

Ens.hist.teor.arte

Christoph Singler, "Descomposición, recomposición: para una historia del fragmento y el collage en las artes de América Latina", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 65-91.

RESUMEN

Este artículo rescata la historia olvidada del collage en la América Latina desde las vanguardias históricas hasta la época contemporánea. Considera que este olvido se debe a que se privilegió el paradigma de la síntesis en detrimento de la fragmentación entendida aquí en tanto proceso analítico de la imagen. El collage aparece en América Latina en el fotomontaje, técnica libre de rigideces conceptuales que se va afianzando a partir de los años cuarenta. En los últimos tres decenios se constata su auge, coincidente con el fracaso del Estado, la fe en su funcionamiento y la ideología que lo sostenía. El collage es solidario con las estéticas contemporáneas de fragmentación y explora posibilidades expresivas nuevas en contextos políticos y sociales de intensa conflictividad, relacionados con la memoria y la violencia conduciendo al desmontaje del imaginario colectivo y de las ficciones modernistas.

PALABRAS CLAVE

Collage, fragmentación, artes América Latina, arte y política.

TITLE

Decomposition, re-composition: towards a history of the fragment and collage in Latin American arts.

ABSTRACT

This article highlights the forgotten history of collage in Latin America, from its historical vanguards to today. Its oblivion owes to the privilege given to the synthesis paradigm at the expense of fragmentation, understood as an analytic processing of the image. In Latin America collage appears in photomontage, a technique free from conceptual rigidities and starts its development in the 1940s and experiments a boom in the last three decades, coinciding with the collapse of the State, faith in its functioning and the ideology that sustained it. Collage is the language of fragmentation contemporary aesthetics and explores new expressive possibilities in new social and political contexts of intense conflict, related to memory and violence leading to dismantling collective imaginary and modernist fictions.

KEYWORDS

Collage, fragmentation, Latin American Arts, art and politics.

Catedrático de literatura y artes latinoamericanas en la Université de Franche-Comté (Besançon, Francia). Sus publicaciones sobre literatura incluyen *Le roman historique contemporain en Amérique latine. Entre mythe et ironie*, Paris 1993 y *Une domestique dissipée. Essais sur la fiction en Amérique latine*, Besançon 2001) y sobre artes plásticas y literatura (*Les arts plastiques en Amérique latine: marges et traverses. Caravelle* n° 80, Toulouse, junio de 2003) y *Génesis de la Pintura Negra. La obra parisina de Guido Llinás*. Valencia: Editorial Aduana Vieja, 2013, además de numerosos ensayos y capítulos de libros, escritos con enfoque postcolonial, sobre artes visuales y literaturas caribeñas incluyendo sus diásporas

Recibido 24 de octubre de 2018

Aceptado 30 noviembre de 2018

Descomposición, recomposición: para una historia del fragmento y el collage en las artes de América Latina

Christoph Singler

Introducción

¿Qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total.¹

La pregunta de Gerardo Mosquera, y la respuesta que da es significativa de la posición que ocupa el collage, en sentido más amplio – cultural, político – en el arte latinoamericano. Muchas veces citado, reproducido y traducido al inglés, el artículo de Mosquera, por antidoctrinario que sea, deja en realidad un camino estrecho para una nueva estética del arte del continente. Al parecer, la triada del «fragmento, la yuxtaposición y el collage» designa una heterogeneidad que amenazaría con socavar una entidad que cabe pensar como un conjunto. Las contradicciones, paradojas, tensiones, conflictos no deben poner en peligro este conjunto, so pena de arruinar la posibilidad de pensarlo. Podríamos considerarlo también como mera hipótesis analítica, pero el problema es que sin ésta las edificaciones teóricas, así se teme al parecer, se vendrían abajo. Mosquera ve ese conjunto como “invención”, léase: construcción, social o teórica, con la que ningún elemento de la triada se vincula, o que incluso puede amenazar. La lucha contra los clichés es meritoria, pero en este caso se tira al bebé con el agua de la bañera. El collage y el fragmento – Mosquera lo sugiere, Nelly Richard lo afirma

¹ Gerardo Mosquera, *El arte latinoamericano deja de serlo*, Madrid: ARCO Latino, 1996, p. 7.

– vendrían asociados al posmodernismo: *quod erat demonstrandum*.² Evocar el fragmento, la yuxtaposición y el collage supone abrir la caja de Pandora: la tapa se vuelve a cerrar en seguida.

El artículo que sigue se propone abrirla de nuevo. No se trata de una historia del collage, o de su esbozo, ni mucho menos de la fragmentación en las artes visuales de América Latina, que excedería en mucho el marco de este ensayo. Se trata de abrir el debate sobre su ausencia en el discurso que lo trata como fenómeno marginal. La hipótesis es que la denegación de su existencia (y de su legitimidad) hace que tales obras que efectivamente siguieron alguna de las vías abiertas por el collage, regida por el principio de confrontación de materias, perspectivas y lenguajes formales, tanto «modernistas» como «postmodernistas», sean efectivamente pocas. Puede también que el collage en tanto substrato de la obra no se haya reconocido debido a que se encuentre precisamente en el punto ciego de la mirada crítica. Ante la reticencia de esta, quisiera señalar primero que los artistas no tienen tanto prurito, y luego mostrar las posibilidades que estos han explorado dentro de esta vía. El riesgo me parece limitable si logramos deshacer la equivalencia que Mosquera establece entre los tres componentes de su tríada: fragmento = collage = yuxtaposición. En particular me parece cuestionable establecer una equivalencia entre la *yuxtaposición* – lo arbitrario, lo gratuito, o sea lo injustificable de la puesta en relación de dos o más elementos – y el collage y el fragmento, que de esta manera son tachados de proceder a combinaciones ilícitas, «injustificables». Cabría preguntar siempre desde qué posición y con qué argumentos vienen estos enjuiciamientos, pues se apoyan en valores y criterios a su vez discutibles, normativos, y a veces sencillamente en cuestiones de gusto estético. No creo que exista gusto «latinoamericano»; si fuera así, sería el de una selecta minoría que pudo imponer el suyo fácilmente en el mundillo del arte moderno cerrado hasta hace treinta años más o menos.

Visto como parte de la tríada nefasta, no resulta tan curioso el que el collage no haya recibido atención crítica en América Latina. Hay poca, muy poca obra hasta época reciente – es decir: poca obra conocida, o tomada en cuenta por la historiografía, y no existe estudio de esta práctica. Ahora bien, la escasez de obras no significa que sea descartable de la historiografía. Lo que está en juego no es la denegación individual. Se trata más bien de tomar en cuenta el contexto en que las estéticas individuales se concebían y se insertaban, elucidando las temáticas que el discurso cultural dominante evitaba o intentaba esconder. El desconocimiento o desinterés de ésta se debe más bien a que se considera el canon – no solamente de artistas, sino de técnicas – ya definido, cerrando los ojos sobre unas obras que están esporádicamente emergiendo, producidas en lo que se acostumbra actualmente llamar “modernismo”. El collage – perdóneseme la perogrullada – es probablemente el invento por excelencia de la vanguardia europea, creado en la fase analítica del cubismo.³ «Modernista» por su origen, curiosamente se ha impuesto como

² Nelly Richard, *Latinoamérica y la posmodernidad*, *Revista de crítica cultural*, 13 (1991), pp. 15-19.

³ Ver Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, New York, Londres: Thames and Hudson, 2004.

metáfora de la postmodernidad, uso que demuestra sobre todo el ensanchamiento de su radio de significación que ha venido conociendo en los últimos treinta años. Desde la arquitectura pasamos a la esfera musical del *sampling*, del fotomontaje a la instalación, y del tropo de la hibridación – en el campo de los estudios culturales – al arsenal del pensamiento postcolonial donde se utiliza para denunciar la ironía e indecisión postmodernas.

Sin embargo, el collage está de vuelta en tanto *práctica* en las artes visuales. En 2013-14 el Museo del Barrio organizó una exposición colectiva sobre el collage contemporáneo entre los artistas latinos de Nueva York, definiéndolo como «método para abrir nuevas maneras de ver y comprender la vida contemporánea en los primeros años del siglo 20». ⁴ Es decir, lejos tanto del aspecto lúdico postmoderno como del formalismo modernista, vendría a ser una herramienta de estudio o de exploración de la condición contemporánea – por cierto no la única, pero no por ello menos válida. Efectivamente, aquí se puede observar que el collage es ajeno al «espíritu constructivista» dominante en la vanguardia latinoamericana, que tengo históricamente por responsable de la marginación del collage en la región. Ahora bien, numerosos artistas practican, si no el collage como tal, una estética de la fragmentación. La relación entre ambas prácticas necesita elucidación, pero antes quiero mencionar un par de ejemplos conocidos. De Damián Ortega citemos solamente las obras quizás más conocidas: *Cosmic Thing*, un Volkswagen desmontado pieza por pieza, cada una suspendida en el aire (2002), y su *Controlador del Universo*, instalación aludiendo al mural de Rivera, de 1934, y organizada como una explosión hecha con herramientas cortantes (2007) (ver fig. 1). En Cuba, Los Carpinteros realizaron varias instalaciones, como *Frío estudio del desastre* (2005), el *Showroom* (2008) o *la Sala de Juntas* (2011), donde van volando, en estas últimas, mesas, estanterías, sillas y archivos enteros y en *Frío estudio*, gran cantidad de ladrillos abriendo enormes boquetes en el muro del cual se desprenden. El grupo trabaja diferentes temas asociados a la noción de unión para desvirtuarla: el muro, desarticulado en sus componentes; la *Reunión* (patas de rana en círculo con la punta hacia fuera) o *Sala de reuniones* (sillas enterradas cada una en una casilla separada de las vecinas), o sus acuarelas Lego realizadas entre 2012 y 2013, donde las piezas del célebre juego de construcción, rectangulares, ondulan como licuadas. A su vez, María Magdalena Campos Pons, artista afrocubana multidisciplinaria, afirma que todo su arte gira alrededor del fragmento, asociándolo a su condición de artista diaspórica. ⁵ La afinidad se nota en sus instalaciones, pero también en sus trabajos basados en fotografías, subdivididos en varios paneles. Estos a menudo conectan entre ellos con ligero desfase, al variar la distancia o el punto de vista por ejemplo (*Elevata*, 2002; *Constelación*, 2004-5; *De las dos aguas*, 2007, entre otras). Por

⁴ Rocío Aranda, curadora: *Cut n' mix: contemporary collage*, New York, Museo del Barrio, exposición julio-diciembre de 2015.

