producció de Koons és que els quadres estan pintats per un equip de professionals especialitzats en la pintura de tanques publicitàries. Igualment com es veia en la sèrie *Lieber maler, male mir* (1981), de Martin Kippenberger, Koons eludeix el treball físic per tan sols quedar-se amb l'aura de la pintura.

Amb aquesta estratègia i amb gran dosi d'ironia, Koons utilitza la pintura —una pintura passada de moda— per reafirmar l'artisticitat dels seus subjectes i ho fa situant-la al mateix lloc que ocupen artesanies com ara la ceràmica i la forja. Pintures com *Cheeky* (2000) mantenen el to irònic, però divergeixen dels quadres dels anys noranta en el fet que estan construïdes a partir del collage. Aquí se substitueix l'anterior món banal pels accessoris femenins, l'erotisme i les evidents juxtaposicions entre el paisatge i el menjar. Encara que la nova imatgeria estigui destinada a un públic adult, la mirada no deixa de ser simplista i infantil. El que destaca és que l'hiperrealisme de la representació està destinat a crear un camp abstracte, un camp que tan sols es dibuixa a partir de la fantasia.

D'alguna manera el filtre collage provoca una transformació dels continguts comuns de l'abstracció i el que se'n deriva és una aproximació a un simulacre creatiu o a la frivolitat *kitsch* que s'esdevé del *pastitx*. Evidentment aquest sistema poc té a veure amb les propostes de les primeres i segones avantguardes, en canvi s'incorpora perfectament a les dinàmiques definides per la postmodernitat¹⁰.

3. Interpretació del collage, mètodes i conclusions

L'activitat a la qual al principi feia referència i que forma part del projecte d'innovació docent intenta introduir dins l'àmbit del taller algunes de les reflexions que s'han anat enumerant, o d'alguna manera el que es pretén és que a partir de la pràctica es generin discussions i debats que permetin donar cabuda a tots aquests temes. De fet, és important que en el taller els alumnes no tan sols desenvolupin exercicis tècnics sinó que també comencin a introduir les problemàtiques conceptuals pròpies del llenguatge i del discurs artístic.

Aquesta proposta també incorpora un nou element: el treball en grup, tot i que de moment s'ha introduït de manera opcional. Amb això es busca que els alumnes sàpiguen col·laborar entre ells en el procés artístic, dialogant i discutint quines són les millors fórmules per solucionar el problema creatiu que se'ls planteja.

3.1. Les pautes de l'exercici

- En primer lloc es demana que es faci un collage de la manera més aleatòria possible, cosa que dóna pas a la improvisació.

¹⁰ Tot i que el debat entre la modernitat i la postmodernitat ha donat infinitat de visions, aquí em refereixo a la que descriu Frederic Jameson (JAMESON 1991).

- Les diferents formes dels contorns del collage haurien de servir de pautes per elaborar una obra pictòrica lliure i complexa. En certa manera es demana que el condicionant previ que això pot implicar sigui el motiu per crear formes i composicions inesperades. No es tracta de reproduir el collage en pintura sinó d'utilitzar-ne els contorns, per poder elaborar una composició de factura totalment nova.
- S'espera que l'alumnat introdueixi una nova estratègia de construcció pictòrica, que se serveix de l'aprofitament de formes i colors sorgits de manera inesperada, on l'imprevist i la casualitat s'imposen a l'hora de definir la forma i els continguts de l'obra.

A causa de les possibilitats que ofereix l'experiència del treball amb el collage, he definit diferents activitats que permeten una entrada col·lectiva en l'elaboració de la pintura. Si d'alguna manera el filtre collage servia per refredar o, si es vol, posar fre a l'acció espontània de pintar, el treball en grup encara ho accentua més, ja que dóna peu a una reflexió més profunda i si és possible més objectiva. Bàsicament he diferenciat tres mètodes:

3.1.1. Desenvolupament individual

Aquest seria el mètode més senzill de tots; es basa en reproduir el sistema que Miró va utilitzar per a les pintures de 1933, és a dir fer un collage lliure (amb la condició que aquest no presenti cap tipus d'intervenció pictòrica o de dibuix) i interpretar-lo i transformar-lo mitjançant la pintura.

3.1.2. Desenvolupament en grup

La segona proposta parteix de la primera, però el que varia és que en el moment de dur a terme la pintura final, en lloc de fer-la de manera individual, es farà en grup.

El procediment és el següent: en primer lloc l'alumne fa un collage de manera totalment lliure i aleatòria, és a dir que no tindrà en compte aspectes compositius, narratius o de qualsevol altra índole que permetin construir una imatge de tipus més o menys convencional. Aquí el que ha de prevaler és la improvisació i l'atzar.

El pas següent és ajuntar altres collages fets per altres persones, i elaborar tantes pintures com collages hi hagi, entre els alumnes implicats. El resultat és una mena de mural, on conviuen diferents estils (els dels alumnes i els que sorgeixen a partir de la interpretació del collage). L'objectiu és que el grup creatiu faci l'esforç d'assolir integrar-los tots de manera harmònica i coherent.

3.1.3. Intercanvi de collages

El tercer i últim mètode cerca un allunyament definitiu del subjecte pictòric, i per fer-ho el que es proposa és que els alumnes s'intercanviïn els collages i que els interpretin lliurement.

