

Joaquín Torres García: el álbum *Structures* de 1932

JORGE SCHWARTZ
Universidade de São Paulo (Brasil)
Professor emérito
jschwartz@usp.br

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p39-64> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este artículo tiene como tema central el álbum inédito *Structures* de Joaquín Torres García, con fecha de 1932. La investigación sobre ese álbum me llevó a otros artistas como el italiano Umberto Boccioni, la alemana Hannah Höch y el argentino Alejandro Xul Solar. Como tipo de coleccionismo, el álbum es un procedimiento marginal con respecto a la forma y naturaleza de la obra por la que estos creadores son conocidos en el mundo del arte. Y por eso mismo, estos “álbumes” han inspirado un buen número de indagaciones. Podemos conjeturar que se trata de una tradición o de un hábito, poco o nada estudiados en la historia del arte, que encuentra en el trabajo extraordinario de Aby Warburg un punto de partida tanto como de fuga.

Palabras claves: Álbum; Archivo; Coleccionismo; Atlas.

Joaquín Torres García: the Album *Structures* of 1932

Abstract: This article focuses on the unpublished album *Structures* by Joaquín Torres García, dated 1932. My research on that album led me to other artists such as the Italian Umberto Boccioni, the German Hannah Höch, and the Argentine Alejandro Xul Solar. As a type of collecting, the album is marginal to the form and nature of the work by which these creators are known in the world of art. And for that reason, these “albums” have been an inspiration to inquiry and research. We can conjecture that it is a tradition or a habit, little studied in art history, which finds in the extraordinary work of Aby Warburg a point of departure as well as convergence.

Keywords: Album; Archive; Collecting; Atlas.

A Luis Pérez-Oramas.

En enero de 2016, Luis Pérez-Oramas me invitó a dar una charla durante la exposición *Joaquín Torres García: The Arcadian Modern* que él había organizado en el MoMA. Esa exposición me deparó dos descubrimientos inesperados: un álbum de recortes, *Structures* (1932), en una vitrina electrónica con reproducciones de varias de sus páginas, y el nombre “Aby Warburg”, que hasta aquel momento ignoraba y que oí por primera vez durante una de las conferencias. Las páginas del álbum, por gentileza del Museo Torres García de Montevideo, me llevaron a obtener el ejemplar completo digitalizado de *Structures*. Y el nombre del alemán

Aby Warburg me llevó a su famosa biblioteca, depositada en la London University, en busca de su *Atlas Mnemosyne*.

Inicialmente pensé en la necesidad de hacer un estudio específico sobre este álbum hasta hoy inédito de Joaquín Torres García (1874-1949) y en la soñada misión imposible de publicar una edición facsimilar. No sé si la categoría “álbum” llega a constituir un género, pero sin duda establece una tradición, donde se mezclan el coleccionismo, la técnica del *collage* y el montaje. Entre ideas y fabulaciones su lectura provocó, sobre todo, la necesidad de tratar de definir al “álbum” como un objeto que se encuentra entre el archivo como procedimiento y la obra de arte.

Durante la primera mitad del siglo XX aparecieron algunos antecedentes importantes de Torres García. El primero de ellos es la alemana Hannah Höch (1889-1978), que dedicó su vida artística al *collage*. Otro pionero es el futurista Umberto Boccioni (1882-1916), con el álbum de *collages Atlas* (1909 y 1910-1915)¹. No puedo dejar de mencionar aquí al contemporáneo alemán John Heartfield (1891-1968), otro de los fundadores del dadaísmo y maestro del *collage*. La revista semanal *A.I.Z. (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung - Revista ilustrada de los trabajadores)*, que lo llevó a la posteridad, se publicó de 1929 a 1934, producida durante su exilio en Checoslovaquia. *A.I.Z.* constituyó un poderoso instrumento de divulgación y resistencia contra el nazismo.

A medida que avanzaba mi indagación, fui descubriendo a otros artistas que hicieron de sus álbumes una práctica cotidiana. Entre ellos, se encuentra Xul Solar (1887-1963), con treinta y ocho carpetas de recortes (36 x 25,4 cm) de 1941 a 1953, conservadas en el museo que lleva su nombre². Se trata de una colección formada por miles de imágenes. A este repertorio se suman dos artistas brasileños, muy particulares: Hudinilson Urbano (1957-2013), figura de proa de la generación Xerox y del performance, con más de cien álbumes o “Cuadernos de Referencia”, hoy en varios museos; y Paulo Bruscky (1949), poeta y artista multimedia, que hasta hoy sigue exponiendo álbumes³.

Los álbumes me llevaron inevitablemente al *Atlas Mnemosyne* (diosa de la memoria) de Aby Warburg⁴, trabajo monumental que cambió para siempre la historia del arte. La versión del *Atlas* (2024), que se encuentra hoy en Londres, en el Instituto Warburg, tiene setenta y siete paneles y casi mil trescientas imágenes (Hönes, 2024). Sobre la dificultad de interpretación de

¹ Depositado en la Biblioteca Cívica de Verona, el *Atlas* (2016) se trata, en palabras de Francesca Rossi, de “tre cartelli contenenti materiali a stampa diversi montati su fogli di carta con la tecnica del collage” (2016: 31), el primero de 1909, los otros dos de 1910-1915.

² Aunque he tenido la ocasión de ver algunas carpetas en el Museo Xul Solar, gran parte de las informaciones aquí incluidas se basan en la investigación de grado desarrollada por Sofía M. Frigerio (2006) bajo la supervisión de Patricia M. Artundo.

³ Los artistas brasileños no serán estudiados en este ensayo, pero no quería dejar de mencionarlos.

⁴ Existen dos publicaciones en castellano: 2010, *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, edición de Martin Warnke, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal; y 2012, *El Atlas de imágenes Mnemosyne*, edición, traducción y notas a cargo de Linda Báez Rubí, México. Este último trabajo, exhaustivo, identifica cada una de las imágenes del *Atlas*. Ver, en particular, Hans C. Hönes, 2024, “‘Mnemosyne’: Warburg’s Curtain Call”, en *Tangled Paths: a Life of Aby Warburg*, Londres, Reaktion Books, pp. 202-229.

esta obra, cito a E. H. Gombrich, discípulo y biógrafo de Warburg: “Sin este largo proceso de iniciación, el lector se encontrará tan desorientado probablemente como el autor de este libro cuando vio por primera vez las fotografías de las pantallas que iban a formar las láminas del denominado *Atlas*” (1992: 264).

Warburg diseñó un sistema pensado y realizado en oposición a la tradicional lectura cronológica, sucesiva y lineal de la historia del arte. El álbum está compuesto por paneles de tela en los que Warburg “cuelga” imágenes permutables ordenadas de modo subjetivo para revelar cómo, en diferentes períodos históricos, aparecen o se retoman las mismas tradiciones formales. Las imágenes permutables y el orden arbitrario y móvil de su ordenamiento secuencial crean, por contigüidad inesperada, nuevos significados, múltiples, abiertos, indeterminados⁵. Se trata, como lo definió Luis Pérez-Oramas (2006), de un pensamiento salvaje más allá de las certidumbres académicas⁶. Los vínculos entre las imágenes de Warburg, así como los libros de su famosa biblioteca, establecen una política de contaminación “por buena vecindad”. Sus dos discípulos, Fritz Saxl y Gertrud Bing, pasaron sus vidas tratando de organizar y divulgar la obra de Warburg, que hasta hoy despierta enorme interés. José Emilio Brucúa, uno de sus mejores exegetas, así define el *Atlas Menomosyne*:

El resultado concreto fue un atlas de fórmulas visuales elementales, que reunía imágenes ordenadas de acuerdo con determinados temas en grandes paneles, casi sin texto alguno. Las relaciones que pudieran tejerse entre aquellas imágenes, suponía Warburg, expresarían los nodos de significación que estructuran la cultura euroamericana en torno de emociones primarias y bipolares. En 1929, con la ayuda de Gertrud Bing y Fritz Saxl, el historiador hamburgués logró exponer setenta y nueve paneles. Como era de esperarse, el proyecto quedó inconcluso y no alcanzó su último objetivo, a saber, forjar un mapa total del ser humano europeo de su tiempo como heredero de la tradición clásica. Sin embargo, el recorrido por los paneles construidos entonces permite advertir la sagacidad de Warburg para identificar los mecanismos de la transmisión de la cultura (Burucúa, 2019: 11-12).

Esa particular forma de imaginación es lo que me propongo explorar en las páginas que siguen.