⁵ Conversación con el autor, Hannover, Alemania, 15 de octubre de 2015, durante la conferencia Reshaping Global Dynamics of the Caribbean: Relaciones y Desconexiones, Relations et Déconnexions, Relations and Disconnections.

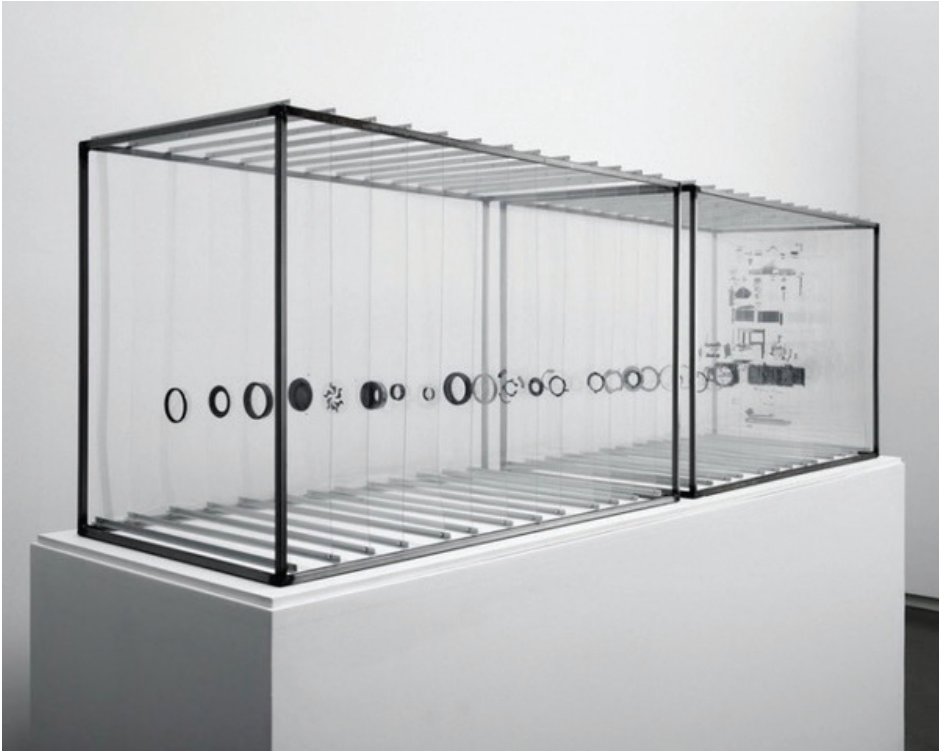


FIGURA 1. Fragmentación contemporánea: Damián Ortega, *Olympus*, 2009, 62.9 x 211.1 x 50.5 cm., ICA Boston, Institute of Contemporary Art, <https://www.icaboston.org/collection>

cierto, la obra está abocada a construir puentes entre las partes dispersas, las va organizando y estableciendo secuencias, nunca completas. El fragmento tiende aquí a integrarse, sin que desaparezca del todo: en Campos Pons es el punto de arranque existencial, relacionado con la temática que atraviesa gran parte de su obra: la memoria afrocubana y, por extensión, afroamericana, negada, parcialmente borrada y resucitada a través de las huellas rescatadas por la artista. Si agregamos a estos ejemplos los escultores de la Grand'Rue en Puerto Príncipe, todos trabajando con materiales de recuperación, y en particular las series *Demoliciones* y *Retratos de la ciudad* de Fernell Franco, exhibidas en 2016 en la Fundación Cartier en París, cabe constatar que hay actualmente como un reconocimiento tardío de esta práctica en América Latina.

Collage: fragmento, fragmentación, totalidad

La llegada de la fragmentación, es decir, su reconocimiento en la producción artística latinoamericana del siglo pasado - el collage sigue siendo problemático -, necesita tanta explicación como su larga ausencia (no total, como se verá) en sus artes visuales. Probablemente se debe

a un cambio en el discurso teórico que ha permitido su introducción tardía. Significativamente, la exposición *Tales of Two Worlds*, exposición curada conjuntamente por los Museo de Arte moderno de Buenos Aires y de Fráncfort, dedica por primera vez una sala a la «destrucción», tendencia en la cual se incluye en particular a Marta Minujín y su *happening* «Destruction» realizado en París en 1962, al lado de artistas europeos.⁶ Es que el collage rompe fundamentalmente con el paradigma de síntesis – cultural, nacional, continental – que prevaleció hasta la crisis del estado contemporáneo, la pérdida de la confianza en su funcionamiento y en sus bases ideológicas. Los modelos del siglo XX giraban en torno al mestizaje cultural, la fusión, la síntesis universalizante de Vasconcelos, o bien se basaban en variaciones de los modelos de modernismo político y social (tecnocrático, casi invariablemente imperialista, etc.) o, en su contra, de resistencia a este cuando en el campo cultural predominaba el modelo centro/periferia. Esta resistencia cultural formaba parte de los paradigmas modernistas en la medida en que compartía con el objeto de su crítica una serie de binarismos tales como alienación/autenticidad donde conceptos como autoctonía o modernidad eran variables que podían cambiar de signo (+/-) según una política del vaso medio lleno o medio vacío. Estos binarismos se hicieron añicos a la llegada de la fase actual de la globalización, que a su vez ha permitido cuestionar las ideas básicas de los procesos de la modernidad vista exclusivamente a través del lente occidental. Este lente distorsionó necesariamente las miradas del Sur; los varios intentos que se hicieron para corregirlas recayeron en otras pautas occidentales, nacionalistas – como el muralismo mexicano – o que fueron reinterpretadas dentro de este esquema para luego ser convertidos en modelos exportables a otros países del sur, como sucedió con el movimiento de antropofagia brasileño que en el camino perdió su fuerza paródica. La digestión de lo extranjero, disolvente, se redujo a una simple etapa, transitoria, a favor del nacionalismo redivivo.

Rodrigo Naves ha señalado la «renitente timidez formal» de las artes visuales brasileñas, incluyendo las vanguardias; sostiene que estas rehúsan empujar sus propuestas o métodos hasta el final por temor a la forma, por indecisión, por dudar de sí mismas, aunque tampoco dejen rastro de la producción en sus obras – rasgo importante en las vanguardias.⁷ Se podría extender este argumento a otros países latinoamericanos, pero lo importante es que Naves, pensando en la abstracción, argumente que liberados de su función representativa, «línea, forma, color», si cobraban fuerza en las vanguardias europeas, en Brasil no lograron formar una nueva unidad que hubiera afirmado la presencia de la obra en tanto independiente de su estatus de represen-

⁶ Participaron en el evento artistas como Niki de Saint-Phalle, Tinguely y otros tantos nuevos realistas franceses. La exposición ubica también a Lucio Fontana en esta tendencia, clasificación discutible. Mostradas en una sala dedicada a la monocromía, las *Pinturas negras* de Alberto Greco, probablemente inspiradas en las de Rauschenberg, podrían incluirse aquí también. El título completo es *A Tale of Two Worlds. Arte experimental de América Latina de los años 1940 hasta 1980 en diálogo con la colección del Museo de Arte Moderno de Fráncfort*. La exposición empezó en Fráncfort, donde la vi, antes de viajar a Buenos Aires donde abre en julio de 2018.

⁷ Rodrigo Naves, *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo: Ed. Atica, 2001, p. 9.

tación. Pero podría discutirse si se trata de timidez – el estatus del arte visual era sumamente precario – o de una unidad adquirida con demasiada facilidad. Si el gesto creador se legitima en tanto «fundacional» para la cultura nacional, la no persecución de los problemas plásticos y compositivos, preocupación de Naves, se compensa por la eticidad de su quehacer.⁸ Al contrario de lo que escribe Naves para el Brasil, podría pensarse que la autoestima era grande, al menos a la luz de las tareas que los artistas se asignaban: una voluntad estética avasallante aliada a la conciencia de ser los constructores (Elie Faure), de ahí la voluntad de simetría, de orden y, por ende, de control del mundo visible: con los matices, sin duda necesarios, este es el impulso desde el muralismo hasta Torres-García, el concretismo brasileño y la abstracción geométrica cubana.⁹ El objeto recibe su valor por la estructura, dictada por el creador; o la estructura es el símbolo de la totalización, que no posee exterior: abarca todo. Torres-García rechaza la abstracción total, porque quiere totalizar todo el camino desde la materia inerte hasta la forma que se vuelve signo.

En continuación con esta tendencia está el «Esquema general de la Nueva Objetividad», publicado en 1967 por Hélio Oiticica, un artista difícilmente sospechable de timidez. Reivindica en el primero de los seis puntos de su manifiesto, quizás el último de las vanguardias históricas, que su programa contiene, «una voluntad constructiva global» y proclama «la participación del espectador (corpórea, táctil, visual, semántica, etc.), así como «una toma de posición ante los problemas políticos, sociales y éticos». La «Nueva Objetividad «no es un movimiento dogmático, estetizante [...] sino una *suma*, compuesta de múltiples tendencias, donde la *ausencia de unidad reflexiva* es una característica importante [...] Habida cuenta de las distancias y diferencias, podemos, si lo deseamos así, encontrar un equivalente en Dadá». La «postmodernidad» (Oiticica cita a Mário Pedrosa) de este manifiesto radica en la reivindicación de la precariedad del arte al concluir su texto exclamando «da adversidade vivemos», pero sigue con un pie en el pasado. Oiticica olvida la intención negadora de Dadá, movimiento nacido en plena guerra mundial, y pone la dimensión lúdica al servicio de la construcción. De hecho, el texto sintetiza la gran mayoría de los programas formulados por las vanguardias latinoamericanas desde los años veinte. En 1981, Nelly Richards

⁸ Ver al respecto Esther Gabara, *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*, Durham: Duke University Press, 2009. Gabara cree descubrir una especificidad latinoamericana que radicaría en una eticidad de la mirada supuestamente ausente en la fotografía occidental (no se trata solamente de la fotografía etnográfica). El argumento es problemático porque esencialista. Antes cabría insistir en las posibilidades que ofrece la fotografía como tal.

