

IMÁGENES INESPERADAS: EL COLLAGE

*Debemos escoger lo que es bueno
para nosotros donde sea que lo hallemos.*

Pablo Picasso

*Esta riqueza procede de ti mismo:
un plumaje prestado no crece nunca.*

dicho Zen

Collage es el arte de reunir imágenes de distintas fuentes y fijarlas de tal forma que se produzca un trabajo creativo único. El *collage* combina una simplicidad artesanal, tanto en los materiales como en la ejecución, con un potencial dinámico en relación a su impacto visual y su expresión simbólica. (1)

La práctica de combinar materiales en una sola obra de arte no es nueva; ha sido una práctica común desde la antigüedad, y en muy diversas culturas. Sin embargo, sólo en el siglo XX se ha distinguido esta *ars combinatoria* como un medio particular, capaz de explorar nuevas posibilidades expresivas, o como un arte en sí mismo, cuya validez es independiente del contenido conceptual de la obra. (2)

Los ex-votos que se remontan al siglo XVIII, las tarjetas de San Valentín de Gran Bretaña, los calendarios en relieve y las tarjetas postales en las que aparece un cartero cuya bolsa abierta nos deja ver una docena de vistas de una ciudad -hay todavía más ejemplos- son, desde el punto de vista técnico, *collages*. (3)

El mundo del *collage* es infinito. ¿En qué otra forma de arte se puede escoger una imagen específica, combinarla con otra imagen hallada por casualidad, y pegarlas en la primera página del periódico de

hoy en la mañana, para ver que todo se convierte en un concepto enteramente nuevo? (4)

Collage es, pues, el término justo para designar la utilización en una obra de arte -gráfica, plástica, literaria o musical- de un elemento preexistente -un '*ready made*' según el vocabulario de Marcel Duchamp- que no ha salido de manos del autor de la obra. (5)

Pero, ¿cuándo y dónde surge el *collage*? Pese a las tentativas de varios pioneros dadaístas, creo que debe rendirse homenaje por ello a Max Ernst, al menos por lo que toca a las formas del *collage* más alejadas del principio del *papier collé*: el *collage* fotográfico y el *collage* de ilustraciones. (6)

Se dice que la vista de un rollo de papel tapiz en la vitrina de una tienda de Avignon, a finales de 1912, le dio a Georges Braque la revelación de los papeles pegados y de las posibilidades que ofrecía esta técnica. Pero, ¿estaba el artista plenamente consciente de las consecuencias que este descubrimiento tendría para el arte? (7)

Hasta hoy en día *Naturaleza muerta con silla*, de 1912, ha sido considerado siempre como el primer *collage*, y claro que, para todos fines prácticos, esto es verdad. Sin embargo, habría que mencionar por lo menos dos excepciones: en 1911 Picasso pegó una estampilla postal italiana a una pequeña pintura suya llamada *La carta*, que parafrasea al estilo cubista un sobre enviado al pintor. (8)

Un ejemplo aún más temprano y, quizá, más interesante, es un dibujo, *Bañistas*, de 1908 [también conocido como *El sueño*]. En este caso Picasso pegó a su dibujo lo que parece ser un anuncio de los Almacenes del Louvre (o un boleto de entrada al Museo), sobre el cual dibujó una figura remando en un bote. Técnicamente hablando, éste debería ser considerado el primer *papier collé* de la historia. (9)

El pintor mexicano Diego Rivera tomó también parte en el movimiento cubista de París. Entró en contacto con los cubistas durante su segunda estancia en Europa en los años 1911-1912, y expuso con ellos en el *Salon d'Automne*. Existen dos *collages* suyos en los que están pegados pedazos de una tapicería "Renaissance" de dibujo grande. En el primero, titulado *Botella de anís e instrumentos de cuerda*, fechado en 1913, se perciben influencias de los cuadros de la misma época de Juan Gris. Una composición en dos partes, con una mitad del cuadro dispuesta verticalmente y la otra en diagonal. En el segundo, *Bodegón con botella*, de 1914, se ve, entre otras cosas, un telegrama dirigido al pintor. (10)

