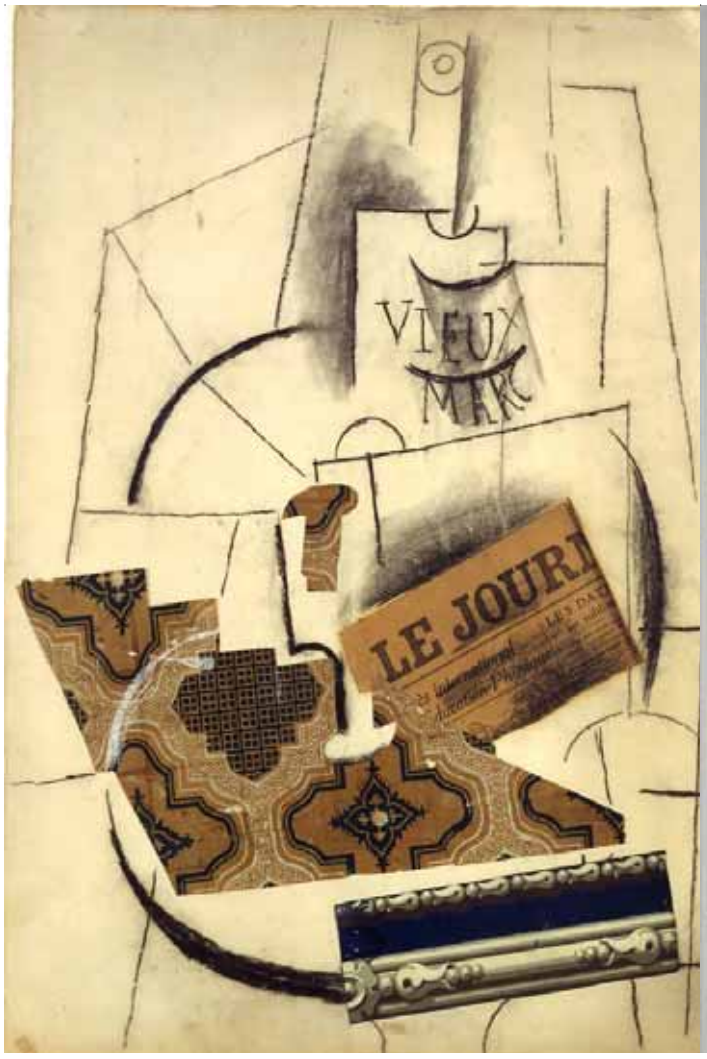
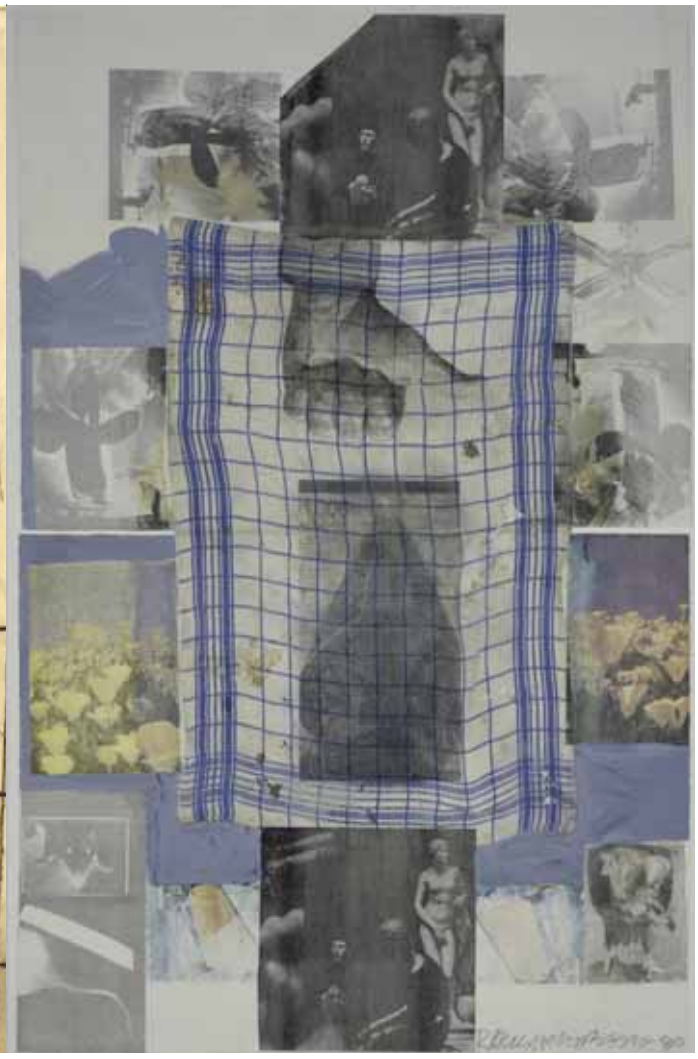
MESTRES DEL
COLLAGE

DE PICASSO A RAUSCHENBERG





DOSSIER EDUCATIU

DEPARTAMENT EDUCATIU. CURS 2005-2006

Fundació Joan Miró

MESTRES DEL COLLAGE. DE PICASSO A RAUSCHENBERG

INTRODUCCIÓ

El terme collage comprèn, avui, tota combinació d'imatges, materials, llenguatges diferents i elements de procedència diversa damunt d'una superfície.