Torres García, *Structures* (1932)

El álbum *Structures* de 1932 suscita de inmediato una serie de cuestiones. ¿Cuál es la finalidad de este cuaderno, si es que tiene una finalidad? ¿Pensó Torres García en exponer este objeto, como si tuviese *status* de obra de arte? ¿O lo hizo como actividad privada y de bastidores de su trabajo? ¿Será que utilizó las imágenes elegidas como referencia o inspiración de algún dibujo o pintura suya o como pasatiempo de coleccionista? *Structures* es un cuaderno de 24 x

⁵ Vale la pena reproducir la descripción que Didi-Huberman hace de la forma de trabajar de Warburg: “[...] sabido es, colgaba las imágenes del atlas con pequeñas pinzas en una tela negra montada en un bastidor —un “cuadro”, vaya—, después tomaba una fotografía o mandaba que la tomaran, obteniendo así una posible “mesa” o lámina de su atlas, después de lo cual podía desmembrar, destruir el “cuadro” inicial, y volver a comenzar otro para deconstruirlo otra vez” (2011: 20).

⁶ La muestra *Transforming chronologies: An Atlas of Drawings*, curada por Luis Pérez-Oramas para el MoMA en 2006 consistió en una exposición de 175 obras organizadas temáticamente (tectónico – digital – figuras – construcciones – movimiento), a partir de los archivos de dibujos de este museo. Un ejemplo perfecto y muy estimulante de inspiración en los principios warburgianos.

19,5 centímetros, con ciento dieciséis páginas no numeradas y más de doscientas cincuenta imágenes en total. La ficha incluida en el catálogo del MoMA (2015) indica que se trata de una producción hecha en tinta, témpera, papel cortado y pegado sobre papel. El hecho de que el álbum se encuentre hoy en el Museo Torres García significa que acompañó al pintor hasta el final de su vida⁷. En el apartado “Chronology” del catálogo del MoMA, junto al año 1932 aparece la siguiente descripción: “[...] Torres produce el álbum *Structures*, de recortes con imágenes cortadas y pegadas que sirve como un atlas (subr. mío) de la evolución y continuidad formal de ciertas estructuras —visibles en tumbas, templos, alfabetos, diagramas de telecomunicación, a través de civilizaciones” (2015: 202). Es interesante que la autora de esta cronología, Karen Elizabeth Grimson (2015), use el concepto de “atlas”, como lo usaron Warburg y Boccioni.



Imágenes 1 y 2. *Structures* (1932), tapa y contratapa.

La tapa y la contratapa de *Structures* (ver Imágenes 1 y 2) son obras típicas de Torres García, con planimetría ortogonal y símbolos que el pintor uruguayo repitió a lo largo de toda su obra: hombre, sol, triángulo, pescado, casa, reloj, escalera, etcétera. La tapa incluye también los datos de lugar y fecha: París, 1932. Su etapa parisina, de 1926 a 1931, coincidió con el nacimiento del arte constructivo. Durante el período parisino, Torres García produjo varios cuadernos ilustrados, con textos en francés. El mismo año de *Structures* publicó el cuaderno ilustrado *Raison et Nature* en la editorial Imán (ver Imagen 3)⁸.

⁷ *Structures* fue expuesto por segunda vez en 2023-2024, *Antes de América*, Madrid, Fundación Juan March.

⁸ La revista *Imán* (1931), dirigida por Elvira de Alvear en París, tenía como secretario de redacción a Alejo Carpentier. El único número publicado no deja de ser sorprendente. Es una curiosidad que, además, aparezca como marca editorial. Reproduzco la nota de Martín Greco para el Archivo Histórico de Revistas Argentinas: “La revista *Imán* apareció en París

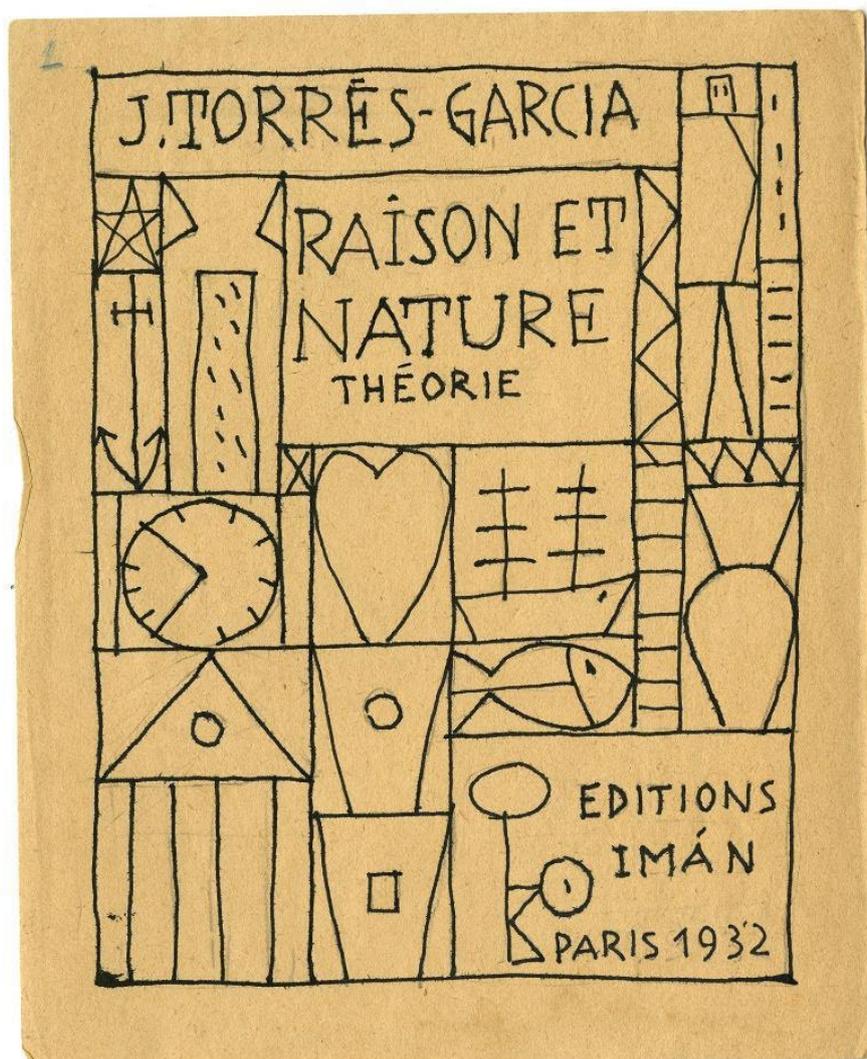


Imagen 3. *Raison et Nature* (1932).

El título *Structures* y las referencias, manuscritas en lápiz, de buena parte de las imágenes están todos en francés. No sabemos cuánto tiempo llevó la construcción de este cuaderno, ni si Torres García lo hizo exclusivamente durante su estada de seis años en París, o si lo desarrolló durante un tiempo más extenso. Puede ser que el afrancesamiento de los títulos indique su voluntad de incorporarse al mundo artístico parisino de los años veinte, a semejanza de Vicente Huidobro años antes.

en abril de 1931. Publicó un solo número, aunque se conservan testimonios de otros números proyectados. Su directora fue Elvira de Alvear y su secretario de redacción, Alejo Carpentier. Recoge textos de importantes autores, como Léon-Paul Fargue, Xul Solar, Vicente Huidobro, Henri Michaux, Jaime Torres Bodet, Eugenio d'Ors, Robert Desnos, Franz Kafka, Miguel Ángel Asturias, Hans Arp, Georges Bataille, Philippe Soupault, John Dos Passos, Arturo Uslar Pietri y el Vizconde de Lascano Tegui, entre otros". Para leer la nota completa ver: <https://ahira.com.ar/revistas/iman/>. Para más informaciones sobre Elvira de Alvear, consultar Schwartz (dir.), 2024: 52-53.

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, "Ut pictura poesis": vínculos..., pp. 39-64 – ISSN electrónico: 2683-7897

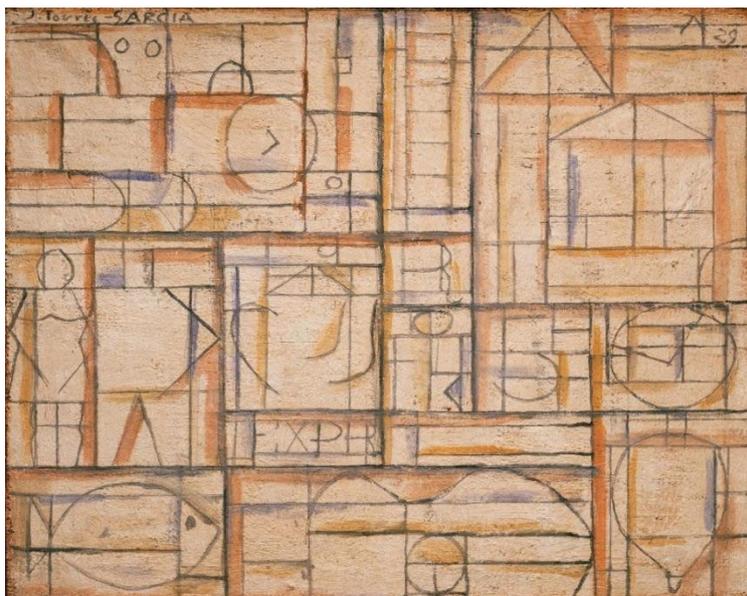


Imagen 4. *Composition* (1929).