Si bien los materiales del *collage* frecuentemente se combinan atendiendo a sus connotaciones emotivas, literarias, políticas o cómicas, pueden también usarse en arreglos que atienden tan sólo a sus valores puramente formales y no por razones literarias. Sonia Delaunay, por ejemplo, hizo sus composiciones Orfistas abstractas utilizando formas geométricas recortadas de papeles coloreados y retrabajados con pasteles y acuarelas. Los *collages* Dadá de Hans Arp fueron creados "según las leyes de la casualidad" de acuerdo con los patrones que se formaban al azar dejando caer unos papeles sobre otros, y pegando los trozos allí donde caían. Al final de sus vidas, tanto Mondrian como Matisse, hicieron grandes composiciones a partir de papeles coloreados únicamente. (11)

Al poco tiempo muchos pintores siguieron los pasos de estos "ladrones del fuego" y se rindieron con la misma receptividad a los llamados del inconsciente. Con los oídos afinados a los susurros de este nuevo mundo, artistas como, Richter, Max Ernst, Duchamp y Schwitters enfocaron sus sensibilidades en el explosivo potencial creativo que se encontraba dormido en lo cotidiano, lo aleatorio y lo

incongruente. Dejando atrás los materiales nobles y una encumbrada habilidad artística, se apropiaron de todo aquello que les caía en las manos, mostrando, sin embargo, una clara preferencia por aquellos artículos fabricados sin trazas de trabajo manual: periódicos, papel para envolver, vidrio, papel tapiz (materiales que ya habían sido utilizados por los cubistas), y pedazos de boletos de tren y de cine, estampillas, cuentas y billetes. (12)

Al principio este descubrimiento tendió a generalizarse y las publicaciones Dadá alemanas contienen *collages* firmados al menos por diez autores distintos. Pero este éxito inicial del procedimiento provenía mucho más del asombro de *mantener el sistema*, que de la necesidad de expresarse a toda costa. El empleo del *collage* no tardó en limitarse a unos pocos hombres, y sin duda toda la atmósfera de los *collages* de entonces resultó ser el pensamiento de Max Ernst, y sólo de Max Ernst. (13)

El *collage*, tal como Max Ernst lo recreó, tiene muy poco en común, tanto técnica como plásticamente, con el *collage* cubista. Para los cubistas los elementos del *collage* eran un contrapunto a las líneas y las formas pintadas en un todo orientado hacia los valores formales. Para Ernst, la plasticidad era de un interés secundario; él usaba los elementos prestados sobre todo por *su valor como imagen*, uniéndolos de modos inesperados, irracionales, transformando -tal vez como lo dijo E. L. T. Messens- una revolución plástica en una subversión mental. (14)

Ernst recortaba sus figuras de viejas publicaciones y las ensamblaba de modo sorprendente. Sus *collages*, rehusándose a esconder sus orígenes, exhibiéndose abiertamente como copias, invisten a lo imaginario con un alto grado de absurdo. (15)

Porque el sentido profundo del *collage*, según lo ha definido el propio Max Ernst, reside en la aplicación práctica y generalizada del 'delirio' de Arthur Rimbaud: "me acostumbré a la alucinación simple: veía una mezquita en vez de una fábrica, una escuela de tambores formada por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de vodevil alzaba espantos ante mí..." (16)

Los títulos son elementos muy importantes en los *collages* de Ernst. Casi todos son muy largos y están escritos con letras raras arriba y abajo de (y a veces en) el *collage*. La introducción del lenguaje para darle una dimensión extra a la imagen, ha sido fundamental para la tradición de la *peinture-poésie*. (17)

Con Max Ernst el *collage* se convirtió en metáfora. (18)

La imagen de Lautréamont, "el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección" se convirtió en el prototipo de lo que sería el *collage* y, virtualmente, abanderó el uso que de esta nueva técnica harían los surrealistas: la yuxtaposición irracional de objetos inesperados. En relación a las artes plásticas, este hallazgo ya había sido anticipado por De Chirico y por el Aduanero Rousseau, que fue el primero en practicarlo. (19)

Aunque la frecuencia con que aparecen imágenes mecánicas en estos *collages* nos remite más a los antecedentes de Duchamp y de Picabia que a los trabajos de Rousseau, lo que Max Ernst llamaba "el cultivo sistemático del desplazamiento y sus efectos" está asociado al trabajo de Chirico y, a través de la asimilación de éste, al trabajo del Aduanero Rousseau. (20)