Introduint elements del món real, el collage va significar una ruptura radical amb la perspectiva il·lusionista del Renaixement que havia prevalgut en l'art occidental i qüestionà la qualitat dels materials tradicionals. Des d'aquest moment l'art deixava d'imitar la realitat i adquiria autonomia plena.
L'invent és de Georges Braque i de Pablo Picasso, fruit de les seves indagacions cubistes. Després, els futuristes i els dadaistes el van fer servir d'instrument de denúncia social i política, i l'avantguarda russa va recórrer al fotomuntatge per mostrar el seu compromís amb la construcció del florent Estat soviètic. Així mateix, els surrealistes es valgueren del collage per donar curs lliure al subconscient. Més endavant, els expressionistes abstractes, els informalistes i el pop art van indagar-ne les possibilitats expressives i en reafirmaren l'actualitat.

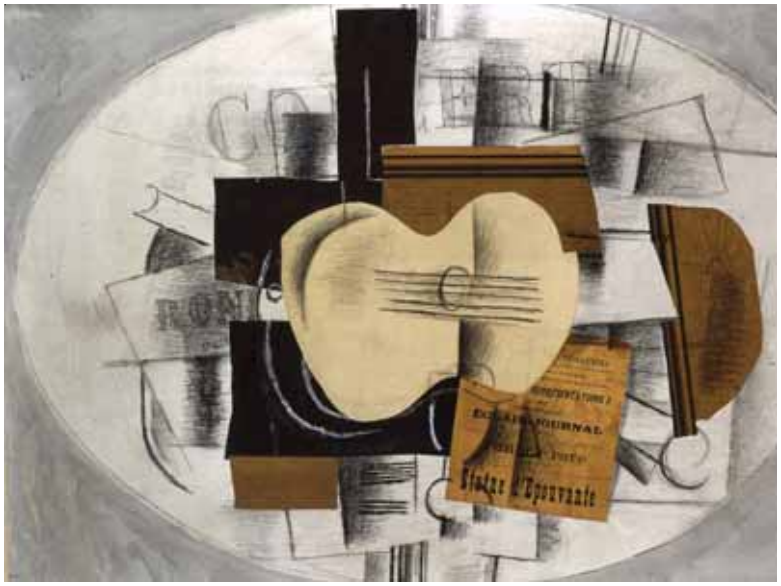
L'exposició Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg, integrada per 140 obres de 40 artistes d'èpoques i països diferents, revisa els orígens i l'evolució d'aquesta tècnica durant més de mig segle.

G. BRAQUE
La guitarra: Estàtua d'espant, 1913

A Georges Braque se li atribueix el mèrit d'haver creat, el 1912, el primer *papier collé*, terme aplicat a una obra que inclou fragments de paper encolats.

En aquest treball, de 1913, hi conviuen formes dibuixades, tipografia, diversos tipus de paper i un programa. La composició, per influència de Picasso, és ovalada. El motiu és una guitarra i té per subtítol **Estàtua d'espant**, text llegible en el programa. Les dimensions de l'obra, equiparables a les d'una pintura de mida mitjana, denoten la importància que els cubistes concedien a la tècnica del collage.

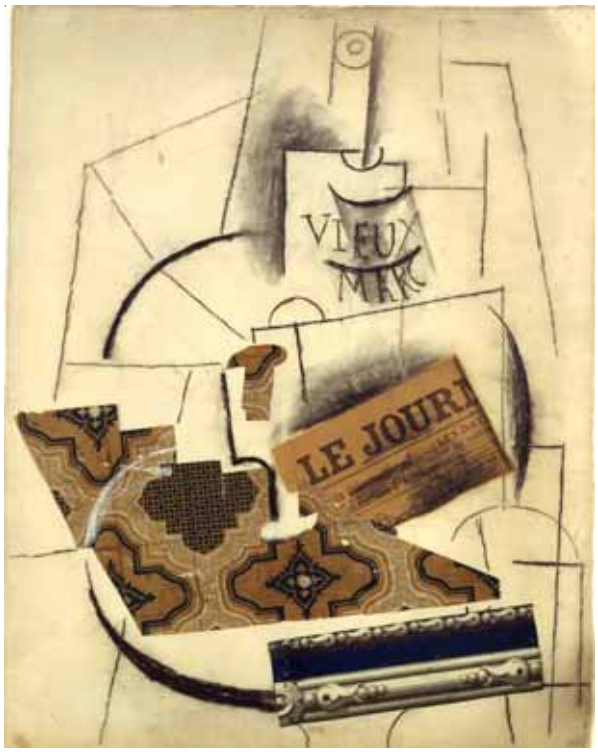
Braque havia après del pare l'ofici de decorador d'interiors, que comprenia la reproducció il·lusionista de, per exemple, les vetes de la fusta o del marbre, i va aprofitar aquesta habilitat imitativa en les seves pintures. Més endavant hi va incloure directament paper pintat de paret que imitava aquestes qualitats, com podem apreciar en certes parts d'aquesta obra. Ell també va ser el primer de superposar lletres i xifres als seus quadres.



