



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

13
2oj.
SECRETARIA ACADÉMICA
Escuela Nacional de Artes Plásticas

FEMENILMENTE ENGOMADAS

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
MARTHA ELIZABETH GARZA CEJUDO
Asesor de Tesis: Lic. Daniel Manzano



SECRETARIA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F.

1994



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Dios

A la memoria de papá.

A mamá por ser la mejor.

A Carlos por ser mi apoyo y ejemplo.

A Pepé por su gran impulso.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1	5
• 1.1 Historia del <i>collage</i>	5
• 1.1.1. Orígenes	5
• 1.1.2. Cubismo	7
• 1.1.3. Dada	10
• 1.1.4. Surrealismo	14
• 1.1.5. Pop art	19
• 1.2. Historia de la tipografía	24
• 1.2.1. Orígenes	24
• 1.2.2. Alfabeto Fenicio	25
• 1.2.3. Alfabeto Griego	26
• 1.2.4. Alfabeto Romano	26
• 1.2.5. Nuestros días	27
• 1.2.6. Desarrollo de la imprenta	27
• 1.2.7. Escuelas tipográficas	28

• 1.3. Historia de la fotocopia	31
Capítulo 2	35
• 2.1. El arte como sistema de signos	35
• 2.2. El espacio	41
• 2.3. Contorno	43
• 2.4. Traslapo	45
• 2.5. Fondo y figura	46
• 2.6. Equilibrio	48
• 2.7. Construcción superior e inferior	50
• 2.8. Construcción izquierda y derecha	50
• 2.9. Peso	51

Capítulo 3	53
• 3.1. Procedimiento	54
• 3.2. Imágenes	55
• 3.3. Tipografía	57
• 3.4. Pegado.	60
• 3.5. Herramientas para cortar	61
• 3.6. Fotocopiado	62
• 3.7. Mujeres de papel	65
Conclusiones	73
Bibliografía	76
Pie de ilustración	77

Introducción.

El presente trabajo de tesis se inició como una búsqueda para satisfacer diversas necesidades en el desarrollo personal del autor, tanto en aspectos teóricos como prácticos, cubriendo una metodología de trabajo en una técnica tan noble como es el *collage*. El procedimiento mostrado se puede aplicar a otras disciplinas del arte como la pintura, escultura, estampa y fotografía entre otras.

Cuando el alumno se encuentra fuera de la Escuela Nacional de Artes Plásticas se enfrenta a una serie de obstáculos en la adaptación a su vida profesional. El no saber por donde empezar, ni de donde obtener información y ayuda es un problema común. Muchas veces la solución se encuentra en las cualidades ignoradas de las materias formativas y su respectiva

importancia.

Es por esto que en la presente tesis se desarrolla una disciplina práctica sustentada por una base teórica. Cabe aclarar que el procedimiento aquí seguido es un ejemplo dentro de una técnica, ya que pueden existir tantos caminos como necesidades.

Para el marco teórico expuesto los materiales encontrados fueron muy diversos, desde los que tratan sólo filosofía llegando a ser casi abstractos para quien no está acostumbrado a leerlos hasta los de carácter técnico-infantil manejando al *collage* como un juego. Sin importar el origen, la información se agrupo entorno al tema elegido adecuándolo a las necesidades del autor y a la etapa de creación.

La primera parte del trabajo es la historia del *collage*, de la tipografía y de la fotocopia. En un rápido análisis se rescatan puntos importantes. Esta visión nos permite ubicar el recorrido de cada uno de nuestros elementos de trabajo a través del tiempo, su desarrollo y su uso.

En la segunda parte se revisó la posición y el concepto de los signos visuales con chispazos de filosofía y sicología, según diversos expertos, como pueden ser: Claudé Lévi Strauss, Valeriano Bozal, Abrahán A. Moles, César Lorenzano, Louis Marín, D. A. Dondis, y De Saussure entre otros.

Por otro lado se estudió el funcionamiento de elementos plásticos de importancia utilizados en la fabricación de *collages* como son el espacio y el equilibrio, desde la posición de la perspectiva humana, según lo sostienen las teorías e ideas de Arheim, Gombrich, Dondis y Moles. Lo que permitió conocer algunas formas de comportamiento visual evitando siempre caer en fórmulas y recetas.

En la tercera parte de este trabajo de tesis, se dan las características de cada uno de los materiales con las ventajas y desventajas relativas descubiertas por el autor durante el desarrollo de la práctica.

Para finalizar, se hace un análisis de una posible vía de solución al tema y a la técnica, siendo una

alternativa de trabajo en un sentido experimental y plástico. La posibilidad de configurar imágenes utilizando los elementos desarrollados es infinita, rica visualmente y muy divertida. Además, siempre se contará con la oportunidad de conocer a profundidad los materiales y su conjugación con los equipos que se utilizaron en la realización de los *collages* incluidos en esta tesis.

Con esta obra no sólo se intenta cubrir un requisito académico, sino que se busca promover la difusión de información encontrada, para quien se interese en el tema y el proceso técnico.

1.1.-Historia del collage

1.1.1.-Orígenes

Se podría hacer una tesis sólo de las facetas del *collage* por todos los movimientos artísticos en los que ha intervenido, pero se cree que el objetivo de este trabajo se perdería. Por lo que a lo largo de este breve resumen se darán los mas importantes pasos del *collage* en el arte y se hablará de ciertos momentos y personajes en la historia de esta técnica.

El *collage* tiene una gran trayectoria histórica, ya que no se trata de una derivación del cubismo, como algunos libros de historia del arte sostienen. Aún sin el nombre que actualmente se le da, el procedimiento existía en los antiguos pueblos orientales y americanos desde antes de nuestra era. En las obras de estas civilizaciones se agregaban en los cuadros materiales ajenos a la pintura. Incluso estos eran elaborados completamente con insectos, semillas, plumas y metales, entre otros materiales.

En el siglo XII los calígrafos japoneses escribían poemas en hojas a las que adherían papeles de colores

ténues. Las composiciones están formadas por figuras de superficie irregular con motivos florales y ensambles. Los contornos son resallados con tinta china, en líneas que sugieren elementos de paisaje.

También en nuestro país antes de la llegada de los españoles el papel tenía gran importancia. Se fabricaba de corteza de árbol para ceremonias religiosas como ofrendas a los dioses y para adornar los ídolos, escritura de códices, templos, y palacios en ciertos días festivos

Después de la conquista, el papel europeo reemplazó al prehispánico lo que provocó que sólo en pequeños pueblos como "San Pablito", en los límites de Puebla e Hidalgo aún se conserve el arte de hacer papel.

Otra manifestación de *collage* por parte de los antiguos mexicanos fué el arte plumario o formación de cuadros de plumas, el cual tuvo un gran auge e importancia. Se desconoce cuando comenzó y durante cuanto tiempo se practicó a lo largo de la historia de las culturas prehispánicas.

La belleza de las obras a base de plumas de diversas aves, maravilló a los europeos. Los conquistadores españoles introducen estos trabajos a Europa en el siglo XVI, los cuales se obsequian a encumbrados personajes como regalos muy valiosos. Aún hoy en diversos museos del mundo se puede observar lo poco que se conserva del arte plumario de nuestros antepasados.

En los siglos XVII y XVIII aparecen trabajos de materiales como semillas, granos de café, cáscaras de huevo, pepitas y alas de mariposas entre otros.

Un tema constantemente abordado en *collage* es el religioso, como se puede observar en iconos rusos. Los iconos son pequeños cuadros de santos con oro cincelado, sedas, cintas, piedras preciosas, joyas y perlas, adornando tanto coronas, como ropajes. En un icono el rostro y las manos del retratado son pinturas, mientras que la ropa esta finamente trabajada con diversos materiales. Conforme se permite la elaboración de iconos por parte del pueblo las técnicas se vuelven más variadas y ricas.

En Europa aparecen imágenes piadosas; éstas son las verdaderas antecesoras del *collage* en papel. Los recortes se colocaban en libros de oración fabricados por

las monjas. Se obtenían delicadas puntillas de pergamino fino y eran pegadas, rodeando pequeños cuadros de santos pintados con delicadeza.

A este tipo de cuadros religiosos le siguen los de tipo mundano que hablan sobre el amor con versos. En los países Anglosajones se crean "Los Valentines", que se regalan los enamorados el catorce de febrero. Los "Valentines" eran pintados a mano con motivos sentimentales o humorísticos; esta es una costumbre que aún subsiste en nuestros días aunque ya no con la misma presentación.

"En Europa alrededor del año 1600 aparecen recortes de emblemas, armas y escenas de caza, se presentan en libros heráldicos y genealógicos. Esta técnica empleaba pergaminos, seda y papeles pintados. Alrededor del siglo XVIII los alburnos familiares se hicieron más famosos. las ilustraciones mas populares fueron siluetas e imágenes engomadas" ⁰

También las imágenes adhesivas han contribuido a este tipo de arte siendo empleadas para decorar biombos durante el siglo XIX.

⁰ Digby Joan and John. The collage: Hand book. p.9

Originalmente las niñas utilizaban los adhesivos para sus libros de poesía, a los que añadían imágenes que venían en sobres. Sus motivos eran ramos de rosas, anclas, corazones, ángeles y manos enlazadas. Más tarde estas pre-calcomanías evolucionarían, especialmente en lo que se refiere a los materiales empleados hasta los de nuestros días.

1.1.2.-Cubismo.

Pese a los antecedentes hasta aquí expuestos, es hasta el cubismo cuando un cuadro con algún elemento pegado, es considerado como una obra de arte.

El cubismo surge como un movimiento de búsqueda intelectual, más ambicioso que el de las vanguardias previas. En un principio, el volumen y la estructura fueron las dos preocupaciones de los cubistas, sólo la construcción y la corporeidad de los objetos les interesaba. El color pasaba a un segundo plano y preferían usar tonos negros, neutros, grises, ocre y verdes apagados.

La primera etapa del cubismo conocida como

"cubismo analítico", se caracteriza por planos sencillos, amplios y volumétricos que de alguna forma dan la idea de profundidad. Los planos simples y anchos rompen el objeto, desmembran sus facetas en todas sus partes, fijándolo a una superficie de la tela donde el relieve queda reducido al mínimo y el color se resume a la monocromía en algunos casos.

A esta etapa sigue el cubismo sintético, donde la libre reconstrucción de la imagen del objeto ya no es analizada y desmembrada. No tiene ninguna preferencia a reglas de imitación. La síntesis tiene lugar tomando en cuenta todas o algunas partes del objeto que aparecen en el plano del lienzo vistas por todos sus lados.

También se termina la severidad de la línea recta y de los colores apagados. La línea recta se flexiona y da paso a los colores puros y preparados. Junto con la aparición del color se pasa a la de los *papiers-collés*

"Y como los medios cubistas parecían hacerse cada vez más abstractos, los pintores comenzaron a echar mano de una serie de recursos intelectuales y pictóricos que no sólo añadieron una nueva riqueza a la

calidad superficial de sus obras, sino que además sirvieron para reafirmar el carácter realista de su visión." ¹

La primer representación de *collage* o *papiers-collés* es un pedazo de tela encerada en un cuadro de Pablo Picasso que imita la paja tejida de una silla, se encuentra acompañado por un vaso, un limón, una pipa y un periódico.

"Picasso consigue la liberación de la rígida categoría técnica de la pintura plana al óleo mediante la introducción de materiales concretos. Al disponer de un material ya formado y real de una manera determinada integrándolo al proceso pictórico, se elimina la existencia ilusoria del objeto en la pintura sobre lienzo." ²

La técnica es retomada cuando los artistas, al percartarse que los medios del cubismo son cada vez mas abstractos, hechan mano de una serie de recursos intelectuales y pictóricos que no sólo añaden una nueva riqueza a la calidad superficial de sus obras, sino que sirve para reafirmar el carácter realista de su visión.

A partir de esta época no solo en la obra de

¹ Stangos Nikos. Conceptos de arte moderno. p.54

² Vanguardias Hoy . p.62

Picasso sino en la de Georges Braque y mas tarde Juan Gris se desarrolla el *collage*

"Es muy revelador de las diferencias de temperamento y talento que existian entre los dos pintores el hecho de que Picasso hubiera de ser el descubridor del *collage* al que se puede definir como la incorporación a la superficie del cuadro de cualquier material ajena a la pintura, mientras que Braque habia de ser inventor del *papier-collé*, una forma especifica de *collage*, en la cual se aplican tiras o fragmentos de papel a la superficie de una pintura o dibujo. Las implicaciones intelectuales y estéticas del *collage* llegan mas lejos y son potencialmente mas estabilizadoras" ³

Braque incorpora letras, palabras y cifras en sus obras; en la mayoría de los casos parecen titulares de periódicos o carteles, que aparentemente se encuentran en cualquier lugar del cuadro.

Manifiesta que en el objeto descompuesto, deformado, se supedita al volumen de un cuadro, estas letras significan letras en las que nada podría deformarse

³ Stangos Nikos. Op. Cit. p. 55

y que por ser planas parecían fuera de estructura. Con ellas reconoce que perseguía otros motivos que los simplemente formales, porque las incluyo para acercarse más a la realidad. Bajo esta misma idea Picasso crea un bodegón musical en el que además de elementos musicales agrega la palabra "Bach".

Al principio, el añadir papeles con tipografía sólo tenía la función de sustituir lo que iba a ser negro en las composiciones, pero al hacerlo se generan asociaciones poéticas imposibles de provocarse con una mancha de color.

Picasso y Braque trabajan juntos y sus *collages* adquieren una gran calidad pues las ideas se complementan. Ambos amigos continúan experimentando con nuevos materiales. Durante dos años los *papiers-collés* tienen el mismo significado que los óleos en su obra.

Braque descubre que los papeles pegados permiten el justo empleo del color. Separando el color de la forma se da una novedad en el arte. Los dos elementos actúan pero no tienen que ver entre sí. También utilizan la integración al *collage* de dibujos y tipografía

Con el tiempo Picasso multiplica las posibilidades de objetos añadidos a su obra, agregando tarjetas de visita, cajas de cerillas, etiquetas, paquetes de cigarrillos, tela, impresos, materiales viejos y gastados, etc. Braque por su parte hace esculturas con papeles doblados, a las que añade madera, hojalata, etc.

"Esos pedacitos de papel, paquetes de cigarrillos, papel de pared y tela tienen una relación en nuestra vida cotidiana más obvia incluso que las letras; no nos cuesta trabajo identificarlos, y como forman parte del mundo material que nos rodea, sirven de puente entre nuestros modos habituales de percepción y el hecho artístico en la forma que nos lo presenta el artista." ⁴

Juan Gris crea sus *collages* bajo la influencia de Picasso y Braque. Para él la única forma de pintura es plana y con color, como un tipo de arquitectura. Une siempre los *collages* con óleos y *gouaches* y continua

⁴ Stangos Nikos. Idem. p. 54

trabajando con naturalezas muertas. Su obra es menor en número que la de sus amigos, pero los resultados que obtiene son igualmente interesantes.

"El *papier-collé* proporcionó también la solución a un problema que había estado preocupando a los cubistas desde hacia tiempo: el de la reintroducción del color en la pintura cubista. En la medida en que los pintores estaban empeñados en representar sus asuntos de una manera distanciada y sin emoción, sus intenciones eran realistas pero los medios que habían creado eran poderosamente anti-naturalistas."⁵

Al estallar la guerra en 1914, termina la época de los *papiers-collés*. Acaba también el intercambio de ideas entre los artistas. Cada uno continuará su propio camino, pero los *collages* producidos posteriormente, no tienen la misma fuerza.

1.1.3.-Dada.

⁵ Stangos Nikos. Idem. p. 57

Sin duda el cubismo proporciona un lugar dentro del arte al *collage*, pero el Dada le da una nueva cara y lo utiliza como una herramienta indispensable para sus propósitos.

El movimiento Dadaísta surge en Zurich en 1916. Los elementos que le dan origen son el vivir la pesadilla de la Primera Guerra Mundial y soportar las incongruencias de la época. Al surgir con base en una rebelión, el Dada pretende sobreponerse al empobrecimiento humano sin considerar patria, familia, religión, arte, libertad y otras necesidades humanas.

Fomenta la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato actual, lo aleatorio, la anarquía, la imperfección.

Es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier medio. Lo que interesa es más el gesto que la obra, siendo este una provocación contra las reglas, la ley y el buen sentido. Así se convierte en un

modo de vida. Esta en desacuerdo con la mentalidad pequeño-burguesa académica y reaccionaria, que se encontraba entre algunos artistas de la época.

Hugo Ball es uno de los primeros Dadaístas; él abrió el Cabaret Voltaire, donde nace el Dada. Los que frecuentaban el lugar eran artistas extranjeros. Tzara y Janco eran Rumanos, Arp, Huelsenbeck y el mismo Ball eran alemanes. Hay que recordar que en ese tiempo Suiza era una especie de refugio de políticos, hombres de negocios, artistas y gran número de personalidades de otros países.

Durante sus primeros años los artistas tienen su muy particular actuación. Por ejemplo Marcel Janco originalmente llega a Suiza para estudiar arquitectura, siendo introducido por Tzara al círculo Dada; dibuja retratos de sus camaradas, diseña carteles para las exposiciones, produce óleos, realiza objetos con diferentes materiales combinando pintura y elementos. Resaltan sus máscaras para las representaciones Dada con cartones

rojo sangre unidos con alfileres.

Hugo Ball recita versos sin palabras, al igual de Huelsenbeck y Tzara. Este último distribuye en sus *collages* figuras geométricas algo irregulares.

Hans Arp realiza cuadros de rectángulos puros, algunos de los cuales resaltan por su subdivisión geométrica, separando los pedazos con una cortadora de papel para evitar la más mínima imperfección. Los colores son: grises, azules, blancos y negros, entre ellos adhiere papeles plateados y dorados.

"Arp quería que el arte fuese anónimo y colectivo, y junto con Sophie Taeuber, su futura esposa, hacia *collages* y bordados basados en formas geométricas sencillas . . . Arp era poeta además de artista, y se unió al ataque contra el lenguaje que inició Dada y que el surrealismo proseguiría a su manera . Richter cuenta cómo Arp un día rompió en pedazos un dibujo y dejó que sus pedazos cayeran formando una nueva composición; permitió que el azar entrara en sus composiciones." ⁶

⁶ Stangos Nikos. Op. cit. p.99

Por otro lado en Nueva York, Duchamp, Man Ray y Picabia trabajaron en forma análoga con los Dadaístas europeos, creando obras con la misma rebelión y burla como un reflejo del mundo que les rodeaba.

Marcel Duchamp firma como obras suyas un porta botellas, un urinario y una bicicleta que envió al salón de los independientes. Para él estos objetos son "Ready - mades", herramientas de la vida diaria que al substraerlas de su función utilitaria pueden ser admiradas como obras de arte en una galería. Para seleccionarlos, declara, no se requiere dejarse guiar por el buen o mal gusto, sino simplemente por la casualidad.

Por otro lado, Francis Picabia publica en su revista "391", dibujos de esquemas mecánicos y objetos copiados con perfección.

Realiza cuadros al óleo de composiciones mecánicas, a los que añade semicilindros pegados y refuerza el colorido con plateados, acuarelas y dibujos.

Man Ray es el único artista norteamericano que

se integra al grupo de artistas europeos. Como uno de sus principales objetivos está el pintar de la forma mas original. Su espíritu inquieto lo lleva desde el principio de su carrera a experimentar con diversos materiales. Como consecuencia realiza una serie de *collages* que aparecen 10 años después de su creación.

Crea también las aerografías donde rocía con pulverizador los objetos dispuestos sobre un fondo claro y después sombrea los contornos claros que ha producido. En fotografía realiza radiografías o rayografías. Esto es trabajar con papel sensible a la luz, químicos y ampliadora, como si fuera una impresión fotográfica común, sólo que aquí se elimina el negativo.

Kurt Schwitters es una figura de suma importancia en el Dadaísmo. Es un innovador que encuentra "tesoros" entre la basura y el desperdicio trabajando con una mentalidad Dada. Pero a pesar de esto el contacto que tuvo con el grupo de Berlín fue nefasto, pues sus integrantes lo aceptaron continuando su obra en forma independiente.

Es artista visual además de poeta. Su campo de creación en los dos terrenos es vasto. En el campo de la plástica considera al *collage* como una creación artística con igual valoración de los elementos sin importar el material.

En 1919 Schwitters introduce en sus cuadros elementos sueltos pegados, recortes de periódico, puntillas, cartón y papel estaño. Estos materiales son recubiertos por los colores, destacando poco entre las superficies de intrincadas formas.

Logra composiciones equilibradas con todos los materiales absurdos que emplea: rectas y ángulos, rectángulos y círculos que forman severas estructuras.

Por otra parte, en Alemania tenemos un grupo Dada en Berlín, formado por Max Ernst, Grosz, John Hearfield, Baader, Hoech y Hausmann, quienes trabajaron con foto montajes obteniendo resultados figurativos interesantes.

Raoul Hausman crea el foto montaje durante su

visita a la isla de Usedom. Se da la idea viendo cuadros familiares. En muchos hogares los héroes de guerra y militares muertos se combinan con otras fotografías logrando interesantes composiciones. A su regreso a Berlín crea *collages* con fotografías de diarios y revistas.

Los demás Dadaístas siguieron su ejemplo. John Hearfield había empezado a fabricar sus montajes en formas de postales compuestas con recortes, estas fueron algunas obras con intención política del Dada. A este tipo de trabajo basado en fotografías se le llamó foto montaje.

En 1931 el Museo de las Artes y Oficios abre sus puertas a una exposición histórica de foto montaje y Hausmann declaró que el foto montaje había surgido como una renovación de las formas de un contenido nuevo, ausente en la pintura. La idea de foto montaje fue tan revolucionaria como su contenido, a menudo irónico, de los acontecimientos.