Entre las reproducciones incluidas en *Structures*, se puede reconocer una obra de Torres García, *Composition*, de 1929, prácticamente escondida en la página 50 (numeración mía; ver Imagen 4)⁹. Se trata de un óleo de 1929, de dimensiones considerables (81,3 x 100,2 cm), hoy en la colección del Museo de Arte de Filadelfia¹⁰. Es probable que el óleo estuviese todavía en posesión de Torres García cuando lo reprodujo en el álbum. Transcribo la ficha catalográfica que se presenta en el sitio web del museo: “Este óleo es uno de los primeros ejemplos del ‘Universalismo Constructivo’, un estilo de pintura que combina la grilla con una estructura abstracta con imágenes simbólicas. Los íconos con el fondo crema, incluyen un pescado, una escalera, varios relojes, un hombre y una mujer, y lo que parece ser una locomotora a vapor, sugerida también por las letras ‘EXPR’ (contracción de ‘expreso’)”¹¹. Con excepción de la tapa y la contratapa, no hay ni una sola página en el interior del álbum que permita identificarlo con el estilo típico de Torres García (ver Imágenes 1 y 2). Sin embargo, al agregar la tapa firmada y fechada, y la contratapa, las dos con dibujos inmediatamente reconocibles por su estilo, el pintor uruguayo parece buscar modos de no dejar dudas sobre su autoría.

Una forma de extraer significados del álbum de Torres García es asociar las imágenes por afinidades, como supongo que lo habría hecho Warburg. En este sentido, podemos afirmar que existen algunas constantes a partir de las cuales se pueden reconocer ejes temáticos.

Las imágenes pegadas en las páginas funcionan por contraposición y contraste. Lo que con toda seguridad le interesaba a Torres García era justamente el efecto de estos contrastes. Sobre las proporciones cabe señalar que, de la escala micro a la macro, ni una de las imágenes reproducidas mantiene proporción alguna. No existe un patrón en las dimensiones de las

⁹ Las páginas del álbum *Structures* no están numeradas. Para los fines prácticos de cita y referencia, propongo en adelante mi propia numeración.

¹⁰ El museo posee una gran colección de obras de Marcel Duchamp, especialmente *Étant donnés*, inspirado en su amante, la escultora brasileña Maria Martins.

¹¹ La traducción es de mi autoría. Para acceder a la obra y su descripción en la página del museo ver: <https://philamuseum.org/collection/object/53868>.

imágenes pegadas en las páginas del álbum: pueden ser pequeñas, hasta cinco en una página, o puede ocurrir que una única imagen ocupe la página entera. La forma de pegarlas, evitando dejar espacios vacíos en la página, sigue una rigurosa geometría. Y esto, sí, es muy propio de las estructuras de Torres García.

Las imágenes de *Structures* revelan grandes contrastes espacio-temporales. Por ejemplo, en la página 34 se reproduce una máscara africana junto a un moderno diagrama, es decir, antigua cultura africana junto con elementos electrónicos de cultura occidental del siglo XX. También se presentan geografías y tiempos contrastados, como en las páginas 39-40 (ver Imagen 5), donde vemos, en la página derecha, uno de los obeliscos de la ciudad de Karnak, mientras que, en la izquierda, hay un dibujo de una expedición del noruego Fridtjof Nansen al Polo Norte¹².



Imagen 5. *Structures* (1932), páginas 39-40.

En una misma página se cruzan, por ejemplo, los temas históricos, la música y la geografía. Es el caso de la página 42, derecha (ver Imagen 6), que incluye la imagen de una piedra fronteriza conmemorativa, con el título en francés *Traité de Versailles* y la fecha grabada del 28 de junio de 1919 y, debajo de esa fotografía, incluye también tres diseños de un violín Stradivarius.

¹² Transcribo la referencia impresa debajo de la imagen: “Croquis autographe de Nansen, montrant le pont extrême atteint par l’expédition (avril, 1895)”. Fridtjof Nansen (1861-1930) fue un noruego científico y explorador polar, ganador del Nobel de la Paz en 1922.



Imagen 6. *Structures* (1932), página 42.

Arquitecturas las hay, y varias: egipcia, antigua, medieval, renacentista, moderna. Entre todas ellas se llegan a intercalar fachadas arquitectónicas con ilustraciones, como si fuesen tejidos geométrico-abstractos (ver Imagen 7).



Imagen 7. *Structures* (1932), página 28, derecha, *Madagascar*.

Lo mismo ocurre con la escritura, de la que se exhiben múltiples tipos y formas: jeroglíficos en piedra, papiros egipcios, una lápida antigua en hebreo e, inclusive, otra en escritura cuneiforme.

Otra de las sorpresas se encuentra en la página 30 ubicada a la derecha (ver Imagen 8). En ella, debajo de la imagen de un fragmento de piedra con escritura cuneiforme, se inserta una moneda con un busto del perfil de Cristo en alto relieve cuyo verso lleva escrito en letras

hebreas: “El Rey-Mesías vino en paz, y el Hombre-Dios se levantó vivo”¹³. Por sus características se trata de una de las imágenes más curiosas del álbum. Al contrario de Boccioni, John Heartfield o Grosz, las páginas de Torres García no son *collages*, como tampoco lo son las páginas de Hannah Höch.



Imagen 8. *Structures* (1932), página 30.

Las páginas dobles de *Structures* sin duda dialogan entre sí por contigüidad, en una especie de interlocución espontánea. Por ejemplo, una pintura surrealista de Juan Gris y la imagen de un barco de vela aparecen al lado de una pintura rupestre en página entera (página 90). A pesar de su marcada diversidad, las imágenes no se libran de nuestra tendencia a trazar correlaciones entre imágenes contiguas, dentro de una misma página o en páginas opuestas.

Dado el carácter aleatorio de su repertorio de imágenes, las páginas de *Structures* provocan sorpresas permanentes. Por ejemplo, en la página 107 (a la izquierda), nos encontramos con tres imágenes: una foto de silos para almacenar granos de la United Grain Growers; un dibujo de cartuchos egipcios y una foto de la fachada de Notre Dame. Esa página, a su vez, dialoga con la 108 (a la derecha), en la que la escultura de la cabeza de un joven griego en perfil ocupa la página entera, con la referencia en lápiz “*Grec archaïque*” (ver Imagen 9). Los silos fueron

¹³ Cf. Hill, G. F., 1920, *Medallic Portraits of Christ*, Oxford at the Clarendon Press, p. 4. Agradezco la información a Yoav Farhi de la Colección Numismática del Museo de Israel. Recupero la traducción propuesta por Saúl Sosnowski para este verso.

una imagen fecunda para la modernidad vanguardista, no solo por su geometría, sino también por estar cerca de puertos, que son una señal de cosmopolitismo o inmigración¹⁴.



Imagen 9. *Structures* (1932), páginas 107-108.

Dos de las páginas más sorprendentes, tanto por la variedad de elementos que las componen como por la disposición de las imágenes, son la número 49, situada a la izquierda, y la número 50, a la derecha (ver Imagen 10). En la primera encontramos un mate monumentalizado y, a su derecha, una lista vertical de países, con números en escala descendente, sin otra información. Debajo del mate y la lista se encuentran dos imágenes, aparentemente de huesos de animal con orificios, con el registro en lápiz “*Chalsée-Ur*”, ciudad de los caldeos donde se supone que nació Abraham. Por su parte, la página 50, con cinco imágenes, es un cruce total de culturas. En la parte superior de la página se suceden, de izquierda a derecha, la escultura de un Kouros del período griego arcaico, el interior de la iglesia medieval gótica de Saint-Remy y una imagen vertical de santos medievales. Debajo de estas tres imágenes, aparece, a la izquierda, el óleo disimulado de Torres García, *Composition*, al que ya hice referencia y, a su derecha, la imagen de una corrida de bigas de dos caballos, posiblemente de inspiración asirio-babilónica, con dos jinetes o soldados fustigándolos.