DEPARTAMENT EDUCATIU. CURS 2005-2006

P. PICASSO
La botella de marc anyenc, 1913

L'ambient dels cafès, amb les ampolles, els gots, els diaris, les cartes, els paquets de cigarrets i les pipes que ocupen les taules, és un tema recurrent en Braque i en Picasso. Aquesta obra n'és un exemple típic: hi podem veure la curvatura de la taula, un diari i una ampolla de marc (que dóna títol a l'obra).



Les línies dibuixades i l'ombreig s'entremesclen amb fragments retallats i enganxats, que introdueixen un nou nivell de realitat. Així: l'encapçalament del diari *Le Journal*, la reproducció d'una motllura i paper pintat amb motius decoratius. Res més explícit que el fragment d'un diari per representar-lo o que un fragment de motllura convenientment posada al caire d'una taula per imaginar la resta. Com també podem observar, el primer pla, el pla intermedi i el fons es confonen, fins i tot l'ampolla o la copa a vegades semblen transparents i a vegades es fan opaques.

Per contrast amb els treballs més reflexius de Braque, les obres de Picasso reflecteixen més espontaneïtat i rapidesa d'execució.

P. PICASSO
Guitarra, 1924

En aquesta obra, Picasso introdueix la tercera dimensió quan projecta els components materials cap a l'espectador a la manera d'un relleu. Igual com les màscares africanes ,que Picasso havia estudiat a consciència, la peça presenta un punt de vista frontal inequívoc, que obliga a observar-la com una pintura, sense que ho sigui. L'instrument musical, fruit d'una desarticulació sistemàtica, apareix recompost segons una organització diferent, plàstica.

Els experiments amb papers i amb cartolines van dur Picasso a fer obres clarament tridimensionals en materials consistents, com és el cas d'aquesta **Guitarra**, de 1924, construïda en xapa metàl·lica, i que constitueix un exemple per a futures generacions d'escultors que és possible obtenir un volum escultòric sense massa.

J. GRIS
El paquet de cafè, 1914

A **El paquet de cafè**, el dinamisme de la imatge deriva de la tensió entre el bloc central (format per un retall que reprodueix vetes de fusta i una etiqueta vermella) i els desplaçaments diagonals, especialment apreciables al fragment de diari i a l'ampolla blanca del costat. No hi ha a l'obra un punt de vista definit, sinó una visió múltiple amb interseccions entre formes i una impressió global de bigarrament.

Per la tardor de 1906, Juan Gris se n'anà de Madrid a París, on va fer amistat amb Braque i Picasso i es va afegir a les seves investigacions cubistes. Les seves composicions, molt cerebrals, assignen a cada element un lloc concret dins l'estructura general. A diferència de Braque i Picasso, que procuraven establir un equilibri entre els fragments de collage i el paper verge que els servia de suport, Gris enclou totes les peces en conjunt atapeït, on cada element té la mateixa importància.

DEPARTAMENT EDUCATIU. CURS 2005-2006

C. CARRÀ

Persecució (cavall i cavaller), 1915

Mentre a França els cubistes fracturaven la unitat de la imatge, a Itàlia un grup de joves exaltats es proposava demolir la tradició i substituir-la pels signes dels nous temps.

El *Manifest futurista* reflectia una confiança cega en la ciència i la tecnologia, enaltint el perill, la velocitat i la guerra i advocant per la destrucció dels museus, les biblioteques i les acadèmies, en un desig dràstic de fer taula rasa.

Veient que qüestionava els mitjans artístics tradicionals, els futuristes es van afegir amb entusiasme a la innovadora tècnica del collage.

A **La persecució**, de Carlo Carrà, la silueta d'un cavall i un genet al galop sorgeix d'una amalgama de trossos de paper retallats, entre els quals extractes de notícies periodístiques sobre el conflicte bèl·lic dels Balcans. Aquest fet i el nom que apareix imprès sota el cap del cavall confereixen a l'obra el caràcter d'un homenatge al mariscal Joffre, vencedor a la batalla del Marne el setembre de 1914.

J. ARP

Sense títol, 1930-1933

Durant la Primera Guerra Mundial, a causa de la neutralitat de Suïssa, Zuric va esdevenir el nucli de la provocació i del nihilisme d'un grup d'artistes i escriptors horroritzats per la immoralitat de la guerra. Van buscar un terme que els identifiqués i van ensopegar, per atzar, amb la paraula «dadà». Jean Arp en va ser un dels fundadors.

El 1916, després d'haver treballat amb insistència en un dibuix, Arp, descontent del resultat, va acabar esquinçant-lo i llençant-ne els trossos a terra. Quan els va veure escampats, el va sorprendre trobar-hi una disposició que moments abans havia anat buscant en va, i va decidir enganxar molt amb compte els trossets tal com els havia trobat. Per a Arp, l'atzar, encara que incomprensible, no és pas anàrquic, sinó una mena d'ordre natural del qual l'artista té una intuïció. De manera que començà a esquinçar papers de color negre (com passa en aquesta obra) i, més endavant, antics dibuixos seus, gravats i fotografies, i a aprofitar els fragments per a noves creacions.

Fundació Joan Miró

K. SCHWITTERS
La resina, 1921
Mz 371 bacco, 1922
Endut pel vent, 1926

Damunt una superfície plana que li fa de suport, Kurt Schwitters disposa fragments de paper, que fa lliscar servint-se d'una barreja d'aigua i farina fins a obtenir una composició satisfactòria. De vegades, després de situar les peces, els aplica color molt diluït amb la idea d'unificar i equilibrar el resultat.