Max Ernst realizó aportaciones importantes al *collage* ; con fotografía crea cuadros donde combina lo ordinario con lo incompatible. En sus foto montajes se unen imágenes de alquimia, anatomía, física, fauna, flora y objetos de la vida cotidiana. Sus cuadros dan al *collage* un resultado mas unilateral juntando elementos en forma imprevista. Además de utilizar la técnica del pegado, dibuja huellas que dejan los objetos que componen y completa con *gouache* o acuarela.

"No existe nada parecido al estilo Dada. Los Dadaístas continuaron produciendo arte (o lo que debido al subsiguiente proceso de ósmosis se ha convertido en arte), pero cada uno siguiendo su propia dirección . Dada además tenía un carácter ligeramente diferente en sus distintos lugares de asentamiento." ⁷

El fin del movimiento Dada era algo esperado desde que surgió dado su carácter de vanguardia y emergencia. No era un movimiento que pudiera

⁷ Stangos Nikos. Op. cit. p. 98

reestructurarse, encarrilarse, adquirir una patente legal, establecerse para toda la vida, era justo, y entraba en la lógica Dadaísta de que el Dada matáse al Dada.

"La rebelión de los Dadaístas conlleva a un tipo complejo de ironía , pues ellos mismos dependían de la sociedad condenada, y la destrucción de esta y de su arte significaría, por tanto, la desaparición de ellos mismos como artistas. Así que, en cierto sentido, Dada existía para destruirse a sí mismo." ⁸

1.1.4.-Surrealismo.

En el Surrealismo como en el Dada, se mantienen muchas actitudes destructivas y el sentido general de rebelión, pero todo ello adquiere una fisonomía distinta. Se manifiesta como una propuesta de libertad para el hombre, por medio de una búsqueda experimental y científica, apoyada en la Filosofía y en la Psicología.

⁸ Stangos Nikos. Idem. p. 97

"La relación que existe entre Surrealismo y Dada es compleja, dado lo similares que eran en muchos aspectos. Politicamente el surrealismo heredó a la burguesía como enemiga y, al menos en teoría, continuó su ataque contra las formas de arte tradicionales. Hubo artistas vinculados anteriormente al Dada que se unieron a los Surrealistas, pero es posible decir que la obra de Arp, Ernst o Man Ray, por ejemplo, se convirtiera en Surrealista de la noche a la mañana. El Surrealismo fue, por así decirlo, un sustituto de Dada."⁹

En esta vanguardia se está consciente de la fractura entre sociedad y arte, entre mundo exterior e interior, entre fantasía y realidad. Los Surrealistas tratan de encontrar una mediación entre las dos orillas y buscar un punto de coincidencia.

Pero el Surrealismo está muy lejos de ser un todo único teóricamente compacto. El esfuerzo de mantenerlo unido como movimiento no es fácil, pues las dos

vertientes del movimiento reflejan la situación real de fractura entre arte-vida y arte-sociedad.

Intenta crear condiciones de libertad material y espiritual para el hombre, trata de llevar la cultura más allá de la crisis, a un terreno distinto donde la fractura quede colmada con una visión nueva.

Para los Surrealistas, el problema esencial de la vida es la libertad, la cual tiene dos facetas: la de la libertad individual y la de la libertad social, y por lo tanto, también dos soluciones a buscarse en la filosofía y en la ciencia.

De 1923 a 1935 el grupo se dedica a la investigación teórica tratando de encontrar respuesta a sus interrogantes. Son muy frecuentes los manifiestos, ensayos y poemas del tema. Andre Breton es el guía del movimiento basándose en dos teóricos: Marx y Freud. Marx es quien proporciona la libertad social y Freud la libertad individual.

⁹ Stangos Nikos. Idem. p. 105

Así descubren y retoman una serie de técnicas para manifestar sus ideas. Desarrollan pintura, dibujo, escultura, foto montaje y *collage*, modificando su carácter y orientándolas a problemas específicos.

En la figuración, la base de la pintura Surrealista es la imagen, pero no es la imagen tradicional que toma como punto de partida la similitud; la imagen surrealista es la disimilitud, es decir asemeja dos o más realidades lo más alejadas posibles. El artista Surrealista viola las leyes del orden natural y social, esta es su finalidad y el espectador al ver imágenes de cosas irreconciliables unidas sufre un choque que lo conducen a la alucinación y al sueño.

"El Surrealismo aceptó artistas que no pertenecían a ninguna vanguardia, habían participado en otros movimientos que habían terminado. Picasso, Arp, Hausmann, Archipenko, Picabia, Duchamp, entre otros fueron integrantes del Surrealismo en París. Pero sobre todos la historia del *collage* fue afectada mas

profundamente por el impacto de Marx Ernst"¹⁰

Joan Miró es el primitivo del Surrealismo. El automatismo lo ayudó a alcanzar la absoluta espontaneidad. Miró es un artista "feliz" que vive en una "condición surrealista". Las imágenes que crea son frescas, brillantes, elegantes y desenvueltas, aunque a veces también cae en la frivolidad. Se ocupa principalmente de montajes y de *collages* en los que juegan un papel muy importante las relaciones de contenido, forma, realidad y abstracción.

En sus obras, los seres vivos y las cosas se transforman en esquemas y dibujos que flotan entre cielo y tierra, dirigidos y separados por las fuerzas de repulsión y atracción. En ellos aparecen numerosas inscripciones herméticas, que proporcionan datos reales respecto a todo el contexto irreal.

¹⁰ Digby Joan. Op. Cit. p. 21

En 1933 Miró realiza una serie de *collages* en los que ya no transporta únicamente los objetos sino que los emplea como tales en las composiciones. Las obras cuentan con postales impresas en azul, sepia, fotografías, retratos de mujeres, sombreros, ilustraciones, etc. Los reparte en el cuadro y traza una línea envolvente con la que crea figuras. Estas eran formas sugeridas por la imaginación. Las formas contrastan con las ilustraciones y los elementos pegados, el cambio de proporciones y cruce de la realidad e irrealidad conduce a cuadros en los que se expresa lo inconsciente y lo ambiguo del Surrealismo de modo caprichoso. Para este tipo de obra el *collage* es el medio idóneo.

Uno de los más representativos artistas de Surrealismo es Salvador Dalí. Frecuenta la Escuela de Artes de Madrid, ahí empieza a sentirse influenciado por la pintura de De Chirico, Carrá, y Braque. Produce inicialmente composiciones cubistas, realizando un *collage* de un bodegón, una botella, jarro, plato, pez y una

guitarra en el que pega recortes de periódicos españoles y franceses.

Los cuadros que cimentan su fama son el resultado de un atropello de ideas donde las visiones se generan unas a otras. De esta forma nacen composiciones oníricas con todos los detalles perfectamente reproducidos, dando una especie de realidad a lo irreal. Añade fragmentos de fotografías e impresiones de color, lo que desconcierta aún más al espectador.

Los *collages* desempeñan en los cuadros de Dalí un papel fugaz de adiciones caprichosas. Lo importante para Dalí son los efectos sorprendentes que logra con sus pinceles. Sus cuadros tienen la maestría del artesano y su magia reside en la superposición de elementos ilusionistas.

Por otro lado, René Magritte muestra las arquitecturas amplias y vacías que conducen a espacios profundos, abiertos e indefinidos, en los que una luz

superior proyecta sombras agudas. Borra los límites del espacio interior y exterior, subordina los temas del uno al otro, creando una tierra de nadie en la que se suspenden todas las leyes del arte.

Para él todas las cosas son transformables y tienen múltiples sentidos. Del mismo modo que da a los objetos las formas y los colores que le placen, emplea elementos de *collage* para rellenarlos según su fantasía. Utiliza preferentemente partituras recortadas con las que logra elementos especiales de sorpresa.

En los cuadros de Magritte, las inscripciones juegan un papel tan importante que las visiones ópticas y las reflexiones se entremezclan constantemente. A menudo designa objetos con nombres de sentido completamente distinto porque un objeto no tiene nunca la misma función que su nombre o reproducción.

Además de los artistas mencionados se encuentran muchos otros, algunos procedían del Dada, otros confluyeron en el Surrealismo o se acercaron a él más tarde, como Chagall y Klee.

Así el Surrealismo se extendió fuera del grupo de Breton. Este grupo original más tarde se desmembró. Breton trató de mantenerlo unido, pero la gran diferencia de la doble alma que se encontraba en el interior del movimiento desde su nacimiento no logró fundirse en una sola.

"La Guerra hizo que los Surrealistas se dispersaran de París. Muchos de ellos entre los que se cuentan Breton, Ernst y Masson, se fueron a Nueva York, donde prosiguieron en sus actividades Surrealistas, contribuyendo a sembrar los gérmenes de los movimientos americanos de posguerra como el Expresionismo Abstracto y el *Pop-Art* . . . volvieron a Francia después de la guerra, pero el Surrealismo había dejado de ser el movimiento artístico predominante, aunque no podía extinguirse en tanto Breton siguiese vivo." ¹¹

¹¹ Stangos Nikos. Op. cit. p. 115

1.1.5.-Pop-Art

Se da un nuevo giro al *collage* durante la generación del *Pop-Art*

La antesala del *Pop-Art* fué un movimiento llamado Neodadaísmo; aquí los artistas centran su atención en la textura experimentado con nuevos materiales en formas cada vez más audaces. Algunos de estos experimentos a base de pintura (principalmente acrílica) condujeron a la abstracción pictórica, pero en la mayoría se trató de exploraciones de las posibilidades del *collage*.

Para la generación de la posguerra, el *collage* se convirtió en el arte del *assemblage*, es decir, de elementos ya existentes se generan obras de arte. La función del artista es acercar, unir en base a su muy particular estilo cada uno de los objetos.

Mucho del valor de este arte radica en que proporciona formatos útiles en artes visuales. Dió el

punto de partida de conceptos que más tarde emplearían los artistas en el *happening*

En Estados Unidos, dos exponentes de importancia dentro de este movimiento fueron Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Rauschenberg trabajó con un modelo de creación en cuya la superficie pintada se combinaba con diversos objetos pegados a ella. A veces se trata de objetos tridimensionales, otras veces de imágenes fotográficas serigrafiadas sobre el lienzo.

El artista no crea algo separado y cerrado, sino algo atrayente al espectador, lo invita a abrirse y a adquirir mayor conciencia de sí mismo y de su ambiente.

"La experiencia estética de Rauschenberg es comparable al Merz de Schwitters, ya que de una manera muy parecida intenta poetizar individualmente objetos de uso diario al combinar elementos descriptivos reales como partes de una concepción general abstracta.

La novedad de Rauschenberg comparada con su antecesor, está en la introducción directa de artefactos

industriales en el *combine painting* que se ha convertido en *objets trouvés* de un consumo de bienes de la civilización." 12

Por su parte, Jasper Johns se caracteriza por el uso de imágenes y objetos pegados formando composiciones aisladas y banales. Lo importante de esas imágenes es su poca importancia. Al aparecer ante el espectador, este busca un significado concreto, aunque el artista solo haya creado una superficie común.

Johns está interesado en la pintura como objeto más que como representación y una de sus razones para escoger patrones banales es que ya no generan energía. Se trata de un alejamiento de la pintura "pura", ya que esta solo es un medio para conseguir determinados resultados que también se pueden lograr por otros medios.

El *Pop-Art* comienza en Gran Bretaña con un grupo llamado *Independent Group*, en el que había artistas críticos y arquitectos. Sus integrantes se interesaron en

12 Hoy ... Op. cit. p. 108

la nueva cultura urbana y en las manifestaciones que existían en Estados Unidos.

Esto era consecuencia tardía de la guerra cuando todo lo proveniente de América se miraba como fuente de cosas buenas.

"La cultura *Pop* es, por tanto, parte de un proceso económico que es probable que siga desarrollándose. La moda está instantáneamente disponible para el más amplio mercado posible. Consume ideas plásticas con un apetito alarmante. El sello de la moda ya no es el acabado, sino la novedad y la repercusión." 13

En 1956, el *Independent Group* organizó una exposición llamada "Esto es mañana" donde sobresalió un *collage* de Richard Hamilton titulado "¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?" En la que se veía un atleta recortado de una revista de físico culturismo y una bailarina de Strip-tease con los

13 Stangos Nikos. Op. cit. p. 191

pechos cubiertos de lentejuela. El atleta tiene en su mano un enorme piruli marca "Tutsi-Pop". A sus espaldas se observa una mujer aspirando y diversos objetos de la nueva tecnología, una grabadora y televisión. Esta obra inspiró muchas ideas convencionales del *Pop-Art*, entre otras el uso de imágenes tomadas de otros ambientes.

Hamilton sostenía que el verdadero arte moderno debía de contar con popularidad, ingenio, cachondez y atractivo. Debía ser barata su producción, joven y muy rentable.

De todos los artistas del *Independent Group* Hamilton es el único que puede clasificarse como pintor *Pop*.

El *Pop-Art* estadounidense tuvo un éxito mayor que el europeo. Esto se debió a la exaltación del nacionalismo, a que era un auténtico reflejo de la sociedad y también a ser afirmación de la idea americana de vida. El *Pop-Art* condujo a la reconstrucción de la historia del arte estadounidense.

"A pesar de las vacilaciones iniciales recién

expuestas, el *Pop-Art*, hasta el momento, ha tenido una mayor repercusión en Norteamérica que en cualquier otro sitio, y allí es donde ha arraigado con más fuerza ... El *Pop-Art*, tal como emergió de los experimentos de los años cincuenta, el instrumento ideal para hacer frente al entorno urbano americano.

El comportamiento de agresión que el *Pop-Art* había retenido del diseño comercial para productos de gran competencia, tenía un atractivo especial para los pintores americanos. A estos pintores no les costó demasiado trabajo convencerse de que el estilo que ahora practicaban tenía un parentesco específicamente americano, y que los carteles de indios de las tiendas de tabaco, las rústicas veletas, los "primitivos americanos" que eran ya tan estimados y coleccionados en Estados Unidos, proporcionaban una especie de fiat o *imprimatur* oficial para lo que estaban intentando lograr." 14

14 Stangos Nikos. Idem. p. 186

Los artistas fueron descubiertos y promocionados por coleccionistas y marchantes. Era grande el número de seguidores, y la cantidad de comentarios que provocó. Su superficialidad, brinda al artista una posibilidad de explotar una gama casi ilimitada de temas, pero esto puede ser un arma de dos filos porque también provoca un cansancio en el espectador.

Los principales artistas en América son: Dine, Oldenburg, Rosenquist, Lichtenstein y Warhol.

Uno de los aspectos más característicos del *Pop-Art* es que pese a ser figurativo, en momentos parece incapaz de servirse de la imagen observada de primera mano, las ilustraciones para poder servir tuvieron que ser procesadas de alguna manera. Así James Rosenquist pinta fragmentos de cartelera a modo de reproducción, pero están alejados al mismo tiempo de la realidad y producen un efecto abstracto.

Andy Warhol por su parte no sólo trabaja con pintura, sino que también realiza películas. Utiliza la

fuerza y la vitalidad visual puestas a prueba por el mundo de la publicidad que presta más atención al envase que al contenido. Acepta las costumbres y a los héroes populares sin ponerlos en tela de juicio.

Muchos de sus cuadros tienen asociaciones morbosas. Por ejemplo al explotar la imagen de la señora Kennedy después del asesinato de su marido, Marilyn Monroe después de su suicidio, delincuentes, accidentes, disturbios raciales, funerales y la silla eléctrica entre otros. Las imágenes se repiten una y otra vez en ampliaciones fotográficas que se serigrafían en lienzo. La única simplificación consiste en una capa de color sintético toscamente esparcido.

"Hace ya mucho que se inició la reacción contra el *Pop-Art*, pero se está librando en el contexto que el propio *Pop-Art* proporcionó, o más bien fue el primero en explorar. Pues uno de los argumentos que ha sentado el *Pop-Art* es que no inventamos nuevos marcos de condiciones, sino que meramente los reconocemos. La

pasión por la obsolescencia no era una excentricidad – equivalía a una afirmación de que ningún arte a partir de entonces, volvería a ser duradero – Todo lo que concierne al *Pop-Art* era y es efímero y provisional. Al hacer suyas estas cualidades, el *Pop-Art* le puso un espejo ante sí a la sociedad.”¹⁵

Como otros movimientos artísticos tuvo influencia en nuevas formas de arte, por ejemplo con el auge del *Pop-Art* se dió una gran importancia al *happening* .

En el transcurso del tiempo hasta a nuestros días, el *collage* a sido utilizado por innumerables artistas y diseñadores pero no en una forma tal que pueda marcarse como un movimiento.

¹⁵ Stangos Nikos. Idem. p. 195

1.2.-Historia de la Lipografía.

1.2.1.-Orígenes.

La historia de la palabra escrita resume toda la lucha del hombre a través de su evolución para lograr pensar y explicarse su entorno y retener de alguna manera las cosas que pueden escapar de su memoria, de su experiencia y de su imaginación.

"La gran revolución humana es haber establecido los códigos de comunicación y plasmar con ellos de manera estable en el tiempo, las percepciones, las experiencias y las ideas. Y poder referirse así a ellas mismas y de sus causas y de sus circunstancias puntuales" 16

El Homo Sapiens descubre las huellas que producen sus manos y sus pies sobre la tierra, así como que el efecto producido es resultado de la presión ejercida o el simple contacto de un objeto con otro.

16 Blanchard, Gérald, La letra. Ceac, Barcelona, pp. 10

También notó que este trazo podía contener un color diferente lo que le hacía adoptar una apariencia especial. lo mas fascinante era que las marcas podian no ser accidentales sino voluntarias.

Como ejemplos de este proceso encontramos las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira y de Lascaux. En estas pinturas se explican hechos sobre la caza y la fecundación, lo que las hacía adquirir una función mágica.

"La pictografía o representación naturalista del mundo visible impregnaria profundamente la evolución hacia las formas de escritura ideográfica o logográfica, las cuales apenas pueden decirse que se hayan liberado de la figuración icónica heredada de los pictogramas. Sin embargo con la pictografía de los ideogramas había tenido lugar el nacimiento del arte, el cual se desarrollaría con las pintura, la escultura y las artes plásticas. Desde entonces las artes iconográficas y la

cultura literaria procedente de la escritura alfabética se bifurcarían" 17

La representación del pictograma daría paso al ideograma y después al logograma para llegar al fonograma, del que surge nuestra escritura alfabética.

Una vez que el hombre pudo articular las palabras se crea un simbolo capaz de actualizar en la memoria las cosas ausentes, con el objeto de perpetuar los códigos logográficos e ideográficos y así como en la escritura ideográfica cada signo representa un concepto, en la escritura logográfica cada signo es una palabra; la misma con la cual era nombrado, estableciéndose una asociación entre la cosa y la palabra que se designaba.

"Por medio de la palabra escrita se intentaría transcribir ya no solo las cosas físicas del entorno (pictografía), o las nociones y conceptos (ideografía) o las palabras empleadas en el discurso (logografía), sino la materia física misma del habla: el lenguaje fónico,

17 Idem. pp. 17

traducido visualmente a fonogramas" 18

1.2.2.-Alfabeto Fenicio.

Los fenicios fueron una de las primeras culturas en crear un alfabeto fonético. Como pueblo de comerciantes y negociantes necesitaban simplificar su escritura. Alrededor del año 1600 a.C., ya utilizaban símbolos que representaban sonidos hechos al hablar en lugar de símbolos que representaban ideas u objetos. Inclusive esto facilitó su escritura y aprendizaje.

"Los hebreos y los fenicios fueron los primeros en abandonar los símbolos picto-ideográficos para darse al alfabeto fonético. La escritura fenicia era una escritura silábica que había sido adaptada a la escritura gramatical de las lenguas semíticas." 19

18 Idem. pp. 28

19 Idem. pp. 28

1.2.3.-Alfabeto Griego.

Los griegos tomaron el alfabeto fenicio por el año 1000 a.C. encontrando una herramienta muy importante en este sistema, cuya utilización ha significado la preservación del conocimiento.

Conservaron los nombres de las letras y le añadieron las cinco vocales, ya que los fenicios trabajaban sólo con consonantes. Es alrededor del año 403 a.C. que el alfabeto ya revisado fue adoptado por Atenas.

" Los primeros en crear un verdadero alfabeto fueron los griegos. Al principio del primer milenio a. de C; retomaron la escritura silábica de los fenicios, reinterpretando ciertos signos con el fin de adaptarlos a las exigencias de su lengua indoeuropea." ²⁰

²⁰ Idem. pp. 28

1.2.4.-Alfabeto Romano.

Así como los griegos modificaron el alfabeto fenicio los romanos modificaron el alfabeto griego

La escritura romana cuenta con trece letras sin ningún cambio:

A, B, E, H, I, K, M, N, O, T, X, Y, Z.

ocho letras fueron revisadas :

C, D, G, L, P, R, S, V por último se aumentaron la F, y la Q. Con base en lo anterior, el alfabeto romano estaba formado por 23 letras las cuales conforman la escritura en latín. Las letras U y W aparecieron en el alfabeto hace 1000 años y la J hace 500. Además simplificaron la terminología de las letras cambiando Alpha, Beta y Gama por A, B, C, tal como las conocemos hoy en día.

1.2.5.-Nuestros días

Las letras minúsculas surgen en la Edad media durante el siglo XV, así que hasta el momento sólo se han considerado letras mayúsculas. Además los griegos y romanos no utilizaron ningún tipo de puntuación; las palabras estaban escritas en forma corrida y separadas por una especie de comillas, y fue hasta el siglo XV, con la invención de la imprenta, que la puntuación fue reglamentada.

"La forma mayúscula es la forma más antigua de escritura, como transformación de signos pictográficos. Fue con ella que se produjo la invención del alfabeto por los fenicios, más tarde complementada por los griegos y transmitido definitivamente a Occidente por los romanos... La minúscula, por su parte determina la incidencia histórica hacia la cursividad, el hecho de escribir a mano las formas grabadas en piedra conduce a una serie de redondeamientos sucesivos y de trazos

alargados que acentúan la libertad de las horizontales a estirarse para arriba y hacia abajo" 21

1.2.6.-Desarrollo de la imprenta.

