

La figura del collage en la poética histórica del happening

CILENTO, Laura / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - iae.historiartes@gmail.com

Eje: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: happening - collage – dramaturgia liminal

› Resumen

Con centro en el bautismo crítico del *happening* como “arte de yuxtaposición radical” hecho por Susan Sontag en 1962, la noción de *collage*¹ se reinstaló en la escena conceptual para dar cuenta del grado de experimentalismo del que era capaz el arte de la posguerra. El propósito del trabajo es localizar y sistematizar las definiciones de los críticos y de los investigadores artistas que llevaron adelante el fenómeno en su etapa de constitución histórica y vincularlo con un grado sobresaliente de la liminalidad teatral que especula acerca de las formas que toma un espectáculo al que se priva de la dramaturgia de texto.

Presentación

El trabajo se enmarca en el proyecto FILOCyT “Violencia humorística. Variaciones y matrices teatrales del happening en la Argentina”², que está abordando el fenómeno artístico desde una perspectiva revisionista cuyo punto de partida es la materialidad espectacular. Recorriendo y relevando a través de su dispersión los diversos ámbitos artísticos que adoptaron el happening revisaremos lo que Susan Sontag advirtió tempranamente como su peculiaridad: “Este insultante comprometer al público parece otorgar a los happenings, a falta de otra cosa, su sostén dramático”, lo que nosotros llamaremos, siguiendo a Dubatti (2016), su matriz teatral, en sus peculiares coordenadas y en su sorprendente imposición de territorialidad.

Tomando como presupuesto el carácter provocativo de este tipo de espectáculos, así como sus más lejanos antecedentes vanguardistas y los más cercanos de la posvanguardia norteamericana (años 50) y

¹ Teniendo en cuenta que los términos “happening” y “collage” no tienen equivalentes en castellano y se usan sin variaciones de grafía, optamos en este trabajo por no resaltarlos en cursivas como se suele hacer con las palabras extranjeras.

² Llevado adelante bajo mi dirección con el siguiente equipo de investigadores: Mariana Avilano; Florencia Casanova; Aldana Criscione; Martina Delgado; Rubén Guerrero; Bernardo Suárez.

argentina desde fines de los años 60, es objetivo construir un dispositivo descriptivo de este fenómeno en nuestro país, en relación con la política del humor que informa las experiencias artísticas y con el tipo de vínculo convivial, en un espectro de connivencias (lúdica, crítica, irrisoria, bromista, cínica) que caracterizan los efectos posibles de esta comunicación artística.

El interés en esta oportunidad está puesto en la fase inaugural del happening en sedes históricas (EEUU especialmente, pero también Europa) hacia fines de los años 50 y comienzos de los 60 y en la insistencia con la que reaparece la noción de collage en un discurso, tanto de auto-identificación como de comentario, respecto de lo que se consideró una práctica artística nueva. Lo hizo explícitamente cuando los artistas debieron ensayar pública o declarativamente una definición de happening: desde Allan Kaprow, cuando propuso que se trataba de “un collage de sucesos más bien abstractos para públicos móviles” (2016: 38), hasta Jean-Jacques Lebel, cuando asociaba el happening a los efectos en la percepción, en la misma dirección en que (ya hacia 1966) la psicodelia también apuntaba a ampliar el campo de la conciencia:

..Ciertos insectos, como la avispa, poseen cinco grandes ojos que son incapaces de convergir en un punto (focus) y que están sustituidos por centenares de células individuales, cada una de las cuales solo recibe un fragmento de lo que sucede a su alrededor. De ello resulta una especie de collage arbitrario [...] ¿Cómo reunimos nosotros las informaciones, los signos, las percepciones preconcientes o conscientes? (1967: 25-26).

Consideraremos la elección de esta noción no tanto como una salida explicativa rápida sino más bien como una recuperación de una categoría compleja que tuvo un desarrollo histórico anterior, también precisamente fechado, y que se revisó y se adecuó a sus actuales necesidades de experimentación. Se tratará, en definitiva, de considerar tanto la memoria artística inscrita en el collage como las nuevas acepciones que cobra y las nuevas necesidades a las que responde.

› ***Negándose a la síntesis. El collage vanguardista***

Entonces, severamente, interrogó al universo. Se acostumbró a la inmensa luz de las profundidades. Y no menospreció la posibilidad de confiar a la claridad objetos auténticos, una canción popular, un sello de correos real, un trozo de hule en el que aparecía impresa la rejilla de un asiento. El arte del pintor no añadiría ningún elemento pintoresco a la verdad de tales objetos. G. Apollinaire, “Picasso”

El *scrapbook* o álbum de recortes logró durante el siglo XIX una magia casera de aprovechar materiales impresos de una cultura disponible (Cran, 2014) para extraer imágenes y llevarlas a composiciones donde conjuntos nuevos, con formas sobrenaturales e imposibles, articulaban heterogéneamente recuerdos, reliquias a veces y fantasías compositivas de absoluta “libertad *naif*”(Janis y Blesh, 1962). Esa cultura

disponible era la de los primeros excedentes del mercado de productos impresos: periódicos, folletos, revistas, tarjetas, almanaques, entre otros materiales primarios, que se recortaban y se pegaban en cuadernos u otras superficies tapizadas con esos fragmentos o con elementos como telas y papeles coloreados.