Malgrat que Schwitters percebia un món fracturat i destructiu, s'esforçava per recompondre'l des dels seus residus. Va arribar a fer uns 2000 collages, de factura abstracta, en certa manera autobiogràfics, perquè deixaven constància d'una elecció personal i d'un moment precís.

Tot i que Schwitters compartia amb els dadaistes un sentiment de rebuig de la guerra i dels ideals burgesos que l'havien facilitada, la seva personalitat artística ofereix matisos difícilment encaixables. Potser per això va encunyar un concepte propi, *Merz*, amb el qual assumia la procedència comercial dels seus fragments. Hi cabien, aquí, tots els materials imaginables, des de bitllets usats a vals de racionament, segells, etiquetes, embolcalls, retalls de diari, claus rovellats o fustes, i a tots els conferia la mateixa importància.

Schwitters combinà materials banals i residus en un esforç poètic i evocador, que va tenir una influència remarcable en artistes posteriors.

A. RODXENKO
Maiakovsky – Conversa amb un inspector de finances sobre poesia, 1926
La guerra del futur, 1930

Aleksandr Rodxenko va ser un artista polifacètic que, acabada la Revolució russa, substituí la pintura i l'escultura pel disseny i la fotografia. El 1923 va utilitzar el fotomuntatge per acompanyar un llibre de poemes de Vladímir Maiakovsky, si bé la seva col·laboració tingué el resultat de desenes de cartells per als quals Maiakovsky creava eslògans que ell traduïa en imatges. Aquest fotocollage de 1926, titulat **Maiakovsky – Conversa amb un inspector de finances sobre poesia**, n'és un exemple.

Convençut que la fotografia tenia un poder de persuasió que la imatge dibuixada mai no podria arribar a proporcionar, Rodxenko es va servir profusament del fotomuntatge, a vegades en sentit estricte, com en el cas de **La guerra del futur**, sense cap més recurs plàstic que la combinació d'imatges. Aquí, amb un gran efectisme visual, superposa imatges de gratacels, com emblema de la ciutat moderna, soldats, material bèl·lic i explosions, que tracta amb potents canvis d'escala, fragmentacions i una simultaneïtat de punts de vista, cosa que dóna un gran dinamisme al conjunt.

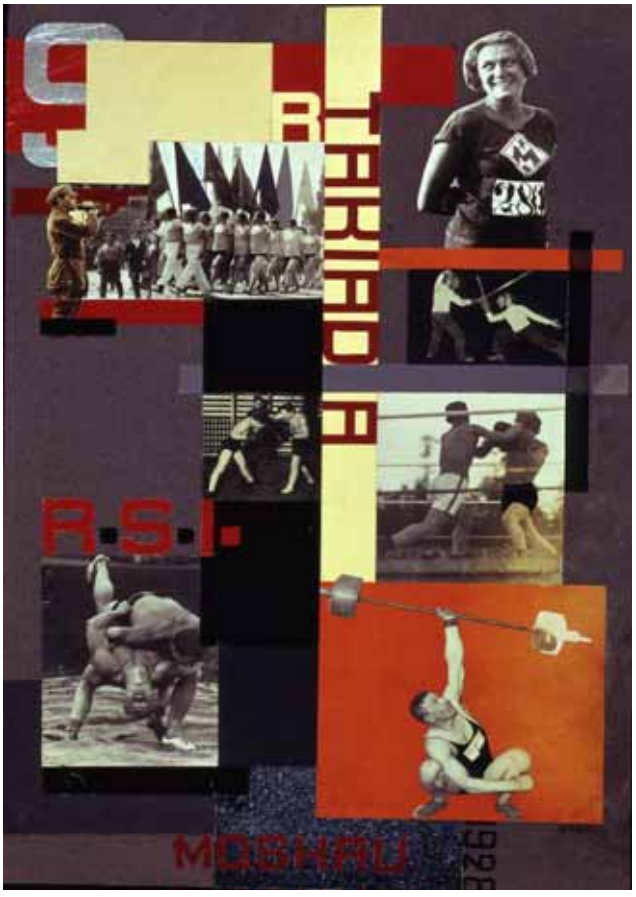
G. KLUTSIS

Spartakiada, Moscou 1928. Maqueta de cartell de l'URSS, 1928
Cartell. Disseny per a l'Exposició Antiimperialista, 1931

Els homenatges a la nova nació soviètica abunden en l'obra del rus Gustav Klutsis, molts dels quals els va concebre com a dissenys de cartells. Per exemple, el cartell commemoratiu dels jocs de l'Spartakiada de 1928 i el de l' Exposició Antiimperialista. Si el primer celebra els valors d'una nova joventut sana i atlètica i amb esperit victoriós, el segon, encapçalat per una frase de Lenin, advoca per una expansió del pensament comunista.

A Rússia, després de la revolució de 1917, l'avantguarda artística es va implicar decisivament en la construcció de la societat socialista, liderant la direcció de la política cultural i la docència artística.

La fotografia, que ja no imitava la realitat sinó que la fixava i li conferia valor documental, era un llenguatge pròxim i comprensible per a les masses, i això convertia el fotomuntatge en una eina de propaganda política excepcional.