A mediados del siglo XV existían dos escuelas populares de escritura en Europa Occidental: la italiana y la gótica. La primera da origen a las letras minúsculas, así como el tipo itálico. La segunda es de gran importancia para el desarrollo de la imprenta donde el estilo gótico fue el modelo para los tipos diseñados por Gutenberg.

La imprenta tiene su origen en el antiguo arte del grabado y a pesar de que el principio de aplicar tinta sobre letras en relieve ya se conocía (en Corea se utilizaba medio siglo antes), el invento causa una gran novedad.

21 Idem. pp. 39 y 40

Alrededor del año 1445, Gutenberg crea tipos móviles lo que produce una infinidad de combinaciones. Hacia 1450 ya tenía en Maguncia (Alemania) una imprenta donde publicó los primeros impresos de los que tenemos noticia: una carta pontificia de indulgencias, una Biblia de 42 renglones, y la Gramática Latina de Donato entre otros.

Para hacer más comprensible la lectura se hizo obligatorio el uso de la puntuación. Una vez superados los problemas técnicos y gramáticos que se suscitaban del modelaje individual, la difusión de la imprenta por toda Europa fue muy rápida: Roma 1465, París 1470, Londres, 1480, Estocolmo, 1482, Constantinopla, 1487, Lisboa, 1490; y al Nuevo Mundo (México) en 1539.

La imprenta revolucionó al alfabeto y a la tipografía a través de los años pero ha sido en el último siglo cuando han existido la mayor parte de los cambios.

1.2.7.-Escuelas tipográficas.

La historia de la impresión durante el último medio milenio está dominada por el impacto que ha tenido las nuevas escuelas tipográficas en las formas tradicionales y por el desarrollo y asimilación de nuevas ideas de tipografía.

Casi desde el origen de la imprenta podemos ver ejemplos. La Biblia de Gutenberg fue modificada por Adolf Rush, quien utilizó un nuevo estilo de letra basada en el tipo de manuscrito humanístico al que ahora se le conoce como romano. En 1464, esto era algo muy atrevido en Alemania donde la letra negra era la forma tradicional.

El arte tipográfico nunca se ha quedado estático; el desarrollo de nuevos estilos y la readaptación de antiguos ha sido parte de un proceso viejo y dinámico. El último siglo ha presentado mucha acción en las escuelas y movimientos tipográficos. Los últimos cien años se han

caracterizado como una violenta rebelión contra las formas ya existentes.

Más tarde en Inglaterra, la tipografía Victoriana se caracterizó por un descuidado decorado y por el uso indiscriminado de tipos de letras. Entre 1890 y 1920 William Morris y Eduard Jonston, revolucionaron la tipografía. El primero utilizó la forma de letras negrillas y el segundo hace resurgir la caligrafía, agregándoles un embellecimiento a los tipos. Esta escuela calmada y elegante fue apenas el comienzo para reformar la apariencia general de impresión en Inglaterra y en el continente.

Con el Dada surge en Zurich una nueva revuelta que envuelve a las letras. Se trata de una escuela tipográfica que es una reacción a la guerra como todo este movimiento. Es un rechazo a la distribución de la hoja clásica. Consiste en hacer estallar la página tipográfica con fragmentos como a consecuencia de una bomba. Este auge se presenta en apoyo a la poesía Dada, incluso se da el caso de dar fórmulas para fabricar un

poema:

"Se toma un texto cualquiera, se coloca en una bolsa previamente recortado palabra por palabra, se revuelve, al azar se van sacando las palabras y se van colocando una tras otra para crear el nuevo poema."²²

Fuera de la violenta revuelta vino una refinada influencia de Jan Tschichold y sus teorías de la tipografía dinámica y de una estructura asimétrica. Sus dos libros "*Die neue typografie*" y "*Typografische Gestaltung*" se constituyen como las bases de todas las tipografías contemporáneas. Tschichold es reconocido como el padre de la tipografía moderna.

La escuela de Bauhaus y Piet Mondrián son otras de las influencias. Este último tiene un gran éxito con sus composiciones en divisiones verticales y horizontales del espacio.

También durante los 1950's y 1960's se crean dos escuelas opuestas entre sí. La primera se denomina

²² Wescher, Herta. Historia del collage pp.

"tipografía del orden" cuyo origen se encuentra en Alemania y Suiza. El trabajo de esta escuela esta basado en los principios de Tschichold, con una rígida reglamentación, frialdad humana y un dogmatismo mecánico. Esta escuela sostiene que la tipografía debe de tener una estructura acoplada a una retícula, donde todos los elementos deben de encajar en una relación matemática, utilizando solo letras de *Sans Serif*.

En esta escuela no hace falta la imaginación creatividad o interpretación. Y como única ventaja tiene que la aplicación se da como una regla obteniéndose páginas bien diseñadas sin que haga falta la imaginación ó la creatividad.

Cualquier creador puede obtener páginas bien diseñadas sin tener que presentar atención al contenido del texto y su interpretación. la desventaja radica en que el uso indiscriminado de esta fórmula hace que se pierda individualidad en las piezas impresas emitidas por varios publicadores o firmas comerciales. Cuando las publicaciones se empiezan a parecer, significa que uno de

los propósitos del diseño tipográfico, el de impartir un carácter específico, ha sido eliminado. Por lo que algunas aplicaciones de la "tipografía del orden" serán utilizadas donde la rigidez sea necesaria.

En el otro lado se encuentra una escuela llamada "tipografía del desorden", esta escuela es la Dadaísta donde se "corta y se pega". No existen restricciones técnicas. Procedimiento que fue fomentado al crearse letras con adhesivo por atrás, en el desarrollo del offset y de la litografía. Al contar con estas nuevos descubrimientos se hace posible el crear composiciones libres. El artista se convierte en diseñador y armador de tipos, evitando la composición tipográfica y fotograbado sin estar sujeto a la disciplina de los tipos metálicos y a la caja de la prensa.

Al no existir restricciones técnicas puede caerse en la ventaja de que aún la inexperiencia puede producir muy buenos resultados, y la desventaja producida por exceso de esta disciplina es que el mucho desorden puede ser contraproducente en el resultado final, olvidando los principios de la composición

1.2.8.-Historia de la fotocopia.

En el arte actual es común hablar de conceptos tales como inteligencia artificial, multimedia interactiva, gráficos por computadora, animación computalizada, diseño auxiliado por computadora, microprocesadores, hologramas, fenómenos electromagnéticos, y fotocopiadoras entre otros.

Este tipo de arte es llamado Neográfica. Y bajo esta denominación se engloba a los impresos artísticos cuya técnica de reproducción de imágenes recurre a instrumentos de la tecnología y métodos no utilizados por

la gráfica convencional y que al hacerlo busca estructurar un lenguaje visual nuevo.

La fotocopia ha formado parte de las herramientas de la Neográfica que desde hace algunos años han explotado los artistas, algunas veces como en toda nueva técnica, se le a disminuido en valor comparándola con las de artes tradicionales. Pero este tipo de trabajo es tan libre y directo como lo puede ser el dibujar a mano alzada o con pincel.

Artistas como Rauschenberg, Gyorgy Kepes, Carlos Aguirre, Santiago Rebolledo, Oliverio Hinojosa, Eleanor Kent y Laura Elenes entre muchos otros, han trabajado con ella; ya que este medio con sus especiales características produce un goce tan intenso como cualquier otro.

"Eleanor Kent tiene en San Francisco una fotocopiadora en su estudio durante cuatro años, y realiza una importante obra serial en fotocopia en color. Las fotocopias favoritas entonces son las Xerox, y es por

ello que se les da el nombre genérico de "Xerografía" cuando es en blanco y negro y de "Cromoxerografía" cuando es un color. sin embargo debido a la rapidez con la cual las máquinas son mejoradas, es incorrecta esta denominación ya que actualmente les tendríamos que llamar Cromocanografía, o Cromonashuagrafia, etc.; es por ello que toda la gráfica realizada por medios computalizados o digitalizados toma el nombre de Electrografía Digital, y después se especifica el tipo de máquina en la que fue realizada."²³

Así, la fotocopidora es un equipo de trabajo cuyo antecesor mas antiguo es el mimeógrafo. Este consiste en un aparato multicopista que reproduce textos o figuras grabados en una lámina de papel especial, a través de cuyas incisiones pasa tinta mediante la presión de un cilindro metálico.

El mimeógrafo dio origen a otros inventos que se

²³ Elenes, Laura. "La técnica se convierte en arte cuando se tiende conscientemente a la perfección de pixel en pixel". *OMNIA* año 6. Número 19. Junio de 1990. U.N.A.M. p.45

han perfeccionado gracias al desarrollo de la tecnología de las últimas cinco décadas. Probablemente uno de estos adelantos se presentó alrededor de 1910 en Francia, donde existió un multicopista cuya forma de producción estaba basado en el principio de la fotografía.

En México alrededor de los años 70's, el mimeógrafo es utilizado para la reproducción artística por Felipe Ehrenberg, quien después de varios años en Inglaterra revoluciona la grafica con la exposición de mimeografías suyas en una exposición internacional de gráfica, siendo el primero en lograrlo.

Durante 1938 en Estados Unidos, Chester Carlson dominó la técnica electrostática con un proceso que se llamó Electrografía. La presentación de su descubrimiento sucedió en Nueva York para dos compañías *Halord Company of Pochestery Xerox Corporation*

El invento evolucionó tanto que a partir de los años cincuenta se comenzaron a comercializar las máquinas copiatoras. En 1960 Xerox introduce el modelo 914 que expandió el proceso haciéndolo de bajo costo. Pero Xerox no fue la única compañía que se interesó por este invento, también lo hicieron I.B.M., NASHUA y Minolla principalmente. Todas ofrecían asesorías, procesos y equipos propios, pero Xerox siendo la primera en comercializar el invento llevaba mucha más ventaja a las otras compañías, haciendo la producción más rápida y económica.

Hasta esa época los procesos eran lentos, requerían del uso de químicos, papeles, sensibilizadores y diferentes exposiciones de luz y calor.

Xerox propuso una reproducción con "impresión en seco", mayor calidad, y una notoria reducción del tiempo. El nombre de Xerografía comentado con anterioridad surge de la cualidad de trabajar en seco. Analizando las raíces de las palabras tenemos que Xerox

significa seco y Grafos quiere decir escritura. De esta forma la Xerografía es un método electrostático de producir imágenes usando medios de energía básica tales como luz y señales eléctricas.

Difiere de la fotografía básicamente en que para la formación de una imagen la primera requiere luz para producir un cambio eléctrico en una superficie foto conductiva aislante, en cambio la fotografía necesita luz para producir un cambio químico en una superficie fotosensible.

Los primeros países donde los artistas trabajaron con esta nueva herramienta fueron Estados Unidos y Brasil. La historia de arte-fotocopiadora cuenta con aproximadamente treinta años. Desde 1964 en San Francisco y más tarde en el Instituto de Arte de Chicago las fotocopiadoras eran incluidas en los cursos a los alumnos bajo la asesoría de Sonia Sheridan. La copia generaba un nuevo proceso de comunicación entre el espectador y el artista pues eran incluidas en exhibiciones.

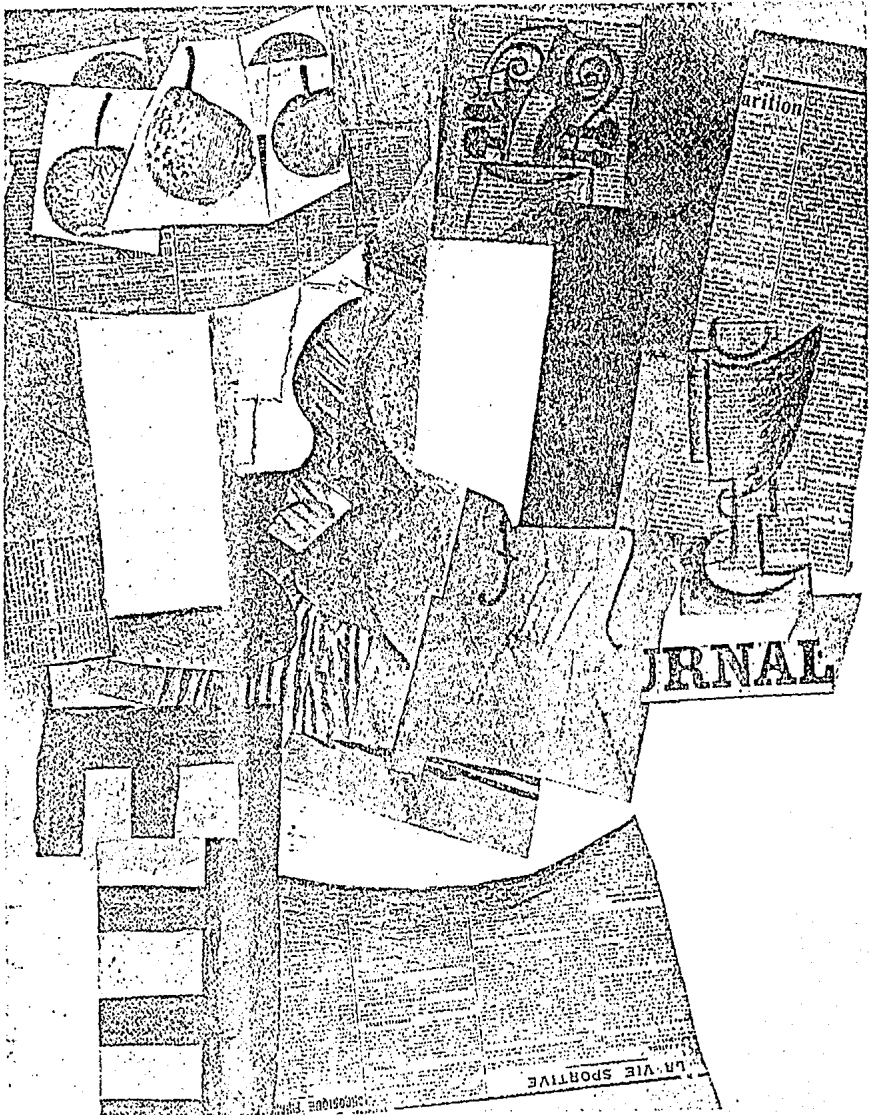
experiencias estéticas para las futuras generaciones.

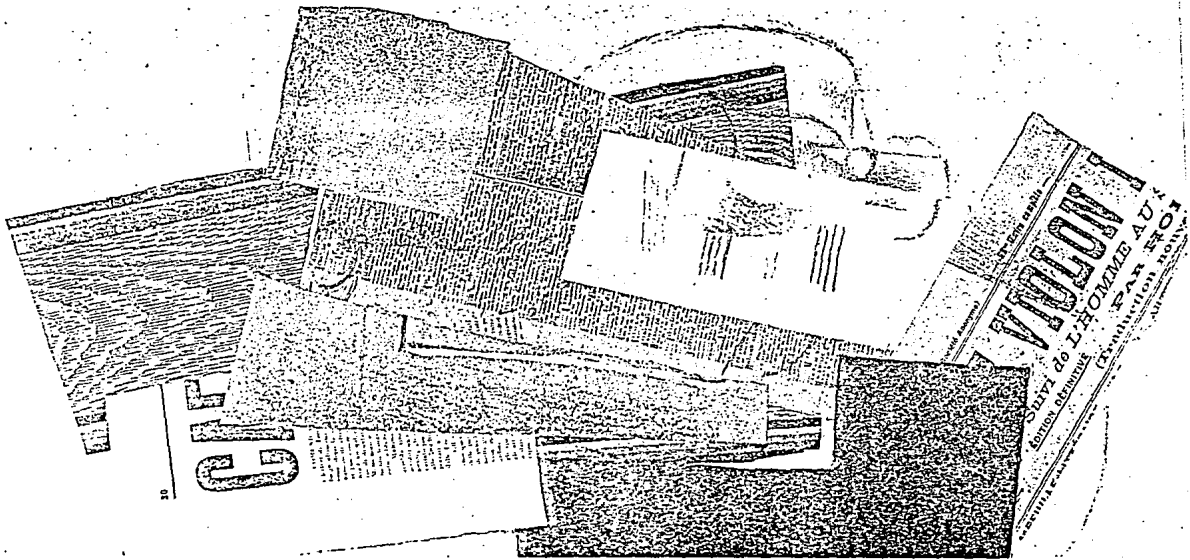
"Los artistas se lanzan de lleno a experimentar las multiposibilidades combinatorias de las pequeñas pero poderosas computadoras que ofrecen al artista una visión diferente, en una realidad distinta y la factibilidad de establecer nuevas relaciones con los medios llamados de alta tecnología, dentro de los cuales las fotocopiadoras e impresoras láser, que sobre todo en la década de los ochenta se convirtieron en importantes medios de expresión en el mundo; exhibiciones, concursos, congresos, conferencias, multimedia, interactividad, interactividad, audiovisuales en multi-imagen en un gran número de proyectores controlados por medio de computadoras ... aparecen en países muy avanzados tecnológicamente y también en México hace su aparición el talento creativo"²⁴

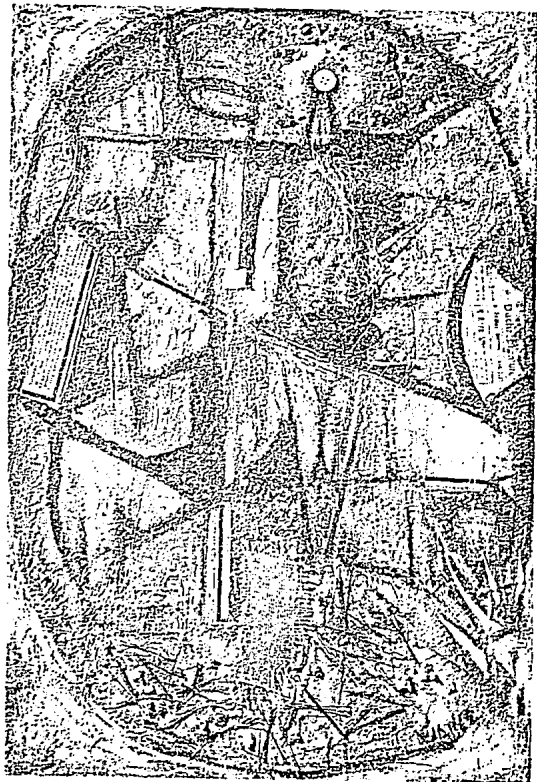
El arte con ayuda de estas nuevas herramientas como lo pueden ser la fotocopiadora o las impresiones por computadora producirá nuevas

²⁴ Idem. p.46









WINE & SPIRITS

ROUETTE MONTE CARLO

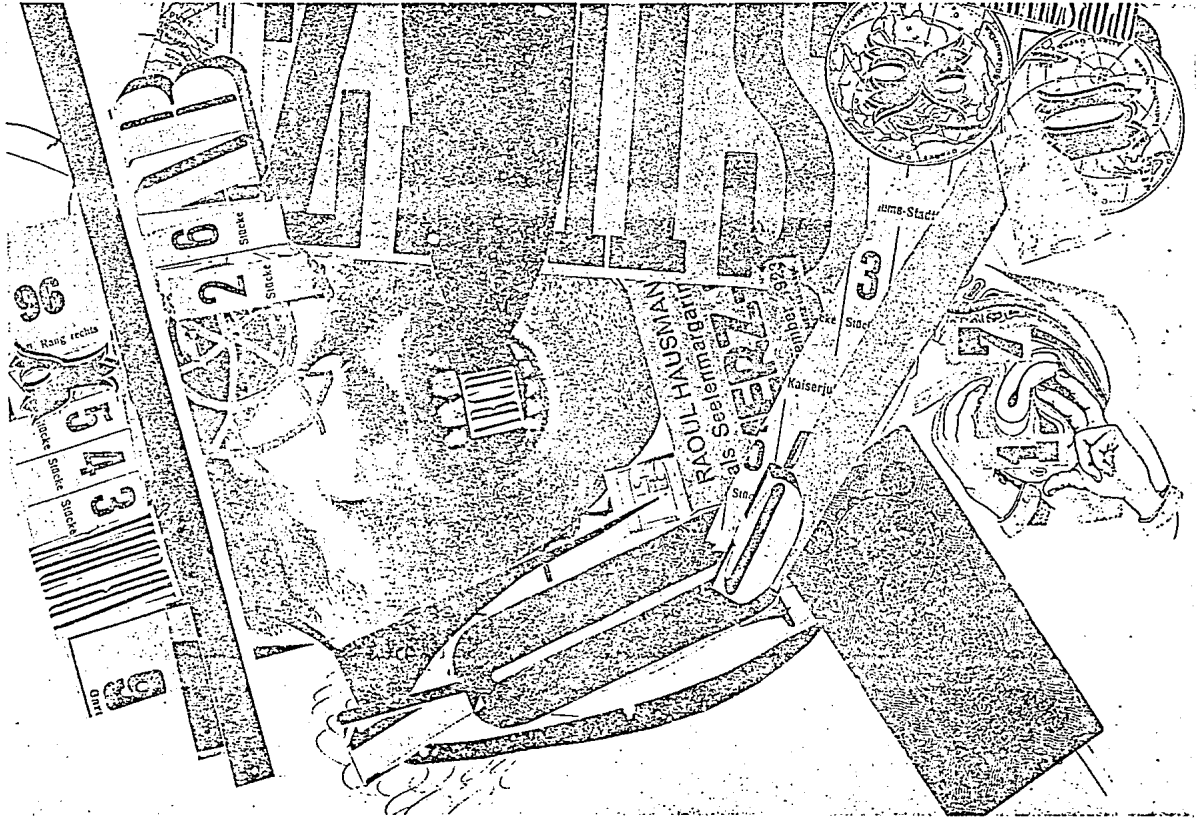
GRAND HOTEL

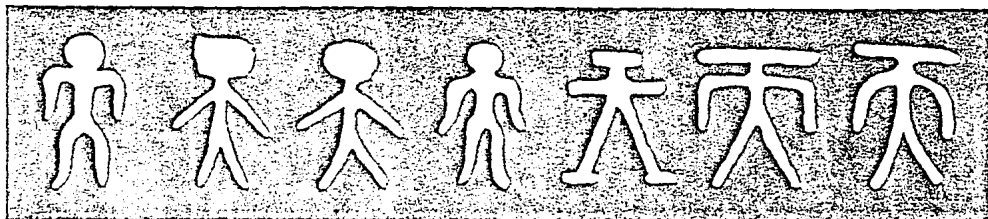
OBIGATION CINQ FRANCS

AUX PORTEURS 20%

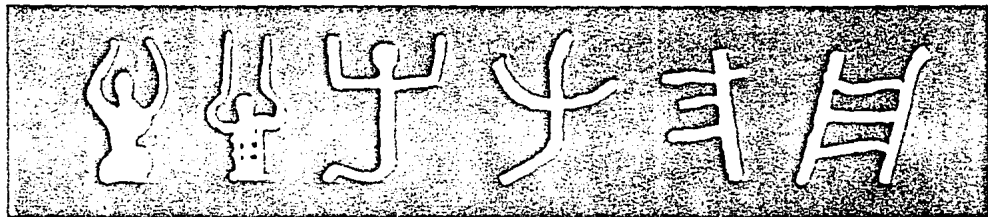
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874
DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874	DÉBITÉ DE MONTE CARLO le 15 Mars 1874

GRAND HOTEL

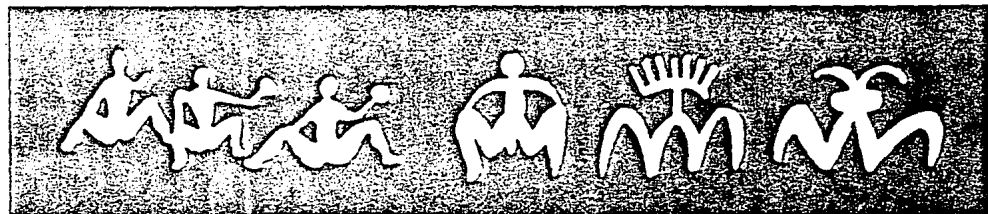




2



3





SENSIBLE
SENSIBLE

SENSIBLE

SENSIBLE

2.1.-El arte como un sistema de signos.