¹⁴ En la revista *Martín Fierro*, Año II, N° 21, de agosto de 1925, vemos reproducida una imagen de “silos americanos”, al lado de otra foto de columnas griegas o egipcias. Es la verticalidad geométrica lo que aproxima las dos imágenes. Cito por la edición facsimilar a cargo de Horacio Salas, 1995, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, p. 151.



Imagen 10. *Structures* (1932), páginas 49-50.

Torres García vivió en París de 1926 a 1932 y estuvo en contacto con el mundo artístico parisino. Ese contacto y la curiosidad insaciable que muestra en su álbum hacen imposible pensar que no estuviera enterado de las polémicas inaugurales de las vanguardias o que no conociera la obra de los vanguardistas más importantes. Por eso, quiero detenerme brevemente en los artistas que podrían haber sido sus precursores o sus contemporáneos e interlocutores.

Marinetti y Boccioni

Marinetti es uno de los dos grandes futuristas que se dedicaron a confeccionar álbumes. Los recortes, recogidos en siete álbumes denominados *Libroni*, van de 1905 a 1944, año de su muerte, y revelan una actividad constante, de casi medio siglo, de cortar y pegar artículos de diario, reseñas, dibujos, fotografías, etcétera. No se sabe dónde se encuentran los siete *Libroni* originales, pero la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale, que posee los fondos Marinetti, tiene una colección de más de 10.000 diapositivas donde se pueden leer los recortes con todo detalle¹⁵. Esos recortes tratan, por supuesto, de todo lo referente al fundador del futurismo y a sus actividades en Italia y en el resto del mundo, que no fueron pocas. No es una exageración afirmar que Marinetti, además de haber sido el fundador, fue un divulgador frenético, nacional e internacional, de su propia escuela.

¹⁵ Ver Filippo Tommaso Marinetti's *Libroni on Futurism* | Beinecke Rare Book & Manuscript Library (<https://beinecke.library.yale.edu/>).

Curiosamente, Francesca Rossi, en la introducción de la edición facsimilar del *Atlas* de Umberto Boccioni, señala a este artista y a su obra como precursores de Warburg:

El *Atlas* boccionano agrupa 216 recortes aplicados sobre 22 hojas encuadernadas en 13 tablas dobles. A primera vista evoca, anticipándola, la configuración formal y tipológica de Mnemosyne, el *Atlas* iconográfico que Aby Warburg proyectó en 1924 y donde confluyeron sus amplias investigaciones sobre la supervivencia y la influencia de lo Antiguo en la cultura¹⁶ (2016: 32).

En principio podemos concordar con esta afirmación, si consideramos solo los elementos formales de los dos coleccionistas; Warburg tenía un proyecto de historia del arte y cultura universal absolutamente distinto de los álbumes personales de Boccioni. De este famoso pintor italiano existen tres cuadernos de recortes de distintos tipos de material impreso, pegados en hojas de papel con técnica de *collage*. Boccioni comenzó a coleccionar estos recortes en 1909, año de la publicación del *Manifiesto Futurista* de Marinetti. El primer cuaderno es un *Atlas* compuesto en hojas de gran tamaño dobladas en dos de modo que se muestren siempre dos páginas lado a lado. El *Atlas* contiene doscientos dieciséis recortes con imágenes de todo tipo: fotos de alfarería griega clásica, reproducciones de pinturas premodernas, desde el Renacimiento hasta el impresionismo, estampillas, afiches de varias bienales de Venecia, anuncios publicitarios fechados desde fines del siglo XIX hasta 1909. Una de sus páginas incluye ocho recortes dedicados a Durero. En otras páginas aparecen letras capitulares renacentistas, alfabetos (fuentes), medallas, imágenes de pinturas religiosas, etcétera. También se encuentra una página donde aparecen serializados y, por eso mismo, tematizados, retratos de Petrarca, Laura, Beatrice d'Este y un San Sebastián de Rafael Sanzio, entre otros (ver Imagen 11).

¹⁶ Traducción del italiano de Flavio Angelo Fiorani.



Imagen 11. Umberto Boccioni, *Libroni*.

Marcado con lápiz a mano, como si fuera de 1913 (aunque los recortes empiezan en 1910), el segundo álbum (págs. 133-171) está exclusivamente dedicado a artículos de periódico. En su mayoría, estos artículos se refieren al futurismo, incluidos los escándalos y las controversias que provocó este movimiento vanguardista (ver Imagen 12).



Imagen 12. Umberto Boccioni, *Libroni*.

El tercer cuaderno, de 1912 a 1915, está exclusivamente dedicado a pinturas y esculturas. En él se reproducen imágenes de las propias esculturas de Boccioni y de exposiciones de arte en las que participaron Boccioni y otros vanguardistas. De hecho, este es un cuaderno totalmente dedicado al arte de vanguardia italiano que incluye, entre otras notas de periódico, una sobre el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de 1912, escrito por Boccioni.

La mayor diferencia con el álbum de Torres García es el coleccionismo como intención que practica Boccioni: en otras palabras, la selección previa de imágenes para componer las páginas, que funcionan, a mi modo de ver, como archivo de referencia. Creo que, al contrario de Boccioni, el pintor uruguayo iba agregando recortes en el cuaderno a medida que le llegaban a las manos, sin que las páginas tuvieran ningún orden preconcibido.

Hannah Höch

Hannah Höch es un caso realmente excepcional, por su pionerismo y coherencia, ya que dedicó toda su obra artística al *collage* y al fotomontaje. Höch nació bajo el Imperio Alemán, cuando las Academias de Bellas Artes no admitían a las mujeres. Aunque no sufrió directamente el Holocausto, sobrevivió al nazismo recluida en su casa de Berlín y subsistiendo gracias a su propio huerto. Höch también logró resistir, con éxito, a la presencia en gran parte masculina de las vanguardias. En palabras de Juan Vicente Aliaga, “la virilidad que ensalzaban los artistas de vanguardia, de claro sesgo masculinista, aparece aquí [en la obra de Höch] hecha añicos” (2004b: 35). Después de su matrimonio con Heinz Kurt Matthies, Höch tuvo varios compañeros y vivió con la escritora holandesa Til Brugman durante nueve años.

El trabajo de Hannah Höch fue posterior al futurismo italiano. Se unió al movimiento dadá en Alemania y podríamos considerarla una *artista total*. En palabras de Karoline Hille, “la artista pintó, dibujó, pegó, grabó y talló en madera y linóleo, fue costurera, diseñó vestidos, patrones y muñecas, bordó, hizo ganchillo y punto y escribió” (2004a: 40). Compañera durante algunos años de Raoul Hausmann, fundador del dadaísmo, Hannah Höch formó parte del círculo de George Grosz, Kurt Schwitters, Hans Arp, John Heartfield y Karl Blossfeldt. En realidad, Höch conoció lo mejor de las vanguardias alemanas y francesas. Sus obras se exhibieron por primera vez en una exposición colectiva en 1919.

Un álbum que fue presumiblemente compilado en 1933 da prueba de la abundancia de los recortes de diarios y revistas dentro del material visual coleccionado por Hannah Höch. Trabajo singular dentro de la obra de Höch, este álbum plantea cuestiones fascinantes. ¿Sirvió como colección de temas para *collages* y fotomontajes? ¿O fue un moderno *sketchbook*? ¿O fue quizá un primer paso hacia el arte conceptual? El *Álbum*, publicado en 2004¹⁷, contiene ciento catorce páginas dobles sin numerar con recortes del diario *Die Dame* dedicados a ciertos temas en particular: trabajadores, niños, danzas de distintos continentes, pueblos africanos, cuerpos (más femeninos que masculinos), arquitecturas, árboles, paisajes (ver Imagen 13).

¹⁷ El álbum original, depositado en los archivos de la artista en la Berlinische Galerie, no tiene fecha. Mide 36 x 28 cm. En este trabajo recurrimos a la edición facsimilar publicada en 2004 por la editorial Hatje Cantz Verlag.

