



CyP

Revista Cambios y Permanencias
Publicación multi e interdisciplinar
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol.12, Núm. 1, pp. 455-469 - ISSN 2027-5528

Descomposición, recomposición: el fragmento y collage en América Latina

Discomposing, Recomposing: The Fragment and the Collage in Latin America

Christoph Singler

Leibniz University Hannover
orcid.org/0000-0003-2418-2593



Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación



Universidad
Industrial de
Santander

Universidad Industrial de Santander / cambiosypermanencias@uis.edu.co

Descomposición, recomposición: el fragmento y collage en América Latina

Bienal de La Habana / Matanzas

2019-05

Christoph Singler
Leibniz University Hannover

Estudios de filosofía, historia del arte, antropología,
literaturas francesa, alemana y latinoamericana.

Master estudios latinoamericanos y literatura alemana

Doctorado en literatura latinoamericana. Tesis de doctorado
en letras hispanoamericanas por la Universidad de Toulouse-
Le Mirail, 1990.

Habilitación Universidad de Toulouse-Le Mirail, 2004.

Título académico: catedrático emérito.

Profesor de la Universidad del Franco Condado - Francia,
Profesor del doctorado en Lenguas, literaturas y
civilizaciones romanas, Université de Franche-Comté,
Besançon.

Correo electrónico: christophsingler@gmail.com

ORCID.ID: <https://orcid.org/0000-0003-2418-2593>

Introducción

Kurt Schwitters, uno de los maestros del collage, mantuvo una nutrida correspondencia con sus críticos (que eran muchos, y severos). En 1924 uno de estos calificó su arte como “peligro no desdeñable”, a lo cual Schwitters respondió inquiriendo para quién o qué Dadá resultaría una amenaza: ¿no confundía este señor la enfermedad con el diagnóstico? Una de las principales ideas de Schwitters era la "limpieza" que había que hacer en el arte, un despojo de las ideas y los procedimientos convencionales, del gusto anticuado, de mitologemas y quizás de lo que se llamaba entonces la religión estética.

El centenario del collage, ocurrido en 2012, no se ha celebrado en América Latina. Tal vez no se justificaba – casi no hubo producción, o sea producción conocida, de modo que el collage vivía en una suerte de semi-clandestinidad. La crítica sigue cautelosa, por no decir hostil. A prueba una cita de Gerardo Mosquera, curador siempre perspicaz, que pone el dedo en la llaga:

¿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 (Mosquera, 1996).

Esta es la posición que ocupa el collage, en sentido más amplio – cultural, político - en el pensamiento latinoamericano, no necesariamente en la práctica artística. Mosquera, por antidoctrinario que sea, aquí es autoritativo a su manera. La “yuxtaposición” no llegaría a percibir las relaciones entre las partes, insistir en la heterogeneidad socavaría la unidad del continente: las contradicciones, paradojas, tensiones, conflictos no deben poner en peligro el conjunto, so pena de arruinar la posibilidad de pensarlo. Mosquera ve al continente como “invención”, léase: construcción, social o teórica, que cada uno de los elementos de la triada nefasta - el fragmento, la yuxtaposición y el collage - amenazaría. Las “totalizaciones” serían lo propio del modernismo, el collage y el fragmento vendrían asociados al posmodernismo – no menos occidental que el modernismo (Richard, 1991). No saldríamos pues nunca de las heteronomías impuestas desde el Norte. El fragmento y el collage son como la caja de Pandora: Mosquera, por motivos ideológicos y sin pensar en la práctica artística que es el collage, apenas le echa una ojeada vuelve a cerrarla. En lo que sigue me propongo a abrirla

de nuevo.