DEPARTAMENT EDUCATIU. CURS 2005-2006

M. DUCHAMP
¿Perquè no esternudar, Rose Sélavy?, 1921-1964

¿Perquè no esternudar, Rose Sélavy? és un *readymade*. El *readymade* és un concepte inventat per Marcel Duchamp, que fa referència a un objecte corrent, manufacturat, que ha estat escollit i tret del seu context per l'artista i després signat. El formen una sèrie de cubs de marbre, un termòmetre i un os de sèpia dins una gàbia metàl·lica. El nom Rose Sélavy no és sinó un pseudònim del mateix Duchamp, que pronunciat en francès el converteix en un joc de paraules (Eros és la vida). El verb esternudar sembla un eufemisme de l'acte sexual. Així mateix, la blancor dels components, la fredor del marbre o el termòmetre al·ludirien a la frigidesa, i la gàbia, símbol de confinament, frenaria la manifestació del clímax eròtic. Una altra sorpresa de l'obra és el pes insospitat d'una gàbia d'ocells que aparentment conté lleugers terrossos de sucre.

La intenció de Duchamp era desmitificar la noció tradicional d'art proposant com a tal un objecte qualsevol, menyspreant així l'execució manual de l'artista i posant de manifest que això de l'art és una atribució mental atorgada a l'objecte que no requereix res més que la complicitat entre l'artista i l'espectador.

M. ERNST
La Immaculada Concepció fallida, 1929
Loplop i la Bella Jardinera, 1929

Descobrir certes publicacions del segle XIX sobre medecina, tecnologia i jocs infantils va ser determinant per a Ernst. Es va adonar que l'aspecte antiquat de les il·lustracions s'adeia a la perfecció amb el seu qüestionament de la pintura tradicional, que ell considerava caduca. Aleshores va començar a seleccionar formes senceres i a resituar-les, amb compte, d'una manera combinada. Així va crear escenes il·lògiques, com per exemple a **La Immaculada Concepció fallida**.

Amb les seves figures en posició invertida, els canvis bruscos d'escala i les associacions extravagants, es proposà transgredir certes nocions artístiques fonamentals, com l'harmonia i l'estil personal, però també capgirar l'ordre social establert.

Ernst va inventar la *novel·la-collage*, que no era sinó una col·lecció de collages agrupats i enquadernats igual que una novel·la de fulletó. Les imatges duien, a manera de títol o comentari, textos sense relació evident amb el contingut.

També va crear un personatge especial, mig ocell mig home o solament ocell, de nom Loplop, que podem veure a **Loplop i la Bella Jardinera**. Com a alter ego de l'artista, sol aparèixer associat a determinades obsessions del mateix Ernst: el cos femení, una vegetació exuberant o mans, sovint enguantades.

H. MATISSE
Maqueta de coberta per a *Verve IV*, núm. 13, 1943

A primers dels anys quaranta, Henri Matisse, convalescent d'una operació quirúrgica, va començar a retallar formes i a fer els seus primers *papiers collés*. N'hi ha que són dissenys de portades de revistes, com la de la francesa *Verve*, que podem observar en aquests moments.

Els seus collages, però, difereixen dels collages dels seus predecessors, perquè no es va limitar a seleccionar imatges o textos preexistentes, ni es va interessar per textures o per objectes manufacturats. A Matisse li interessaven la forma i el color, i la seva principal aportació consistí a retallar formes simples de papers pintats abans per ell mateix amb gouache. D'aquesta manera, en comptes de dibuixar un contorn i omplir-lo després de color, Matisse dibuixava amb les tisores i, cosa encara més important, dibuixava directament dins el color.

A. BRETON, J. LAMBA, Y. TANGUY
Cadàver exquisit, 1938

Quina relació hi ha entre un globus, una tassa de cafè, un nap, una sabata de dona, unes cames nues i unes balances? Aquests elements i uns quants més apareixen l'un al costat de l'altre damunt una pàgina quadriculada on un bon observador apreciarà, a més, dos plecs horitzontals. Aquest collage és fruit de la col·laboració d'André Breton, Jacqueline Lamba i Yves Tanguy en el joc surrealista del *cadàver exquisit*.

El del *cadàver exquisit* era un dels tants procediments amb què els surrealistes es proposaven d'explorar l'inconscient. Consistia a fer dibuixos o collages col·lectius, després d'haver doblegat diverses vegades el full de paper, fent correspondre aquestes seccions amb el cap, el tronc i les cames d'una hipotètica figura. A cada participant li atribuïen una zona, que havia d'ocupar lliurement, sense saber l'actuació dels altres. Quan es desplegava el full, es revelava una configuració insòlita.

R. MAGRITTE
El joquei perdut, 1926

Els quadres de René Magritte es podrien veure, en paraules de Max Ernst, com «collages totalment pintats a mà». En efecte, imatges dispars conflueixen amb tota naturalitat en les seves pintures.

Però Magritte va fer, també, *papiers collés* entre 1925 i 1927. En molts d'aquests papers, com en el titulat **El joquei perdut**, apareixen fragments de partitures de l'opereta *Les noies de Gottenburg*, de George Grossmith. Són notes impreses sobre pesants balustres, semblants a arbres plantats al camí per on galopa un cavall muntat per un joquei. El terra és capritxosament enrajolat i l'acció es desplega dins un escenari, amb les cortines descorregudes a cada banda.