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, “Ut pictura poesis”: vínculos..., pp. 39-64 – ISSN electrónico: 2683-7897

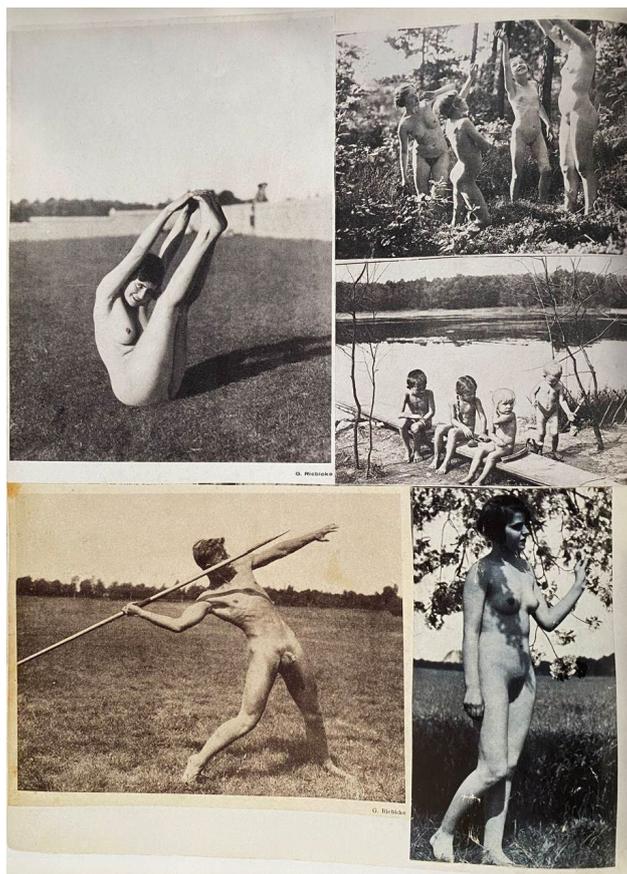


Imagen 13. Hannah Höch, *Album*, edición facsimilar (2004).

La crítica Gunda Luyken plantea algunas preguntas con respecto al *Álbum* de Hanna Höch, preguntas que comparto y que se pueden plantear con respecto a los álbumes de casi todos los otros artistas considerados en este artículo: “Este *Album* propone un número de cuestiones: saber si la artista veía su álbum como una realización autónoma y artística, o un diario visual que nunca tuvo la intención de salir a luz. ¿Cuán personal es el contenido del *Album*?” (2004a: s/p).

A Hannah Höch le interesaban, de forma muy organizada en sus recortes, el mundo de los humanos, el de la naturaleza y el de la tecnología (ver Imágenes 14 y 15). Höch vivió hasta los ochenta y ocho años. En su larga vida, fue testigo de dos guerras mundiales y de todos los movimientos de vanguardia del siglo XX en Alemania y Francia y recibió reconocimiento internacional en numerosas exposiciones y publicaciones dedicadas a su trabajo. Su mayor retrospectiva es la que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en 2004¹⁸.

¹⁸ *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga (2004a).

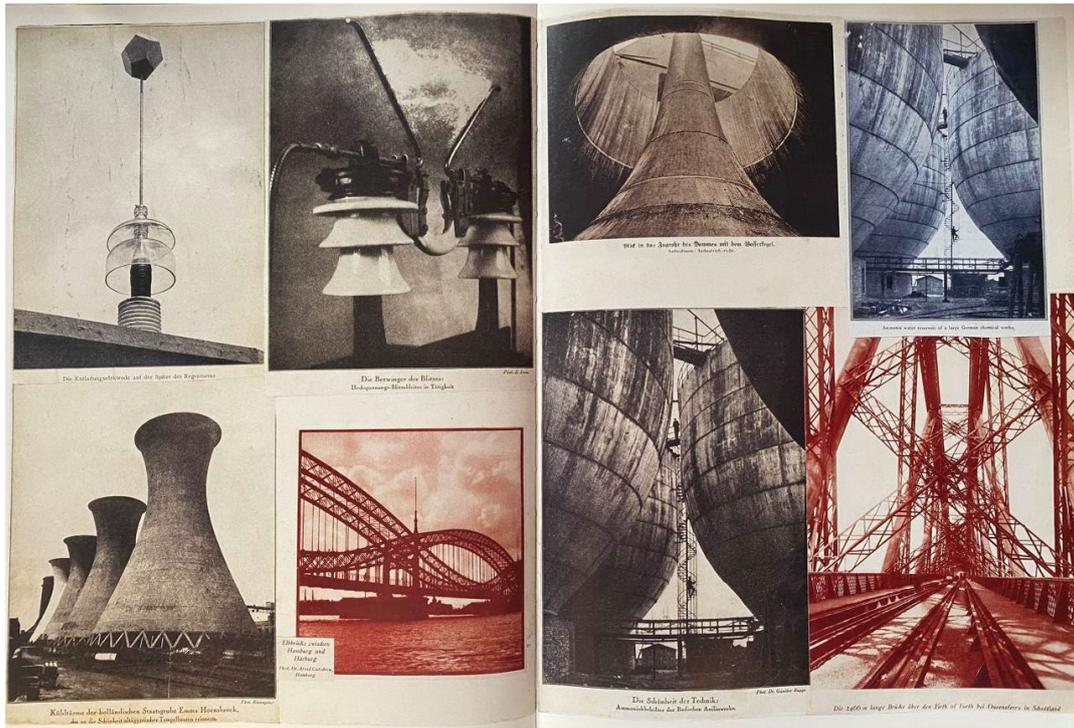


Imagen 14. Hannah Höch, *Album*, edición facsimilar (2004).



Imagen 15. Hannah Höch, *Album*, edición facsimilar (2004).

Xul Solar

De los varios álbumes mencionados hasta ahora, los recortes de Alejandro Xul Solar (1887-1963) son tal vez los más sorprendentes por su cantidad y por la rica variedad de sus formas y temas. Entre 1941 y 1953, Xul Solar reunió los recortes en treinta y ocho carpetas, de 36 x 24,5 cm. aproximadamente, que pueden llegar a tener hasta doscientas cuarenta y seis páginas (Frigerio, 2006)¹⁹. Se trata de miles de recortes de textos e imágenes reveladores de una curiosidad infinita e insaciable. Frente a esa infinidad de recortes, surge una pregunta inevitable: ¿quién pegaba y cortaba? No cabe la menor duda de que la selección de los recortes es del propio Xul. Frente a su intensa producción artística, al tiempo dedicado a la meditación y a sus viajes astrales, a sus lecturas, a los amigos, a los paseos y charlas interminables con Borges, es un desafío imaginar cuándo encontraba tiempo Xul Solar para esta especie de pasatiempo, dado que en sus pinturas no aparece ninguna referencia a las imágenes o a los asuntos de los recortes.

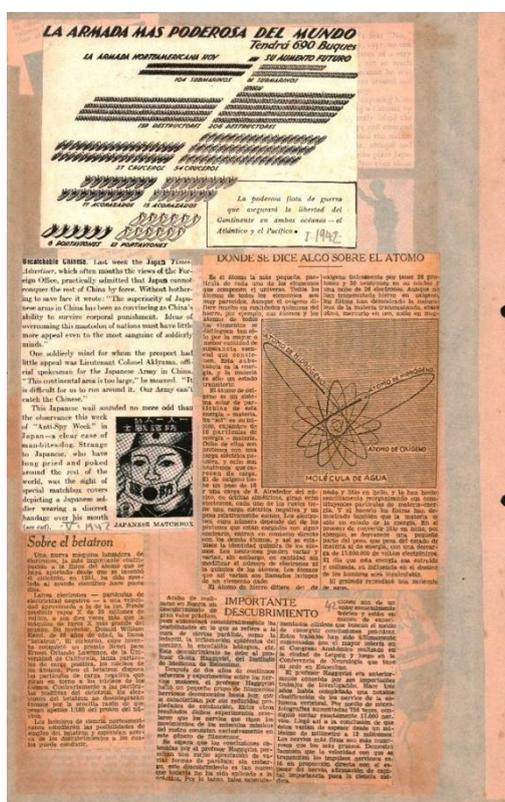


Imagen 16. Xul Solar, álbumes.

Como las carpetas están organizadas por temas, se me ocurre pensar que, una vez definido el eje temático, se iban insertando las imágenes. Por lo tanto, podemos sostener que no se trató de una actividad lineal, en la que, cuando se llena una carpeta, se empieza la siguiente. Rastreando algunos de estos ejes encontramos carpetas sobre la Segunda Guerra Mundial, el

¹⁹ La colección completa de álbumes fue expuesta en Il Palazzo Enciclopedico durante la 55ª Exposición Bial de Arte de Venecia (1 de junio al 24 de noviembre de 2013).

nazismo, el peronismo y la política internacional. Y hay, por ejemplo, cuatro carpetas, con el título de *Amberia*, dedicadas a la política latinoamericana²⁰.

Paralelamente, es notable la perfección del montaje, en el que nunca sobra ningún espacio entre un recorte y otro. Al respecto de esta sutileza técnica en el montaje de los recortes, María Sofía Frigerio nota que “[...] difícilmente puede percibirse dónde termina uno y dónde empieza el otro” (2006: 27).