El collage – perdóneseme la perogrullada -, es probablemente el invento por excelencia de la vanguardia europea, creado en la fase analítica del cubismo¹. Ahora bien, "modernista" por su origen, se ha impuesto como metáfora de la postmodernidad. Desde la arquitectura pasamos a la esfera musical del sampling, del fotomontaje a la instalación, y del tropo de la hibridación al arsenal del pensamiento postcolonial donde se utiliza para denunciar la ironía e indecisión postmodernas. Hay muchas definiciones del collage, desde Aragon, Ernst, Greenberg, hasta Brandon Taylor y Herta Wescher, Marta Rosler, etc. La mía es muy ecléctica: El collage es un procedimiento de confrontación - confrontación de materias, perspectivas, lenguajes formales, técnicas. Se puede implementar en diferentes medios, incluido en la instalación, y hasta existen pinturas que fingen una composición de tipo collage (desde Magritte hasta Mickalene Thomas). Por lo cual sostengo, con Max Ernst, que no es necesariamente el pegamento que hace el collage. Me parece adecuado hablar del "principio del collage" general, tanto en poesía como en artes visuales.

Hay poca, muy poca obra en América Latina hasta hace época reciente – repito: poca obra conocida, o tomada en cuenta por la historiografía. En todo caso, no existe estudio de esta práctica. Pero la escasez de obras no significa que sea descartable de la historiografía. La pregunta sería por qué el collage no se ha practicado en la América Latina vanguardista. Me parece que el collage ofrece posibilidades que no se veían – o que no se quisieron ver en América Latina – desde que el cubismo, en su segunda fase, inventó esta práctica. Sugiero que no se han valorado sus virtudes como diagnóstico – recuérdese la cita de Schwitters - durante el largo siglo 20, y creo que se trata de una denegación. Esta denegación (de su existencia y de su legitimidad) hace que obras que efectivamente siguieron alguna de las vías abiertas por el collage fueron olvidadas o ignoradas, o quizás simplemente mal interpretadas.

Para apreciarlo habría que deshacer la equivalencia entre fragmento = collage = yuxtaposición. En particular me parece cuestionable identificar la *yuxtaposición* - lo arbitrario, lo gratuito, de la puesta en relación de dos o más elementos – con el collage, que de esta manera es tachado de proceder a unas combinaciones ilícitas, "injustificables". En el

¹ Ver Brandon Taylor: *Collage: The Making of Modern Art*. New York, Londres, Thames and Hudson, 2004.

fondo, es un problema tanto de lógica como de lenguaje: ¿cuándo hablamos de incompatibilidad (yuxtaposición) en lugar de “enfrentamiento” u “oposición”, y en virtud de qué criterio? ¿Y cómo definir un fragmento para distinguirlo de “elemento”, es decir, parte de una totalidad que se supone “orgánica”? Quizás el ojo sea más rápido, y más eficaz, que el intelecto, no siempre tan libre o autónomo como pretende frente a los moldes o el imaginario social de su grupo cultural o social. Cabría preguntar siempre desde qué posición y con qué argumentos vienen estos enjuiciamientos, pues se apoyan en valores y criterios normativos, y a veces sencillamente en cuestiones de gusto estético. No creo que exista idiosincrasia o “gusto latinoamericano” a no ser que se trate de aquel que una selecta minoría pudo imponer en el mundillo del arte moderno cerrado hasta hace 30 años más o menos, bajo el nombre de “identidad”.

Sin embargo, el collage está de vuelta en tanto *práctica* en las artes visuales. En 2013-14 el Museo del Barrio de Nueva York organizó una exposición colectiva sobre el collage contemporáneo entre los artistas latinos de la ciudad, definiéndolo como "método para abrir nuevas maneras de ver y comprender la vida contemporánea en los primeros años del siglo 20"². Es decir, vendría a ser una herramienta para explorar la condición contemporánea – por cierto, no la única, pero no por ello menos válida. En esta cita está lejos el "espíritu constructivista"³ de la vanguardia latinoamericana – predominante no solamente en la abstracción geométrica -, espíritu que tengo por responsable de la marginación del collage en la región. Sin duda cabe matizar aquí mucho: es que la mayoría de los collages que conozca de los años 1950 y principios de 1960 han sido realizados por artistas abstractos geométricos como Carmelo Arden Quin del grupo Madí, Iván Serpa, maestro del concretismo brasileño, Gerardo de Barros, Grete Stern o bien el venezolano Alejandro Otero, entre otros. Ahora, esta última variante no es muy preocupante y Mosquera sin duda no vería de mal ojo estas obras que siguen la tradición cubista. Son más bien estudios formales – el término no me gusta, lo mantengo para distinguir estas obras de las que voy a discutir más adelante. Hay excepciones reveladoras como Jesús Soto en los 1960, ensamblajes negros con bloques de

² *Cut n' mix: contemporary collage*, julio-diciembre de 2015.