Les minucioses representacions de Magritte rivalitzen, per l'aspecte fotogràfic, amb la realitat mateixa, i per això són tan inquietants. Tot hi sembla real i, al mateix temps, és irracional.

Fundació Joan Miró

J. DUBUFFET
Vicissituds, 1977

Vicissituds, de Jean Dubuffet, presenta una pluralitat d'elements inconnexos, en els quals es barregen figures, elements decoratius, representacions esquemàtiques d'objectes, però també línies i colors. L'obra pertany a una sèrie denominada «Teatres de memòria». El criteri d'aquesta sèrie no és sinó la juxtaposició damunt una mateixa superfície de fragments retallats d'altres obres seves, per compondre una mena de trencaclosques d'allò més heterogeni. En això consisteix, segons Dubuffet, la nostra memòria, en una confluència de records, somnis i visions dispars.

El procés seguit per l'artista és sempre el mateix. Primer dibuixa i pinta amb colors acrílics sobre papers. Passat un temps els retalla, fragmentant parts, resseguint formes o mutilant-les de manera conscient, fins i tot esquinçant-les a l'atzar. Després disposa ordenadament damunt una tela els trossos escollits.

W. DE KOONING
Estudi per a *Dona I*, 1952

Tota la creació de Willem de Kooning es debat entre la figuració i l'abstracció. El seu tema més recurrent va ser, durant anys i anys, la figura femenina.

A **Estudi per a *Dona I***, un rostre caricaturesc emergeix d'una anatomia dislocada i d'un garbuix de línies dibuixades i rectificades amb insistència. A més del dibuix i el color, aquest esbós deixa veure una intervenció constant del collage; d'un collage, però, que va i ve i que al final no roman. De Kooning solia utilitzar imatges o papers que clavava amb xinxetes sobre l'obra en curs d'execució, i els integrava i treballava com un element més, que en acabat desplaçava o bé retirava. I això s'aprecia aquí clarament, en el tall brusc a l'altura de l'espatlla que separa el cap del tronc.

J. JOHNS
Terra verge II, 1963
De 0 a 9, 1967

Terra verge II, de Jasper Johns, mostra dues divisions verticals, l'una resultant del dibuix d'una brotxa suspesa d'una corda i l'altra d'una línia prima de color vermell. Les paraules «corda» i «brotxa» apareixen al costat de la seva representació. Hi ha, a més, un motlle en silicona de la mà de l'artista i empremtes impreses de la mà i d'una orella. A la base hi veiem fixada també un regle real. La naturalesa dels objectes no és tan important aquí com la relació que s'estableix entre ells.

Igual que Rauschenberg, Johns rescata objectes de l'entorn per integrar-los al llenguatge artístic.

Certs elements recurrents de la seva obra van arribar a convertir-se en autèntics emblemes de la seva creació, com ara la bandera americana, les dianes o els números, elements que la ment reconeix automàticament i irreflexivament. A **De 0 a 9**, Johns sobreimpressiona tota la seqüència numèrica i crea així una acumulació que per llegir-la exigeix la separació de tots els components, la qual s'esdevé a la ment de l'espectador a manera d'un *décollage*; val a dir, enlairant-los de la superfície.

MESTRES DEL COLLAGE. DE PICASSO A RAUSCHENBERG

Introducció

La tardor de 1912, fent servir únicament unes tisores, goma d'enganxar i uns diaris de propaganda comercial, Georges Braque i Pablo Picasso van inventar el collage i van reescriure mà a mà la història de les Belles Arts. Immediatament, artistes de tot Europa i dels Estats Units van reconèixer el gran potencial del nou mitjà i el resultat va ser tan profund i decisiu com els canvis que van tenir lloc en la pintura, al segle xv, amb la invenció renaixentista de la perspectiva cònica. Els artistes que treballaven amb el collage van substituir els materials sumptuosos i els temes heroics de la pintura i l'escultura tradicionals per temes quotidians i materials corrents, retallant i enganxant juntes imatges dispars que captaven la naturalesa fragmentada de la vida urbana del segle xx. Amb l'esperit dels seus inventors, molts artistes, des de Picasso fins a Rauschenberg, van donar un significat nou a allò que és poc ortodox, tant en l'art com en la vida.

Cubisme

La història del collage del segle xx comença amb el naixement del cubisme. Els seus inventors, Pablo Picasso i Georges Braque, van rebutjar l'il·lusionisme pictòric tridimensional en favor de formes fragmentades que ocupaven l'espai poc profund o pròxim a la superfície del pla de la pintura. L'estiu de 1912, aquests dos artistes van ocupar estudis contigus a la ciutat francesa de Sorgues. El mes de setembre Picasso va marxar del sud de França per anar a veure la nova ubicació del seu estudi de París, al bulevard Raspail. Durant la seva absència, Braque va comprar un rotlle de paper pintat que imitava les aigües de la fusta en una botiga de la propera ciutat

Futurisme

La tècnica de retallar i enganxar va captivar la imaginació dels futuristes italians, que estaven al corrent de les invencions cubistes de Picasso i Braque. Amb la publicació del seu manifest fundacional a la portada del diari parisenc *Le Figaro*, el 20 de febrer de 1909, Filippo Tommaso Marinetti, poeta, editor i promotor artístic, i els artistes Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo i Gino Severini s'autoqualificaven com els nous primitius i no valoraven altra cosa que la destrucció de la poesia i l'art tal com eren. Influïts pel fervor anarquista i revolucionari de l'època, els futuristes van utilitzar el collage per lloar la violència de la guerra i la velocitat i el dinamisme de l'era de la màquina.