Antes que Max Ernst, otros habían empleado el recurso del *collage* -Picasso, por ejemplo- como parte de una organización plástica formal sobre una tela, pero Ernst había inventado una técnica propia

que abandonaba por completo los efectos pictóricos de la mano y el pincel. (21)

Al principio, Max Ernst procedía a la disposición de fragmentos recortados de ilustraciones impresas (xilografías, linóleos, grabados sobre acero) sobre un fondo neutro, es decir, construyendo su propia forma pictórica mediante adiciones sucesivas. Pero en *La femme 100 têtes*, pasó a una concepción completamente distinta del *collage*, consistente en la intervención de una imagen tomada en su conjunto. Este procedimiento ya había sido utilizado entre 1919 y 1920 en las ilustraciones sobre hojas impresas así como en el *collage* destinado al manifiesto dadaísta del Tirol. Pegando sobre una ilustración una serie de elementos pictóricos procedentes de otros contextos el significado original se ve totalmente alterado. (22)

Todos estos elementos sirvieron a Ernst para evocar otros, mediante un procedimiento absolutamente análogo al de la imagen poética. Así, por ejemplo, miramos un seto sobre el que saltan unos caballos. Se trata de una ilusión: si nos acercamos más, vemos que lo que creíamos un seto es un modelo de encaje de ganchillo. (23)

Resuelto a acabar con el misticismo-estafa del bodegón, Ernst proyecta ante nuestros ojos la película más cautivadora del mundo, y porque no pierde la gracia de sonreír al mismo tiempo que ilumina, con una luz sin igual, nuestra vida interior hasta lo más hondo, no dudamos en ver en él al hombre de las infinitas posibilidades. (24)

Con el *collage* acompañado de un comentario, Max Ernst alcanza de entrada lo que buscaba de un modo más o menos confuso desde la época de sus ensueños románticos: la síntesis de la imagen gráfica y la imagen poética. Aportando la demostración de que una obra de arte puede prescindir de las técnicas tradicionales, y de que la habilidad

manual se puede reducir en ella, sin perjuicio alguno, a un simple juego a la manera de un solitario. (25)

Hasta 1922 Ernst hizo mucho collage; sin embargo, en ese año se mudó a París y dejó de utilizar esta técnica... hasta finales de la década en que volvió al medio del collage para ensamblar la primera novela "escrita" de esta forma: *La femme 100 têtes*. Como antes en Colonia, con los libros *Répétitions* y *Les malheurs des immortels*, Ernst utilizó para su trabajo materiales tomados de publicaciones del siglo XIX. Y también como antes lo había hecho, se limitó a usar los grabados en madera que le garantizaban una integración formal perfecta de los distintos elementos, y que le permitían esconder fácilmente las junturas y disimular los huecos entre las partes. (26)

Con el surrealismo, el *collage* se convierte en algo más que un simple procedimiento: el *collage* permite, mediante la yuxtaposición de elementos que han sido tomados de contextos diferentes, crear una nueva realidad tan convincente como la antigua. (27)

Para los surrealistas, el *collage* cobra significado en la medida en que es capaz de oponerse a la fragmentación de los pensamientos, las emociones y las acciones por medio de las cuales, la mente que razona se relaciona con la realidad ambiente y se siente a gusto con ella... Y si bien el *collage* pictórico satisface a los surrealistas, sus resultados no dejan al espectador inmerso en el caos, sino que lo estimulan a penetrar en un mundo donde la imaginación ha de ser la guía que el sentido común, evidentemente, no le puede brindar. (28)

En la pintura, preocupaciones del mismo orden impulsaron a Max Ernst no sólo a alterar el fenómeno representado, sino, sobre todo, a demostrar que la pintura era algo más que la pintura, y que existían elementos componentes que no eran ni la tela ni el color. En esta época se dio, entonces, un uso sistemático del *collage*... Nace una

especie de filosofía contra el objeto mediante otro objeto, al cual - erróneamente- no se le ha dado el nombre de *contra-objeto* o *anti-objeto*, pues carece de evolución y de función permanente. (29)

El paso del *collage* a las construcciones tridimensionales, que formaba parte de la lógica natural, ya había seducido a Picasso y a Tatlin, y había impulsado a Schwitters a materializar su rechazo de la vida cotidiana en sus célebres *Merzbau*. Max Ernst, por su parte, se sintió atraído por las composiciones tridimensionales y creó varios relieves, de los cuales en la actualidad sólo se conserva uno: *Fruto de una larga experiencia*, (1919). (30)