La información visual se capta de muy diversas formas, nuestra manera de movernos, de ver, de reaccionar con la luz, con la obscuridad, con los movimientos bruscos, son aspectos importantes para nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes visuales. Todo esto es natural aunque influido por estados de ánimo, factores ambientales y culturales, que no podemos aprender ni enseñar. La forma en que comprendemos el mundo afecta la información que llega a nosotros visualmente. Esta es una parte muy individual dentro del proceso donde también existe un sistema visual perceptivo básico que todos los seres humanos tenemos en común.

Claude Lévi Strauss, Valeriano Bozal, Abraham A. Moles, César Lorenzano, Louis Marin, y De Saussure entre otros han escrito sobre el difícil tema del arte y la percepción. Se menciona que el arte es un lenguaje, pero

no común. " La semiología de la comunicación artística es sin duda la rama de la disciplina que enfrenta el mayor número de dificultades. Por empezar no existe ninguna certeza que se ocupe efectivamente de modelos comunicativos, pero aún si esto fuera demostrado y se pudiera estar seguro de que el arte es una forma de comunicación, quedaría todavía el problema del tratamiento objetivo de los contenidos transmitidos en esa comunicación."²⁵

Lévi Strauss sostiene que el artista por suerte es incapaz de dominar completamente los materiales con los que trabaja. Ya que si esto llegara a suceder, se crearía un código generando una total semejanza entre lo natural y la obra de arte; no existiría la creación sino la reproducción del modelo. "Un mensaje codificado tiene una sola interpretación"²⁶

²⁵ Lorenzano, César. La estructura psicosocial del arte. p. 106

²⁶ Idem. p. 107

Tampoco se da el caso de negar toda relación entre la obra de arte y el objeto que la inspiró, porque esto nos llevaría a un tipo de lenguaje lingüístico en el que tampoco entra el arte. Por ejemplo, una imagen tiene un número infinito de semejanzas con otras imágenes por lo que el mensaje de una obra de arte puede ser interpretado de muchas formas. " El lenguaje articulado es un sistema de signos arbitrarios, sin relación sensible con los objetos que se propone significar, mientras que el arte sigue existiendo una relación sensible entre signo y objeto . . . en el caso de la poesía hay que modificar ya que se halla a medio camino entre el lenguaje y el arte "27

" En el arte existe correlativamente la posibilidad de un mensaje visual que evoque un mensaje simbólico diferente: uno sería el manifiesto, otro el latente"28

Por su parte y de acuerdo con estas afirmaciones

27 Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología textos de estética y teoría del arte. pp. 116, 117

28 Lorenzano César Op. cit. p. 108

sobre la plástica, Louis Marin dice que una pintura al ser observada, cumple con las características de un objeto de estudio que él llama "sistema de lectura". Donde la acción es recorrer con la mirada un cuadro y asimilar un resultado, si nuevamente se vuelve a observar la misma obra se obtiene otra respuesta y así sucesivamente.

Esto puede variar dependiendo de aspectos externos a la obra, y del número de espectadores que vean. " Un cuadro se ve globalmente todo de una mirada, como una totalidad que implica no solamente un punto de vista que eventualmente (pero solo eventualmente) un código de la perspectiva puede determinar, según una perspectiva mas o menos rigurosa, sino que se le debe entender mas profundamente como la distancia y la orientación de una mirada " *hic et nunc* " en un espacio existencial de comportamiento, pero también la supresión del espacio del cuadro de este espacio existencial que llamaremos utopía. Ya sea que el cuadro devenga fresco, ya sea que invada la arquitectura, ya sea

que sitúe por todos lados al contemplador, no cambia nada al asunto: es siempre el espacio vivido que deviene en fiesta utópica: es el contemplador que ve en el centro de la pintura y que la pintura mira."²⁹

Dentro del análisis semiológico se estudia la articulación y división de la "unidad de la visión". Una "unidad de la visión" según Louis Marin, es una totalidad estructurada, organizada por los movimientos del ojo. En la superficie plástica se localizan un conjunto de elementos destinados a guiar la mirada por un camino que retardando, dirigiendo, mostrando puntos estratégicos superando obstáculos y cumpliendo una función estética satisfacen un determinado recorrido.

"Todas las teorías del discurso -textual o visual- llevan a oponer en un mensaje dos aspectos distintos; por una parte el aspecto semántico o denotativo: lo que se dice y puede ser traducido objetivamente sin pérdida de contenido en otro lenguaje, lo que se muestra en la

²⁹ Marin, Louis. Estudios semiológicos la lectura de la imagen. p. 29

imagen, los objetos que en ella son designados, su ensamblado su posición, etc.; y por otra parte el aspecto estético connotativo: todo lo que le es atribuido implícitamente sin ser necesariamente dicho de manera explícita, todas las asociaciones, todas las armonías que llegan de manera más o menos necesaria al espíritu del espectador que contempla el mensaje."³⁰

En el trabajo presentado en esta tesis, la mayor parte de los *collages* cuentan con la unión de dos elementos principales: un texto e imágenes. El texto puede ser analizado con las leyes de la lingüística. Por otra parte, al ser sólo una palabra no da una idea definida al espectador para que este tome una interpretación limitada; plásticamente puede integrarse a las fotografías y puede ayudar a la generación de nuevas ideas con relación a las imágenes." Así el gran sintagma pictórico puede ser revelado por el lenguaje, permitiendo ese relevo su articulación y su constitución, en conjunto

³⁰ Moles, Abraham Comunicación funcional, pp. 71

significativo. El tema del cuadro y su título pueden en la pintura remitir a un texto referencial cuyo análisis en el cuadro permite su articulación” 31

Toda imagen artística puede ser vista en tres niveles distintos según Valeriano Bozal, donde el primero es base de los dos siguientes: técnico, informativo y significativo. En el primero se localizan los elementos físicos y materiales que constituyen la imagen. Estos son el soporte y las formas. El soporte es el elemento material que sostiene o soporta al cuadro, y sin él no es posible concebir una obra. Las formas pueden ser coloreadas, lineales, planas o en relieve, desde las más elementales hasta las más complejas. La presencia de las formas en el soporte, presentan una simbiosis que da lugar a los dos últimos niveles informativo y significativo.

“ Informa el papel sobre su rugosidad, su tono, su peso, su espesor; informa el color sobre su matiz o su ausencia, su tono, informan el punto y la línea sobre su tamaño, dirección, posición y forma. Simultáneamente

31 Louis Marin, Op. Cit. p. 34

significan: el papel significa elegancia o popularidad, su calidad como objeto de consumo, indicando el *status* de quien lo compra y quien lo recibe; el color significa frialdad o calor, pero también es agresivo melancólico. . . . Otro tanto cabe decir de las líneas y de los puntos: la configuración de aquella puede ser el arabesco decorativo o de la racionalidad geométrica. . . . Pero no podemos atender solamente al soporte y a las formas individualmente, también es menester recurrir a la incidencia de estas sobre aquel, es decir, al sistema. El sistema no se define exclusivamente por los elementos que en él intervienen, sino también y muy especialmente por el tipo de relaciones que mantienen. También estas relaciones pueden ser convencionales o no, pueden pasar desapercibidas o pueden llamar la atención sobre su contextura, y el creador del sistema gráfico tendrá muy en cuenta este aspecto a la hora de valorarlo.” 32

32 Bozal, Valeriano, El lenguaje artístico, pp. 237-239

Cuando se presenta dentro de este sistema u obra imágenes y palabras, se tiene un mensaje con dos formas de comunicación, el escrito y el gráfico, cada uno con sus peculiaridades, que al combinarse en un mismo campo perceptivo proporcionan el soporte par que la hoja de papel multiplique el mensaje.

"Toda transmisión de un mensaje se apoya en las leyes de la teoría de la información. El mensaje bimedia, construido a partir de un texto de base, mediante una codificación tanto icónica como textual, se apoya en dos sistemas de códigos y de repertorios; por una parte el repertorio y el código textual, discursivo lineal; por otra los repertorios y los códigos ligados a la imagen aprehendida en las dos dimensiones de la superficie del campo visual, siendo cada uno de los dos el objeto de un mecanismo distinto de percepción." ³³

La riqueza de la obra plástica depende en gran

³³ Moles, Abraham. La imagen comunicación funcional. p. 148

medida del análisis, tratamiento, y organización que haya tenido el creador. " A este respecto cabe poner de relieve que el desarrollo de un dibujo enormemente expresivo, como la escritura de un texto sugestivo y brillante no es el resultado exclusivo de una ejercitación de diversos recursos estilísticos mas o menos convencionales, sino también de los diferentes niveles de profundidad y puntos de vista con los que se analiza y se aborda una situación o un concepto, con el fin de llegar a ser comunicado mediante un sistema de simbolización.

También deberíamos resaltar que el ejercicio de una forma de simbolización con predominio sobre otras, inclina al sujeto a analizar la realidad a través de los parámetros que le proporciona ese vehículo simbolizante."³⁴

Así, el sistema cuenta con herramientas que son fuente compositiva y elementos básicos de este tipo de

³⁴ Leal Garcia, Aurora. Construcción de sistemas simbólicos de la lengua escrita como creación. p. 124

mensajes visuales. D. A. Dondis nombra como principales elementos al punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento, conformantes de la materia prima a partir de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de declaraciones visuales. "Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significación de las partes constituyentes, como el color el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado."³⁵

Los resultados deben seguir un estilo personal y cultural. Los elementos básicos han sido abordados a través de la historia del arte de muy diversas formas; nunca se podría dar una receta de su "correcto uso". En las páginas siguientes se abordarán algunas de las herramientas visuales de creación (eligiendo las más utilizadas dentro del *collage*), según estudiosos de la

³⁵ D. A. Dondis. La sintaxis de la imagen. Gustavo Gilli. Primera edición, Barcelona, 1976, p. 27

percepción.

Del proceso de composición depende que el artista transmita a su obra de la forma correcta sus sentimientos, sensaciones e ideas, y para que esta parte sea exitosa, requiere conocer en forma consciente o inconsciente los elementos visuales y su efecto relativo en el espectador.

Esto se manifiesta porque en los mensajes gráficos el significado no sólo se concreta a una composición satisfactoria, sino también influye el mecanismo perceptivo del organismo humano.

" Ver es otro paso distinto de la comunicación visual. Es el proceso de absorber información dentro del sistema nervioso a través de los ojos, del sentido de la vista. Este proceso y esta capacidad es común a todas las personas en mayor y menor grado, y encuentra su significancia en el significado compartido.

Los dos pasos, el ver y el diseñar y/o la confección, son interdependientes tanto para el significado en sentido general como para el mensaje, en el caso de que se intente responder a una comunicación específica.”³⁶

En el caso del *collage* se crea un diseño partiendo de contornos, texturas, tonos y proporciones relativas. Al interrelacionar los elementos se pretende producir un significado, pero este se ve modificado por otros factores como pueden ser el estado de ánimo o ambiente que determinan un cambio de la idea original al espectador.

“El resultado final es la verdadera declaración del artista. Pero el significado depende asimismo de la respuesta del espectador. Este también modifica e interpreta a través de sus propios criterios subjetivos”³⁷

³⁶ Idem. p. 34

³⁷ Idem. p.35

2.2.-El espacio.

El hombre vive y desarrolla toda su vida en un espacio tridimensional, pero ha sido hasta los últimos años que en forma consciente ha pensado en la concepción del espacio “artístico”, el cual ha ido descubriéndose poco a poco. Existen varias teorías para definir al espacio, por ejemplo, según el diccionario de términos en Bellas Artes de J. Adeline y José Ramón Melinda “Espacio: se dice en general de una extensión, de una superficie limitada ó ilimitada. Dicese también de un cuadro , o una figura le falta espacio para indicar que está colocada en un marco de dimensiones demasiado reducidas y que al parecer resulta estrecho.” ³⁸

Si recurrimos a nuestra experiencia en la representación de espacio, la geometría indica que mas de tres dimensiones resultan ineficientes para las

³⁸ J. Adeline y Jose Ramón Melinda. Diccionario de términos en Bellas Artes. Editorial. Fuente cultural, México, D.F. p. 579

representaciones gráficas. Arheim menciona las características del espacio en primera dimensión, bidimensional y tridimensional.

" En el estado de la primera dimensión, la concepción espacial se reduce a una senda lineal. No hay especificación de forma. Se pueden concebir entidades incorpóreas, definidas sólo por su ubicación relativa en términos de su distancia, sus velocidades relativas, y la diferencia entre dos direcciones, ir y venir... La conquista bidimensional trae consigo dos grandes enriquecimientos. En primer lugar ofrece extensión en el espacio, y por lo tanto diversidad de tamaño y forma. En el segundo lugar añade a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación" ³⁹

Al nombrar el caso de la primera dimensión resulta un tanto teórica ya que ni la mente es capaz de fabricar una representación puramente unidimensional, pues siempre existirá una relación con el espacio total,

³⁹ Arnheim Rudolf Arte y percepción visual. Alianza Forma, Sexta edición, 1985, Madrid, p. 245

por lo que solo podemos coincidir el espacio por medio de la bidimensionalidad y tridimensionalidad.

El artista proporciona en un pedazo de materia, una recreación del espacio tomando percepciones, imaginación y habilidad. Las posiciones, direcciones y formas son asimiladas por el ojo produciendo una diferente calidad de experiencia. Al encontrarse sobre la misma superficie plana o tridimensional, se crean movimientos y fuerzas que forman las características únicas del plano gráfico.

"Se experimenta el espacio cuando se observa una superficie bidimensional articulada, ante todo porque se intenta inconscientemente organizar y percibir las diferentes sensaciones causadas por las cualidades ópticas medidas en conjunto; y al actuar así uno se ve obligado, en razón de diversas cualidades de sus reacciones entre sí y con la superficie gráfica, a atribuir un significado espacial a estas relaciones." ⁴⁰

⁴⁰ Moles, Abraham. Op Cit. pp. 34 y 35

Así como en un lenguaje las letras del alfabeto pueden ser agrupadas en innumerables formas para integrar las palabras que expresan significados, también los elementos de una composición pueden ser reunidos en una gran variedad de asociaciones posibles. Cada una de estas puede fructificar en una diferente sensación de espacio, obteniendo variaciones infinitas.

La representación de cada *collage* de la tesis es un ejemplo del manejo de espacio, pues utilizando hojas de papel del mismo formato se obtienen resultados muy diversos por la manera en que los elementos se colocan, produciendo cada resultado final.

El *collage* de "La mujer pantera" en la primera etapa, tiene una relación de espacio simple, entre fondo tipografía y figura. no así el *collage* de "Eternity" en la misma etapa, donde la tipografía equilibra sus fuerzas en el extremo izquierdo de la hoja contra las tres bocas de lado derecho.

2.3.-Contorno.

El contorno es una descripción de una línea." La línea puede definirse como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto"⁴¹ Una línea puede ser vista de tres formas según Arheim :

- a) Como un objeto independiente y unidimensional siendo una línea objetual.
- b) Como una combinación visual de líneas llamadas líneas de sombreado.
- c) Cambiando su función de objeto independiente unidimensional y transformándose en contorno de un objeto bidimensional, línea de contorno.

" La línea se presenta de tres maneras básicamente diferentes: como línea objetual, línea sombreada y línea de contorno. " ⁴²

41 D.A. Dondis Op Cit. p. 56

42 Arheim, Rudolf El poder del centro. Alianza forma, Primera edición, Barcelona, p. 246

Si dibujamos una línea de arco y la cerramos sobre una hoja de papel, el área rodeada por el arco da la impresión de una mayor densidad y solidez en comparación con el área que se encuentra fuera de él, la cual es más ligera y limitada al plano.

"La experiencia visual total gana en simplicidad cuando esta diferencia de forma encuentra un respaldo lógico en una diferencia de cualidad espacial; y esto se logra percibiendo la forma circundada como objeto tangible, y lo que circunda como fondo vacío. Entre tanto la línea cambia de función: de objeto unidimensional independiente se transforma en contorno de un objeto bidimensional. Se convierte en parte de un todo"⁴³

La influencia del arco sobre la superficie varía con la distancia. Mientras mayor sea el área encerrada, más débil será la influencia del límite y el efecto de densidad y solidez disminuye. "La línea que encierra un área crea

⁴³ Arheim Op Cit p. 248

un objeto visual"⁴⁴

En la figura 9A se tiene la fotografía de un cuerpo femenino acompañada por velos que disminuyen el efecto del contorno. Si sustraemos los velos, como en la figura 9B el contorno de la modelo se manifestará en forma mucho más agresiva.

Para D. A. Dondis existen tres contornos básicos: el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. Cada uno de ellos tiene rasgos y significados únicos. A partir de estos contornos básicos derivamos mediante combinaciones, todas las formas físicas que puede crear la imaginación del hombre.

"Al cuadrado se asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección.

Todos los contornos básicos son fundamentalmente figuras planas y simples que pueden describirse y

⁴⁴ Idem. 249

construirse fácilmente, ya sea por procedimientos visuales o verbales. Un cuadrado es una figura de cuatro lados con ángulos rectos exactamente iguales en sus esquinas y lados que tienen exactamente la misma longitud.

Un círculo es una figura continuamente curvada cuyo perímetro equidista en todos sus puntos del centro.

Un triángulo equilátero es una figura de tres lados cuyos ángulos y lados son todos iguales." 45

2.4. - *Traslajo*.

Cuando los contornos se cruzan y llegan a recortar una parte de otra figura, se tiende a ver una superposición, ya que el contorno es monopolizado por una de las superficies que lo colindan.

Si una de las figuras tienen una forma más simple, la otra imagen se simplificará intentando completar a la primera; adoptará la línea divisoria que

45 D. A. Dondis Op Cit p.p. 58

separa a las dos figuras, ya que una de las líneas continúa y la otra se detiene.

Al quedarse una de las figuras sin borde, se ve obligada a continuar debajo de su vecina, por lo que aparece parcialmente oculta e incompleta. La oclusión proporciona una imagen de libertad tras la cual puede completarse una idea con la imaginación del espectador.

En la primera etapa el *collage* "Negra", presenta el fenómeno de complemento de la imagen, el rostro de la mujer continúa por abajo de las demás sombras que la rodean.

" Mientras los contornos se toquen o se crucen pero no se interrumpan mutuamente, el efecto espacial estará ausente o será débil. En cambio, cuando uno de los componentes llega a recortar una parte del otro, la tendencia perceptual a ser una superposición se hace irresistible, porque sirve para completar la forma incompleta. . . . Si uno de los objetos visuales contiguos tiene la forma más simple posible en estas

circunstancias, en tanto que el otro se podría simplificar completándolo, el primero se apropiará de la línea divisoria que los separa."⁴⁶

El traslazo es útil para crear una secuencia de objetos visuales en la profundidad, cuando la composición no tiene perspectiva. El efecto es suficientemente fuerte para imponerse a las diferencias de distancia material.

Al compartir un contorno, las figuras presentarán una pugna, lo que produce una fuerte tendencia a separarse dado que cada una posee una forma independiente.