Avantguarda russa

L'objectiu futurista d'utilitzar l'art per modelar una nova nació va ser dut a terme a la Unió Soviètica, on els artistes avantguardistes es van comprometre a aconseguir els objectius de la revolució russa. Abandonant els mitjans tradicionals en favor de l'art de «producció», els artistes Liubov Popova, Gustav Klutsis, Lazar El Lissitzki, Aleksandr Rodxenko, Nikolai Sidelnikov i Solomon Telingater van fer objectes domèstics utilitaris, dissenys tèxtils, cartells publicitaris i decorats per a mítings polítics. Influïts pel cubisme i el futurisme, els dissenys de molts d'aquests productes van utilitzar el nou mitjà del collage. Però fins i tot més que en el collage, va ser en el camp del fotomuntatge que els artistes de l'avantguarda russa van trobar un mitjà modern per els objectius de la nova nació.

Dadà

Dadà va ser fundat l'any 1916, a Zuric, per un grup d'artistes, escriptors i poetes –Jean (Hans) Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck i Marcel Janco. Refugiats de la Primera Guerra Mundial, es van reunir a la Suïssa neutral per protestar contra la Gran Guerra i expressar la seva indignació davant la burocràcia atrinxerada. Declarant-se alliberat dels processos racionals del pensament, Arp creava collages fent servir el mètode de l'atzar per determinar la disposició de les seves formes. Particularment radical i anàrquic en el seu dissentiment va ser el dadà berlinès, o Club dadà, com se l'anomenava aleshores, un dels diversos centres dadaistes que es van desenvolupar gairebé simultàniament en altres ciutats de tot Europa.

Surrealisme

La publicació a París, l'any 1924, del *Manifeste du surréalisme* d'André Breton va iniciar oficialment el moviment surrealista. Igual que havien fet els dadaistes abans que ells, els surrealistes van explotar l'atzar i la casualitat en un atac obert contra l'ordre racional i formal del cubisme. Max Ernst i Joan Miró van enganxar plegades imatges dispars extretes d'anuncis de catàlegs de venda per correu per crear una nova poesia visual. Convençuts que l'inconscient era la font essencial de l'art i de la vida, els surrealistes van explorar les parts més recòndites de la ment. Amb la pretensió d'introduir-se en el món dels somnis i dels desitjos humans, van imaginar un nou paper per a l'artista: l'artista o escriptor crearia una sèrie d'imatges el significat de les quals recolzaria en l'espectador.

L'Europa de la postguerra

Després de la Segona Guerra Mundial, els artistes europeus Jean Dubuffet i Antoni Tàpies van experimentar amb una diversitat de materials poc usuals: van barrejar la pintura amb guix, sorra o pols de marbre per crear diferents textures i unes superfícies denses i terroses. Dubuffet, Tàpies i Joseph Beuys van decidir treballar amb elements rudimentaris, com ara tela, llana, feltre i greix, que reflectien la crua realitat d'una Europa devastada. A partir de l'interès per reduir els mètodes i els materials artístics a les seves qualitats fonamentals, van crear unes obres provocadores amb les tècniques del collage i de l'*assemblage* que transmetien una dimensió metafísica. A diferència d'aquests artistes, Eduardo Chillida utilitzava una sèrie de formes en collages que se superposaven o s'intersecaven per conformar l'espai, una pràctica que el dugué a treballar en tres dimensions.

Els Estats Units de la postguerra

La presència a Nova York, durant la Segona Guerra Mundial, dels llegendaris surrealistes Max Ernst, Yves Tanguy i André Breton va incitar una generació més jove d'artistes nord-americans a explorar noves direccions en l'art basades en l'inconscient. L'automatisme, un important mecanisme surrealista per escapar de la consciència, igual que havien fet els mètodes de l'atzar preferits pels dadaistes, va afavorir l'exploració de l'espontaneïtat i la casualitat. Per a Joseph Cornell, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell i Jackson Pollock, retallar, estripar, enganxar i superposar materials millorava el sentit d'improvisació i la llibertat d'execució, dos elements bàsics del procés creatiu.