El contacto entre Ernst y Schwitters fue excelente desde el principio. Pero sus *collages* eran distintos a los de Max Ernst, tanto por su espíritu como por la naturaleza misma de los elementos que los componían: papeles de color, plateados, dorados, plumas, y briznas de paja, así como fragmentos de impresos de toda índole. Max Ernst se quedó muy impresionado por la sutileza de la disposición y por la cohesión de aquellos "cuadros" de naturaleza aún desconocida. (31)

Pegando, raspando y clavando sus materiales poco artísticos, Schwitters creó una forma de *collage* que no tiene paralelo en cuanto a su belleza y a su originalidad. Cosas que vemos todos los días pero que no observamos realmente, se convirtieron en parte de las más armoniosas composiciones del siglo XX. ¡Y todo llevado a cabo por alguien que no se consideraba a sí mismo un pintor convencional! Kurt Schwitters fue atacado por los dadadístas precisamente por la pureza y la claridad de sus *collages*... una de las principales razones por las cuales su trabajo ha sobrevivido como lo que es: una gran obra de arte. (32)

Pero los *collages* de Schwitters son, en su mayoría, pequeños; hay buenas razones para ello: aparte del hecho de que sus materiales

favoritos requieren esta escala, él quería crear la misma sensación de intimidad entre el espectador y la obra de arte, que la que existía entre el artista y sus materiales. Este tipo de intimidad sólo puede ser producido por cuadros muy pequeños que fuerzan al espectador a ver de cerca, casi rozando la superficie con los ojos. (33)

Más tarde Schwitters construiría toda su obra utilizando la técnica del *collage*, reuniendo cuantos pedazos de papel, billetes, trapos o trozos de madera caían en sus manos. Este procedimiento llegó a ser tan común y corriente como la misma pintura, y a partir de Ernst y Miró, las escuelas neodadaístas y Pop norteamericanas hicieron uso del *collage*: Rauschenberg incorporó al *collage* animales disecados; Jasper Johns, botellas y focos; Wesselman, elementos completos de un cuarto de baño, etc. (34)

La verdad, a partir de Ducasse, ya no tiene un haz y un envés: el bien hace resaltar el mal de modo tan agradable. ¿Y dónde hallar lo bello? "Bello como la curva que describe un perro corriendo detrás de su amo..." (35)

La intensidad de estos *collages* procede, tanto de los lugares comunes emocionales que les sirven de punto de partida, como de los usos -no menos sacrílegos, que puramente absurdos- a los que son destinados. (36)

Es así que los cambios que observamos en los elementos que han sido ensamblados en un *collage* surrealista están más cerca de todo aquello que asociamos con la alquimia que con la química. (37)

El *collage* podría definirse como un compuesto alquímico de dos o más elementos heterogéneos, derivado de su aproximación inesperada, y debido a una voluntad dirigida -por el puro amor a la clarividencia- hacia la confusión sistemática y *el trastorno de todos los sentidos* (Rimbaud); o al azar; o bien a una voluntad que favorece el

azar. Azar en el sentido de la definición de Hume: el equivalente a la ignorancia en que nos hallamos con respecto a las causas reales de los hechos. (38)

Los *collages* de Arp *de acuerdo a las leyes del azar* son una reflexión dadaísta sobre la dialéctica existente entre el orden y la aleatoriedad en el trabajo artístico. La simetría también fue un factor esencial en una serie de trabajos que Hans Arp y Sophie Tauber produjeron juntos hacia 1918: los *Duo-collages*. Sólo se conservan unos cuantos de estos *collages*, y algunos bordados relacionados, de lo que debió haber sido una larga serie de trabajos geométricos, ahora perdidos o irreconocibles, que ambos artistas produjeron entre 1916 y 1918. Los *collages* hechos en colaboración que sobreviven, así como los bordados asociados, emplean una rígida trama y los planos típicos de las obras de Sophie Tauber. (39)

El principio compositivo de las *Constelaciones* de Hans Arp, especialmente en su manifestación extrema: los *dessins déchirés* (*collages* hechos a partir de papeles y dibujos rotos a mano), fue su respuesta a un problema que él mismo ya se había planteado: cómo, dentro de una obra de arte, convertir las fuerzas catabólicas de la fragmentación y la disolución en una nueva energía capaz de regenerar la forma. (40)