" Hay que señalar que la oclusión siempre crea una tensión visual; se nota la pugna de la figura ocluida por liberarse de la inferencia que sufre su integridad. Es uno de los recursos empleados por el artista para dar a su obra la deseada dinámica. Cuando la tensión es inconveniente, se evitan las oclusiones; y dado que toda superposición produce una complicación estructural en

⁴⁶ Arheim, Rudolf Op Cit p.p. 276

los niveles primitivos de concepción visual, es típico alinear los objetos dentro de un plano sin interferencias mutuas."⁴⁷

En la figura 10A la modelo se encuentra sentada en primer plano con la ventana como fondo. En la figura 10B se ha agregado la presencia de otra modelo de cabello largo lo que produce mucho mas profundidad a la escena aprovechando la aplicación del traslazo.

2.5.-Fondo y Figura.

La dimensión bidimensional presenta la relación de dos planos, uno encierra más área que otro, que tiende a ser ilimitado, además que uno de ellos se sitúa delante de otro.

En general, la parte circundada tiende a ser vista como figura y la circundante e ilimitada es el fondo; si la relación se invierte los dos planos tienden a ser ilimitados.

⁴⁷ Idem. p. 281

Si recordamos lo escrito con anterioridad, el contorno de la figura presenta mayor densidad que el fondo suelto excepto cuando interviene la textura, elemento que puede invertir los efectos y hacer aparecer a la figura como un elemento vacío.

" Cuando por medios gráficos se incrementa la densidad de la textura, la situación de la figura y fondo creada por el contorno puede verse, o bien reforzada o bien invertida. La textura hace figura."⁴⁸

En la quinta etapa, el *collage* "Sensual" a base de lápices labiales, rostros y boca, presenta en su extremo inferior izquierdo una forma marcada en relación con los lápices labiales; estos con el rostro de la esquina superior derecha, atraen la atención. Esto se debe a la cantidad, semejanza y textura, lo que resta importancia al rostro.

La simplicidad, simetría, posición, color, convexidad, iluminación y posición también predisponen a

⁴⁸ Idem. p. 256

una área a actuar como figura o fondo, aunque este fenómeno es un tanto variable, según las partes de la ilustración que atraigan la atención del observador. Arheim nos comenta:

" Si el campo se compone de dos áreas separadas por una división horizontal, la inferior tiende a ser vista como figura. Así también la simplicidad de la forma y en especial la simetría, predisponen a un área a funcionar como figura. . . . Para el artista reviste particular interés el hecho de que la convexidad favorezca la figura y la concavidad el fondo. . . . En general las áreas mas iluminadas parecen tender a ser a ser figura . . . Por lo que respecta a los colores no nos sorprenderá descubrir que un rojo saturado forma figura con mas fuerza que un azul saturado; esto corresponde a la tendencia genérica del rojo a avanzar y del azul a retroceder."⁴⁹

⁴⁹ Idem. pp. 258 y 259

2.6.-Equilibrio.

Una persona no percibe sólo una disposición de elementos visuales (tonos, formas, tamaños, texturas, entre otros), sino una relación de fuerzas e influencias espaciales entre otros objetos y no es algo que el espectador añada a las imágenes estáticas, porque ningún objeto se percibe como algo único y aislado. Ver algo implica proporcionar un lugar dentro de un todo: una ubicación en el espacio, una posición en la escala de tamaño o de distancia.

La experiencia en el espacio se basa en el acomodo de elementos visuales en el plano gráfico. Para que estos puedan ser percibidos satisfactoriamente por el espectador deben generar un fenómeno de fuerzas en oposición.

Si los elementos y sus fuerzas son diferentes en medidas, opuestos en dirección, peso e intensidad pero iguales en la potencia de su influencia espacial, se llega a

una superficie gráfica o a un equilibrio dinámico.

Si los elementos visuales, sus fuerzas y sus campos inducidos son de influencia espacial iguales se llegará a un equilibrio sin tensión.

Por otra parte una superficie bidimensional sin ninguna articulación constituye una experiencia muerta y es difícil su apreciación, aunque esta sea precisamente la intención del artista.

" En condiciones de desequilibrio, el enunciado artístico deviene incomprendible. El esquema ambiguo no permite decidir cual de las configuraciones posibles es la que se pretende. Parece como si el proceso de creación hubiera quedado congelado por el camino. Dado que la configuración esta pidiendo cambio, la movilidad de la obra pasa a ser un estorbo. la intemporalidad deja paso a la sensación del tiempo detenido. Excepto en los raros casos en que este sea precisamente el efecto que se busca, el artista se esforzará por alcanzar el equilibrio a fin de evitar la inestabilidad."⁵⁰

50 D. A. Dondis Op Cit p. 35

La cualidad de una imagen es generada por la contradicción interna entre los elementos visuales, esto es, por la lucha entre la atracción y la repulsión de los campos de fuerzas.

La necesidad consciente o inconsciente de equilibrio es muy fuerte en el hombre, y se manifiesta como un reflejo de su propia organización física y de mantenerse con dos pies sobre el suelo, así como del comportamiento general de la naturaleza.

" Si consideramos la tendencia al equilibrio como un esfuerzo del organismo por asimilar los estímulos a su propia organización, mostraremos que es casi siempre un estado buscado por las fuerzas físicas siempre que entran en interacción en un campo, entonces el esfuerzo del artista por expresar el equilibrio se manifiesta simplemente como un aspecto de una tendencia universal de la naturaleza." ⁵¹

'No existe un método de cálculo tan rápido, exacto

⁵¹ Rudolf Arheim Gestalt and art, p. 239

y automático como la sensación intuitiva del equilibrio cuando las fuerzas fisiológicas de su sistema nervioso se distribuyen de tal modo que queden compensadas entre sí. Esta concepción es aplicable al equilibrio físico que se define como el estado donde las fuerzas actúan sobre un cuerpo y se compensan unas a otras. Lo mismo que un cuerpo físico, todo esquema visual tiene un centro de gravedad.

Este proceso es inconsciente y no requiere explicación. Tanto para el emisor como para el receptor de la información visual, la falta de equilibrio y la presencia de él es un factor desorientador. En otras palabras, es el medio visual más eficaz para crear un efecto en respuesta al propósito del mensaje, efecto que influye en la transmisión de la información visual.

Aún en una composición sencilla el objeto fuera de equilibrio nos da una mayor sensación de intranquilidad, figura 11A, a los objetos en equilibrio, figura 11B.

2.7.-Construcción superior e inferior.

Existen muchas formas de obtener el equilibrio visual. El efecto que se puede conseguir con el número de elementos para obtener una composición en equilibrio puede variar de una figura a muchas de igual peso obteniéndose la misma armonía, porque los elementos están sujetos a nuestro mundo y forma de vivir.

" En la expresión o interpretación visual este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planteadas un "eje" vertical con un referente secundario horizontal; entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio. Este eje visual se denomina también eje sentido, lo cual expresa mejor la presencia no vista, pero dominadora, del eje en el acto de ver. " 52

Es decir, si las diferentes ubicaciones verticales son desiguales, existe una forma de percepción elemental

52 D. A. Dondis Op Cit p. 37

que trabaja el área gráfica. Un objeto en la parte superior puede parecer mas pesado que el mismo objeto colocado en la parte inferior, los pintores de los siglos XVII y XVIII explotaron el fenómeno según nos comenta Arheim:

"En los paisajes realistas de los siglos XVII y XVIII la parte inferior tiende a ser claramente mas pesada. El centro de gravedad se sitúa por debajo del centro geométrico. Pero esta norma la siguen incluso los tipógrafos y compositores gráficos."53

2.8.-Construcción izquierda derecha.

La existencia de la escritura y el manejo de herramientas con una solo mano son dos factores que influyen en la construcción izquierda derecha.

La visión recorre una imagen de izquierda a derecha mostrando una falta de simetría lateral.

53 Arheim Op Cit p. 45

Un ejemplo de ello lo tenemos en los estudios del historiador de arte Heinrich Wofflin, quien notó que los cuadros se "leen" de izquierda a derecha y la secuencia cambia al invertirlos. Observó que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente y que la que va de la parte inferior derecha a la superior izquierda parece descendente.

" El ojo favorece la zona inferior izquierda de cualquier campo visual. Representando esto en forma de diagrama, significa que existe un esquema primario de escudriñamiento del campo que responde a las referencias verticales-horizontales y un esquema de escudriñamiento secundario que responde al impulso perceptivo inferior izquierdo."⁵⁴

Cuando dos formas iguales se colocan en las mitades izquierda y derecha de un cuadro, la de la derecha parece mayor que la de la izquierda y para que parezcan iguales es recomendable aumentar el tamaño de

⁵⁴ Idem. p. 42

la izquierda.

Mercedes Gaffron investigó este fenómeno, identificándolo con el carácter dominante de la corteza cerebral izquierda, donde se encuentran los centros cerebrales del habla, la escritura y la lectura.

2.2. -Peso.

En la vida diaria se define como peso a la intensidad que la atracción terrestre produce en los objetos tirándolos hacia abajo. En los elementos visuales se presenta un fenómeno similar de atracción, sólo que puede sentirse el tirón en otras direcciones produciéndose un efecto dinámico.

" Cuando contemplamos los objetos representados en un cuadro, su peso parece producir una tensión a lo largo del eje que los une con el ojo observador, y no resulta fácil discernir si se apartan de la persona que los

esta mirando o si empujan hacia ella. Todo lo que podemos afirmar es que el peso es siempre un efecto dinámico, pero la tensión no se orienta necesariamente a lo largo de una dirección contenida dentro de un plano pictórico.⁵⁵

El peso se coloca en forma desigual dentro de las imágenes, lo que añade un elemento de desequilibrio que hay que corregir si se quiere seguir contando con él.

" La regla establece que al igual que los restantes factores, cuando mayor sea el peso visual de los objetos, mayor será la fuerza con la que se atraigan . Existe aquí una analogía con la ley física que nos dice que la fuerza de atracción entre los objetos es directamente proporcional al producto de sus masas.⁵⁶

La ubicación del elemento influye en el peso, si la imagen se encuentra descentrada o alejada de la vertical u horizontal centrales soporta menos peso gráfico que

otra colocada al centro de la obra.

" Es frecuente que el grupo central de las pinturas sea bastante pesado, con los pesos yendo en disminución hacia los bordes, y sin embargo el cuadro entero resulte equilibrado. Además y conforme al principio de la palanca que se puede aplicar a la composición visual, el peso de un elemento aumenta con la distancia del centro. Por supuesto, en cada ejemplo concreto hay que considerar todos los elementos que afectan el peso.⁵⁷

Ether Puffer menciona la profundidad en el espacio. Si la profundidad a la que llegue una zona del campo visual es grande, mayor será su peso. Una explicación concreta de este fenómeno, no existe, sólo se trata de conjeturas.

55 Idem. p. 37

56 Idem pp. 35-37

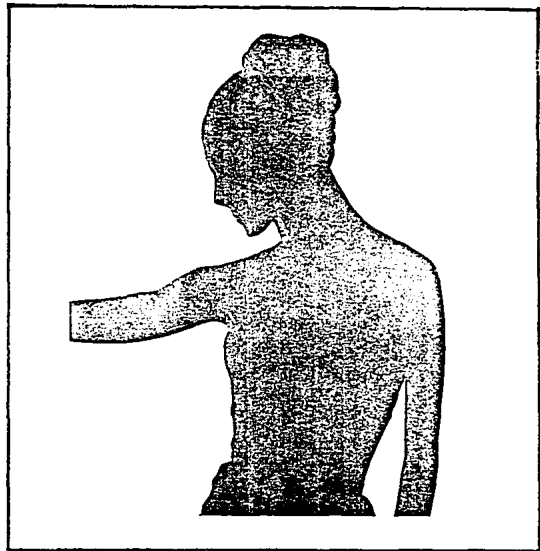
57 Idem p.37

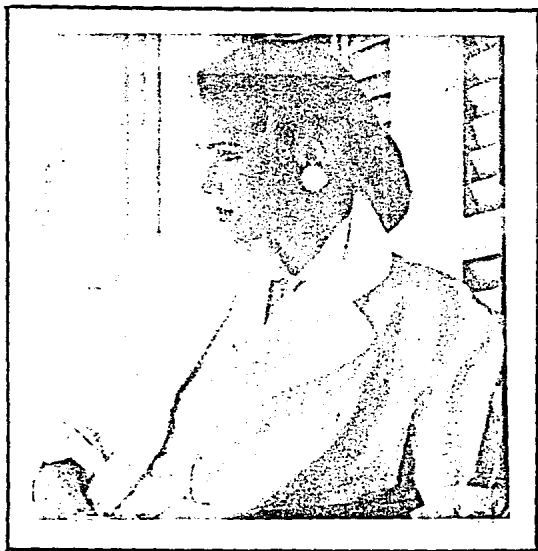
El peso depende también del color. Los colores claros tienden a ser mas pesados que los oscuros. Es probable que este fenómeno se deba a la irradiación, que hace que una superficie clara parezca relativamente mayor que una oscura.

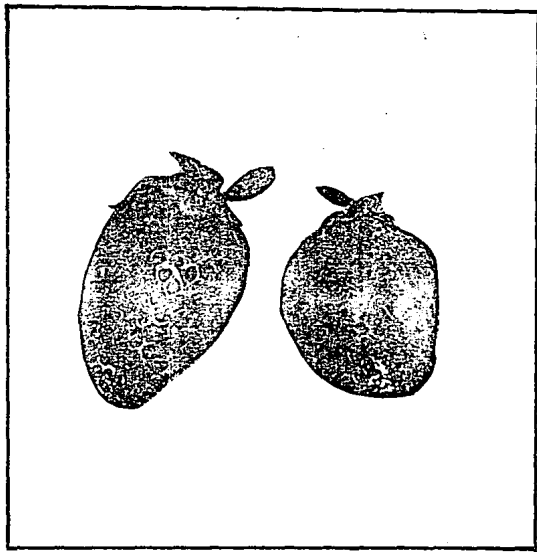
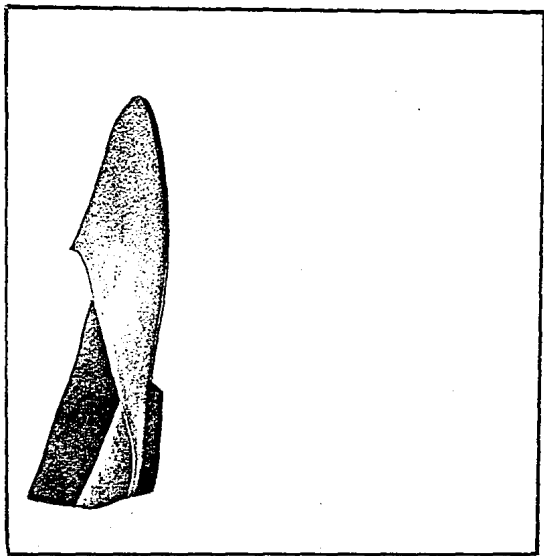
La figura 12A nos muestra un peso bien distribuido en el espacio. La 12B muestra una mayor cantidad de tonos claros en la parte baja lo que produce mayor peso en la parte inferior del cuadro.

Según Arheim el aislamiento de una figura puede hacerla parecer mas pesada en un espacio vacío, que la misma figura rodeada de otras imágenes, así como una forma irregular puede parecer mas ligera que las figuras geométricas simples. Por otra parte, sostiene que las formas orientadas verticalmente parecen pesar mas que las oblicuas.

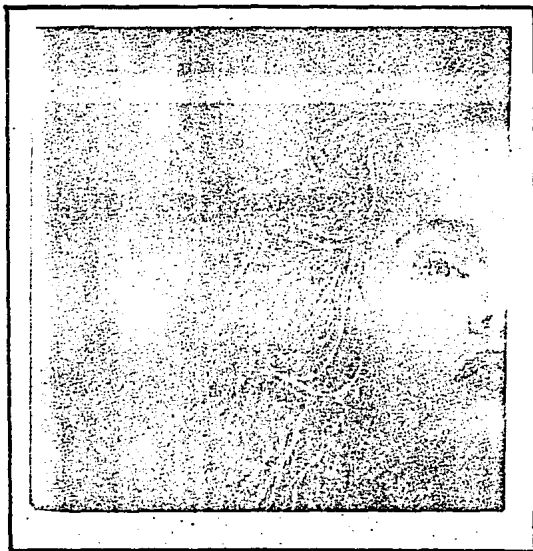
Sin embargo la gran mayoría de las teorías antes descritas no están verificadas mediante experimentos precisos, lo cual nos indica que deben tomarse con











3.1.-Procedimiento.

Collage es el arte de reunir imágenes de una infinita variedad de orígenes y pegarlas en un trabajo único. La combinación no requiere necesariamente de materiales sofisticados. El más elemental solo necesita cualquier tipo de papel, una herramienta para cortar, incluyendo los dedos de las manos y el pegamento.

En otras palabras, es un proceso de reestructuración y rescate de imágenes para darles nueva vida y significado, con el objeto de producir un impacto visual. " El *collage* no da énfasis a una historia real, prefiere hacer trampa para crear lo increíble. Cuando el invento es armonioso y su tema impacta, se abre una nueva profundidad de percepción." ⁵⁸

Esta nueva forma de arte es tan accesible que puede ser utilizada tanto por artistas profesionales como

⁵⁸ Digby Joan and John The collage handbook Thames and Hudson p. 67

por *amateurs* obteniendo por igual resultados interesantes.

Para iniciar el trabajo se debe de contar con dos elementos de importancia: los materiales y un poco de organización. La técnica es experimental. El formato utilizado en esta tesis es el de las hojas tamaño carta (21.5 cm x 28 cm.) elegido por comodidad tanto para transportar como para fotocopiar.

La "organización" se puede dividir en dos partes a) la organización dentro de la lluvia de ideas que puede acudir al cerebro y, b) La organización en el manejo de los materiales.

a) Organización en cuanto a ideas. Se refiere a la elección del tema principal, en cada *collage* y la mejor técnica para representarla. En muchas ocasiones los elementos nos pueden dar resultados no esperados que anulen la idea original o generen nuevos.

b) Organización en el manejo de materiales. Aplicado a este trabajo, se mantuvo una cierta clasificación por medio de carpetas en los materiales, por un lado las ilustraciones, las fotocopias, los originales, el lugar de las plumillas, las linternas, el filo de las herramientas cortantes, la limpieza del lugar de trabajo, la clasificación de los *collages* según sus etapas, y por último la calidad de las fotocopias obtenidas de los mismos.

En nuestro proceso los materiales utilizados fueron hojas bond tamaño carta blancas, copias fotostáticas, impresiones en computadora de diferentes palabras, recortes de revistas, fotografías, papel albanene, papeles con texturas, plumillas, adhesivo, cinta adhesiva, resistol blanco, goma, escuadras, rodillo pequeño, pinceles, papel periódico para proteger, X-acto, cúter, plantilla para cortar, plumones, linternas negra y blanca, tijeras y lápices principalmente.

3.1.1.-*Imágenes.*

Primero se seleccionaron las imágenes para los *collages*. Estas pueden ser de cualquier tipo, ya sean fotografías, recortes de revistas y dibujos entre otras cosas. Este punto es vital para el trabajo posterior, ya que deben de contar con un formato más pequeño al que se esta trabajando (hojas tamaño carta) y con colores adecuados. Cuando se tiene una fotografía en blanco y negro o se maneja un solo color con diferentes tonos, el trabajo es mas sencillo que cuando se tienen diferentes colores. En esta situación se deben de traducir cada uno de los colores mentalmente a tonos de gris e imaginar como aparecerán tanto en una ilustración como en la tipografía en el resultado final.

Durante este trabajo no se consideró una buena idea pre-recortar las fotografías, así que el proceso inicial para cada *collage* involucra mucho tiempo girando

páginas de revistas e ilustraciones sueltas. El mirar tantas figuras producen asociaciones posibles entre ellas mismas con varias posibilidades; en estos casos la imaginación tiene gran peso.

Como el trabajo se basa sólo de papel puede fabricarse con diferentes técnicas, utilizándose principalmente:

1.- Troceado. Es romper el papel con los dedos el pulgar y el índice de ambas manos con movimientos coordinados de los dedos y muñecas. Se rompe con mucho cuidado dándole la forma dibujada mentalmente. El borde del papel queda deshilado dándole al *collage* ese toque de papel roto y pegado.

2.- Rasgado. Esta técnica es difícil de controlar, pero rápida para dar forma y volúmenes grandes. Puede existir un poco más de control cuando se auxilia de una regla.

El rasgado al aire consiste en agarrar la parte más grande del papel con una mano en el aire y con la otra tirar del trozo a rasgar hacia abajo procurando que

la mano siga una dirección paralela a la mano que sujeta.

3.- El cortado. La forma más utilizada, se puede hacer en dos formas a) Con tijeras b) Con cúter o cuchilla. En la primera se debe tener control sobre las tijeras logrando un corte limpio de las formas. Podemos con esta técnica recortar las partes de la ilustración que no nos interesa, también se puede reducir o modificar cualquier forma.

En la segunda se debe tener cuidado en pequeñas partes donde las tijeras no pueden llegar o producir el corte en grandes zonas parejas ya que aquí es difícil que las tijeras y nuestro pulso den un corte parejo y recto.

4.- Con dibujo. Se puede trabajar con cualquiera de las técnicas arriba señaladas pero una vez colocada la ilustración se dibuja sobre ella modificando o dando el efecto deseado. El origen del dibujo puede ser de dos formas: a) Dibujando con plumilla, lápiz, estilógrafo, pincel, etc. directamente sobre la ilustración y/o b) Agregando un dibujo realizado en una hoja aparte, ya sea opaca o transparente y adheriéndolo.

3.1.2.-Tipografía.

Se eligieron las palabras: capaz, alegre, sensual y frágil. El texto en este trabajo fue realizado con base en impresiones por computadora y palabras copiadas a mano de las mismas impresiones por computadora. De cada uno de los originales, tanto los obtenidos por computadora como los fabricados a mano se obtuvieron fotocopias para colocar en los *collages*.