Artistes

Jean Arp
Estrasburg (França), 1886 – Basilea (Suïssa), 1966
www.fondationarp.org

Johannes Baader
Stuttgart (Alemanya), 1875 – Slloss Adelsdorf (Baixa Baviera, Alemanya), 1955
www.lib.uiowa.edu/dada/baader.html

Giacomo Balla
Torí (Itàlia), 1871 – Roma (Itàlia), 1958
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_11.html

Joseph Beuys
Krefeld (Alemanya), 1921 – Dusseldorf (Alemanya), 1986
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_17.html

Georges Braque
Argenteuil (França), 1882 – París (França), 1963
www.artcult.com/bra.htm

André Breton
Tinchebray (Orne, França), 1896 – París (França), 1966
breton.calmelscohen.com

Carlo Carra
Quargneto (Itàlia), 1881 – Milà (Itàlia), 1966
www.guggenheim-venice.it/english/06_artists/carra.htm

Eduardo Chillida
San Sebastià, 1924 – 2002
www.eduardo-chillida.com/Biografia.41.0.html

Joseph Cornell
Nyack (Nova York, EUA), 1903 – Flushing (Nova York, EUA), 1972
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_32.html

Jean Dubuffet
Le Havre (França), 1901 – París (França), 1985
www.dubuffetfondation.com/bio_set.htm

Marcel Duchamp
Blainville (França), 1887 – Neuilly-sur-Seine (França), 1968
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_43.html

Max Ernst
Brühl (Alemanya), 1891 – París (França), 1976
www.maxernstmuseum.com

Julio González
Barcelona, 1876 – Arcueil (França), 1942
www.ivam.org

Juan Gris (José Victoriano Fernández Pérez)
Madrid, 1887 – Boulogne-sur-Seine (França), 1927
www.spanisharts.com/reinasofia/gris/bio_gris.htm
www.fundacion.telefonica.com/at/grintro.html#01

George Grosz
Berlín (Alemanya), 1893 – 1959
www.peak.org/~dadaist/English/Graphics/grosz.html

Hanna Hoch
Gotha (Alemanya), 1889 – Berlín (Alemanya), 1978
www.nelepets.com/art/artists/h/Hoch-bio.htm

Georges Hugnet
(França), 1906 – 1974
www.larevuedesressources.org/breve.php3?id_breve=171

Johannes Itten
Superen Linden (Suïssa), 1888 – Zuric (Suïssa), 1967
www.dezignare.com/newsletter/Johannes_Itten.html

Jasper Johns
Augusta (Geòrgia, EUA), 1930
www.moma.org/exhibitions/1996/johns/index.html

Franz Kline
Wilkes-Barre (Pensilvània, EUA), 1910 – Nova York (Nova York, EUA), 1962
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_77.html

Gustav Klutsis
Letònia, 1895 – Butovo (Rússia), 1944
www.icp.org/exhibitions/klutsis_kulagina/biography.html

Willem de Kooning
Rotterdam (Holanda), 1904 – East Hampton (Nova York, EUA), 1997
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_36.html

Jacqueline Lamba-Breton
París (França), 1910 – 1993
www.leninimports.com/jacqueline_lamba_breton.html#meretbiog

El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky)
Smolenks (Rússia), 1890 – Moscou (Rússia), 1941
www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/lissitzky/index2.html

René Magritte
Lessines (Bèlgica), 1898 – Brussel·les (Bèlgica), 1967
www.magritte.com

Henri Matisse
Chateau-Cambrésis (França), 1869 – Niça (França), 1954
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_104.html

Joan Miró
Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1983
www.bcn.fjmiro.es/

Laszlo Moholy-Nagy
Borsod (Hongria), 1895 – Chicago (EUA), 1946
www.moholy-nagy.org

Robert Motherwell
Aberdeen (Washington, EUA), 1915 – Provincetown (EUA), 1991
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_116.html

Pablo Picasso
Màlaga, 1881 – Mougins (França), 1973
www.museupicasso.bcn.es

Jackson Pollock
Cody (Wyoming, EUA), 1912 – The Springs (Nova York, EUA) 1956
www.jackson-pollock.com/biography.html

Liubov Sergeevna Popova
Prop de Moscou (Rússia), 1889 – Moscou (Rússia), 1924
www.bookrags.com/biography-liubov-sergeevna-popova/

Robert Rauschenberg
Port Arthur (Texas, EUA), 1925
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_133.html

Man Ray
Filadèlfia (Pensilvània, Estats Units), 1890 – París (França), 1976
www.manraytrust.com/home.html

Alexander Rodtschenko
Sant Petersburg (Rússia), 1891 – Moscou (Rússia), 1956
www.haberarts.com/rodch.htm

Kurt Schwitters
Hannover (Alemanya), 1887 – Ambleside (Regne Unit), 1948
www.kurt-schwitters.org/
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_144.html

Nikolai Sidelnikov
1905 – 1994
www.rusmuseum.ru/eng/exhibitions/?id=240&i=4&year=2004#

Sophie Taeuber-Arp
Davos (Suïssa), 1889 – Zuric (Suïssa), 1943
www.fondationarp.org/vtaeuber.htm

Yves Tanguy
París (França), 1900 – Woodbury (EUA), 1955
www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_152.html

Antoni Tàpies
Barcelona, 1923. Viu i treballa a Barcelona
www.fundaciotapies.com/

Solomon Telingater
Tiflis (Rússia), 1903 – Moscou (Rússia), 1969
www.rusmuseum.ru/eng/exhibitions/?id=240&i=4&year=2004#

Friedrich Vordemberge-Gildewart
Osnabrück (Alemanya), 1899 – Ulm (Alemanya), 1962
www.annelyjudafineart.co.uk/

Fundació Joan Miró | **Exposició MESTRES DEL COLLAGE** Planta general | Barcelona, novembre 2005 | GURI_CASAJUANA ARQUITECTES SCP