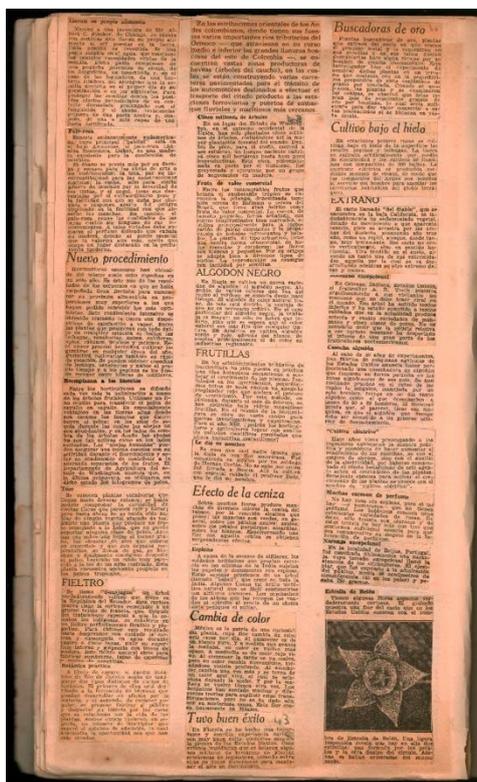


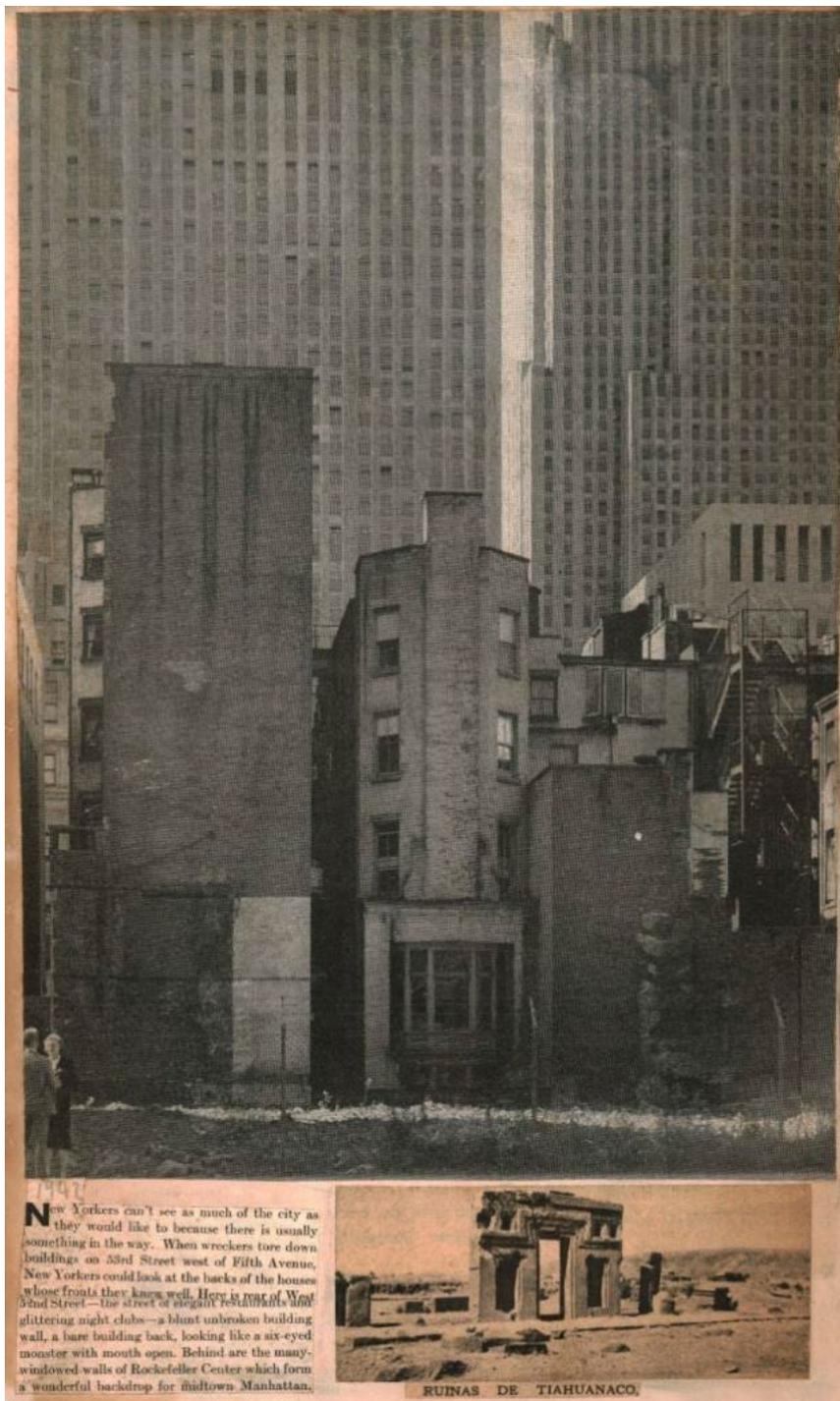
Imagen 17. Xul Solar, álbumes.

La variedad de los recortes es prácticamente infinita. Como señala Frigerio:

[...] contienen reproducciones con información visual general sobre arte de diversas épocas, culturas, estilos y artistas: arte europeo medieval, bizantino, renacentista; algo de fines de los siglos XVII, XVIII y de mediados y fines del siglo XIX (neoclasicismo, romanticismo, prerrafaelismo, impresionismo y posimpresionismo, decorativo y ornamental, simbolismo); arte del siglo XX (primitivismo ruso, surrealismo, futurismo, cubismo y otros); arte egipcio, griego, hindú, japonés, chino, africano; arte religioso de diferentes épocas, estilos y culturas, tanto occidentales como orientales; arte precolombino (petroglifos y cerámica), colonial norteamericano del siglo XX, latinoamericano y argentino de los siglos XIX y XX; relieves, esculturas, litografías, grabados y xilografías; mapas y planos; caricaturas, personajes de Disney, etc. (2006: 28).

²⁰ Agradezco a Candelaria Artundo, del Museo Xul Solar, por el envío de las imágenes.

Por otra parte, la variedad de las innumerables áreas de interés en el repertorio de los recortes impide definir un estilo. Una suposición es que, si los recortes fueron hechos o indicados por Xul, pegarlos con ese cuidado puede haber sido una labor de su compañera Lita Cadenas o de alguien que desconocemos.



New Yorkers can't see as much of the city as they would like to because there is usually something in the way. When wreckers tore down buildings on 53rd Street west of Fifth Avenue, New Yorkers could look at the backs of the houses whose fronts they know well. Here is part of West 52nd Street—the street of elegant restaurants and glittering night clubs—a blunt unbroken building wall, a bare building back, looking like a six-eyed monster with mouth open. Behind are the many-windowed walls of Rockefeller Center which form a wonderful backdrop for midtown Manhattan.

RUINAS DE TIAHUANACO

Imagen 18. Xul Solar, álbumes.