La impresión por computadora suele darnos una gama increíble y casi infinita de posibilidades por la cantidad de paquetes, estilos, formas e impresoras que existen en el mercado. Sería muy tardado y restaría importancia al objetivo principal del trabajo probar las combinaciones de todos los paquetes aún cuando eligiéramos tan sólo cuatro o cinco.

Para este trabajo se utilizaron dos paquetes "Word Perfect 5.1" en su versión para "Windows" (gráfico) y "Bannermania" en su versión de 1989. El primero se

imprimió en impresora láser y el segundo en impresora de puntos.

Aún trabajando con sólo dos paquetes se restringió a las fuentes, los estilos y las formas.

Es importante aclarar que en este caso estamos llamando "estilo" a la forma en que podemos hacer variar una palabra con una determinada fuente fija, es decir podemos, hacerla gruesa, en colores, con color negro, blanca, de forma itálica, bold, etc.

La forma es la que puede adquirir toda una palabra o frase con una fuente y un estilo fijos, esta puede ser rectangular, redonda, cóncava, convexa, en forma de ojo, etc. El grado de cambio es completamente a gusto del operador del paquete, de esta forma las opciones son muy bastas.

La manera de explotar estas características en un texto surge de la tipografía contemporánea. Tanto el fondo blanco como las letras negras actúan en una superficie determinada para dar fuerza e importancia al trabajo.

En el campo de la ilusión óptica el negro puede crear para el ojo toda una gama de grises, dependiendo del grosor y el tamaño, dando efectos de profundidad, características que se pueden observar al unir imagen y texto, ayudado por fuentes, estilos y formas.

En las impresiones hechas con "Word Perfect 5.1" se seleccionaron de las sesenta y siete fuentes disponibles sólo siete. El criterio para la elección fue la semejanza entre letra e idea de la palabra elegida para el *collage*.

Dentro de una misma fuente tenemos el estilo y la forma que nos pueden dar caminos muy variados. Se puede jugar tipográficamente en una composición con la dirección de la lectura, los tamaños, los tipos de letra y la función.

Del estilo y la forma se eligió sólo una respectivamente: estilo normal en negro y forma rectangular. Las palabras se escribieron en mayúsculas y la primer letra, mayúscula y las demás en minúsculas.

Las fuentes elegidas fueron por el nombre en que

aparecen en el programa: *Architec*, *Ashley*, *Caraway Bold*, *Chine Men*, *Elgar*, *Winsor Demi Fog*, y *Arial Narrow Italic*.

El tamaño de las letras se midió en puntos, un punto es 1/72 de pulgada; se toma desde la parte más alta de las letras (t, l, d, etc.), hasta la parte más baja de las letras que tiene una porción descendiente (y, p, j, etc.). En este caso y para este paquete el tamaño varió de 100 a 250 puntos. Las palabras impresas fueron: Alegre, Sensual, Capaz, y Frágil.

En el paquete de "Bannermanía" se cuenta con diez y ocho fuentes de las que se eligieron dos: Script y Playtime. También se trabajó con dos colores: blanco y negro, de los diez y ocho con los que cuenta el programa.

La variación principal en relación con las elegidas en el paquete anterior fue en formas y en estilos. De los cuarenta y cuatro estilos se trabajará con seis: *Plain*, *Thick Outline*, *Italic*, *Walcky*, *Rolling* y *Baseline Shadow*.

Las formas seleccionadas fueron doce de las veintiséis, siendo: *Rectangle*, *Shash Up*, *Shash Down*, *Double Concave*, *Concave Down*, *Taper Up*, *Taper Right*, *Taper Down*, *Arch Up*, *Arch Down*, *Right Flag* y *Kinky Ribbon*.

El criterio de elección, como en el caso anterior, fue el que mejor reflejaba la idea de la palabra. Este paquete está dirigido a fabricar posters y banderines. Como el tamaño que nos interesa no es el de un poster se emplearon porcentajes de reducción; utilizamos dos, uno para la distancia entre letra y letra y otro para toda la palabra. Para el espacio entre caracteres se utilizó el 60 y 100 por ciento. La reducción de toda la palabra fue al 20 por ciento del tamaño indicado en el programa.

Hay que respetar los espacios internos de los elementos ya que es tan importante el negro como el blanco. Así también el espacio interior de una letra contribuye a su forma tanto como a la letra misma.

En este caso y para "Bannermania" se trabajaron

con las palabras "frágil" y "sensual". No se explotaron aún con las elecciones obtenidas en cada menú, todas las combinaciones que pueden generarse de ese subconjunto de la opción original.

Es de importancia señalar que a pesar de todas las elecciones hechas en tipografía con los dos paquetes, se busca que el trabajo sea lo más libre posible, y aún con las formas, estilos y fuentes obtenidos se pueden lograr nuevas posibilidades en el *collage* combinándolos nuevamente entre sí. Toda la selección anterior es con el objeto de cercar la infinidad de posibilidades.

Por otra parte las palabras fabricadas a mano tienen por objeto no presentar la exactitud de la técnica. Cada letra fue transportada a un papel Fabriano negro y después se agregó blanco por dos métodos, un lápiz de color blanco cuidando de resaltar la textura del papel y utilizando tinta blanca con un pincel.

3.1.3 - Pegado.

El *collage* obtiene su nombre de un verbo en francés *coller* que significaría "pegaduría" al español; por lo que podemos considerar que esta parte de la técnica es de suma importancia. La aplicación de cada tipo de adhesivo debe considerar la textura y la clase de papel antes de trabajar con él. En nuestro caso se trabaja con papel delgado por lo que tenemos que tomar en cuenta las posibilidades afines a él.

El proceso es el siguiente: primero se añaden al papel bond blanco las figuras de abajo, después las que quedan encima y así sucesivamente.

En la primera etapa de esta tesis los *collages* se trabajaron con resistol blanco, pegamento en barra y cinta adhesiva, pero el manejar estos tres productos dejaban huellas del lugar donde habían sido utilizados en el trabajo final (fotocopia). En el caso del resistol blanco, la ilustración tendía a arrugarse y al secarse así, produce

un efecto que puede ser aprovechado como técnica pero que es este trabajo no se busca. Es decir, si se muestran las marcas estas pueden a su vez ser utilizadas en la composición.

En la gran mayoría del trabajo se eligió adhesivo de montaje porque era el que proporcionaba mayor flexibilidad para los errores. En el caso de que la fotografía fuera colocada mal, se podía retirar sin dejar residuos y ni arrancar pequeñas porciones de la ilustración inferior. Antes de colocar la imagen con el pegamento se marcaron los lugares en donde se colocarían las ilustraciones con lápiz facilitando el proceso.

En algunos *collages* (en las últimas etapas) se colocó una pequeña tira de cinta adhesiva para fijar las figuras antes de rociarlas con el adhesivo de montaje.

La desventaja que tiene este material radica en la distancia correcta a la que debe trabajarse con él, que es de veinticinco centímetros lo cual no funciona para

ilustraciones pequeñas. Por este mismo fenómeno es fácil de esparcir y debe tenerse cuidado de cubrir con papel periódico los muebles donde se utilice, pues los residuos son difíciles de limpiar (el solvente recomendado para este problema es alcohol); también se sugiere permitir el secado ligeramente antes de unir.

Como se mencionó, para elementos pequeños como fue la tipografía trabajada como letras sueltas, no utilizamos adhesivo de montaje. Fue necesario resistol blanco, pegando por partes con ayuda de un pincel. Como el área en la que se colocó el adhesivo es pequeña, se puede aplanar con un rodillo pequeño para evitar arrugas en el resultado final.

3.1.4.-Herramientas para cortar.

Este tema ya fue parcialmente tratado en las técnicas del *collage* de papel, sobre todo al formar figuras cortando de manera controlada con las manos y el rasgado sin control.

Las cuchillas, tijeras, X-acto, y todo tipo de navajas son herramientas que definen la línea para trabajo fino.

Las navajas de cúter y el X-acto son ideales para corte de líneas rectas con ayuda de regla o escuadras, se deben de mantener siempre bien afiladas.

Para el corte de figuras irregulares, se utilizan tijeras (con buen filo). Para el mismo tipo de trabajo pero más fino, utilizaremos navaja curva cortando por pequeñas partes con sumo cuidado. La ayuda de una lupa es de importancia para elementos muy pequeños.

El cortado delicado depende en parte de una buena fuente de luz, es importante que esta sea manipulable en todas direcciones para eliminar sombras.

3.1.5.-Fotocopiado.

Una vez que se ha terminado el *collage* se realiza una fotocopia de él, este puede ser el resultado final, es decir, el trabajo es susceptible de acceder a diversos procesos de reproducción, como puede ser gráfico por computadora, duplicador, fotografía entre otros.

La fotocopia dentro del arte tiene varias décadas de trabajo. Las obras en esta técnica ofrecen un resultado instantáneo, bajo costo, limpieza, facilidad de operación, además que no se trata de una forma tradicional para elaborar obra, distribuirla y consumirla. "Ya para los setenta las fotocopadoras se convertían en un medio donde ciencia, técnica y arte caminaban en el mismo sendero, y Sonia Sheridan iniciaba el primer curso de copiadoras en el Instituto de Arte de Chicago y con ella se iniciaba el universo del *Copy art*" 59

La fotocopia puede ser utilizada en dos diferentes

59 Revista *Omnia* p. 45

niveles, según Luis Arteaga y Jesús Zarate: 1.- Nivel de información y 2.- Nivel de soporte. 60

El nivel de información esta dividido en tres elementos, los textos, los símbolos iconográficos y los objetos capaces de fotocoparse.

Por otra parte, el nivel de soporte varía en dos formas el tipo de material y la composición. El primero es posible utilizando diferentes clases de papeles delgados, gruesos, con textura y colores entre otras características. En nuestro caso los *collages* se trabajan con papel para fotocopia común.

Dentro de la composición producida en la técnica del fotocopiado se tiene diez y seis casos principalmente:

Reproducción. Es una copia del original sin que este sufra ninguna modificación. Puede ser tanto en color como en blanco y negro, en nuestro trabajo se utilizará la última opción.

60 Arteaga, Luis Felipe y Zarate, Jesús. La fotocopia en la producción artística, tesis para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales. U.N.A.M. Agosto de 1982

Barrido. Consiste en desplazar el objeto a reproducir sobre el cristal de la máquina lo que genera que las zonas oscuras o de determinados colores se muevan al mismo tiempo en esa misma dirección. Esta puede ser en sentido horizontal, vertical, y circular entre otras.

Repetición. Se desplaza la imagen en la misma dirección en que se mueven las lámparas. El movimiento debe realizarse con una rapidez constante dando tiempo y espacio con el mismo movimiento de las luces.

Montaje. Utilizando el mismo papel para varias imágenes e imprimiendo con mascarillas se enciman dos o mas imágenes.

Combinaciones de las anteriores.

Copia de copia. El resultado es una imagen difusa dependiendo del numero de copias que se obtuvieron

Impresión por ambos lados.

Series.

Reducción.

Ampliaciones.

Ampliaciones incluyendo otros materiales.

Fondos.

Utilizando diferentes fotocopiadoras.

Imprimiendo objetos

Trabajando como original para otras técnicas de reproducción

Defectos que tenga la copiadora. Algunas veces las máquinas tienen marcas que producen rayas, partes blancas y manchas que pueden ser aprovechados como elementos de composición.

En esta tesis se utilizó la reproducción, la reducción y la copia de copia. Para la primera se obtuvo una impresión, y se observó los posibles defectos del *collage* bajo esta técnica.

El problema más evidente fue el rectificar el equilibrio de tonos, que en la mayor parte de las veces coincidió con la traducción que se había hecho mentalmente del color original, que se tenía desde que se

vió la ilustración. El otro punto de importancia son las pequeñas correcciones que se realizaron con plumillas, estilógrafos y pinceles en tintas blanca y negra.

Para la copia de copia también se realizaron retoques; la primera impresión del original que se iba a volver a reproducir fué iluminada con lápiz blanco con el objeto de suavizar sombras para la segunda reproducción en determinadas secciones de la ilustración y evitar una mayor pérdida del detalle.

La copiadora utilizada fue Xerox 1038 con reducción y ampliación. Cuenta con los siguientes mensajes que pueden ser llamados y visualizados en la pantalla de mensajes:

1.- Indicador de tamaño de la copia.

Indica el tamaño de la imagen tal y como quedará en las copias con un porcentaje del tamaño de los originales.

2.- Porcentaje variable.

Permiten seleccionar por medio de botones, cualquier porcentaje de reducción o ampliación, desde

64 % hasta 156 % en incrementos de un 1 %.

3.- Indicadores 1 y 2 de porcentajes especiales.

Se utiliza para ajustar la maquina a ciertos porcentajes especiales de ampliación / reducción.

4.- Reducción y ampliación automática.

Selecciona el mejor porcentaje para la combinación: tamaño del original - papel de copia seleccionado.

5.- Indicador del 100 %

Cuando esta encendido, indica que la máquina hará copias del mismo tamaño que el original.

6.- Botón modo ampliación / reducción.

Este botón se utiliza para seleccionar uno de los cuatro modos indicados sobre él.

7.- Botón de suministros de papel.

Permite la selección del papel de copia requerido. El indicador encendido, identifica el tamaño de papel que se ha seleccionado. La luz destellara si la bandeja del tamaño seleccionado no está instalada en la máquina o si se ha acabado el papel en la bandeja correspondiente.

8.- Selector de contraste.

Los botones desplazan el indicador encendido al contraste de copia seleccionado. el tono del indicador encendido, identifica la oscuridad relativa de la imagen en la copia.

9.- Esquema de la copiadora.

La luz verde indica la bandeja del papel seleccionada. Las luces amarillas indican zonas que necesitan atención, las luces rojas son indicadores de zonas de atascos de papel.

10.- Información.

Presionando este botón se puede tener acceso al índice o "Menú" de información.

Para obtener una copia de copia se coloca el original en la posición adecuada. Se selecciona el papel que es tamaño carta 8.5" X 11" y el contraste adecuado. En nuestro caso al tratarse de copias en blanco y negro se acepta un contraste medio. Por último se enumera el número de copias necesarias para el original.

En el caso de la reducción, a todos los *collages* se les programó un cambio al 75 % , presionando los botones de porciento variable y seleccionando el porcentaje de reducción. El suministro de papel copia es de 8.5" X 11" . Se eligió el contraste mas bajo, dado que la mayoría de los *collages* fueron realizados con ilustraciones obtenidas de revistas en color . Como paso final se indica el número de copias.

3.2.-Mujeres de papel.

Al iniciar este proceso se empezó por definir el tema, el formato, los materiales, equipo y técnicas a utilizar, de las características de los materiales y el equipo ya se habló al principio del capítulo, por lo que solo se tocarán algunos detalles en cada etapa particular.

El tema elegido fue la mujer. Desarrollar *collages* con mujeres es un mero pretexto ya que se puede crear el mismo resultado con cualquier otro tema. O bien se

puede dar el caso que se manejen los mismos elementos pero con otro fin. Por ejemplo la mujer campesina, la mujer ama de casa, la mujer madre, la mujer adolescente, la mujer de revistas pornograficas entre otras.

En nuestro caso el tipo de la mujer con la que se trabaja es la que nos muestra la publicidad de las revistas femeninas dirigidas a mujeres de un nivel económico desahogado.

Las imágenes muestran a un tipo de mujer que es "triunfadora", que no tiene hijos o no son su principal interés, va a visitas, compras, cenas, y viaja.

El mundo presentado en este tipo de publicidad para revistas femeninas es irreal y perfecto para la mayoría de las lectoras, cubriendo al mismo tiempo su necesidad de buscar satisfacción mas allá de la seguridad económica por medio de los productos anunciados en cada fotografía.

Es decir, como lectoras nuestras motivaciones estan muy relacionadas con la forma en que nos vemos a nosotros mismas: las imágenes de sí mismo y los

diferentes papeles que desempeñamos a lo largo de nuestra vida se puede representar a través de los productos que compramos. De esta forma le decimos al mundo como nos gustaria que pensara de nosotros; así las modelos proyectadas a través de los productos sirven como simbolos de en quién y en qué se piensa.

El objetivo de la publicidad es cubrir el campo de la mujer fuera del hogar, ya que según escribe Otto Kleppners, en 1980 el cuarenta y tres por ciento de la fuerza laboral eran mujeres. Actualmente la mujer no solo trabaja sino que obtiene también empleos de nivel superior y una gran variedad de puestos profesionales . Estos avances en la ocupación de la mujer le proporcionan más ingresos, que no pueden dejar de aprovechar los comerciantes.

Como una consecuencia a este fenómeno, en el mercado de consumo han ocurrido cambios, ya que las investigaciones muestran que una mujer que trabaja compra mas productos que la mujer que no trabaja, viaja

más, come fuera de casa, con mas frecuencia va al teatro, al cine, compra mas cosméticos y ropa.

En los *collages* presentados en esta investigación se juega con imágenes de ropa, accesorios, maquillaje, partes del cuerpo femenino, así como exaltaciones del carácter principalmente. Este desarrollo no tiene un objetivo ideológico definido, se trata de diversos puntos aplicados con las técnicas del *collage* y la fotocopia.

En este trabajo de tesis se desarrollaron las primeras seis etapas de una investigación que continua.

Etapa 1

La primera etapa fue el inicio del trabajo y como tal se experimentó mucho. Las imágenes fueron seleccionadas de revistas femeninas de 1990 a la fecha.

La tipografía se obtuvo de la misma fuente que las fotografías. En esta parte no se busca que las letras signifiquen algo sino que funcionen solo como elementos visuales. Esta es la razón por la que las palabras se

encuentran en idiomas diferentes del español.

De los nueve *collages* que integran esta etapa, seis se tienen en forma vertical y tres en forma horizontal. La razón de la orientación y dirección de la imagen se debe al sentimiento del autor al ver las fotografías, lo mismo que su unificación con la tipografía.

Metodología

- 1.- Selección de la imagen
- 2.- Selección de la tipografía.
- 3.- Recorte de las imágenes por:
 - a) Troceado.
 - b) Recorte de precisión con tijeras.
 - c) Recorte de cúter y regla
- 4.- Recorte de tipografía con tijeras.
- 5.- Acomodo de imágenes y tipografía en la hoja.
- 6.- Pegado de las imágenes y tipografía con resistol blanco.

7.- Obtención del original.

8.- Obtención de copia con un 75 por ciento de reducción y el contraste mas bajo.

Etapa 2

Una vez terminados los nueve *collages* de la primera etapa se dan varios cambios, para las etapas siguientes, el principal fue seleccionar palabras con características o atributos que se identifican con la mujer en este caso se utilizaron las palabras frágil y sensual.

El origen de las palabras fue la computadora ya descrita al principio del capítulo y se integro la tipografía a la imagen unas veces siguiendo contornos y otras veces oponiéndose a la forma.

Los resultados fueron once *collages* seis en forma horizontal y cinco en forma vertical. La orientación y dirección de la imagen es resultado del sentimiento por

parte del autor al ver la fotografía.

Metodología

1.- Selección de la imagen

2.- Selección de la tipografía.

3.- Recorte de las imágenes por:

a) Troceado.

b) Recorte de precisión con tijeras.

c) Recorte con cúter y regla

4.- Recorte de tipografía con cúter y regla.

5.- Pegado de las imágenes con goma en aerosol

6.- Pegado de la tipografía con resistol blanco.

7.- Acomodo de la imagen y tipografía en la hoja.

8.- Obtención del original.

9.- Obtención de copia con un 75 por ciento y el contraste mas bajo.

Etapa 3

La etapa más pequeña fué la tercera y se eligió una sola ilustración para combinar con otras fotografías y dibujos. Para obtener una misma imagen se adquiere una copia de un original lo que requiere retocar antes de formar las composiciones con lápiz blanco, plumillas y estilógrafos.

Se presentan sólo seis *collages*, cinco horizontales y uno vertical, todos presentan dibujo. Las palabras utilizadas son frágil y sensual con tipografía seleccionada de la computadora, integrándose en el mismo orden de importancia palabra y figura.

Metodología

- 1.- Selección de la imagen
- 2.- Selección de la tipografía.
- 3.- Copia de original.
- 4.- Retoque de la copia de original
- 5.- Recorte de las imágenes por:

- a) Troceado.
- b) Recorte de precisión con tijeras.
- c) Recorte con cúter y regla
- 6.- Recorte de tipografía con cúter y regla.
- 7.- Pegado de las imágenes con goma en aerosol
- 8.- Pegado de la tipografía con resistol blanco.
- 9.- Dibujo con plumilla y estilografo.
- 10.- Acomodo de la imagen y tipografía en la hoja.
- 11.- Obtención del original.
- 12.- Obtención de copia con un 75 por ciento y el contraste mas bajo.

El resultado obtenido fue satisfactorio aunque se buscan más efectos por medio de la integración con otras fotografías; esta es la razón por la que sólo se trabajaron seis *collages* .

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Etapas 4.

Siguiendo la idea de manejar una misma imagen en combinación con otras y con la tipografía, se llega a la más grande de las etapas. La cual consta de veintitrés *collages*, dentro de los cuales se tienen cuatro series:

Serie A: seis *collages*, dos verticales y cuatro horizontales.

Serie B: cinco *collages*, cuatro verticales y uno horizontal.

Serie C: seis *collages*, cuatro horizontales y dos verticales.

Serie D: seis *collages*, cuatro verticales y uno horizontal.

La orientación de las imágenes se debe a la forma de la fotografía y su mejor acomodo, según la intuición del autor.

Metodología

- 1.- Selección de la imagen
- 2.- Selección de la tipografía.
- 3.- Copia de original.
- 4.- Reloque de la copia de original
- 5.- Recorte de las imágenes por:
 - a) Trocelado.
 - b) Recorte de precisión con tijeras.
 - c) Recorte con cúter y regla
- 6.- Recorte de tipografía con cúter y regla.
- 7.- Pegado de las imágenes con goma en aerosol
- 8.- Pegado de la tipografía con resistol blanco.
- 9.- Acomodo de la imagen y tipografía en la hoja.
- 10.- Obtención del original.
- 11.- Obtención de copia con un 75 por ciento de reducción y el contraste mas bajo.