En 1932 Hans Arp expandió la técnica de los *dessins déchirés* y desarrolló lo que ahora se conoce como los *papiers déchirés* (papeles rotos). En lugar de romper sus propios trabajos, usó pedazos de papel negro, burdo y de buen peso, y los pegó sobre un fondo blanco. Contra este fondo blanco, los fragmentos de papel desgarrados manifiestan una vida propia; las orillas rasgadas, deshilachadas, se erizan como si hubiesen sido sometidas a una descarga eléctrica y tuvieran los pelos de punta. Estos fragmentos de papel negro cargados de energía

participan así en una constelación que, potencialmente, nunca acaba de formarse... la destrucción se convirtió de esta forma en un medio de regeneración. (41)

El *collage* como un modo de rebelarse contra las relaciones, las funciones y las escalas jerárquicas entre los objetos. Al invertir el orden establecido entre sus productos, se fustiga al mundo sin la intención de suprimirlo y, en ocasiones, sin tener siquiera la intención de acceder a lo maravilloso. (42)

Bebiendo de fuentes intelectuales como las teorías de Sigmund Freud y el concepto del inconsciente colectivo de Jung, y reflejando la amenaza creciente del dominio de la máquina sobre el hombre, el lenguaje visual fuertemente simbólico del *collage* se ha convertido en un medio vital para manifestar serias propuestas personales y sociales. Ernst y, más recientemente, artistas como Wilfred Satty, utilizando imágenes convencionales en arreglos no convencionales, han creado obras fantásticas que hablan con fuerza del absurdo y de las tensiones de la sociedad contemporánea. (43)

Liberado por estas innovaciones del siglo XX, Joseph Cornell rindió homenaje al *collage* y el ensamblaje como verdaderas formas poéticas, yuxtaponiendo imágenes improbables, como en la unión romántica de una pintura renacentista y un juego contemporáneo de salón (*Medici Slot Machine*). Después de todo, la fragmentación es una condición de la vida moderna... así se manifiesta en los escritos de James Joyce y Gertrude Stein, en la música de Eric Satie, y en el arte de Picasso y Kurt Schwitters. Las construcciones de Cornell son verdaderos relicarios para estos fragmentos, recuerdos, talismanes, pájaros exóticos, bailarinas, princesas... y evocan hoteles, palacios, constelaciones y viajes ultramarinos. (44)

En su interés por la trivía nostálgica, Cornell recuerda, en un principio, a Schwitters; pero tan sólo en un principio. Aparte de las diferencias formales -Cornell comparte con el Ernst de los treinta una abstención del apuntalamiento cubista que Schwitters sí acepta- la iconografía de Cornell es más casera, más derivada del ropero que de las calles. Con frecuencia se encuentra afectada por una nostalgia casi mórbida, como en las obras dedicadas a las pasadas estrellas de la ópera, y a las viejas reinas del cine mudo. (45)

El *collage* de la postguerra ha sido utilizado de muy diversas maneras. Jasper Johns, por ejemplo, pintó sus imágenes de banderas y blancos sobre un fondo de *collage* hecho con con periódicos para obtener una textura muy rica, una superficie gestual... muchos otros artistas de la segunda mitad del siglo XX han utilizado esta técnica del *collage*: Romare Bearden, Bruce Conner, Richard Hamilton, David Hockney, Jess, Jiri Kolar, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, Lucas Samaras y Wilfred Satty, por mencionar sólo a unos cuantos. Las fuentes de sus materiales van desde los anuncios en las revistas hasta mapas, ropa y basura... (46)

...una especie de taracea que nos puede llevar a recordar el uso intentado a menudo en la pintura alternando diversos materiales en el mismo cuadro, al que algunos pintores han logrado dotar de un verdadero valor y que ha sido exaltado notablemente en los últimos años, cuando pintores como Burri, Tápies, Fontana y muchos artistas 'pop' han llegado a valerse de objetos heteróclitos, y hasta de sus fragmentos, incluidos en el cuadro. (47)