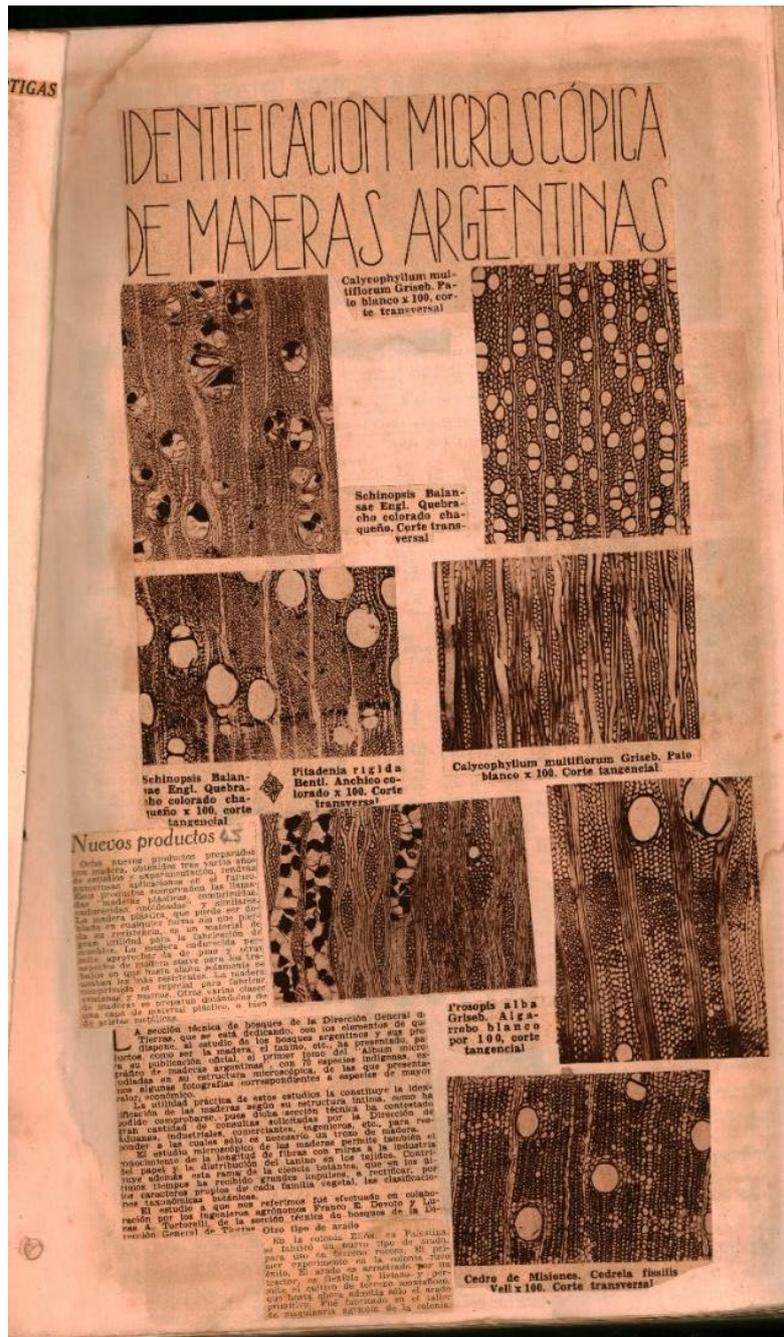


Imagen 19. Xul Solar, álbumes.

Con respecto al proceso de reconstitución de la biblioteca de Xul, que se incendió en 1964, Patricia M. Artundo, responsable durante años del cuidado y desarrollo de ese proceso, explica:

Una biblioteca que en 1964, unos meses después del fallecimiento del artista, sufrió un incendio en el que se perdieron cerca de 2.000 libros, según el testimonio de su viuda Micaela “Lita” Cadenas. Aproximadamente un 30 % del total de una biblioteca que en la actualidad alberga 3.500 libros y 200 títulos de revistas (Artundo, 2023: s/p).

Entre los libros que sobrevivieron, se encuentra *The Art of Thinking* de Ernest Dimnet, con un marcador en una página que sin duda debe haberle interesado a Xul:

Cómo leer el periódico

Algunos tratan al periódico con absurdo respeto, leyéndolo como si cada sílaba importara. Otros hablan de él con desprecio: “Nunca hay nada en el periódico: pierdes tu tiempo leyéndolo”. Otros también —pocos en número— provistos con un lápiz rojo y grandes tijeras se sientan junto a un montón de periódicos a los que tratan sin contemplación. La mitad de las hojas son dejadas de un lado mientras el resto se repasa con entusiasmo pero rápidamente, y el lápiz rojo zigzaguea de cuando en cuando a través de una columna. En menos de una hora se han acabado siete u ocho periódicos, y solo quedan las páginas marcadas en rojo desparramadas por sobre la mesa, el sofá y el piano. Entonces, las grandes tijeras entran en juego. En pocos minutos los recortes son apilados aparte formando un pequeño montón ordenado, mientras que la pila de hojas arrugadas es dejada a un lado hasta que la mucama pueda ocuparse de ella. Entonces se verá al lector repasando lentamente sus recortes, pensando. Nada puede verse más diferente a la expresión común del lector de periódicos que ese ceño pensativo. Pocos momentos después, los recortes habrán desaparecido, cuidadosamente guardados en diferentes carpetas²¹ (148).

Esta reflexión de Ernest Dimnet sobre tres formas de lectura del periódico puede haberle servido de inspiración a Xul y prefigura su *modus operandi*. El libro de Dimnet se publicó en 1928, en fecha muy anterior a las de las carpetas, que empiezan en 1941. No conocemos la fecha de adquisición de ese libro.

Es importante notar que los recortes de Xul Solar revelan su intensa preocupación por la amenaza del nazismo y las vicisitudes de la lucha de los aliados en contra del Eje, como lo muestra la página fechada en 1943 que reproduzco a continuación (ver Imagen 20).

²¹ Agradezco a Patricia M. Artundo la cesión de este sorprendente texto, *The Art of Thinking* (Dimnet, 1928). La traducción del fragmento que se cita es de su autoría.

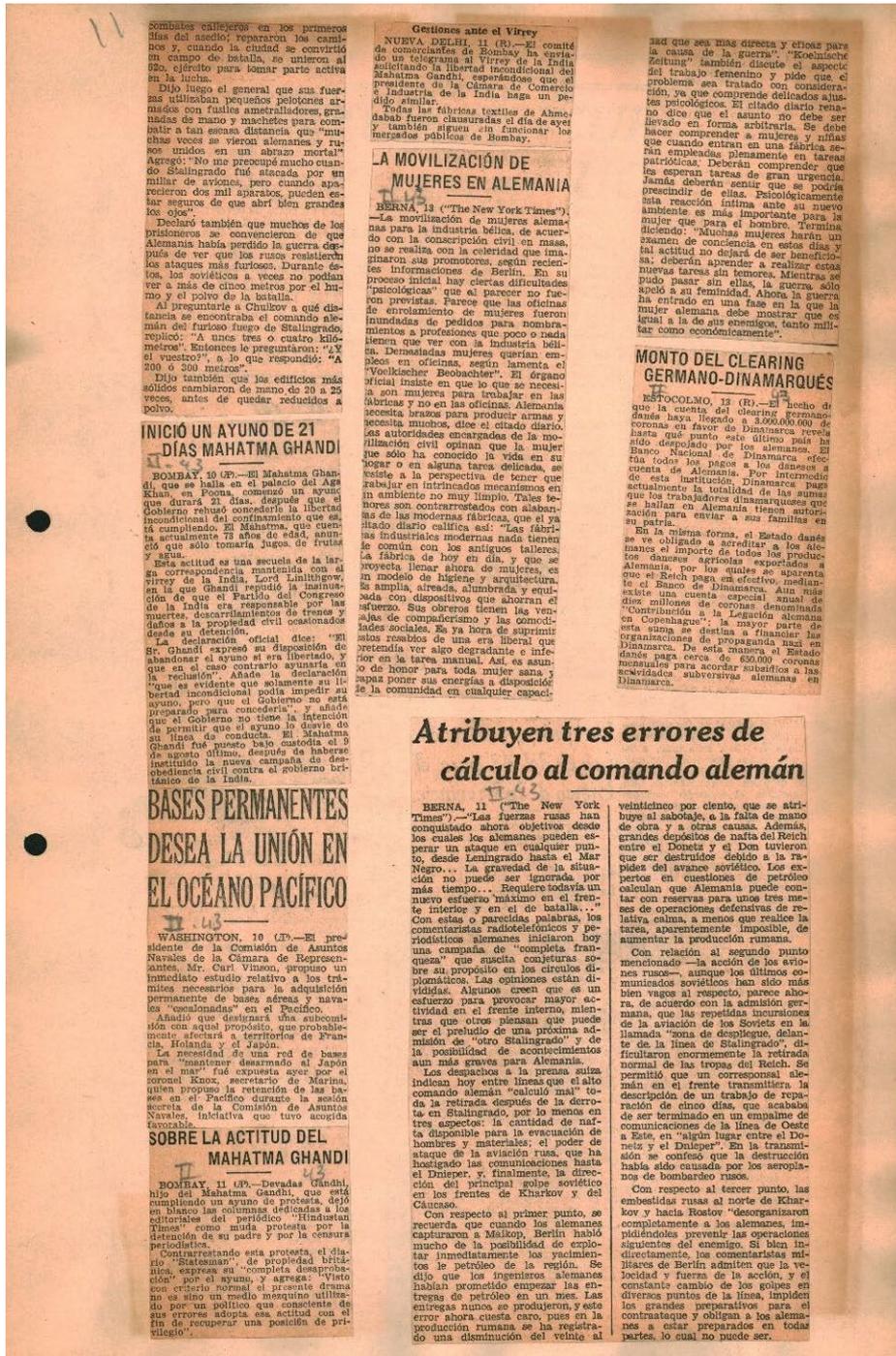


Imagen 20. Xul Solar, álbumes.

Conclusión

Al llegar al término de este recorrido que, deslizándose entre recortes, ha rehuido la pretensión de exhaustividad, creo que he podido trazar las fronteras de un género o de una tradición hecha de álbumes y formas de coleccionismo. Mi aventura comenzó con *Structures*, álbum de Joaquín Torres García aún inédito y expuesto apenas dos veces en instituciones internacionales (MoMA, 2016, y Fundación Juan March, 2023-2024). La indagación sobre *Structures* me llevó a descubrir artistas con hábitos semejantes a los de Torres García que, por lo general, desarrollaron estas prácticas de forma paralela a sus proyectos estéticos y sin el

propósito de definir las como obras de arte. El arco ideológico de estos artistas puede variar desde la total falta de intención, como en Torres García, hasta la intensa militancia anti-nazi de John Heartfield. En el caso de Hannah Höch, su trabajo como pionera del dadaísmo y maestra indisputable del *collage* explica el predominio de la pura función estética, casi decorativa, en los álbumes publicados hasta ahora.