Etapa 5

En esta parte se colocó la tipografía en la sección inferior de cada collage con el objeto de dar una mayor libertad a la ilustración y que la palabra proporcione solo una base de percepción.

La integración de las imágenes es menos dividida que a las etapas anteriores. Se aprovecha en gran manera los efectos del traslapo, el recorte exacto con tijera y el fondo.

El total de collages fueron once, diez verticales y uno horizontal, utilizando las palabras capaz y sensual.

Metodología

- 1.- Selección de la imagen
- 2.- Selección de la tipografía.
- 3.- Recorte de las imágenes por:
 - a) Recorte de precisión con tijeras.
 - b) Recorte con cúter y regla

- 4.- Recorte de tipografía con cúter y regla.
- 5.- Adherencia de imágenes antes del pegado en papel con ayuda de cinta adhesiva.
- 6.- Pegado de las imágenes con goma en aerosol
- 7.- Pegado de la tipografía con resistol blanco.
- 8.- Acomodo de la imagen y tipografía en la hoja.
- 9.- Obtención del original.
- 10.- Obtención de copia con un 75 por ciento de reducción y el contraste mas bajo.

Etapa 6.

Consta de veinte *collages* todos colocados en forma vertical, la orientación además de ser al gusto subjetivo del autor, se debe en este caso al el tamaño de las imágenes elegidas.

En esta etapa se elimina la tipografía, o si aparece lo hace sin presentar un sentido específico de percepción, sino como en un elemento visual en el fondo de la composición.

Con esta última etapa se obtienen la misma intención de las anteriores, pero con una mayor libertad para la percepción del espectador y sin la limitación lingüística.

Metodología

- 1.- Selección de la imagen
- 2.- Recorte de las imágenes por:
 - a) Recorte de precisión con tijeras.
 - b) Recorte con cúter y regla
- 3.- Adherencia de imágenes antes del pegado en papel con ayuda de cinta adhesiva.
- 4.- Pegado de las imágenes con goma en aerosol
- 5.- Acomodo de la imagen en la hoja.
- 9.- Obtención del original.
- 10.- Obtención de copia con un 75 por ciento de reducción y el contraste mas bajo.



LONDON
Working for

TV VIDEO & MUSIC

ETERNITY





CHA





BESTEN ERDBEERTÖRTCHEN

**WIRTSCHAFTLICH
STRALEND
AUSSEHEN
M**

**WIRTSCHAFTLICH
STRALEND
AUSSEHEN
M**

**FÜR
FRISCHES
M&M'S**







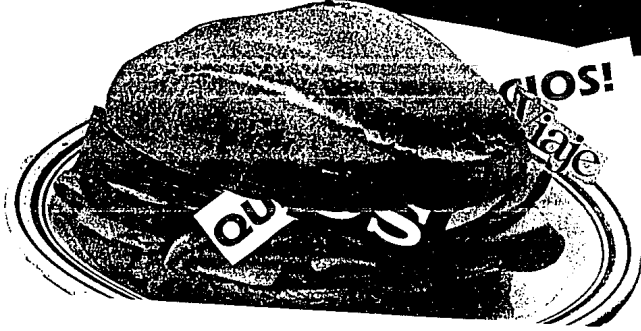


Drac") stürzen auf einem Planeten ab. Und zwischen denen entwickelt sich was ...
petra: Was denn, eine Love-

und ich
aus.
Jahren sind
um die Uhr nur mü
beschäftigt, Sie r
vom Film, Sie denke
Film, ist das nicht ein d
begrenzte, um nicht z
gen, beschränktes Lebe
Petersen: Ja ja, so
sogenannten
igen Leben
ich mich ent
Ich sehe die
fahr, ich find
auch über
nicht gut. A
kann nicht anders. Da
ja das Vertrackte. Es
nur so oder gar nicht.
muß besessen sein, um
nen Film zu machen.
petra: Ihr nächster Film
Liebesfilm, der im Jer
spielt, ist schon in Plan
Petersen: Ne, den mach
nicht. Tja, das ist eine U
raschung. Ich habe
Produzenten gesagt, ob
begreift oder nicht, ich
nicht, und ich will auch
Ich habe nämlich zum
stenmal in meinem L
das Gefühl, daß ich
brauche. Das „Boo“



ESTADOS UNIDOS
TOYER
POSITIVAMENTE!



OS!
Viaje

QU
S





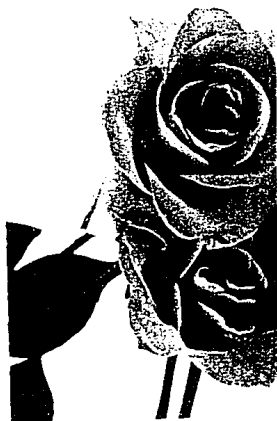


Sensual

© Elzab



FRAGILE



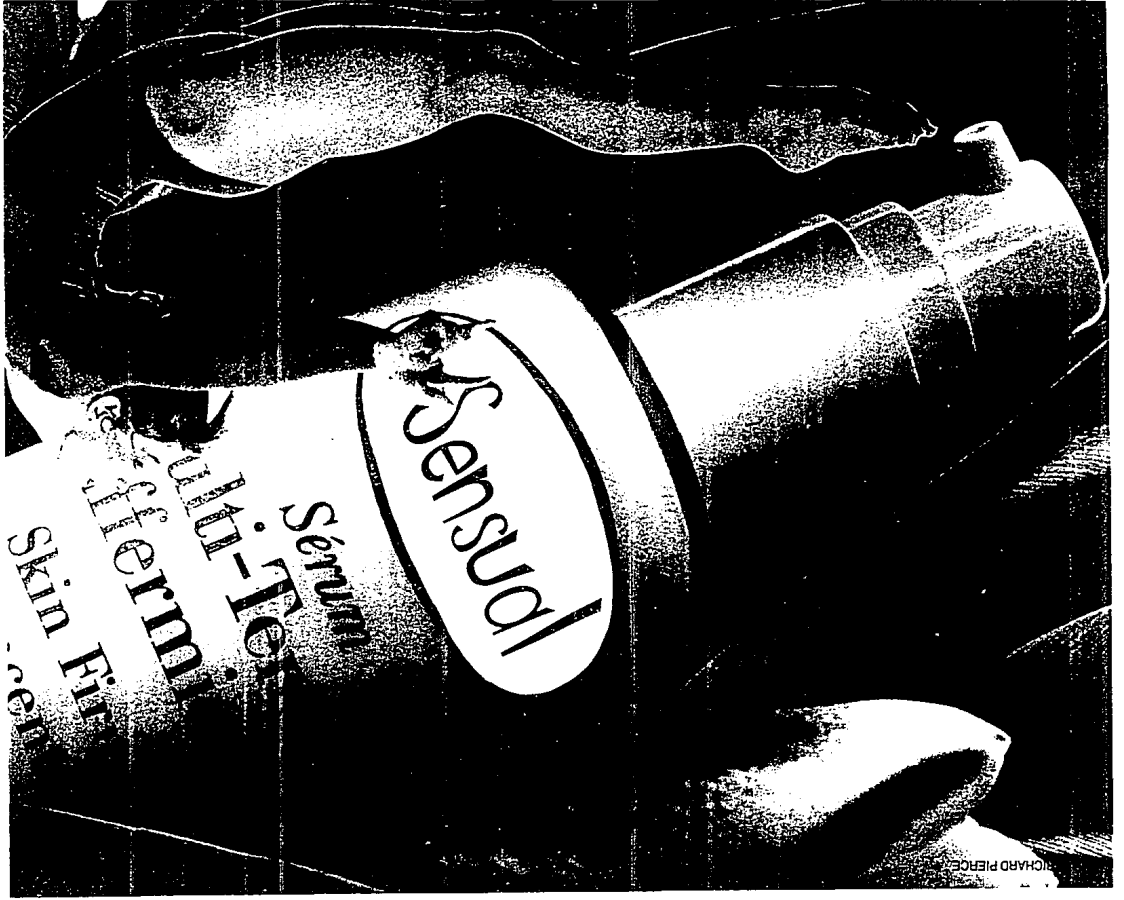


Frágil





Frágil



Skin Firm
Anti-Ferm

Sensual
Sérum

RICHARD PIERCE



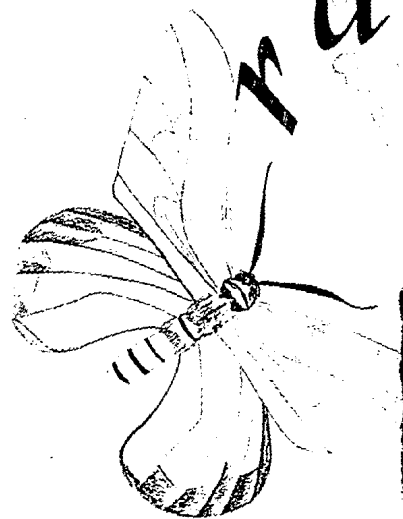


FRAGILE





Fragil





1. 2.



Frägil

Frägil

Frägil

Frägil

Frägil







Jack
for the
John
is;
vally
nd,
al
ch. Hero,
kind
lax on a
strap.
; a unique
twist
anyday basic
id Leighon,
ower, NYC,
bracelets
enough
om (and)
ve enough
along
I bought
set
dian
Vil

CAPAZ



SENSUAL

© House Corp. 1988



CAPAZ

Anna Belkis Calderon



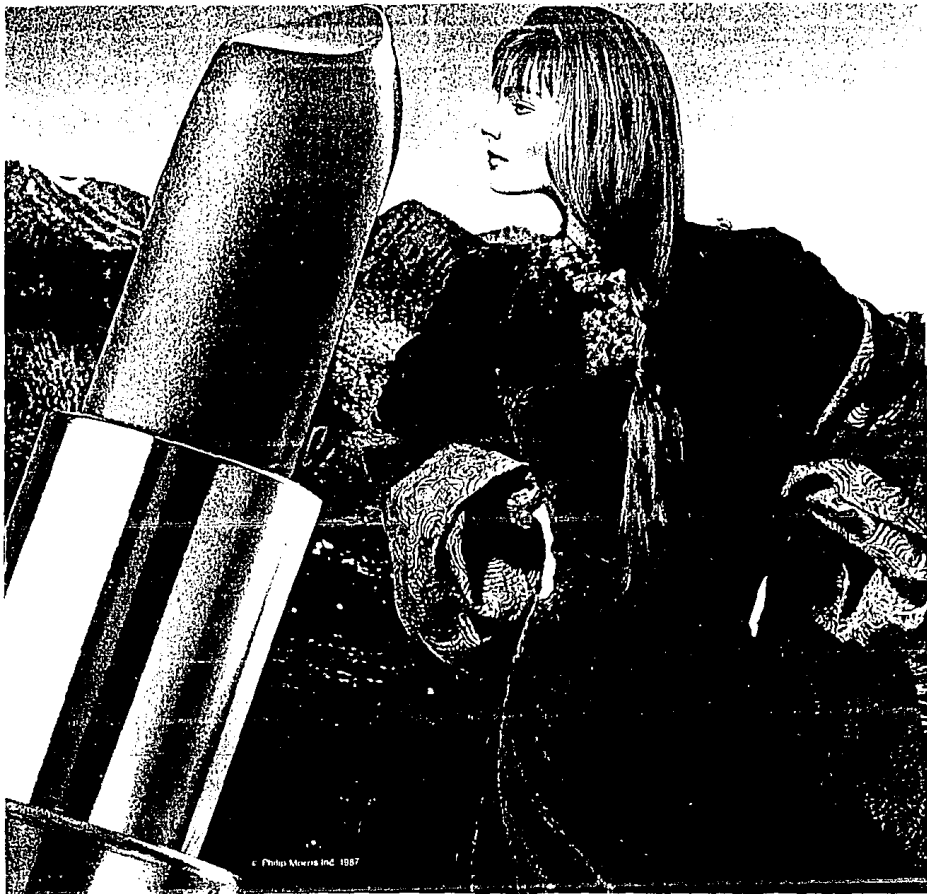
CAPAZ



CAPAZ



CAPAZ

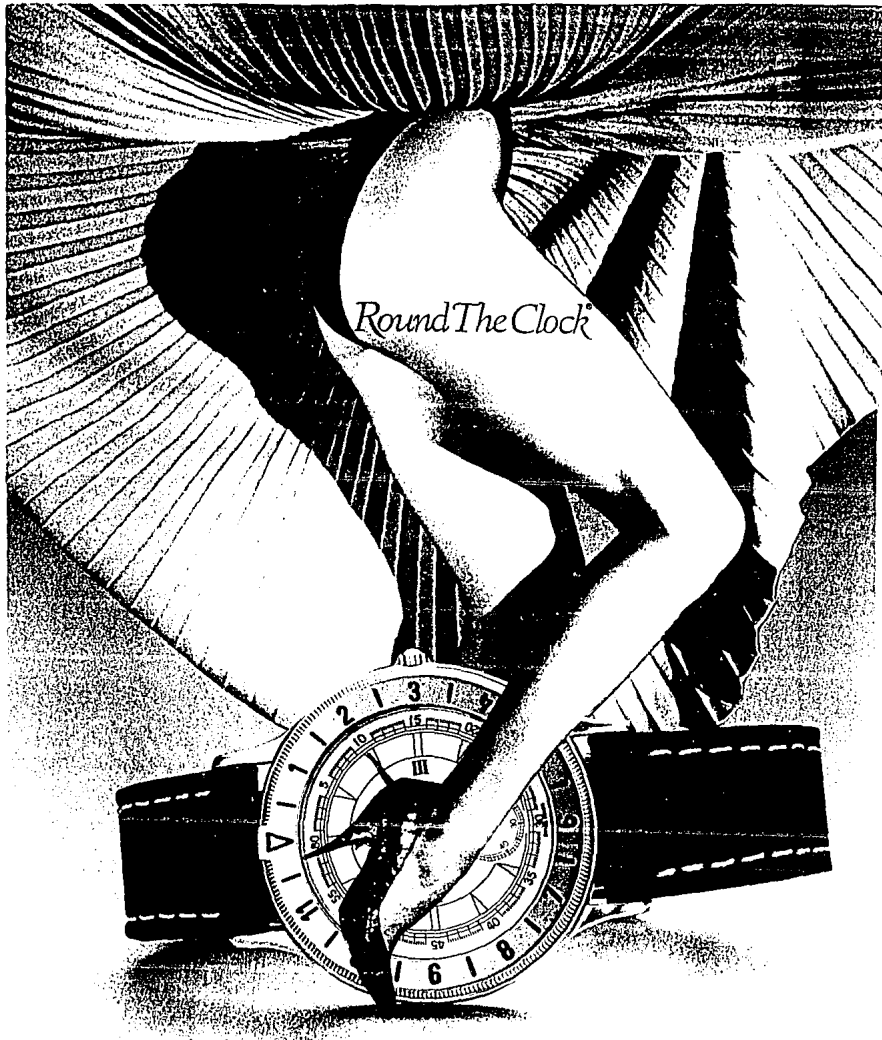


CAPAZ

B A I L E Y S



Baileys Original Irish Cream Liqueur. © 1998
Häagen-Dazs is a registered trademark.



Round The Clock

The ESQ™ Sports Watch from Movado.
Swiss crafted, water-resistant, quartz accurate. Priced at \$350.

BLOOMINGDALE'S





ATIZ

STRA

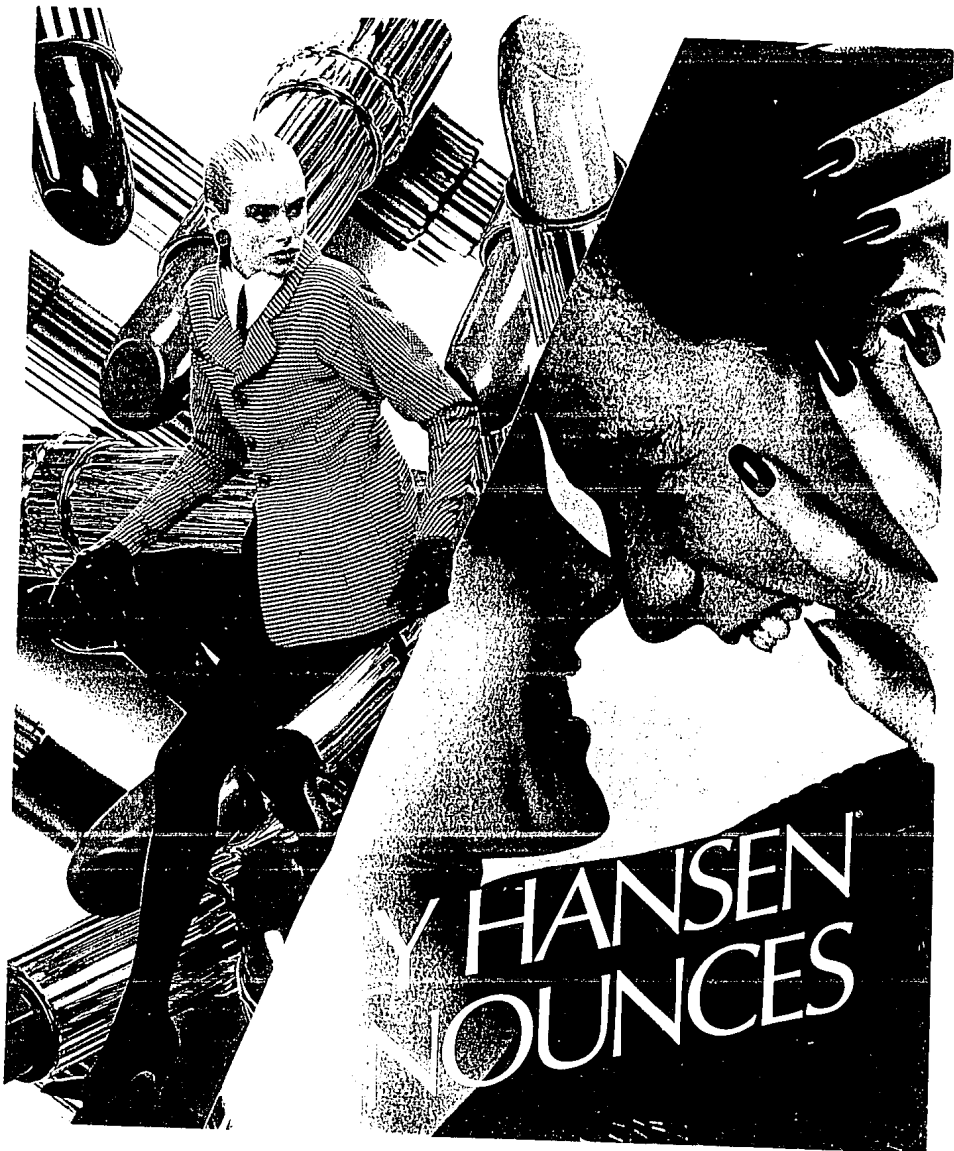


© 1994 by The McGraw-Hill Companies. All rights reserved.