3.2. Conclusions

A part de potenciar la reflexió sobre noves maneres d'afrontar la creació pictòrica, aquesta activitat permet algunes aproximacions alternatives al treball individual, tan assentat en una assignatura com ara pintura, i ajuda a introduir diferents experiències de treball col·lectiu. Això és necessari ja que ofereix pautes objectives de confrontació i diàleg, que són molt útils en el moment de co-

mençar a afrontar el fet de la creació artística. És cert que bona part de l'art contemporani està sotmès a la subjectivitat dels seus autors, però no s'ha d'oblidar que aquest viu del context col·lectiu on se situa. L'experiència en grup pot enriquir considerablement un procés de coneixement i de debat. No es tracta de suprimir el treball individual, sinó de confrontar-lo en un entorn més ampli perquè en última instància aquest treball surti reforçat gràcies a les aportacions que provenen de l'exterior.

No m'agradaria estendre'm massa en les conclusions, ja que com que es tracta d'una proposta eminentment pràctica crec que sobren les paraules. L'exercici individual fa uns quatre anys que s'ha implantat, i aquest últim any hem aplicat de forma experimental el treball col·lectiu, deixant-lo com a opcional. Els resultats individuals que hem anat obtenint han estat més que notables, i els treballs en grup han esdevingut molt engrescadors. Com a petita mostra incloc dues imatges d'obres fetes per alumnes del primer curs de la carrera.



Fig. 1. Daniel Lumberras. *Collage*. 2007. Collage sobre paper. 35 x 50 cm. (Barcelona)

La primera (fig. 1), que recentment ha estat guardonada amb un primer premi de pintura, és de Daniel Lumberras. La peça ens mostra una interpretació lliure d'un collage on apareixien escenes bèl·liques, tretes de revistes i diaris. Lumberras transforma la maquinària de

matar en icones gairebé naïfs i inofensives. Aquest és un treball desenvolupat seguint les pautes del punt 3.1.1, on es pot veure clarament com l'alumne segueix uns patrons autoimposats per després variar-los.

El resultat final (fig. 2) no traeix gens les perspectives creatives de l'autor ja que ha estat capaç de portar-ho tot al seu propi terreny, reformulant el mètode creatiu sense perdre la intensitat de la seva proposta personal.

La segona obra (fig. 3) està creada per un col·lectiu de tres alumnes —José María Pérez, Cristina Trapote, Marina Sancho— i exemplifica perfectament una de les vies de l'aplicació del treball en grup en la pintura. El resultat és una mena de mural on es ressalta la idea de *pastitx* i de l'apropiació estilística.



Fig. 2. Daniel Lumbreras. *Guerra*. 2007. Oli sobre tela. 89 x 116 cm. (Barcelona)



Fig. 3. José María Pérez, Cristina Trapote, Marina Sancho. *Pintura segons collage*. 2008. Acrílic sobre tela. 89 x 348 cm. (Barcelona)

Per a l'elaboració d'aquest tríptic es van utilitzar tres collages fets per cadascun dels alumnes. Quan es van adonar de la similitud que hi havia entre els tres treballs van decidir pintar tres teles, però, aquest cop en grup. Així doncs cada un d'ells es va dedicar a transcriure el model seguint les pautes del seu projecte personal. El repte consistia en saber integrar els diferents estils i buscar un resultat totalment coherent.

En general es pot dir que quan es planteja aquest exercici, la reacció dels alumnes no és del tot positiva, ja que molts d'ells creuen que veuran limitades les seves possibilitats creatives i de desenvolupament d'un treball genuïnament personal. Tot i així, hem detectat que a

mesura que hi van treballant, s'adonen de les possibilitats de l'experiència i es van engrescant. Haig de dir que de tots els treballs tutelats que es realitzen durant el curs és en aquest on generalment s'obtenen els millors resultats. Possiblement això sigui degut a que el model, prèviament manipulat, els dóna un ampli marge per a la reflexió i la llibertat creativa, amb això últim vull dir que aconsegueixen trencar amb molts dels esquemes i tòpics que normalment arrossega el món de l'art.

L'experiència col·lectiva encara és prou nova per poder-ne treure conclusions, de fet haig de dir que bona part de l'alumnat es mostra contrari a dur-la a terme. El problema sempre ve d'allà mateix: la por de perdre el que hi ha

d'autèntic en el propi treball. Tal i com he dit abans, els que s'han aventurat a fer-ho han creat peces molt interessants, i han estat capaços de generar admiració, polèmica i debat dins les aules, coses que per si soles són imprescindibles en un taller artístic.

Es pot dir doncs, que aquesta és una experiència didàctica que permet reflexionar en els processos creatius de la pintura, ja que obliga a fer tres passos fona-

mentals: recollir dades, reconstruir-les i finalment elaborar una obra d'art. Aquest procés que a priori sembla evident, molts cops és obviat a favor de la intuïció o la inspiració, dit d'una altra manera: una excessiva confiança per part de l'alumne. Per tant el que es busca és que l'alumne eviti paranys innecessaris i aprengui estratègies i mètodes de treball, reflexioni en la disciplina i sobretot comenci a entendre el pensament artístic.

Bibliografía

DUPIN, J. (2004). *Miró*. Barcelona: Ed. Polígrafa.

GIMFERRER, P. (1993). *The roots of Miró*. Rizzoli, New York/Barcelona: Polígrafa.

JAMESON, J. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Studio.

MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación.

MICHAUD, Y. (2002). *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books.

VAN TUYL, G. (ed.). (2003). *Painting pictures. Painting and media in the digital age*. Bielefeld: Kerber verlag/Kunstmuseum.