Los álbumes que me interesan se distinguen totalmente de los típicos cuadernos de artistas donde se registran bocetos o proyectos, no necesariamente desarrollados, de posibles pinturas, dibujos o grabados (ver Imagen 21).

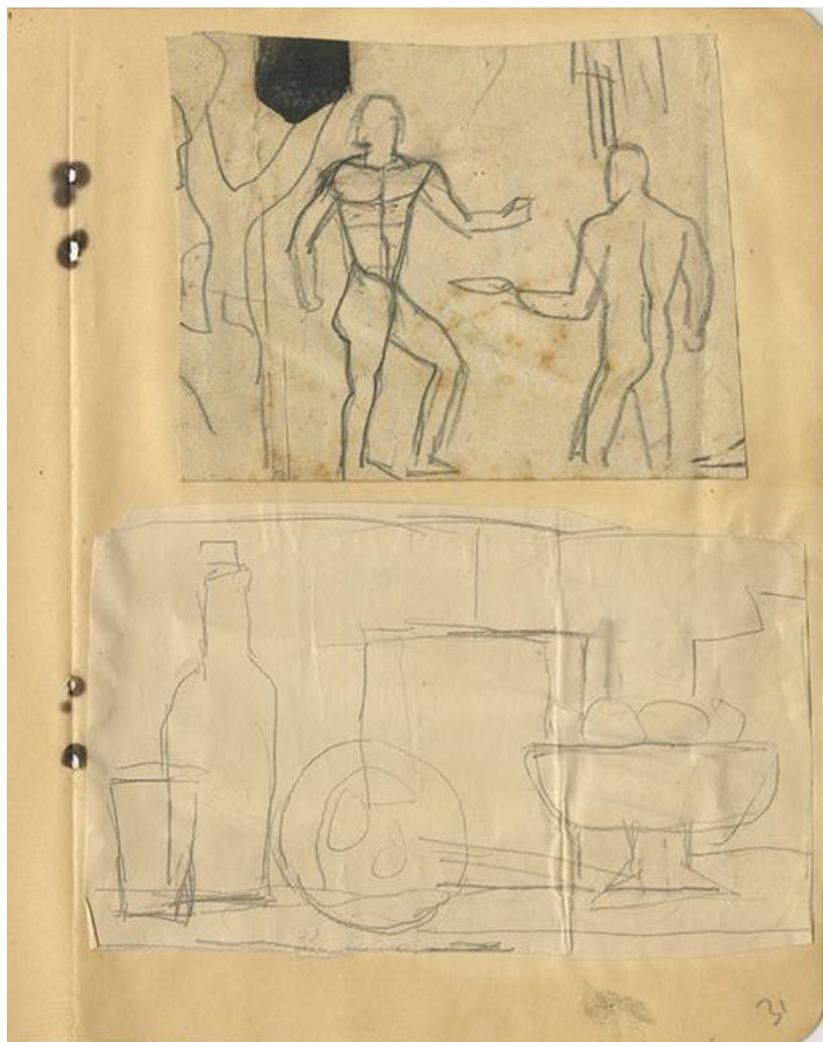


Imagen 21. Cuaderno de Joaquín Torres García con bocetos, c. 1940.

Como hemos visto, algunas de las producciones que examino en este ensayo llevan por título *Atlas*, como el ambicioso *Atlas Mnemosyne* ideado por Aby Warburg. Dudo que los artistas que he estudiado hayan conocido la obra de Warburg o hayan frecuentado su famosa biblioteca, situada primero en Hamburgo y, posteriormente, trasladada a Londres. Tampoco creo que Warburg conociera los cuadernos de esos artistas, que sin duda lo habrían estimulado, y mucho. Por su ascendencia germánica (su apellido paterno era Schultz) y por haber vivido en Alemania durante los años veinte,

Xul Solar es quizá el único que podría haber estado al tanto del proyecto de Warburg. Sin embargo, nada en su biblioteca cosmopolita de Laprida 1212 nos permite confirmarlo.

Abandonada la ilusión de exhaustividad, mi intención tampoco fue desarrollar un análisis warburgiano de los álbumes (como es el caso de las publicaciones de Leão Serva y de Luis Pérez-Oramas incluidas en la bibliografía). Entonces, ¿cuál es el sentido de incorporar en este trabajo al pensador alemán Aby Warburg? Pienso que el método con el que Warburg establece un nuevo orden en la asociación de imágenes ha sido una revolución copernicana en la historia del arte. El método de Warburg nos permite aproximarnos a los cuadernos y álbumes de recortes con libertad imaginativa para reconocer y explorar nuevas e inesperadas asociaciones por contigüidad, por comparación y por contraste. Es como si lo aparentemente arbitrario pudiese, de repente, generar y definir nuevas capas de sentido.

Referencias bibliográficas

- ALIAGA, Juan Vicente, Karoline Hille, Kristin Makholm, Ralf Burmeister, Gunda Luyken, 2004a, *Hannah Höch (1889 – 1978)* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Aldeasa.
- ALIAGA, Juan Vicente, 2004b, “La mujer total. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles”, en *Hannah Höch* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 15-37.
- ARTUNDO, Patricia M., 2023, “La bibliografía futurista en la biblioteca particular de Xul Solar: los volantini de F. T. Marinetti” [inédito], en *Simposio Humanistas italianos en América Latina: impacto y persistencia en la teoría y la crítica latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Cultural Paco Urondo.
- BOCCIONI, Umberto, 2016, *Atlas* [facsimil], Agostino Contò, Francesca Rossi (eds.), Milán, Scalpendi Editore.
- BURUCÚA, José Emilio, 2003, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2019, *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <https://www.bellasartes.gov.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>.
- CARDINAL, Roger y John Elsner (eds.), 1994, *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books Ltd.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit.
- , 2011, *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DIMNET, Ernest, 1928, *The Art of Thinking*, Patricia M. Artundo (trad.), Nueva York, Simon and Schuster.
- DUNCAN, Dennis, 2022, *Index, A History of the: A Bookish Adventure from Medieval Manuscripts to the Digital Age*, Nueva York, W.W. Norton & Company Inc.
- FRIGERIO, M. Sofía, 2006, *Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada* [tesis de grado], Universidad de Palermo.
- GRIMSON, Karen Elizabeth, 2015, “Chronology”, en Luis Pérez-Oramas (ed.), *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* [cat. exp.], New York, Museum of Modern Art, pp. 192-206.
- GOMBRICH, Ernst, 1992, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial.

- HILLE, Caroline, 2004, "... esta evolución interminable. Hannah Höch y el siglo XX en el espejo de su arte", en *Hannah Höch* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pp. 39-57.
- HÖCH, Hannah, 2004, *Album* [facsimil], Gunda Luyken y Berlinische Galerie (eds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
- HÖNES, Hans, 2024, "'Mnemosyne': Warburg's Curtain Call", en *Tangled Paths: a Life of Aby Warburg*, Londres, Reaktion Books, pp. 202-229.
- LUYKEN, Gunda, 2004, "Hannah Höch's Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?", en Hannah Höch, *Album* [facsimil], Gunda Luyken, Berlinische Galerie (eds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, s/p.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis (ed.), 2006, *Transforming chronologies: an Atlas of Drawings*, Nueva York, MoMA.
- , (ed.), 2015, *Joaquin Torres-Garcia: The Arcadian Modern* [cat. exp.], New York, Museum of Modern Art.
- ROSSI, Francesca, 2016, "Atlante delle immagini (1895-1909): regesto", en Umberto Boccioni, *Atlas* [facsimil], Agostino Contò y Francesca Rossi (eds.), Milán, Scalpendi Editore, pp. 73-118.
- SERVA, Leão, 2020, *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*, São Paulo, Edições Sesc São Paulo.
- SHAUN, Usher (org.), 2014, *Lists of note*, Edimburgo, Canongate Books Limited.
- SCHMUKLER, Enrique, 2013, "Abrir la historia: Roberto Bolaño, el "Principio-Atlas" y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria", *Mitologías hoy*, 7, 113-123.
- SCHWARTZ, Jorge (dir.), 2024, *Borges babilónico. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- WARBURG, Aby, 2010, *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, Martin Warnke (ed.), Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Madrid, Akal.
- WARBURG, Aby, 2012, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, Linda Báez Rubí (ed.), México, UNAM.