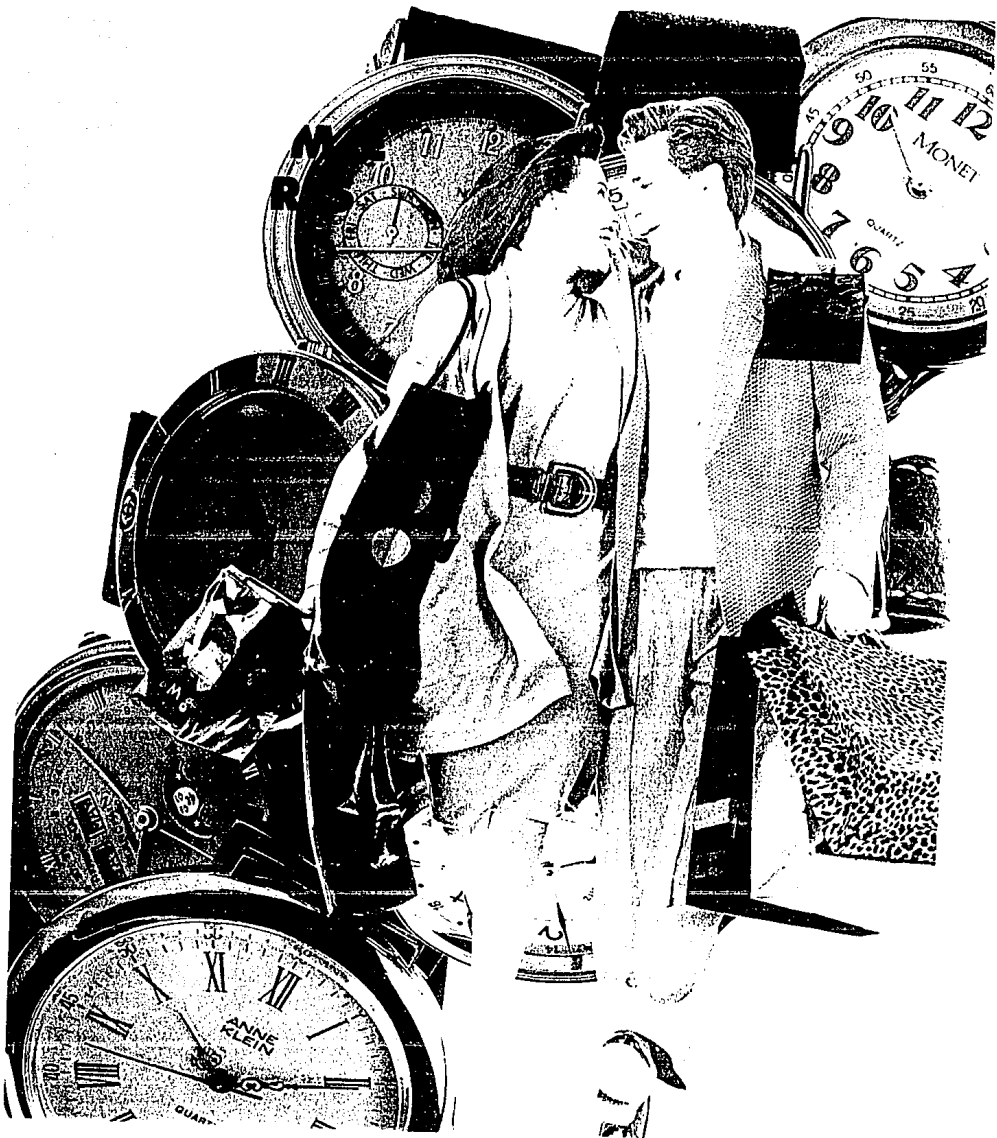






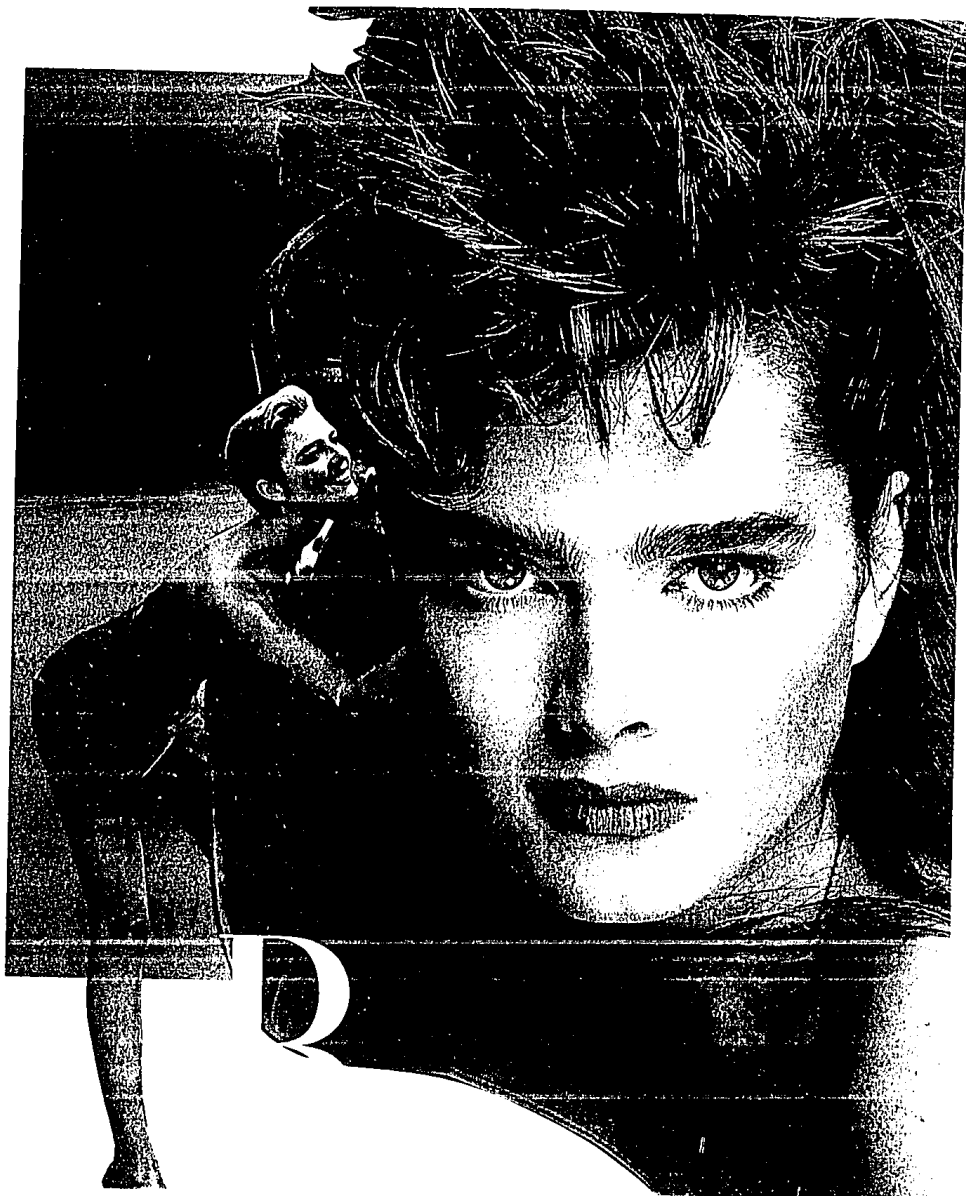


V HANSEN
NOUNCES







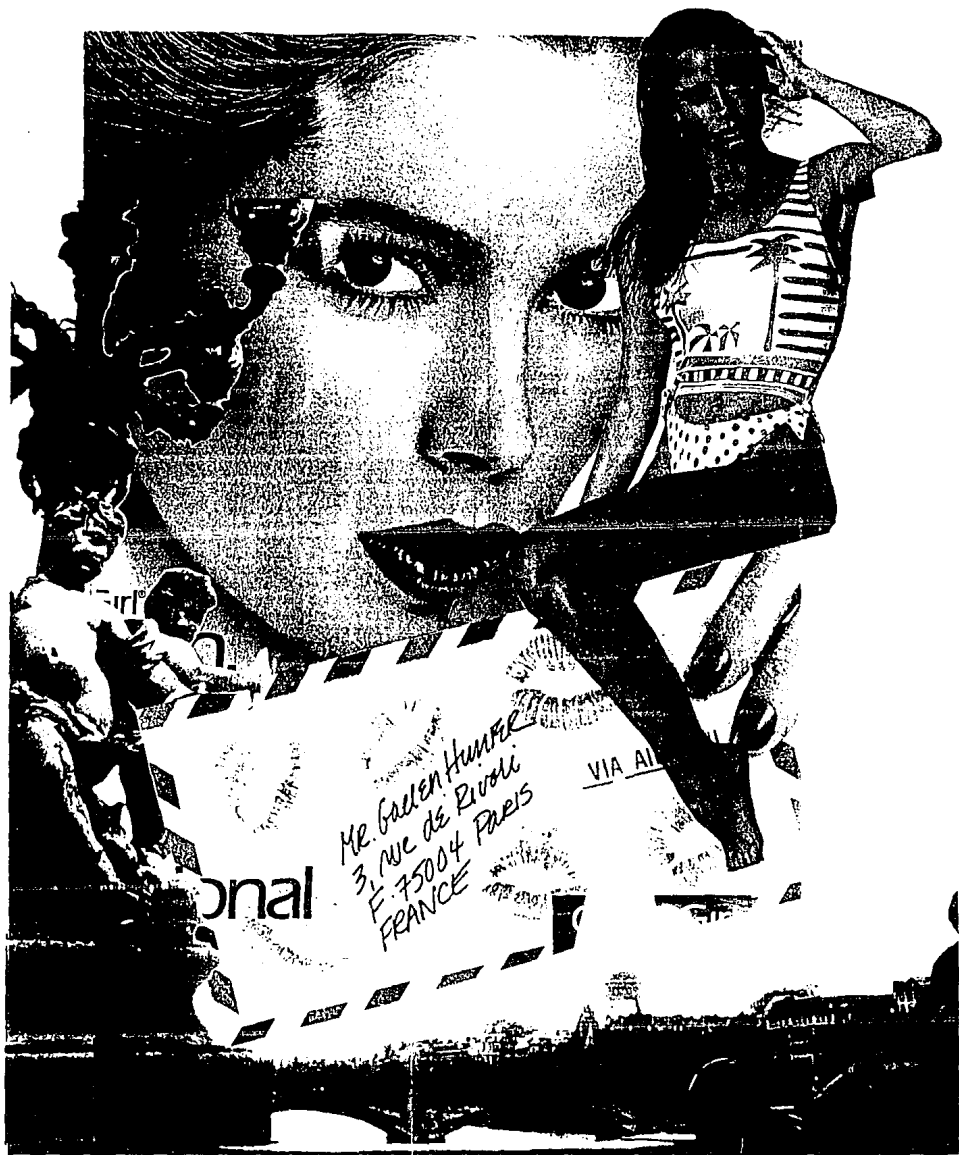


ight on!

Kali
Haw
gold

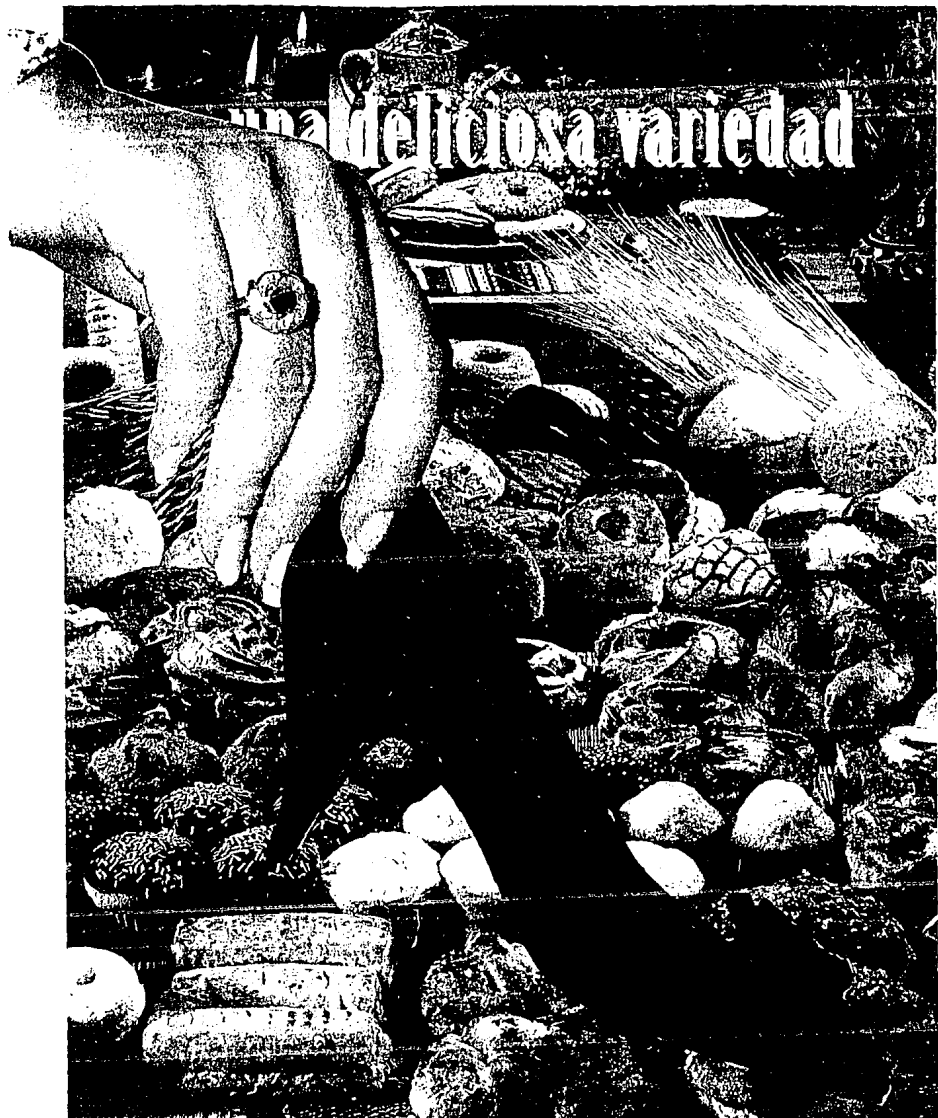
ic color.
d million and
left, about \$300
free-form ring in
rhinestones,
00. All from Maria
Beauty note: When
sh is this dazzling,
wear more than
w at a time?

Performance Nail
Ruby Wine and
from Estée
Woman in
ion. Opposite
your eyes
r in an
color
pen defines
goes
are part
ems in The
aylon's Red
Fashion
ails and
6 last page.









una deliciosa variedad



COTY

Conclusiones

A través de la investigación teórico-práctica que se desarrolló en este trabajo, fué posible ubicar una serie de conceptos importantes para la solución de los objetivos planteados en un principio, así como los que surgieron durante el proceso.

El objetivo principal en los primeros meses del proceso de esta tesis fue el integrar la tipografía como elemento visual dentro del *collage*. El tema que tratan expresa ideas sobre la mujer. Las composiciones se realizan con ayuda de recortes de diversas revistas, fotografías y dibujos presentando el resultado final en forma de fotocopias en blanco y negro.

Con el tiempo en el que se desarrolló el trabajo, han podido alcanzarse algunos resultados no previstos, que sin embargo enriquecen el campo de posibilidades de la idea original.

Un objetivo no planteado y que sin él no hubiera

podido terminarse el trabajo en forma satisfactoria fue la organización del mismo. Ya que dentro de este tenemos principalmente:

1.- Conocimiento de los materiales y equipos con sus ventajas y desventajas (subjetivas), es decir, el saber cuando utilizar un fenómeno y cuando no, así como predecir el resultado.

2.- Analizar cada etapa (de las seis presentadas en esta tesis) y observar las necesidades satisfechas e insatisfechas. Rescatar las características que accidentalmente aparecen, pero que sin embargo son adecuadas a los objetivos.

3.- Experimentar durante todo el procedimiento, en la selección de imágenes combinando diversos originales, en el pegado y acomodo de las mismas, así como en la forma en que se fotocopiaron, con la reducción y el contraste adecuados.

Generalmente el creador visual no fomenta mucho el orden y la disciplina argumentando que le resta naturalidad a la obra, pero en todas las técnicas plásticas (pintura, escultura, estampa, fotografía y dibujo entre otros) debe existir una metodología de creación, pues la diferencia se puede traducir en un color sucio, un vaciado con defectos, una mala impresión, o una fotografía quemada, el secreto está en una "desorganización organizada", experimentando siempre y cuando exista un control.

A lo largo del proceso desarrollado se ha mostrado también una secuencia de actividades que han proporcionado las herramientas para conjuntar los diversos elementos que conforman los resultados. La búsqueda del lugar adecuado para cada elemento se ha dado como una consecuencia el concepto y procedimiento dentro de la técnica del *collage*.

El desarrollo de las imágenes dividido en seis etapas presenta un número de composiciones variables

en cada una. Todas carecen de color, lo cual es una simplificación importante, la razón de esta se basa en que el color es un fenómeno con un peso tan fuerte que hubiera quitado atención a los elementos visuales que se querían destacar más.

En un principio fue la integración de la tipografía-imagen (de la primera etapa a la quinta). Es decir, se busca dar la misma importancia plástica tanto a la letra como a la figura, añadiendo un valor visual de la misma magnitud. Este fenómeno lo pueden lograr componentes como las fotografías, texturas y tonalidades. Las palabras no solo tienen la capacidad de comunicar mensajes sino de formar parte de la estética de la composición. Ya que si fueran omitidas, el equilibrio visual sería incompleto.

En este momento se busca la integración de imágenes y tipografía, reflejando en el acomodo de las figuras, una idea de la palabra escrita y añadida como un elemento visual.

En la parte final sólo se unificó la imagen-imagen, en la cual se elimina la tipografía, produciéndose gráficamente el mismo mensaje, pero sin la guía del "concepto - palabra" de los primeros *collages*. Esto tuvo como fin brindar una mayor libertad de interpretación para el espectador.

Cuando se mira el resultado con un elemento como la tipografía, se tiene la presencia de dos códigos uno visual y otro lingüístico. El visual queda limitado por el lingüístico, ya que se da una orientación a las formas. Aún sin la presencia de la palabra, las imágenes producen las inquietudes buscadas de las primeras etapas.

Con el trabajo presentado se muestra uno de la infinidad de caminos para aprovechar los recursos más económicos y sencillos, valorarlos y adaptarlos. Los cuales deben ser una parte primordial de la tarea del profesional, del mismo modo como su conocimiento debe difundirse.

En el proceso desarrollado y utilizado en esta

tesis se permitió cumplir con los requisitos subjetivos del autor aún desde los primeros meses.

Dicho proceso puede ser largo y muy variable, aún sin cambiar el tema. Pero por razones de tiempo el trabajo para esta producción se detiene en la sexta etapa esperando que con la metodología presentada se cuente con una herramienta mas para realizar este tipo de composiciones en las que las máquinas electrónicas, como pueden ser la computadora (en la presentación de la tipografía) y la máquina fotocopidora en comunión con una técnica tan antigua como es el *collage* abren todo un nuevo campo de experimentación y trabajo al creador visual.

Bibliografía

Arnheim Rudolf. Arte y percepción visual psicología del ojo creador., Sexta edición, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 553

Arnheim Rudolf, El poder del centro. Madrid, Alianza Forma, 1988, pp. 250

Arteaga Luis Felipe y Zarate Jesús, La fotocopia en la producción artística. Tesis para obtener el Título de Licenciado en Artes Visuales, U.N.A.M. 1982

Blanchard Gérard, La letra, Segunda edición, Barcelona, CEAC, 1990, pp. 295

Bozal, Valeriano, El lenguaje artístico. Barcelona, Península, 1970, pp. 307

Bryan Key, Wilson. Seducción Subliminal. México. Diana. 1978, pp. 284

Christensen, Bodil, Brujerías y papel precolombino. Euroamericanas . Cuarta edición. México, 1988, pp. 88

Daucher Hans, Visión artística y visión racionalizada.

Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, pp. 186

Digby Joan, and John, The collage: handbook. Londres, Thames and Hudson, 1985,

Dondis D. A. La sintaxis de la imagen. Barcelona, Gustavi Gilli, 1976, pp. 210

Furones, Miguel Angel El mundo de la publicidad. Barcelona. Salvat. 1984. pp.64

Gombrich, E.H. La imagen y el ojo. Madrid, Alianza Forma. 1987, pp. 302

Hogg, James y otros autores, Psicología y artes visuales. Barcelona. Gustavo Gilli, 1989, pp. 251

Janis Harriet y Blesh Rudi, Collage Personalities, concepts, techniques. Segunda edición. Filadelfia. Clilton Book Company, 1969,

Kleppeners Otto Publicidad. Novena edición. México. Prentice hall.1988. pp. 88

Leal Gracia, Aurora, Construcción de sistemas simbólicos: la lengua escrita como creación. Barcelona. Gedisa, 1987,

Lorenzano, César. La estructura psicosocial del arte. México. Siglo Veintiuno Editores, 1982, pp. 143

Marin, Louis. Estudios semiológicos. la lectura de la imagen. Madrid, Alberto Corazón, 1978, pp. 471

Mascota Oscar. Arte Pop y Semántica. Dos conferencias pronunciadas en el Instituto Torcuato Di Tella en septiembre 1965, 2a. edición, Buenos Aires, Instituto Florida, 1966.

Melinda, José Ramón y J. Adeline. Diccionario de términos técnicas en Bellas Artes, Segunda edición, Fuente Cultural, 1984, pp. 579

Michelli Mario de Vanguardias artísticas del siglo XX. Tercera Edición, Madrid, Alianza Forma, 1983, p.p. 440

Moles, Abraham A. La imagen. Comunicación funcional. México D.F. Trillas, 1991.

Munro Thomas. Form and Style in the arts. Ohio, The Press Western reserve University, 1970.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología textos de estética y teoría del arte. México. UNAM, 1982, pp. 489

Smith Eduard Lucie. Movimientos artísticos desde 1945. Barcelona. Destino. 1991.

Solomon. Martin. El arte de la tipografía. Madrid, Watson - Guptill Publications, 1986, pp. 240

Stangos Nikos. Traductor: Sánchez Blanco Joaquín. Conceptos de arte moderno. Madrid, Alianza Forma, 1989.

Thomas, Karin. Hasta Hoy Estilos de las artes plásticas en el siglo XX. Barcelona, Serbal, 1988, pp. 330

Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric. La historia del collage. Del cubismo a la actualidad. Segunda Edición. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, pp. 276

Xerox 1038 Copiadora con reducción/ampliación Manual del Operador.

Villegas, Abelardo. Revista Omnia, número 19, año 6, Junio de 1990, Coordinación General de Estudios de Posgrado

Pie de ilustración

- 1.- Collage Japonés. siglo XII, Pagina de manuscrito. Obtenida de Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric, La historia del collage . Del cubismo a la actualidad, Gustavo Gilli
- 2.- Pablo Picasso "Bodegón con violín y frutas." Obtenida de Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric, La historia del collage . Del cubismo a la actualidad, Gustavo Gilli
- 3.- Georges Braque "Vaso botella y periódico", 1913-1914 Obtenida de Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric, La historia del collage . Del cubismo a la actualidad, Gustavo Gilli
- 4.- Marcel Duchamp " Obligación del casino de Montecarlo" 1924 Obtenida de Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric, La historia del collage . Del cubismo a la actualidad, Gustavo Gilli

5.- Raoul Hausmann "Dada vence". 1920

Obtenida de Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric, La historia del collage . Del cubismo a la actualidad, Gustavo Gilli

6.- Marcel Janco, "Le Poilu", 1924

Obtenida de Wescher Herta, Traductor: Vázquez Enric, La historia del collage . Del cubismo a la actualidad, Gustavo Gilli

7.- Evoluciones de la formación del signo chino del hombre (del pictograma inicial y sus metamorfosis, al ideograma final) Siglo XIX a. de C.

Obtenidas de Janis Harriet y Blesh Rudi, Collage Personalities, concepts, techniques, Clilton Book Company,

8.- Pinturas neolíticas que representan arqueros en combate

Obtenidos de Janis Harriet y Blesh Rudi, Collage Personalities, concepts, techniques, Clilton Book Company,

9.- "Contorno" fragmento de anuncio en revista femenina.

10.- "Traslapo" fragmento de anuncio en revista femenina.

11.- "Equilibrio" fragmento de anuncio en revista
femenina.

12.- "Peso" fragmento de anuncio en revista femenina.

13.- Muestra de las palabras por recortar

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**