³ O'Hare, Mary Kate; Bearor, Karen A. *Constructive spirit: abstract art in South and North America, 1920s-50s*. Exh. Cat. Newark, San Francisco: Pomegranate 2010

cemento y alambres, o algunos collages de Alejandro Otero de estos años cuando vivía en París, más cercanos a Franz Kline o Motherwell.

Ahora bien, numerosos artistas contemporáneos practican, si no el collage, una estética de la fragmentación. La relación entre fragmento y collage necesita elucidación, pero antes quiero mencionar un par de ejemplos conocidos de fragmentación. De Damián Ortega quiero mencionar alguna de sus obras más conocidas: *Cosmic Thing*, un Volkswagen desmontado pieza por pieza, cada una suspendida en el aire (2002), y su *Controlador del Universo*, instalación que alude al mural de Rivera de 1934, organizada como una explosión hecha con herramientas cortantes, el controlador estando ausente aquí (2007). En Cuba, Los Carpinteros realizaron varias instalaciones como *Sala de Juntas* (2011), donde van volando mesas, sillas, estanterías y archivos enteros. El muro – construcción por excelencia, pero entiéndase el muro de Berlín - es un tema que abordan con cierta frecuencia en el periodo entre 2005 y 2007, como *Frío estudio del desastre* (2005), donde gran cantidad de ladrillos se desprenden de un muro abriendo enormes boquetes. El grupo trabaja también diferentes temas asociados a la noción de unión para desvirtuarla: la *Reunión* (patas de rana en círculo con la punta hacia fuera) o *Sala de reuniones* (sillas enterradas a medias cada una en una casilla de modo que no comparten plataforma con las vecinas). En sus acuarelas sobre Lego realizadas entre 2012 y 2013 las piezas del célebre juego de construcción, rectangulares, ondulan como licuadas. María Magdalena Campos Pons, a su vez, afirma que todo su arte gira alrededor del fragmento, asociándolo a su condición de artista diaspórica⁴. Su obra está abocada a construir puentes entre las partes dispersas. El fragmento tiende a integrarse, sin que desaparezca del todo: es el punto de arranque existencial. Si agregamos a estos ejemplos los escultores de la Grand'Rue en Puerto Príncipe, todos trabajando con materiales de recuperación, o la obra del fotógrafo colombiano Fernell Franco, en particular sus series *Demoliciones* y *Retratos de la ciudad* realizadas en los años 1980 y 1990, cabe constatar que hay actualmente como un reconocimiento, tardío, de esta práctica en América Latina. Un video del fotógrafo colombiano Juan Manuel Echavarría, *La bandeja de Bolívar*, muestra como un martillo

⁴ Conversación en octubre de 2015.

rompe esta bandeja que lleva escrito en su revés "República de Colombia para siempre"; al final, queda un montículo de polvo blanco que sugiere la cocaína.

Significativamente, la exposición *Tales of Two Worlds*, exposición de 2016 curada conjuntamente por los Museos de Arte moderno de Buenos Aires y de Francfort, dedicó por primera vez una sala a la "destrucción", que incluía una acción de Marta Minujín consistiendo en quemar una serie de obras realizadas por ella misma en un barrio de París⁵.

Relectura de las vanguardias latinoamericanas: de la totalidad hacia el fragmento

La llegada de la fragmentación a América Latina necesita tanta explicación como su larga ausencia (que nunca fue total, como se verá). Comparto por supuesto con Mosquera la idea de que se debe a un cambio en el pensamiento latinoamericano. Es que la fragmentación 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 20 giraban en torno al mestizaje cultural, la fusión, la "raza cósmica" de Vasconcelos, la democracia racial brasileña, etc. o bien se basaban en o se interpretaban como resistencia cultural a Occidente. Incluyo esta resistencia en los paradigmas modernistas en la medida en que partía de una serie de binarismos tales como alienación/autenticidad, centro/periferia, autoctonía/modernidad. 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 sobre el y desde el Sur; los intentos que se hicieron para corregirlas recayeron en otras pautas occidentales, nacionalistas – como el muralismo mexicano o el movimiento de antropofagia brasileño, que pronto fue despojado de su fuerza paródica transnacional.