⁹ Ver al respecto Mary Cate O'Hare (ed.), *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920s-50s.*, San Francisco: Pomegranate, 2010 y *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Madrid: Fundación Juan March, 2011. Gerardo Mosquera, en el catálogo de la exposición Carmen Herrera, aporta mucha información sobre la presencia de la abstracción geométrica en Cuba. El largo silencio de la investigación al respecto es tan interesante como su resurrección ahora.

da una vuelta de tuerca atrás, pidiendo, en perfecta continuidad con las vanguardias históricas que las prácticas artísticas integren «los valores de sociabilidad en que descansa nuestra realidad».¹⁰

Esta unidad – deseada, proyectada, construida o pretendida – el collage la arriesga, tal como cuestiona las definiciones anexas de lo que es una imagen así como la posición del artista. Si el ensamblaje y el abandono del marco fueron prácticas que la vanguardia latinoamericana – Torres-García y el grupo Madí respectivamente – adoptó, reintroduciendo como categoría de la obra visual la materia – temática que Naves no incluye en su reflexión – y con ella la reflexión sobre la dimensión objetual de la imagen pictórica, la desestabilización de la integridad de la imagen es propia del collage, en este sentido podemos relacionarlo con una tendencia fragmentadora. Bazon Brock discutió el fragmento en un ensayo de 1981 donde establece una relación dialéctica entre fragmento y totalidad en un doble sentido, como ruina y como fracaso de un proyecto inacabado.¹¹ Ambas dimensiones temporales se perdieron: en cuanto al futuro, lo abierto, lo sin conclusión y sin finalidad determinada – que Naves deplora – es lo propio del fragmento de un proyecto, cuando los hilos todavía no están atados, cuando lo no-argumentado, lo no-justificado sigue sin solución – o hace irrupción. Según Paul Celan «una resquebrajadura se abre de pronto» al interior de todo poema. Se apoya en Pascal: «Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!» para defender la oscuridad de la obra, la inconclusión del sentido que algunos confunden con hermetismo.¹² En Bazon Brock la ruina vendría a ser la imagen de esta abertura. Por otro lado, como pedazo de una totalidad destruida violentamente, el fragmento es la huella o el residuo de esa totalidad perdida. Tampoco se confunde ni con la noción de parte o elemento, pues su contorno no es una parte orgánica de éste, ni permite intuir la forma del conjunto; no ha sido «preservado» para ser reintegrado, resulta de un golpe violento de modo que su forma y su supervivencia se deben al azar más que a una voluntad constructiva. La pérdida de una totalidad de la cual se desprendió dotaría el fragmento de una espesa capa de pathos. Su estatus oscila así entre el signo-metáfora y/o huella.

Ahora bien, el fragmento no se reduce al collage, ni aquel a la fragmentación. Amy Fass Emery sostiene que la simultaneidad de diversos elementos combinados entre ellos de modo no jerárquico, modelo para la hibridez postmoderna, «recuerda el género vanguardista paradigmático del collage». Agrega que para Nelly Richard «las sociedades latinoamericanas, debido a su situación histórica, encarnan la hibridez característica del collage... a través del amalgamamiento

¹⁰ Sobre el constructivismo en Oiticica, ver Sérgio Martins, “Hélio Oiticica. Mapping the Constructiver”, *Third Text* 24, 4 (july 2010), pp. 409–422. Citada según la versión francesa publicada en Carlos Basualdo, *Da adversidade vivemos*, exposición París, Palais de Tokyo, 2001, p.51.

¹¹ Bazon Brock, “Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität” (La ruina como forma de mediación entre el fragmento y la totalidad), en Christiaan Hart Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Fráncfort: Suhrkamp, 1984, pp. 124-140.

¹² En “El Meridiano”, discurso de recepción del Premio Büchner, 1960. *Shibboleth*, la instalación de Doris Salcedo de 2007 en la Tate de Londres, remite al poema del mismo nombre de Celan.

de signos, gracias a los injertos y trasplantes de códigos disyuntivos el mosaico latinoamericano prefiguraba el collage postmodernista». ¹³ Aquí se establece una relación temporal, donde el mosaico anuncia el collage – pero cabe insistir en que el mosaico, como conjunto, forma una unidad, finalidad suspendida en el collage; más importante, hablar de «amalgamiento de signos» en el contexto de collage borra lo esencial del collage, que insiste en sus partes más que en la totalidad. Está en un limbo donde se crean tensiones múltiples entre las partes, las rupturas y fracturas, mantiene la heterogeneidad de sus elementos poniendo a prueba lo que tienen en común. Ni siquiera es dable determinar si contiene varias imágenes, más o menos independientes, o si estas se subordinan a una nueva imagen que las englobaría. Es decir, que mientras el fragmento se supone como resto de una totalidad orgánica – de allí su mitificación en tanto signo-metáfora – el collage juega con los fragmentos, poniendo en escena la imposibilidad de su homogeneización. Picasso y Braque, y luego Schwitters o Rauschenberg, yuxtaponen fragmentos y materias heterogéneas, jugando con lo táctil, el efecto de presencia y la ruptura de la perspectiva – práctica cuyas posibilidades heurísticas en América latina hubieran sido múltiples sin duda. De allí la gran variedad de materias distintas, la introducción de objetos encontrados, desde papeles pintados o su *trompe-l'oeil*, en sus inicios, de materias como la madera, y en primer lugar los periódicos en el cubismo – hasta objetos tridimensionales en los collages surrealistas y posteriormente las cajas de Joseph Cornell y los *Combined Paintings* de Rauschenberg etc. El collage, en palabras de Massimiliano Giono, es fundamentalmente un arte modesto porque sucio, coleccionando los residuos, lo desvalorizado, lo inútil¹⁴. Por si fuera poco, el collage rompe con la perspectiva única y la estabilidad de la distancia que el espectador intenta establecer entre él y la obra. La visión resulta profundamente irritada al ser obligada a oscilar constantemente entre las partes y una totalidad fantasmática.

Aquí nos acercamos a la *modernidad* del collage: no solamente el collage no se ajusta a las rúbricas clásicas de la historia de arte, su modernidad se debe a su crítica del mismo proyecto

¹³ “The simultaneity of diverse elements combined in a nonhierarchical fashion that the post-modern narrative of hybridity constructs as its model, recalls the paradigmatic avant-garde genre of collage. For Nelly Richard, Latin American societies by virtue of their historical situation embody the hybridity that characterises collage: by an amalgamation of signs, by means of historical/cultural grafts and transplants of disjunctive codes, the Latin American mosaic prefigured postmodernist collage”. Amy Fass Emery, *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*, Missouri: University Press, 1996, p. 130.

¹⁴ “Collage is a dirty medium, infected as it is by waste. It appropriates residues and leftovers, trafficking with what is deemed to be valueless. its origins are more than modest - they are almost sordid and impure, for collage feeds of the pollution of visual culture, it scavenges through dark matters and seedy places”. (El collage es un medio sucio, infestado por los deshechos. Se apropia los residuos y restos, trafica con lo que se supone sin valor. Sus orígenes son más que modestos – son casi sórdidos e impuros, porque el collage se nutre de la contaminación de la cultura visual. ... Escarba en las sustancias oscuras en lugares cutres). En el catálogo de la exposición *Collage: The Unmonumental Picture*, New York, The New Museum, 2007, p. 11.

modernista. Estando, por cierto, dentro, el análisis al que el collage somete la iconografía del modernismo lo contradice. Señala sus contradicciones y al mismo tiempo, las certidumbres y el imaginario asociado al modernismo. Una de estas certidumbres es el proceso diferenciador de la modernidad, el creciente formalismo de cada una de sus ramificaciones. Es que el collage no se puede encerrar en una de las disciplinas establecidas de las artes visuales. Constituye probablemente la primera infracción al formalismo definido por Clement Greenberg. Acercando elementos considerados incompatibles y fraccionando las imágenes y los objetos de los cuales se nutre, negociando esferas opuestas tales como texto e imagen, es un género por definición impuro. A contracorriente de la normatividad visual que pretende desarticular, el collage procede por el desvío, la descontextualización, la desjerarquización de sus componentes. Por esto el collage no es «dialéctico», ni tampoco mera «yuxtaposición» estéril. Es parataxis, para hablar otra vez en términos poéticos, suspendiendo la articulación según las leyes de la causalidad axiomática. *In fine* se juega en el collage la desacralización de la imagen.

Otro aspecto clave concierne el mismo proceso creativo, que a su vez afecta la posición social del artista. Al violentar los objetos e imágenes seccionándolos según ejes insospechados, el collage abre también nuevas perspectivas o analogías hasta entonces inexploradas, pagando el precio fuerte que consiste en dejar espacio al azar, limitando así la intervención del artista. El collage asume la precariedad de su gesto, liberándose paradójicamente de las leyes impuestas desde fuera del campo artístico.¹⁵

Un intruso: la fotografía y el fotomontaje

Es como fotomontaje que el collage se introduce, principalmente en las revistas de fotografía. En México, citemos a Lola Álvarez Bravo (*El sueño de los pobres*, 1935); en Argentina, los *sueños* de Grete Stern, publicados en la revista de corazón *Idilio* entre 1948-1951, acompañan a la manera surrealista los análisis de sueños destinados a las lectoras de la revista por un dúo de psicoanalistas con los cuales colabora la artista; en Brasil, el escritor Jorge de Lima,¹⁶ realiza en

¹⁵ En *The ends of collage*, Londres, Luxembourg & Dayan 2017, p. 11, Yuval Etgar al revisar la historiografía del medio recuerda que “el collage representó una nueva actitud hacia la creación artística que afirmaba el poder del artista de tomar decisiones imaginativas independientemente de criterios tradicionales basados en la habilidad técnica”. Puesto aparte el hecho de que el collage supone crear nuevas habilidades, aquí postulo que sobre todo anula la creación ex nihilo, limitando así el poder que se atribuía al artista en la tradición occidental.