El siglo XX trajo otra alternativa. Reconocidos de inmediato por sus pares artistas, Pablo Picasso y Georges Braque abrieron la serie de obras reconocibles como collage, especialmente con “Naturaleza muerta con silla de rejilla”, del primero (1912). Con ellos, el collage formó parte de una artistización de la técnica manual folk y casera; por este motivo Louis Aragon, al evocar la producción de Max Ernst, hablaba de que “va más allá” de lo que se conocía como *papier collé* (cit. En Ernst, 1948: 12). La rudimentaria actividad manual se carga de nuevas connotaciones porque, en manos de los artistas, el medio plástico, cargado de tradición, y las técnicas del mundo popular se interrogan mutuamente. En esa incongruencia de lo heterogéneo de los materiales y de los orígenes se puede montar una “ilusión visual de presencia” que ya ingresa en el campo de un metalenguaje de lo visual (Krauss, 1986: 37), que hace que lo representativo del arte se reduzca a la superficie contenedora, pero deje en evidencia el dilema de que ilusión y representación se han hecho alternativas excluyentes (Greenberg, 1989: 78): algunos de los objetos no están representados, sino que están ellos mismos, en toda su materialidad, incrustados en la obra.

Los artistas vanguardistas que teorizan sobre el trabajo propio y de los colegas definen el collage como una “alquimia de la imagen visual”, “el milagro de la total transfiguración de seres y objetos con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico” (Ernst, 1948: 12) y dejan en evidencia una paradoja del collage: sostener la simultaneidad de lo que se modifica y de lo que no.

André Breton, en el prefacio a la novela-collage de Ernst *La mujer cien cabezas*, se dedica al aspecto del desplazamiento, derivando otra definición: la que percibe el collage como la explotación del encuentro azaroso de dos realidades distantes en una superficie poco familiar o, en términos de Ernst, “la cultura del desplazamiento sistemático y de sus efectos” (“the culture of systematic displacement and its effects” ; 1948, 13); entre esos efectos, el de “privarnos de un sistema de referencia, de desplazarnos en nuestra propia memoria” (“depriving ourselves of a system of reference, of displacing ourselves in our own memory”, prefacio a la exhibición de Max Ernst, 1930 en Ernst, 1948: 13); practica, como lo resume Chénieux-Gendron, la “yuxtaposición irracional de elementos ya hechos” (1989: 126).

Respecto de los materiales primarios, Ernst recupera lo que ha sido una marca distintiva tanto del collage pre-artístico como del vanguardista: algunos impresos de catálogos ilustrados de las diversas disciplinas que se desarrollaron, precisamente, en el siglo XIX (antropología, psicología, mineralogía, etc) que son retomados, así, envejecidos, de la misma manera que la literatura de folletín también, dado que es ilustrada, permite esa apropiación de un mundo gráfico obsoleto. Ese mundo de grabados y acuarelas, o

de diagramas e ilustraciones científicas, aparece en cortocircuito visual con los nuevos medios que aceleran permanentemente sus técnicas de reproducción gráfica y genera su propia experiencia de collage, como en el caso del periodismo que sostiene la producción de fotomontajistas.

Para Max Ernst, el collage se puede definir como “procedimiento privado”, junto con la técnica de *frottage* (en *Au delà de la peinture*, 1936, reed. en Ernst, 1948), y de esa manera encontrar la variante individual de un procedimiento que fue prontamente incorporado a los medios de comunicación masivos, como el fotomontaje satírico que llevó delante de manera temprana John Heartfield³.

Dado el fenómeno, la otra pregunta envía hacia el terreno de la selección de los medios artísticos. El *objet trouvé* tiene una versión materialista en Kurt Schwitters, y otra más artistizante e introspectiva en los surrealistas. El alemán recolectó objetos desechados, encontrados en lugares públicos o en lugares olvidados, y reflexionó acerca de su poder igualitario a través de la “palabra hallada” *merz* con la que designó sus hallazgos y su arte; entre los últimos, Ernst vuelve a ser quien señale la fuerte operación de esos objetos degradados del mundo cotidiano: deja al descubierto su falso absolutismo y plantea un fuerte principio de relativización, por el que “su falso absolutismo es alzado hacia otro absolutismo nuevo, verdadero y poético” (Tausk, 1977: 70), el del encuentro del fragmento de materia con un estado surreal o inconsciente, que lo realza, lo aísla y lo desplaza. En Schwitters, es un cubismo transformado por un impulso futurista-dadaísta de suprimir, en una instalación que hizo coincidir, palmo a palmo, su ambientación con objetos encontrados con el piso de su departamento de Hannover, la distinción entre el campo pictórico y el mundo real que hay afuera del marco (Perloff, 2014: 189).