⁵ Participaron en el evento artistas como Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely y otros tantos nuevos realistas franceses. La exposición ubica también a Lucio Fontana en esta tendencia, clasificación discutible. En cambio, mostradas en otra sala dedicada a la monocromía, las *Pinturas negras* de Alberto Greco, probablemente inspiradas en las de Rauschenberg, podrían incluirse aquí. 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 Francfort*. La exposición empezó en Francfort en 2018 antes de viajar a Buenos Aires.

Rodrigo Naves ha señalado la "renitente timidez formal" de las artes visuales brasileñas, incluyendo las vanguardias (Naves, 2001, p.9). Mi tesis complementaria es que se compensó – y se legitimó – por su vertiente "fundacional" para la cultura nacional⁶. 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 otros tipos de abstracción geométrica⁷. Podría citarse en este contexto también el "Esquema general de la Nueva Objetividad" publicado en 1967 por Hélio Oiticica, un artista difícilmente sospechable de timidez. En el primero de los seis puntos de este manifiesto, quizás el último de las vanguardias históricas, reivindica "una voluntad constructiva global". 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 [...] La "postmodernidad" (Oiticica cita a Mário Pedrosa) de este manifiesto radica en que asume la precariedad del arte al concluir su texto exclamando "da adversidade vivemos". Pero sigue con un pie en el pasado. En 1981, Nelly Richards da una vuelta de tuerca más – vuelta más atrás dictada por un concepto doctrinario del arte – pidiendo que las prácticas artísticas latinoamericanas integren "los valores de sociabilidad en que descansa nuestra realidad"⁸.

Esta síntesis – unidad deseada, proyectada, construida, pretendida, ficticia – el collage la arriesga. Cuestiona las definiciones de lo que es una imagen, así como la posición del artista. Está en un limbo donde se crean tensiones múltiples entre las partes, insiste en las

⁶ 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.

⁷ Ver al respecto Mary Cate O'Hare (ed.): *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920's-50s*. San Francisco, Pomegranate, 2010. Idem, *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Cat. exh. 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. Vuelvo a repetir que el largo silencio de la investigación al respecto es tan interesante como su resurrección ahora.

⁸ Sobre el constructivismo en Oiticica, ver Sérgio Martins: "Hélio Oiticica. Mapping the Constructive", *Third Text* Vol. 24, Issue 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.

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. Lo cierto es que el collage insiste en las partes más que en la totalidad. La vanguardia latinoamericana rehusó ante esta desestabilización, para mantener una visión heroica del artista "forjador de patria". Es que es un arte más bien modesto. Aragon, primer teórico del collage, dijo que es pobre. Massimiliano Giono sostiene que es sucio, colecciona los residuos, lo desvalorizado, lo inútil⁹.

Al collage se le cobró el precio fuerte por ser asociado a la fragmentación, olvidando que el término indica más bien la etapa siguiente: la recomposición. El fragmento no se confunde con el collage, ni aquel con la fragmentación, y la fragmentación no es necesariamente un objetivo en sí. Es decir, que si el fragmento se supone como resto de una totalidad orgánica – de allí su mitificación - el collage juega con los fragmentos, poniendo en escena la imposibilidad de su homogeneización, y rompe con la perspectiva única y la estabilidad de la distancia entre el espectador y la obra. La visión resulta profundamente irritada al ser obligada a oscilar constantemente entre las partes y una totalidad quizás fantasmática, para otros utópica. Por otro lado, Bazon Brock en un ensayo de 1981 establece una relación dialéctica entre fragmento y totalidad en un doble sentido, como ruina – testimonio del pasado - y como proyecto inacabado. Para Anselm Kiefer, la ruina se presenta como una anticipación (futuridad)¹⁰. En este doble sentido el collage señala las contradicciones, las certidumbres y el imaginario asociado al modernismo, abriendo las

⁹ "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,

¹⁰ 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 Hart/Nibbrig: *Fragment und Totalität*. Francfort, Suhrkamp, pp. 124-140.

puertas a la precariedad del presente¹¹.