¹⁶ Con prefacio de Murilo Mendes, el libro llama la atención de críticos como Mario de Andrade, entusiasta. Según Andrade, el fotomontaje, al parecer un juego infantil, resulta de un proceso creativo complejo: “Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganiza-las numa composição nova que a gente fotografá ou manda fotografar. A principio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os

Pintura em pânico, 1943, collages similares a los de Jacques Prévert o de Max Ernst, desplazando elementos, metaforizando objetos inanimados como las piernas de silla que se convierten en pantorrillas, cabezas que se convierten en luminarias o pulpos. Por su parte, el pintor Geraldo de Barros, afín en ciertos trabajos a Arp, Schwitters o Calder, juega con la escala y materiales incongruentes, donde la nariz y el mostacho son representados por una escobilla en su *Homenaje a Stravinsky* de 1949 (ver fig. 2). En su serie de *Fotoformas*, 1946-51, empleará el lenguaje de la nueva visión propuesta por Moholy-Nagy; por medio de múltiples exposiciones del negativo, sobreposiciones, montajes y recortes de ampliaciones consigue composiciones abstractas que apenas dejan entrever su modelo, como la *Estação da Luz de São Paulo*; en otras obras llega a la abstracción geométrica pura, pero también aborda la intermedialidad al fotografiar los grafiti en el cementerio de Tatuapé (donde realiza homenajes a Picasso y Klee), que luego recoge con técnicas de grabado.

Desde los experimentos de Muybridge y Marey, los teóricos y los fotógrafos son conscientes de que la fotografía podía modificar la percepción del entorno familiar al aislar el objeto cotidiano. Con la puesta en venta de la Leica en 1925, la intrusión de la contingencia, de lo inesperado, de lo efímero, convierte la fotografía en un medio para conseguir la *ostranenie*, el efecto de extrañamiento teorizado por los formalistas rusos. Pierre Mac Orlan evoca lo «fantástico social» al presentar en 1929 la obra de Eugène Atget, y Walter Benjamín dirá de la fotografía que hace visible el «inconsciente óptico», que llamará la atención de los surrealistas. En 1925, Lázlo Moholy-Nagy afirma que «podemos decir que vemos el mundo con una mirada radicalmente diferente», y augura que la fotografía llevará a una «visión objetiva» al destruir el «esquema asociativo pictórico e imaginario que ha predominado durante siglos».¹⁷

Las distintas historias de la fotografía en América Latina muestran todas la temprana recepción y práctica de la nueva tecnología. Ahora bien, la acogida de la fotografía en tanto arte varía enormemente en la América Latina de los años 1920. Mientras en Brasil Oswald de Andrade – iniciador del movimiento antropófago – afirma que «el arte no es fotografía ¡el

problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão” (Mário de Andrade, “Fantasias de um Poeta”, en Ana Maria Paulino (ed.), *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*, São Paulo: IEB/USP, 1987, p. 9).

Luciano Dias Cavalcanti, en “O surrealismo no Brasil: A poesia e a pintura em pânico em Jorge de Lima” (*Revista Desenredos*, IV, 13, Piauí 2012, p. 5) estima que Murilo Mendes interpreta el proceso del fotomontaje como “desquite contra las restricciones que impone el orden” de los saberes establecidos: “Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo. Liberdade poética: este livro respira, a infância da a mão á idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo” (Mendes, Nota liminar a *A Pintura em pânico*, Rio de Janeiro: s.e., 1943, reproducido en Paulino, p. 12).

¹⁷ Citado según Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois, 1979, p. 236.



FIGURA 2. Fotomontaje, Geraldo de Barros, *Homenaje a Stravinsky*, 1949, Instituto Moreira Salles (IMS), São Paulo, Brasil.

arte es expresión, símbolo emocional!»¹⁸, los escritores y pintores mexicanos son entusiastas, si bien su interés es algo engañoso. Mientras la fotografía latinoamericana está desarrollando con fuerza el retrato social, en la obra de un Martín Chambi, que elabora efectivamente una nueva mirada sobre la población indígena, el debate mexicano evacua su función documental

¹⁸ La cita es de 1921, un año antes de la Semana de Arte. Paulo Herkenhoff la menciona en "Fotografía - o automático e o longo processo de modernidade", en *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 41. Rubens Fonseca Junior, en "Fotografia e modernidade: experiências e modalidades isoladas", *FACOM*, São Paulo, 10, 2002, pp. 34-41 compara esta posición conservadora con Mário de Andrade, que experimenta muy temprano con la nueva técnica, pero es un caso aislado en el panorama brasileño.

en beneficio de sus cualidades sensoriales y compositivas o de otros criterios propios del registro pictórico, olvidando las numerosas revistas que se abren al reportaje fotográfico, tales como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Nuestra Ciudad* y *Nuestro México*, *Mexican Life*, *Mexican Art and Life* y sobre todo la célebre *Mexican Folkways* fundada por Frances Toor, que empleaba a Tina Modotti y más tarde a Álvarez Bravo. Las revistas culturales como *Helios*, *Universidad*, *Artes Plásticas*, *Todo*, *Forma*, *Imagen* et *Contemporáneos* publican igualmente fotografías – valoradas por su valor artístico, descontando su dimensión documental – o artículos sobre la fotografía.¹⁹ Los estudios formalistas de Tina Modotti ilustran perfectamente el universo soñado del estridentismo; en sus primeros años, Álvarez Bravo experimenta con la fotografía siguiendo el modelo de Weston. *Los Contemporáneos* publicarán en 1931 este tipo de obras, que experimentan con el fotograma y los procedimientos de Moholy-Nagy. Rivera y Siqueiros escriben sobre la fotografía, otros como Carlos Mérida incluso organizan exposiciones. Rivera elogia la riqueza plástica de la fotografía de Weston, con el viejo argumento según el cual la fotografía habría liberado la pintura de la servidumbre documental; por otro lado, defiende las fotografías arregladas de Tina Modotti por su simbolismo revolucionario (Hoz y martillo, etc.). Al contrario, desde 1928 Salvador Novo erige en modelo a Man Ray y aprecia a Álvarez Bravo por su estilo depurado, «plástico», equivalente de la pintura constructivista con tendencia abstracta, haciendo caso omiso de su dimensión documental.²⁰ Hasta principios de los años treinta, los fotógrafos mexicanos se ven asociados con la vanguardia pictórica. Se privilegia el acto interpretativo que supone toda pintura en detrimento de la realidad no domesticada, como diría Siegfried Kracauer, captada por la fotografía. Si es verdad, tal como lo sostiene Brassai²¹, que en una fotografía «se mide la distancia entre la imaginación y la realidad», es del lado de la libertad imaginativa, o sea la anulación de esta distancia, que se inclina la balanza.

Contra estos debates, Tina Modotti mantiene que «[la fotografía es] el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente [...] Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte; lo que sí importa es distinguir entre buena y mala fotografía. Y por buena se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece.»²² La *nueva visión* que reclamaban los fotógrafos de los años veinte y treinta pretende acabar con la lectura simbólica de los fenómenos visuales, o por lo menos suspenderla centrándose en la percepción, eje de los experimentos de los años veinte,

¹⁹ Para información detallada, ver Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *Fotografía moderna en México 1923 – 1940*, Valencia: IVAM, 1998.

²⁰ Salvador Novo, "El arte de la fotografía", *Contemporáneos*, 33 (febrero de 1931), México, Fondo de Cultura Económica, pp. 165-172.

²¹ Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, París: Gallimard, 1997.

²² *Mexican Folkways*, 5, 10 (oct.-dic. 1929), México. Reproducido en *Frida Kahlo, Tina Modotti*. México, Museo Nacional de Bellas Artes, 1983, p. 99. Otros textos en *Arte y política. Antología de textos de Diego Rivera. Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos de Raquel Tíbol*, México: Grijalbo, 1979.

una mirada nueva, menos afanosa de encontrar la dimensión simbólica en el fenómeno visual, y más consciente de la posición de quien mira, perspectiva que tendrá su repercusión en la incipiente fotografía etnográfica latinoamericana. Álvarez Bravo, aunque inspirado por el muralismo, desarrolla una mirada sobre el mundo indígena que difiere de este en que está abierta a una relación dialogal entre fotógrafo y modelo. Él y artistas como de Barros, Martín Chambi, José Medeiros o Pierre Verger actúan en este sentido fuera del ámbito considerado como propiamente estético, donde las prácticas siguen justamente regidas por el discurso nacionalista de la síntesis, que anula el análisis que debería precederla. La reflexión sobre la imagen, su valor heurístico – y su capacidad de engaño –, su función como soporte mnemónico, su poder, su estatus social, se abre pues paso en el terreno de la fotografía, donde la cualidad estética como tal no está presupuestada. Agregó que la fotografía tiene incidencia para la reflexión sobre el estatus del artista y de su quehacer. En la reflexión de Derrida, la fotografía se define como actividad perceptiva que no impone, no modela.²³

Ante el entusiasmo generalizado, Susan Sontag emite algunas reservas de peso: una fotografía no es tanto una imagen del mundo como un fragmento de la realidad, de allí la fascinación que ejerce. Abstracción arbitraria (en el sentido hegeliano), focalizada en el *objet trouvé* – cosa todavía no sometida al orden instaurado por la creación artística – esta mirada inédita que privilegia el azar, el primer plano y la fragmentación aniquilaría toda voluntad interpretativa de la realidad. Irónicamente, el acto fotográfico, al tiempo que conserva lo que registra, convierte todo presente en pasado. Si la realidad se vuelve perecedera, lo mismo sucede con las imágenes. Contra el olvido que genera la avalancha de imágenes producida por el nuevo medio, ¿cómo mantener la función mnemónica de la imagen fotográfica? De estas consideraciones deriva la observación de Sontag de que la fotografía es un objeto, que como tal plantea la cuestión del soporte, de su posible precariedad. Es un tema no abordado en la pintura latinoamericana vanguardista donde la imagen se supone por encima de las vicisitudes temporales, afirmando el control que ejerce el creador sobre el proceso y el resultado final, su obra. Hay que esperar los años sesenta para que surja en el campo de las artes plásticas establecidas una reflexión sobre la imagen que la vuelva movедiza, abierta en la medida en que depende de la interacción entre artista y espectador.