También ahora construimos objetos híbridos que son meras yuxtaposiciones de elementos y formas. Esta tendencia se extiende hoy por todo el mundo y tiene un doble origen: el *collage* y el objeto dadaísta. Pero el *collage* pretendía ser fusión de materias y formas

dispersas: una metáfora, una imagen poética; y el objeto dadaísta se proponía arruinar la idea de utilidad de las cosas y la del valor en las obras artísticas. (48)

La técnica del *collage* silencia el racionalismo vocinglero por medio de un golpe, de un raspón, o de la violencia de las apariciones mudas. De esta manera los logros conseguidos por el *collage* proveen el territorio de pruebas para las verbalizaciones juguetonas de la poesía. (49)

Así, mediante toda clase de experimentos con las palabras como un material formal, el artista checo Jiri Kolar se propuso en sus *collages* y en su poesía echar abajo las estructuras autoritarias del discurso explicativo hasta destilar su pura música visual. (50)

La historia del *collage* no es -qué duda cabe- la del realismo; pero la historia del realismo no podrá ser escrita el día de mañana sin la historia del *collage*. (51)

En el *collage*, el papel pegado bajo tantos diferentes aspectos, marca la revolución de la pintura, y el momento más poético, el más revolucionario: el conmovedor vuelo hacia hipótesis más viables, una gran intimidad con las verdades cotidianas, la afirmación invencible de lo provisional de los materiales temporales y perecederos, la soberanía de la imaginación. (52)

REFERENCIAS

1. Jim Harter, *Harter's Picture Archive*.
2. *Encyclopedia of World of Art*, Vol. IX, Media-composite.
3. Patrick Waldberg, *Max Ernst*.
4. Jean-Claude Suarés, *Collage What is It?*
5. José Pierre, *L'univers surréaliste*.
6. Louis Aragon, *La peinture au défi*.
7. Florian Rodari, *Pasted, Cut, and Torn Papers*.
8. William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*.
9. William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*.
10. Fizia, *Collage, arte mayor*.
11. Peter Owen, *Materials and Methods of Painting*, dentro de *The Illustrated Library of Art*, de David Piper.
12. Florian Rodari, *Pasted, Cut, and Torn Papers*.
13. Louis Aragon, *La peinture au défi*.
14. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*.
15. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*.
16. Patrick Waldberg, *Max Ernst*.
17. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*.
18. Louis Aragon, *Collages dans le roman et dans le film*.
19. Carolyn Lanchner y William Rubin, *Henri Rousseau y el modernismo*.
20. Carolyn Lanchner y William Rubin, *Henri Rousseau y el modernismo*.
21. Matthew Josephson, *Life Among the Surrealists*.
22. Uwe M. Schneede, *Max Ernst*.
23. Louis Aragon, *Max Ernst, peintre des illusions*.
24. André Breton, *Max Ernst*.
25. Patrick Waldberg, *Max Ernst*.
26. Werner Spies, *Max Ernst: Loplop, The Artist in the Third Person*.
27. José Pierre, *L'univers surréaliste*.
28. J. H. Matthews, *Collage: Languages of Surrealism*.
29. Alain Bosquet, *¿Le bonheur de Max Ernst?*
30. Diane Waldman, *Max Ernst*.
31. Patrick Waldberg, *Max Ernst*.
32. Jean-Claude Suarés, *Collage What is It?*
33. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*.
34. Pierre Cabanne, *Hombre, creación y arte*, Vol. 1.
35. André Breton, *Los pasos perdidos*.
36. Max Ernst.
37. J. H. Matthews, *Collage: Languages of Surrealism*.
38. Patrick Waldberg, *Max Ernst*.

39. Jane Hancock, *La filosofía en el lenguaje formal de Arp*.
40. Harriett Watts, *Hans Arp and the Principle of Constellation*.
41. Harriett Watts, *Hans Arp and the Principle of Constellation*.
42. Alain Bosquet, *¿Le bonheur de Max Ernst?*
43. Jim Harter, *Harter's Picture Archive*.
44. Kynaston McShine, *Introducing Mr. Cornell*.
45. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*.
46. Robert Atkins, *Art Speak*.
47. Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*.
48. Octavio Paz, "Primitivos y bárbaros", en *Corriente alterna*.
49. Eliane Formentelli, *Max Ernst, Paul Eluard, ou l'impatience du desir*.
50. Florian Rodari, *Pasted, Cut, and Torn Papers*.
51. Louis Aragon, *Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit*.
52. Tristán Tzara.