Guido Llinás

Ya hemos visto que la situación ha cambiado, y que los mismos artistas llegan a parodiar estas posiciones. Si hay pintores para los que el collage es una práctica fundamental, Guido Llinás se encuentra entre ellos. Su nombre se identifica hoy en día con el grupo de Los Once – de los años 1950 -; su obra posterior a su salida definitiva de Cuba en 1963, que él llamaba Pintura Negra, sigue mal conocida. En cierto modo, los collages de Guido Llinás (1923-2005) preceden la valoración reciente de que se beneficia esta técnica, justamente porque posee su abertura fundamental, esa doble vertiente entre ruina y futuridad.

En un pequeño portafolio publicado (1923-2005) en 2003 en París, el poeta Lorenzo García Vega (1926-2012) escribe que la pintura de Llinás visualiza la "dispersión, la digresión, cuestiona la jerarquía, es maleducada (adopta la forma de la irrupción), y despoja al lenguaje de su eficiencia"¹². Destaca el carácter explosivo de esta pintura iconoclasta, la "devastación" (título de una novela que García Vega estaba escribiendo en aquel momento) que produce. El inicio es mucho menos elocuente. La compartimentación de la superficie aparece muy temprano, pero surge como en diálogo con modalidades constructivas. En 1956 Los Once organizaron una exposición de *Collages y esculturas*¹³, de la cual subsiste la invitación para la inauguración en los archivos de Llinás. Muestra un papier collé, todavía muy cercano al modelo cubista. Al parecer en Cuba no se comentó el evento, pues ni Llinás ni Hugo Consuegra, cronista del grupo, mencionaron o conservaron corte de prensa (Consuegra, 2001).

¹¹ 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.

¹² *Cómo hacer un cuento con Guido, seguido de Un cuento con Guido Llinás*. Montreuil, Ediciones del Peral, 2003, 16 pp. La obra a la que remite García Vega es una *Pintura Negra*, 1983, óleo sobre tela, 92 x 72 cm, reproducida en la publicación.

¹³ De hecho, solo participaron 5 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.

Pero en su primera estadía en París, desde fines de 1957 hasta 1959, Llinás conoció a los *affichistes* parisinos que practicaban lo que llamaban el "décollage". Ellos arrancaban carteles, o paquetes de carteles en las calles y exponían estos pedazos prácticamente como tales, sin ponerles marco. Los *affichistes* dejaron incluso de firmar estas obras: no se definían como "autores". Para estos artistas, representaban una especie de arqueología del presente, la memoria colectiva. Debajo de la última capa, la visible, se veía que había otras que ya no se podían rescatar, pero allí estaban. En la obra del exilio de Llinás (de 1963 a 2005) se encuentran numerosos ejemplos cercanos a los afiches lacerados de Raymond Hains, Mimmo Rotella y Claude Villeglé; otras obras se hicieron en la vena de los collages de Franz Kline y Robert Rauschenberg – obras nunca expuestas, salvo alguna excepción¹⁴. El collage y la fragmentación empezaron a permear toda su producción parisina¹⁵.

Hay algunas diferencias, sin embargo. Al principio se ven collages que utilizan carteles, como hacían los *affichistas*. Se nota efectivamente la desarticulación de las letras, los signos del abecedario occidental, recuperadas como formas puras; son obras que se acercan a los collages que publicó en 1965 Aurelie Nemours, pintora que practicaba la abstracción geométrica. Pero muy pronto Llinás empieza a intervenirlos con pintura. Hacia 1968 adoptará para la mayoría de sus pinturas el nombre genérico de Pintura Negra, en parte debido a los motivos de origen africano que introduce en su obra, en particular 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, al tiempo que vivió las primeras oleadas migratorias africanas en la antigua capital colonial, donde todavía estaba vivo el recuerdo de la Negritud. Llinás se mostró reservado ante las posiciones pan-africanas, convencido de que en tanto artista negro caribeño su relación con el legado estético africano era sumamente compleja: contra la búsqueda arqueológica de huellas concretas, sostuvo que la esclavitud no permitía

¹⁴ En 1992, Llinás dio *Pintura Negra* 1991, técnica mixta, 130x97 cm para su reproducción en un número especial de la *Revue Noire* dedicado al arte caribeño, el n° 6, sept-nov. 1992, p. 24.