Pero será el neoconcretismo brasileño que producirá lo que podríamos llamar el giro icónico en América Latina al abandonar la veneración de la imagen, su crítica y finalmente su abandono a favor de acción o sea interacción con el público y la performance (Lygia Clark) y la instalación (Oiticica). Aclaro que no establezco ningún hilo genealógico entre la fotografía y el neoconcretismo. Mi hipótesis es que existe un común impulso analítico, contra la fascinación sintética de los modernismos latinoamericanos, y una redefinición tanto de la posición del artista como de las pautas que rigen su actividad, que la fotografía anuncia en cierto modo.

²³ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art. Suivi de Pour Jacques Derrida. Avant-propos de François Soulagés*, Paris: INA, 2014.

A la sombra del modernismo

Las observaciones que preceden muestran las variadas posibilidades, a veces divergentes e incluso contradictorias, del collage y el fragmento, así como también su uso decididamente político/vivencial. Desde sus inicios «modernistas» hasta el reencuentro con la experiencia contemporánea, el camino ha sido largo para el collage; fue posible gracias a su ambivalencia que escapa a una teorización que quisiera relegarla a la época de las vanguardias históricas. Pero remontemos en el tiempo, pues tan interesantes como su retorno son los motivos de su presencia, por precaria que sea, en América Latina de la época modernista.

En 2014-15, en la exposición de arte haitiano organizada en París, se mostraron dos collages de los años sesenta, sorprendentes en la medida en que la imagen artística del país sigue asociada casi exclusivamente a los pintores supuestamente “primitivos” de la escuela haitiana. El primero, *43 pasajeras*, era de Jacques Gabriel, obra que combina retazos de periódico, pintura, -, imaginería publicitaria o de cine, así como fragmentos de un desnudo femenino, retazos de un anuncio de teatro del cual subsiste «L’homme vole», etc., amén de pasajes escritos a mano programática («la beauté est l’intelligence de la matière» – la belleza es la inteligencia de la materia – y «ne me demandez pas si je sais que mon appendice est pourri» (no me pregunten si sé que mi apéndice está podrido). El segundo era de Luce Turnier (1924-1994), y pertenece a una serie de setenta obras llamadas *Chantiers* (a la vez «obra en construcción», y «baldío») que refleja su fascinación por el paisaje urbano, tema que trabajó únicamente en esta serie de estudios de materias y de formas, siempre las mismas, entre el espíritu constructivista, el baldío y el vertedero. Es como si en este periodo la artista hubiera encontrado su vía, aunque nunca pudo exponer estas obras en vida. Artista conocida en su país, no encontraba público para ellas. Turnier formaba parte de la primera hornada del Centre d’Art fundado en Port-au-Prince en 1944. Entra a los veinte años para estudiar la naturaleza muerta, el paisaje, el retrato, géneros que le confieren cierta notoriedad, tanto más cuanto es de las pocas mujeres pintoras de los años cuarenta a sesenta. En los años cincuenta estudia en Nueva York, viaja a Canadá y a Francia, pero la influencia de la abstracción se hace perceptible no antes de su segunda estadía en París entre 1967 y 1972, época que califica como su más intensa y fecunda en una entrevista de 1983, donde afirma que tiene intención de volver al collage. Entre el espíritu constructivista y el residuo, los *Chantiers* son composiciones a base de fragmentos. Hechos a base de papeles recortadas de variadas rugosidades, tienden hacia la abstracción radical. Demasiado experimentales tal vez para su público, abren una vía inexplorada por el arte haitiano de su tiempo. Obras abstractas, por cierto, otra categoría casi nunca estudiada en el contexto caribeño en general.²⁴

²⁴ Valga citar Aubrey Williams, “The predicament of the artist in the Caribbean”, *Caribbean Quarterly*, 14, 1-2 (1968), pp. 60-62, sobre las dificultades que enfrenta un pintor abstracto caribeño en estos años. Sobre arte contemporáneo, Krista Thompson, “No Abstract Art Her’: The Problem of the Visual in Contemporary Anglo-Caribbean Art”, *Small Axe*, 23 (June 2007), pp. 119-137.

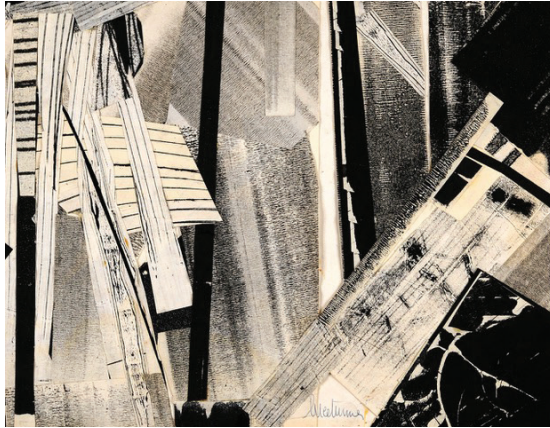


FIGURA 3. Luce Turnier (1924-95), Haití, Serie *Chantiers*, (c. 1965-1970), p. 15. Fotografía reproducida con autorización Sucesión Luce Turnier.

Otro caso notable es el artista cinético Alejandro Otero, que hizo desde los primeros años cincuenta hasta los sesenta obras que están en colecciones públicas y fácilmente accesibles. El concepto constructivista de sus collages de los años cincuenta contradice la asociación entre collage y yuxtaposición; en una segunda fase de producción de collages, de principios de los años sesenta, Otero se alejó de esta concepción para combinarlo con el ensamblaje, influenciado probablemente por los *affichistes* parisinos. Fue en París donde participó también en *Destrucción*, happening realizado por Marta Minujín en 1962 que terminó por la quema de obras de varios pintores realizadas *in situ*. Podría extenderse esta lista a las monocromías realizadas a principios de estos años por Alberto Greco (1931-1965) en su primera fase informalista, pinturas incluyendo collage probablemente inspiradas por los *Black Paintings* de Rauschenberg, realizados entre 1951 y 1953.²⁵

Pero quisiera ahondar en la situación cubana de los años cincuenta, poco conocida. En un pequeño portafolio publicado por el pintor cubano Guido Llinás (1923-2005) en 2003 en París, el poeta Lorenzo García Vega (1926-2012) lo llama un «postmodernista *avant la lettre*» (autodefiniéndose como el «último vanguardista»). Inicia su texto recordando los primeros años de los cincuenta en La Habana cuando los dos se cruzaron por primera vez, encuentro improbable de hecho: por un lado, García Vega, el miembro más joven del grupo de Orígenes dirigido por José Lezama Lima – católico, conservador, nacionalista – y por otro, el anarquista

²⁵ Los *Ortogonales* producidos entre 1951 y 1952. Las obras de la segunda fase, entre 1960 y 1965, incluyen los “papeles coloreados” donde Otero usa papel de periódico, en la tradición de Kline y otros. Respecto a la acción de Minujín, es significativo el que la exposición común entre el MALBA de Buenos Aires y el Museo de Arte Moderno de Fráncfort muestre toda una sala dedicada a la destrucción, donde figuran varios artistas latinoamericanos, todos del sur del continente.

negro, internacionalista, ateo, líder de Los Once, un grupo de vanguardia que se inspiraba en el expresionismo abstracto norteamericano. Cuenta García Vega que evitó precisamente el encuentro cuando vio a Llinás. La obra de Llinás que García Vega tiene en su casa está abocada a la «devastación» (título de la novela que estaba escribiendo en 2003), se compone de «fragmentos no ensamblados», un «magma» donde se mueve «una hilera de personajes de una película silente, escondidos pero presentes». En última instancia, visualiza la «dispersión, la digresión que cuestiona la jerarquía, es maleducada (adopta la forma de la irrupción), y despoja al lenguaje de su eficiencia».²⁶

García Vega conecta su propio «miedo al anarquista» con el carácter explosivo de la pintura, e identifica la relación problemática entre el pintor y su público desde los años de Los Once, grupo del cual Llinás fue cofundador junto a Raúl Martínez, Agustín Cárdenas y Antonio Vidal, entre otros, hasta los años de exilio entre 1963 y 2005 cuando fallece en París. Características lejos de las imágenes modernistas, altamente líricas de la Escuela de La Habana desde los años veinte. Puede sospecharse que son estas características el motivo de la posición que Llinás ocupa en la historia no solo del arte cubano sino latinoamericano, pues los pintores «iconoclastas», hasta hace poco, no han tenido cabida en estas narraciones.

Como poeta que creció a la sombra de Lezama Lima, García Vega estaba familiarizado con un lenguaje dominado por imágenes visuales y referencias a pinturas, fundamentalmente la imaginería de la Escuela de La Habana. Cuando salió de Cuba, en 1969, hizo un cambio radical para Beuys, Duchamp y la fotografía, como antídoto a la poesía (una referencia esencial era el ensayo de Susan Sontag *On Photography*). En su autobiografía *El oficio de perder*²⁷ – verdadero collage textual – cita en particular las «cajitas» de Joseph Cornell y de Beuys, *I like America and America likes me*, performance realizado en 1974, amén de un viejo colchón abandonado que había visto en algún baldío de Miami. Ningún artista cubano formaba parte de su panteón excepto Llinás.

Lo que acercaba a estos artistas era la fragmentación. Ambos manifiestan una aversión abierta al «realismo mágico», tendencia que ofrecía una alternativa a la fragmentación, vista como «destructiva», que ponía en peligro la utopía de una América Latina (o el Estado Nacional) unida, por lo menos a nivel cultural. Los encuentros entre la modernidad (occidental) y lo raigal o ancestral que prometía el realismo mágico no se extendían jamás al interior del mundo indígena, visto siempre como polo opuesto a la primera. Y si hay encuentro, por conflictivo que fuese, la relación es «dialéctica», puesto que los polos definen alteridades, cada uno siendo «puro». Podría pensarse que el realismo mágico tiende a la «yuxtaposición» (si partimos de la definición de Carpentier en su prefacio a *El reino de este mundo*): lo contrario es el caso porque

²⁶ Guido Llinas, *Cómo hacer un cuento con Guido, seguido de Un cuento con Guido Llinás*, Montreuil: Ediciones del Peral, 2003. La obra a la que remite García Vega es una *Pintura Negra*, 1983, óleo sobre tela, 92 x 72 cms., reproducida en la publicación.

²⁷ Lorenzo García Vega, *el Oficio de perder*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma, 2004.

se busca la fusión o síntesis, de acuerdo con una perspectiva en el fondo constructivista. Si a menudo existen en la pintura vanguardista de América Latina contrastes intensos, ambos polos pertenecen a un mismo plano, están vistos desde la misma perspectiva y comparten las mismas cualidades en materia de textura y proporciones – todos factores que la estética del collage pone en cuestión.

En 1956 Los Once organizaron una exposición de *Collages y esculturas*,²⁸ de la cual subsiste la invitación para la inauguración en los archivos de Llinás. En Cuba no se comentó el evento, pues ni Llinás ni Hugo Consuegra, cronista del grupo, mencionaron o conservaron corte de prensa.²⁹ No cabe duda de que Martínez y Llinás, los únicos miembros del grupo que habían viajado y vivido en los Estados Unidos, conocían los collages de Franz Kline o Robert Motherwell. Cuando su primera estadía en París, desde fines de 1957 hasta 1959, Llinás iba a entrar en contacto con los *affichistes* parisinos que practicaban lo que llamaban el «décollage». En su obra parisina se encuentran numerosos ejemplos cercanos a los afiches lacerados de Raymond Hains, Mimmo Rotella y Jacques Villeglé, pinturas de mediano tamaño, así como obras en la vena de Kline and Rauschenberg – obras nunca expuestas tampoco.³⁰ Y, sin embargo, el collage y la fragmentación empezaron a permear toda su producción parisina.³¹ (ver fig. 4).

Una etapa mayor en esta vía fue la colaboración con Julio Cortázar, en el portfolio *On déplore la* ilustrado por los grabados en madera de Llinás.³² El texto, escrito en francés, es una colección burlesca de fórmulas estándar del mundo burgués francés, todas truncadas en el momento exacto cuando algún significado podría emerger, lo cual siempre queda frustrado. Las formas gráficas – fragmentos a su vez de una totalidad imaginaria – aplican la misma regla que (des)estructura los textos. El libro muestra una vía novedosa del grabado en madera, pues Llinás ubica los fragmentos de manera más o menos aleatoria sobre la plancha, pedazos utilizados y reutilizados en otros grabados suyos a la manera de letras de un alfabeto. Estos elementos son el equivalente de los signos abakuá que empieza a introducir en su pintura al óleo.³³

²⁸ De hecho, solo participaron cinco pintores del grupo: Llinás, Ignacio Bermúdez, Hugo Consuegra, Raúl Martínez y Manolo Vidal. En la Documenta 14, Kassel 2017, se expuso un collage aún más temprano de Antonio Vidal, fechada en 1952.

²⁹ Hugo Consuegra, *Elapso Tempore*, Miami: Universal, 2001.

³⁰ Hubo una excepción, notable: en 1992, Llinás dio *Pintura Negra* 1991, técnica mixta, 130 x 97 cms para su reproducción en un número especial de la *Revue Noire*, dedicado al arte caribeño. *Revue Noire*, 6 (septiembre-noviembre 1992), p. 24.

³¹ Ver Chr. Singler, *Génesis de la Pintura Negra. La obra parisina de Guido Llinás*, Valencia: Aduana Vieja, 2013.

³² Julio Cortázar, Guido Llinás, *On déplore la*, Vaduz: Brunidor, 1966, s.p.

³³ Los signos abakuá fueron objeto de los estudios afrocubanos desde los años 1930. Ver al respecto Cary Aileen García Yero, “Afro-Cuba in Abstraction: Discourses of Race and Nation in 1950s Cuban Visual Arts”, capítulo 4 de su tesis de doctorado, en curso, *Building Cubanidad: Race, Nation and the Arts in Cuba, 1938-1963*, Harvard University.



FIGURA 4. Guido Llinás (1923-2005), sin título, 1991, 130 x 97 cm. Afiches lacerados con inscripciones de signos Abakuá. Fotografía reproducida con autorización, Sucesión Guido Llinás, París.

Hacia 1968 Llinás adoptará para la mayoría de sus pinturas el concepto de Pinturas Negras, en parte debido a los signos abakuá. El interés en ellos empezó cuando Llinás fue encargado de copiarlos en los santuarios abakuá en La Habana para el Instituto de Etnología y Folklore que debía abrirse en 1962, pero en París su contacto con las artes africanas se volvió más intenso. Empezó a visitar los museos etnológicos europeos más importantes, y al mismo tiempo vivió las primeras oleadas migratorias africanas en la antigua capital colonial, donde todavía estaba vivo el recuerdo de la Negritud. Estas experiencias africanas contrastaban con las restricciones impuestas por el gobierno revolucionario cubano a toda expresión afrocubana desde 1959. Llinás se mostró reservado ante las posiciones panafricanas, convencido de que en tanto artista negro caribeño su relación con el legado estético africano era sumamente complejo: contra la búsqueda antropológica de huellas concretas, sostuvo que la esclavitud no permitía continuidad alguna. En 1966, cuando el primer *Festival des Arts Nègres* en Dakar, las obras expuestas – una parte de la exposición viajó después a París – le parecían en su mayoría falladas en la medida en que intentaban una tímida combinación de tradiciones africanas con el modernismo occidental.³⁴

Llinás afronta el problema de modo más expedito: el signo abakuá deja de ser garante del legado africano, emergiendo o desapareciendo entre múltiples capas de pintura gestual. Oscila entre «signo» y «forma»; el «signo» subsistiría en tanto huella de un sentido precario en vías de esfumarse, o bien solo hay una forma – que todavía no ha cuajado en un significado determinado. Llinás instaura así un juego entre memoria e imaginario, entre el legado y su transformación, contra el «principio arqueológico» todavía en vigor en los estudios afroamericanos de los años sesenta desde Price-Mars y Herskovits en Haití hasta Fernando Ortiz y Lydia Cabrera en Cuba.

Para escapar a las categorizaciones Llinás explora tradiciones africanas tales como la pintura facial (abstracta), diseños textiles y técnicas mixtas que no llaman la atención de la mirada occidental centrada en la máscara y la escultura. Por otro lado, la *Pintura Negra* remite en particular a cuestiones rítmicas; siempre asociadas con las artes africanas – desde la célebre frase de Senghor sobre el logos, europeo y la emoción, que sería africana –, son difíciles de evidenciar. Llinás poseía formación musical, pero su interés en la relación entre pintura y música fue despertado por la teoría del arte moderno de Paul Klee y el libro de Anton Ehrenzweig sobre *El orden secreto del arte*.³⁵ Klee define la pintura como movimiento congelado en un momento dado, permitiendo así lecturas en varias direcciones. En Ehrenzweig, Llinás encuentra dos ideas clave: primero la noción de *scanning*, utilizada contra la distinción que la teoría de la gestalt introdujo entre figura y fondo, idea fundamental para la abstracción geométrica latinoamericana; y segundo, la idea del «fragmento productivo». En su análisis de las cuatro notas

³⁴ Había sido seleccionado por la UNESCO para el Festival, junto a Wifredo Lam y Agustín Cárdenas, pero el gobierno cubano bloqueó la participación de estos pintores radicados en París.

³⁵ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, London: Paladin, 1967.

introductorias de la quinta Sinfonía de Beethoven, Ehrenzweig sostiene que no se trata de una melodía – una secuencia o frase completa – sino de un fragmento que por serlo permite el despliegue de sus potencialidades. Interpretación algo sorprendente: lo que puede pasar por un motivo musical de pronto aparece en su lectura como «fragmento». La idea invierte la acepción general del fragmento en tanto pieza de contornos aleatorios separada violentamente de una entidad orgánica. Resultado de un acto de destrucción, este resto concentra sin embargo la memoria de una totalidad perdida. Si aplicamos este criterio a los inicios de la *Pintura Negra* de Llinás, habría que suponer que la cultura que representan ya no puede ser reconstruida. Las pequeñas unidades resultantes de este proceso, que llamaba «Signos-Formas (SF en sus esbozos), podrían ser fragmentos de esos signos. Sin embargo, si la fragmentación puede ser «fructífera», la forma se obtiene al cabo de un proceso de liberación, en la medida en que se abre a nuevos significados. La polirritmia africana, basada en motivos minimalistas que permiten múltiples combinaciones en líneas paralelas independientes, borra la distinción entre instrumentos melódicos y percusivos, podría indicar un camino para ubicar la desarticulación «del signo» en la obra de Llinás. Se entiende entonces por qué sus pinturas nunca dan la melodía completa: las formas parecen exceder el marco de la superficie, de modo que nunca son cerradas. Esta abertura es lo que García Vega llama devastación o subversión del lenguaje.