¹⁵ Ver Chr. Singler: *Génesis de la Pintura Negra. La obra parisina de Guido Llinás*. Valencia, Aduana Vieja, 2013.

continuidad con la tradición africana. 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 occidental¹⁶.

Llinás afronta el reto de modo más expeditivo: el signo abakuá deja de ser garante del legado africano - está allí, emergiendo o desapareciendo entre múltiples capas de pintura gestual; es huella en vías de esfumarse, o bien forma que todavía no ha cuajado en un significado determinado. Llinás instaura un juego entre memoria e imaginario, entre el legado y su transformación, contra el "principio arqueológico" todavía vigente en los estudios afroamericanos de los 1960s, desde Price-Mars y Melville Herskovits en Haití hasta Fernando Ortiz y Lydia Cabrera en Cuba.

Detalle interesante, 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, dictamen por cierto discutible. 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* (1967). En Ehrenzweig, Llinás encuentra dos ideas clave: primero la noción de *scanning*, utilizada contra la distinción entre figura y fondo; y segundo, la idea del "fragmento productivo", dando como ejemplo la introducción a la 5ª Sinfonía de Beethoven. Para Ehrenzweig no es una melodía – una frase completa – sino un fragmento que por serlo encierra múltiples potencialidades. La interpretación es algo sorprendente, pues podría aplicarse a muchas obras del clasicismo europeo. Si el argumento de Ehrenzweig es válido para la *Pintura Negra*, las pequeñas unidades resultantes de este proceso de fragmentación, que llamaba "Signos-Formas (SF en sus esbozos), podrían ser también, en la medida en que la fragmentación es "fructífera", formas nuevas que surgen al cabo de un proceso de liberación.

¹⁶ 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.

Esta transformación, en virtud de la cual el fragmento, de testigo de destrucción pasa a ser proyecto inacabado o simplemente elemento de nuevas constelaciones, se puede estudiar en los grabados en madera. Las primeras obras, registradas desde 1966, se presentan como “colecciones de fragmentos”, como en *Presque Toujours* (casi siempre), de 1967. No puedo decir si el pintor produjo intencionalmente estos fragmentos o si se hicieron accidentalmente. En todo caso, en su taller se encontraron varios sacos con estos retazos que se utilizaron en distintas combinaciones. Unos estudios tardíos, realizados con pedazos de tintas en los años 1990 “fabricados” por Llinás, muestran el interés continuado en esta práctica. Llinás reutiliza a menudo sus planchas, las combina, enteras o por partes. Pero también quiero mencionar en este contexto otro procedimiento que consiste en volver a trabajar una matriz ya existente para hacer un nuevo grabado, variante de una anterior, como *Umbral*. Al transformarse pierde su título, al tiempo que la misma matriz se deshace, se vuelve fantasmal - o se transforma, siempre según el criterio que aplicamos: ¿destrucción, o transformación?

La serie "Ritmos e imágenes", un conjunto de cerca de 9 obras realizado entre 1989 y 1999, muestra el uso casi metódico que Llinás hace de tales pedazos. La polirritmia africana, basada en motivos minimalistas que permiten múltiples combinaciones en líneas paralelas independientes, podría indicar un camino para ubicar la desarticulación creativa "del signo" en la obra de Llinás. Se entiende por qué sus pinturas nunca dan la melodía completa: la superficie nunca está cerrada.