El interés creciente en la abstracción latinoamericana, tanto en el concretismo brasileño, el cinetismo (promocionado desde los años sesenta, en particular por la Galería Denise René en París), o bien Madí y recientemente el «descubrimiento» de la obra de Carmen Herrera, se limita a la abstracción geométrica. Por cierto, la variante propuesta por Herrera, que la historiografía acerca al minimalismo estadounidense, desestabiliza la mirada jugando con la distinción figura-fondo.³⁶ La exposición de la Fundación Cisneros en 2014 en Miami fue más lejos, realizando lo que el catálogo de la exposición Herrera reclama, al poner otras formas de abstracción en América Latina en un contexto global.³⁷ Llinás fue expuesto en una sección llamada «Uncommon Senses», que relacionó la abstracción no geométrica con formas de «contra-visibility», basada en la diversidad de «materiales, la intermedialidad al integrar otras disciplinas artísticas como teatro, música, danza y literatura». Era el lugar idóneo para Llinás. Sin embargo, ¿qué significa «contra-visibility» – visibility contra qué exactamente? El cruce de disciplinas y materias consiste, en su caso, en el collage, combinando signos, técnicas compositivas de origen africano con la gestualidad y principios estéticos «modernistas». Podría leerse como acto que «subvierte» los códigos occidentales. Efectivamente, Llinás recorta para sus pinturas grandes letras o palabras sacadas de diarios o afiches, de tal modo que los despoja de significado. Pero sería una lectura simplista, pues lo mismo hizo con periódicos chinos que encontraba en el barrio chino de París. Es

³⁶ Así Dana Miller en el catálogo de la exposición *Carmen Herrera – Lines of Sight*, New York: Whitney Museum 2016-17, y Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2017-2018.

³⁷ Jesús E. Fuenmayor, *Impulse, Reason, Sense, Conflict. Abstract Art from the Ella Cisneros-Fontanals Collection*, Miami, 2014-15.

que hay diferentes maneras y finalidades de rasgar estos materiales. A veces se notan claramente intenciones rítmicas, pero en los grabados, el collage revela otro propósito. Los fragmentos al utilizarlos en distintos contextos cambian la misma matriz, que a menudo se pierde. En otras palabras, la matriz se vuelve fantasmal. Solo existe a través de los fragmentos, sea cual fuera su «origen», cultura occidental, africana o afrocubana. No se trata de un enfrentamiento, sino de conjugar estos retazos dejando subsistir las diferencias, marcando los contrastes y manteniendo la pluralidad de significados imaginarios. Si hay «contra-visibilidad» en la obra de Llinás, viene de su concepción proustiana de la memoria involuntaria, contra los espejismos de todas las políticas de la memoria. No hay demanda política: inevitable, la memoria está presente, aunque precaria lo precede. Llinás da espacio a su aparición impredecible escapando a todo control, incluidas sus trampas e ilusiones. El título de un grabado suyo cita a Lezama Lima: «mi memoria me prepara su sorpresa», verso sacado de su poema *Una oscura pradera me convida*. La memoria no tiene propietario, la función del artista es la de un «medium» que la ayuda a emerger. Si el estatus de la imagen dentro del oscila entre la composición de fragmentos, o la ruina de proyectos totalizadores, podríamos relacionar la estética de las *Pinturas negras* con la obra de María Magdalena Campos Pons, pues la experiencia afrocubana las permea todas. Y si tal perspectiva no-formalista es lícita, se podría trazar una línea hacia la «propuesta» de Lygia Clark, o las exploraciones de Oscar Muñoz acerca de la precariedad de las imágenes.

Fragmentación contemporánea

Los ejemplos de fragmentación que di al inicio de este ensayo pueden alargarse fácilmente. La fragmentación en las artes latinoamericanas es un hecho consumado, debido a su potencial crítico. El *Módulo de construcción* de Damián Ortega, de 1998, hecho con tortillas de modo que se lee como construcción identitaria, incita a su lectura como alegoría de la fragilidad del nacionalismo mexicano. Las instalaciones de Los Carpinteros permiten igualmente lecturas análogas, ajustables a la situación cubana pero igualmente poseen cierto potencial global; es particularmente interesante su éxito en la actual Alemania oriental, entre las personas sufriendo de «ostalgia» (nostalgia por la Alemania socialista) después de la reunificación. Un aspecto de esta mirada crítica es la revisión de los cánones estéticos latinoamericanos. Adriana Varejão, al practicar sus incisiones en las paredes cubiertas de azulejos, alude a los *concetti spaziale* de Lucio Fontana, mientras que la nueva versión del *Controlador del Universo*, ya citada, se lee como crítica irónica del proyecto muralista. La dimensión trágica a la vez crítica del haz de conflictos que asolan Colombia desde hace setenta años ha dado lugar a una larga serie de obras marcadas por la fascinación ejercida por el fragmento, la ruina, la destrucción, desde las obras de fines de los años cuarenta de Alejandro Obregón hasta Juan Manuel Echavarría y Doris Salcedo, para citar tan solo los más conocidos. En sus obras se hacen astillas algo más que unos modelos estéticos. Su dolorosa belleza resulta en que se niegan a la reproducción

de la catástrofe humana, trabajando sobre la ausencia - la presencia «espectral» - la memoria. En su serie *La casa viuda*, iniciada en 1993, Doris Salcedo suscita la memoria a través de las cicatrices en los armarios y pegadas contra los vidrios, camisas flotando en la masa opaca de concreto que materializa el vacío, testigos silenciosos. En 2007, hace abrir una larga grieta en la Tate que divide la gran sala en dos, de tal modo que al cerrarse después de la exposición dejará una cicatriz. En Echavarría, la fragmentación se vuelve mucho más directa, tanto en sus *Retratos* de 1996 como en la *Bandeja de Bolívar* de 1999, pero también en la última serie fotográfica, *Los silencios* de 2010-2015.

Por sus cualidades narrativas, este tipo de fragmentación no presenta problemas de interpretación social o política. En cambio, el collage ha ido transformándose de tal manera que quizás resulte menos evidente identificarlo en el arte contemporáneo, pues ha expandido hacia la escultura y en particular la instalación. El principio se conserva: descontextualiza sus materiales, heterogéneos, antes de reorganizarlos. En cambio, atribuir a la fragmentación más potencial crítico que al collage sería una falacia, pues ambos a menudo corren parejas. Así el *Muladar de símbolos*, 2003, de Ortega, artista que ha dedicado numerosas obras a la deconstrucción de nociones centrales del arte tanto latinoamericano como universal (su *Obelisco* montado sobre ruedas o su *América Latrina*). La ironía es patente en estas obras que incluyen también muebles montados sobre piernas mecánicas permitiéndoles de moverse, o bien un pato Donald montado sobre una lijadora. Los desvíos de objetos cotidianos obedecen a la lógica del collage. La «incongruencia» se vuelve cruenta en las obras ya mencionadas de Varejão cuando de las incisiones brotan vísceras transformando los cortes en llagas del pasado colonial redivivo. Menos visible, pero no menos eficaz resulta el collage en la obra de Gabriel Orozco, tanto en su fotografía como en sus instalaciones. Orozco está particularmente interesado en lo efímero y lo ínfimo, rompiendo, sin alardes, con la grandilocuencia discursiva. En su obra fotográfica se proponen fenómenos fugaces tales como en *Breath on piano* (aliento sobre piano), de 1993. Podríamos contentarnos con este instante, visualización del factor temporal, el aliento como ritmo vital de toda música; a diferencia de la obra de Muñoz, aquí el aliento empaña, pero al mismo tiempo revela el instante. Pero es también un encuentro de dos materialidades, tal como en *Extension of Reflection* (1992), donde las ramas del árbol reflejadas en un charco que prolongan, en el asfalto, las huellas húmedas de una bicicleta después de dar numerosas vueltas cruzando cada vez el charco. La instalación *Asterisms*, presentada en 2012-13 en el Guggenheim, rescata los detritus industriales arrojados a una playa de Baja California, para luego clasificarlos por forma, color, tamaño, materia - excepto su funcionalidad - cuestionando la taxonomía de este inventario de residuos.³⁸ Orozco insistió alguna vez en su interés por la contigüidad, una relación de proximidad no metafórica, que el artista establece como resultado

³⁸ Benjamin Buchloh, en “La sculpture entre el Estado-nación y la producción global de bienes“, afirma que Orozco ha dejado atrás la intencionalidad y el acabado de la obra - en otras palabras, la autoridad que otorga la autoría de una obra, la soberanía del artista. En el collage se anuncia ya

no tanto de un simple abandono de control – se opone a la práctica surrealista – como de una atención intensificada a lo que observa en las calles que recorre.³⁹ Siegfried Kracauer vería en esta actitud la estética fotográfica por excelencia, que implica el abandono de la autonomía del sujeto creador, constructivista, en la América Latina vanguardista.

Un tema apremiante del arte colombiano es la memoria de las muertes anónimas, los desaparecidos y desplazados. Su presencia «residual, espectral» se ha observado en la obra de Echavarría y Salcedo, fragmentos-huellas más que metáforas, *pars pro toto*, que materializan su ausencia. Ambos artistas plantean la cuestión de qué puede la imagen, el arte. Echavarría, en *Corte de Florero*, lleva la interrogación a tal punto que la belleza de sus «flores», hechas de huesos humanos, se alimenta precisamente de las muertes que afirma *representar* en ambos sentidos de la palabra.⁴⁰ El concreto que llena el vacío de los armarios de Salcedo materializa a la vez el silencio, el olvido y la deshumanización de los cuerpos. Más acá de la restitución de las atrocidades cometidas de distintas facciones, son las modalidades mnemónicas como tales, entre éstas la imagen, que se exploran. Oscar Muñoz experimenta con los soportes de la imagen – con su omnipresencia y ubicuidad, su aparición y su evanescencia – desarticulando a la vez el mito de la imagen como modo de grabar definitivamente un momento o acontecimiento en la memoria. Las imágenes de Muñoz – retratos generalmente de personas anónimas, pero también autorretratos – son frágiles, efímeras, inasibles, destinadas a desaparecer, aunque prontas para resurgir apenas borradas; cuando la sustancia de la cual están hechas (carbón) se sedimenta, la imagen se ha deshecho; cuando se forman, su soporte – agua, espejos, vidrio, azúcar también – se vuelve incierto. En *Aliento*, cuál es el soporte: ¿el aliento del espectador o el espejo en que aparece la imagen de la persona retratada? En los videos, su estructura circular anula toda lectura unidireccional de este movimiento perpetuo; Muñoz se acerca al principio del collage en la instalación *A través del cristal* (2008/9), un grupo de obras de pequeño formato que combinan video y fotografía, dentro de marcos que parecen destinados a los altares domésticos de la memoria familiar; otras variaciones se encuentran en el *Editor solitario* (2011) y *El coleccionista* (2014), videos donde la mano organiza, deshace y vuelve a comenzar a ordenar su documentación, según criterios se diría fugaces que no logramos descifrar, formando continuamente nuevas constelaciones; es imposible determinar si la mano obedece a la voluntad del individuo a quien pertenece o si este se rige por alguna compulsión incontrolable.⁴¹

la posición ambigua del artista ante la creación. Ver catálogo de la exposición *Gabriel Orozco*, New York/Basilea/París/Londres, 2009-2011.

³⁹ Ver Daniel Birnbaum, "A Thousand Words. Gabriel Orozco Talks about His Recent Films", *Artforum*, 36, 10 (june 1998), p. 115. q

⁴⁰ Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza*, Milano: Ed. Charta, 2005 (catálogo de la exposición en el North Dakota Museum of Art 2005 curada por Laurel Reuter) y *Juan Manuel Echavarría Works*, París: Toluca éditions, 2018.

⁴¹ Ver Oscar Muñoz, *Protografías*, Bogotá/París: Banco de la República/Jeu de Paume, 2014.

Fernell Franco comparte con Muñoz la preocupación no solamente por la memoria, sino también por la materia de la obra. La desarrolla en particular a través del collage en sus *Demoliciones* (serie iniciada en 1985) y *Retratos de la ciudad* (los collages de esta serie se hicieron mayormente en 1994), después de unos primeros intentos a principios de los años setenta en la serie *Prostitutas* (fotomontajes poniendo en serie un retrato construyendo así una larga banda horizontal).



FIGURA 5. Fernell Franco (1942-2006), sin título, 1990, de la serie *Demoliciones*, *Calí Clair-Obscur*, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/Éditions Toluca, 2016, s.p.

Dentro de las *Demoliciones* y los *Retratos de ciudad* no todas las obras son collages, por cierto. Se puede conjeturar que en éstos la materialidad se vuelve primordial, cuando la foto parece no dejar tal posibilidad, siendo el soporte invariablemente el papel. En *Demoliciones*, la intervención es muy discreta, en cuanto los fragmentos pegados juntos parecen corresponder, *grosso modo*, a las fracturas, anfractuosidades, los bordes de antiguas puertas o ventanas cegadas con ladrillos, a veces delimitando amagos o restos de pinturas. Franco compone estas fachadas por series horizontales, concentrándose en la planta baja, a la altura del ojo, siempre de manera frontal, eliminando entonces del campo de visión el entorno y la perspectiva. El resultado parece una obra abstracta, y Franco se acerca aquí más que nunca a la pintura. Estos collages, a diferencia del resto de la serie, emplean el color, limitado por cierto a tonalidades marrón y tintes oscuros a los cuales opone tonalidades deslavadas de azul o algún rojo. Pero decisivo es que la mano del artista, que retoca a menudo sus fotografías, traspasa la cualidad documental de la obra: hay una fusión entre el objeto del testimonio y el testigo. Si bien escamotea la articulación de las partes, que el collage exhibe en general ostentosamente, Franco deshace el carácter icónico de la imagen para sustituirla por la materia misma del objeto representado. La fotografía ya no representa su objeto, es consustancial con éste. En las *Demoliciones* la ruina adquiere presencia física, mientras en los *Retratos de ciudad* es la presencia humana que se vuelve fantasmal. Franco no ha fijado la imagen al revelarla, obteniendo así sedimentaciones, más que representaciones, de las figuras humanas; sombras que también vagan entre las ruinas de las *Demoliciones*. En la

exposición de 2016⁴² se exhibieron varios collages reuniendo numerosas pequeñas fotografías de esta serie que alcanzan tamaños hasta cerca de dos metros de ancho por treinta centímetros de alto. ¿Series o collages? Poco importa la clasificación. A veces existen transiciones entre las fotos, a veces no: son frisos monumentales – en la medida en que las figuras humanas se vuelven borrosas, distantes, minúsculas – frisos monumentales y, sin embargo, fragmentados; son ruinas de frisos.

Perspectivas

Partimos de un género vanguardista preciso, y terminamos este viaje en una nebulosa. Sin duda alguna sería excesivo postular que la fragmentación en las artes contemporáneas del subcontinente se deba exclusivamente a una estética del collage. Pero esta abarca más que la fragmentación, substrato del collage en el sentido en que anula una voluntad totalizadora. El collage es efectivamente una caja de Pandora: una vez nos quitemos los anteojos postmodernistas, la «yuxtaposición» se muestra como una compleja máquina para desestabilizar la mirada, admitiendo lecturas plurales al destituir las jerarquías entre sus partes. Importa recordar que parte del *objet trouvé* y el *ready-made*, hecho que aquí se interpreta como un factor que reduce el poder de su creador: no domina del todo los significados de estos objetos, o sea que la obra se vuelve abierta, a disposición de la mirada del espectador. Por otro lado, al insistir en su materialidad, el collage abordó desde un ángulo nuevo el debate sobre el estatus de la obra de arte: es en todo caso síntoma de la autocrítica de la institución, en su sentido social y político.

De acuerdo con estas hipótesis, el collage es una modalidad particular de crear definiendo nuevas posibilidades de combinar los fragmentos en tanto partes ya no de una totalidad truncada violentamente, sino de un mundo abierto a la contingencia, la contigüidad, un mundo interactivo en el cual la autoría es compartida: véanse las acciones de Salcedo para la Plaza de Bolívar en 2008 y 2016; o *Bocas de ceniza*, video de Echavarría basado en las obras de varios artistas campesinos. Otra objeción podría venir de que incluyo en este panorama la fotografía como primer terreno donde se exploran nuevas miradas, nuevas perspectivas y nuevos posicionamientos artísticos. Pero conste que no establezco genealogía alguna, a no ser que el argumento favorable a su introducción, kracaueriano, se apoya en la terca dimensión indexical de la fotografía. El collage vuelve a materializar el índice primero a través del Ready-made – ya en los papeles pintados y luego a y luego en el ensamblaje. la relación foto / collage / fragmentación: hasta en pintores como Llinás, poco interesado en la fotografía. En sus collages, utilizando en pintura generalmente páginas de periódico o afiches arrancados, donde privilegia la parte textual) éstos son a la vez el sustrato y el contrapunto del gesto pictórico. Tal como discutía Adorno en su *Teoría estética*, abren el mundo cerrado de la superficie, contradicen el marco.

⁴² Fernell Franco, *Cali claroscuro*, París/México: Foundation Cartier/Centro de la Imagen, 2016.

Llinás, repitámoslo, no se interesa tanto en el «objeto» como en su materialidad, es decir su precariedad, y en la supuesta solidez del signo.

Es desde el carácter transgenérico del collage, o del *principio collage*, que tal vez se pueden vislumbrar las posibilidades que abre este recorrido somero para una historia de arte transdisciplinaria que permita incluir la fotografía entre las demás artes visuales y plásticas, por lo menos desde las vanguardias; se podría ampliar la investigación al siglo XIX, pues las vanguardias dejaron subsistir no pocas continuidades del pasado que intentaban arrancar de cuajo. Un punto de fuga al horizonte de este trabajo sería una historia del pensamiento de la imagen en América Latina, discurso que abarcaría desde la reflexión filosófica hasta el pensamiento formulado por los poetas y los mismos artistas del continente, a la luz de prácticas «olvidadas» o inadvertidas por la crítica.

No cabe duda de que el neoconcretismo volvió a vitalizar la dimensión política del artista y de la obra de arte al abandonar el pedestal del «constructor». Es aquí donde la fotografía – su libertad frente a modelos tradicionales, pero también vanguardistas – entraría en juego. Su papel en las artes contemporáneas se debe sin duda también a la libertad que ofrece ante significados y metaforizaciones. Podría objetarse que la fotografía contemporánea se ha vuelto conceptual: sostengo que vive precisamente del contraste entre lo documental y sus lecturas alegóricas. Cuando Juan Manuel Echavarría destruye *La Bandeja de Bolívar*, es el símbolo en su concreción que se ataca. Y cuando Fernell Franco rompe los bordes de sus fotografías, es el soporte del significado que se deshace – si el significado subsiste es únicamente a través del resto. En su obra se ve bien que el collage va más allá de la arbitrariedad combinatoria: es gesto de reconstrucción. Lo que está en juego no es tanto la preservación del pasado, acto de memoria que no se afirma como realizado, como la preservación de la huella: la materia (la memoria) de los muros, desprendida, fragmentada, se percibe en toda su fragilidad. En esta fragilidad reside su proyección política posible (ver fig. 6).

En varios artistas que hemos visto en este ensayo el collage es práctica «residual», a veces hasta contraria a la obra por la cual se conoce al artista, como Luce Turnier o Alejandro Otero; otros, como Llinás, han sido descartados del canon. El collage ha sido llamado arte a-monumental, mejor dicho «anti-monumental»: aquí habrá una clave del silencio que reina acerca de él en la América Latina del siglo XX. Anti-monumental no quiere decir privado o íntimo opuesto a lo público; el collage opera a la juntura de ambas esferas. Recupera lo que los grandes relatos desdeñan. Por esto mismo merece un estudio, por modesto que sea.



FIGURA 6. Juan Manuel Echavarría, *La bandeja de Bolívar*, 1999, videostill. Fotografía, Juan Manuel Echavarría, http://jmechavarría.com/chapter_labandejavideo.html