El collage de Llinás combina signos y técnicas compositivas de origen africano con la gestualidad y unos principios estéticos "modernistas" (término que no hago mío, demasiado general y de hecho sin utilidad para interpretar la obra llinasiana). Podría leerse como acto que "subvierte" los códigos occidentales. Efectivamente, Llinás recorta para sus collages grandes letras o palabras sacadas de diarios o afiches de tal modo que los despoja de significado. Pero el signo africano se somete al mismo proceso. En los grabados, el collage revela que el propósito es otro. 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 tratando de fabricar una memoria "oficial" (o conforme a los deseos y objetivos de

un colectivo determinado). La memoria está presente, inevitable, aunque precaria. Llinás da espacio a su aparición escapando a todo control, incluidas sus trampas e ilusiones. El título de un grabado suyo cita un verso de Lezama Lima: "mi memoria me prepara su sorpresa", (sacado de *Una oscura pradera me convida*). No solamente la memoria no tiene propietario – quien la tiene lo debe a que no intenta domeñarla - la función del artista es la de un "medium" que la ayuda a emerger. Si una perspectiva no-formalista es lícita aquí, se podría trazar una línea hacia la "propuesta" de Lygia Clark, o las exploraciones del videasta colombiano Oscar Muñoz sobre la precariedad de las imágenes.

Fragmentación contemporánea: perspectivas

Los ejemplos dados al inicio de esta presentación muestran que los artistas contemporáneos latinoamericanos han descubierto el potencial crítico de la fragmentación que se ha vuelto un hecho consumado. El *Módulo de construcción* de Damián Ortega, de 1998, hecho con tortillas de modo que se lee como construcción identitaria, es una crítica del nacionalismo mexicano. Las instalaciones de Los Carpinteros permiten lecturas análogas, ajustables a la situación cubana pero igualmente poseen 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. La dimensión trágica del haz de conflictos que asolan Colombia desde hace 70 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 1940 de Alejandro Obregón hasta Juan Manuel Echavarría y Doris Salcedo para citar tan solo los más conocidos. 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, camisetas 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 las obras de Echavarría, la fragmentación se vuelve mucho más directa, tanto en sus *Retratos* de 1996 como en la *Bandeja de Bolívar* de 1999, ya citada, pero también en la última serie fotográfica, *Los silencios* de 2010-2015. En todas estas 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, a la par que hacen sentir la ausencia - la presencia "espectral" - de los desaparecidos; al brotar de objetos aparentemente anodinos la memoria se vuelve avasalladora.

Diane Waldmann (1992) señaló las ramificaciones que conoció el collage a lo largo del siglo 20. Es efectivamente una caja de Pandora: una vez que nos quitemos los anteojos formalistas, la supuesta "yuxtaposición" se muestra como una compleja máquina que no se contenta con "desestabilizar la mirada". Admite lecturas plurales al combinar los fragmentos en tanto partes no solamente de una totalidad truncada violentamente, sino de un mundo abierto a la contingencia y la contigüidad. Género impuro, abre el mundo cerrado del arte, tal como lo exigía el supuesto "formalista" Adorno en su *Teoría estética*. Muchas instalaciones contemporáneas parten de sus presupuestos, pues uno de ellos es que contradice el marco – intelectual, institucional, social. En fin, lo que se juega en el collage es la desacralización de la imagen.

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. 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. 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 20. Anti-monumental no quiere decir privado o íntimo, opuesto a lo público – ver las obras de John Heartfield, Raoul Hausmann, Hanna Hoeh, o en la actualidad cubana la serie de Sandra Ceballos utilizando su expediente escolar de San Alejandro: en el centro, una página arrancada de este expediente indicando por ejemplo "inadaptada"; "ha sido separada del centro en Asamblea de educación comunista", "evolución biológica normal", etc.: El collage opera pues a la juntura entre ambas esferas.

Y recupera lo que los grandes relatos desdeñan. Por esto mismo merece un estudio, por (im)modesto que sea.

Referencias bibliográficas

Bibliografía

Brock, B. (1981). Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität. En H. Nibbrig (Ed.), *Fragment und Totalität*. (pp. 124-140). Francfort, Alemania: Suhrkamp.

Consuegra, H. (2001). *Elapso Tempore*. Miami, EE.UU.: Universal.

Ehrenzweig, A. (1967). *The Hidden Order of Art*. London, England: Paladin.

Mosquera, G. (1996). *El arte latinoamericano deja de serlo*. Madrid, España: ARCO Latino.

Naves, R. (2001). *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Brasil: Ed. Atica.

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

Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. New York, EE.UU.: Abrams.