El fenómeno sirvió a los fines de instalar la actitud experimental anti-institucional y al mismo tiempo de subrayar la libertad de transportarlo de un arte al otro, mediante el reconocimiento de sus equivalentes en literatura y en otras artes. La complejidad que ofrece el collage, a partir de estas diversas experiencias históricas, crea diversas magnitudes: es por un lado, una práctica con su propia técnica o conjunto de procedimientos: recorte, adherencia, azar/ordenamiento/mezcla/apilamiento, ligados o no a un medio particular (dos dimensiones de la tela, o tres dimensiones del objeto o de la escultura, o del poema); por otro, una práctica-método a través de la que se exploran nociones conceptuales como “la conexión contradictoria de partes heterogéneas” (Bürger, 1974: 149), el cortocircuito entre ilusión de presencia y representación, y la ruptura de la autonomía artística del medio de cada arte en relación con otras artes y entre éstas y lo real del mundo. En tercer lugar, “collage” puede referirse directamente al conjunto de productos, un “tipo” o clase de obras con rasgos específicos de diversas poéticas (es muy habitual diferenciar entre collages cubistas, dadaístas y surrealistas, por ejemplo).

³ La fotografía fue uno de esos medios, ya que permitía capturar al objeto hallado en sus coordenadas originales: “La fidelidad documental de la fotografía se convertía entonces en testimonio de la existencia real de un tal encuentro casual”, sumado al “arte de ver”, que era “completamente suficiente para esta obra creadora” (Tausk, 1977: 70)

Se trata de delimitar cómo, en la coyuntura histórica de la posvanguardia, la figura del collage permite explicar la génesis del happening, sus principios fundantes (en el discurso de los artistas investigadores así como en el de los críticos), y a su vez detectar cuál es el elemento de novedad que aportan los artistas de happening a esa tradición gestada durante los años de la vanguardia histórica en los que se fue más allá del *papier collé* hacia una pieza de radical cambio estético.

Tomando el presupuesto y matriz constante del collage como estímulo artístico visual disruptivo (v Max Ernst y su alquimia de la imagen visual como matriz), comenzaremos por observar cómo su inicial campo de aplicación plástico fue tomando forma corpórea hasta integrar una conceptualización nueva del espectáculo en vivo.

› ***Del collage y la génesis liminal del happening***

En una entrevista dada por Kaprow y luego transcrita como Statement en la antología de Michael Kirby *Happenings* (1965), el mismo artista investigador parece haber partido -aunque no lo mencione- de la línea materialista de Schwitters para la experimentación plástica que desembocó años después en los Happenings. Su indagación en pintura, a partir de 1952 -refiere-, es descrita casi en los términos del síndrome de acumulación compulsiva, vulgarmente conocido como el Síndrome de Diógenes:

...muy poco después desarrollé un tipo de técnica de acción-collage, siguiendo mi interés en Pollock. Estas acciones-collage, a diferencia de mis construcciones, fueron hechas tan rápido como fuera posible, agarrando grandes trozos de materiales variados: papel de estaño, paja, lona, fotos, periódicos, etc. También corté fotos que había hecho previamente y estos contaban como fragmentos autobiográficos, al tiempo que era una intencionada composición formal. La paja, el papel de estaño, comida ocasional, lo que fuera, adquirirían, crecientemente, un significado que estaba mejor corporizado en los varios materiales no pictóricos que en los pictóricos⁴. (1965: 45)

Una vez que hubo “acumulado casi todos los elementos sensorios con los que iría a trabajar durante los años siguientes”⁵ (luces y artefactos sonoros como alarmas, campanas, juguetes), su exposición siguiente llenó la galería por completo y fue una ambientación (environment) donde la disposición abarrotada de materiales (hojas de plástico y celofán, lianas de cinta Scotch, esmalte, piezas de tela coloreada colgando en tiras evocando ornamentos ceremoniales) provocaba dificultades en la circulación, así como una sensación de misterio e incógnita por lo que había más allá de los “obstáculos”. De la percepción de las reacciones del público extrajo la sensación de que cada visitante a la ambientación era parte de ella, por lo que comenzó a darles ocupaciones como mover algo, accionar interruptores, y otras pequeñas tareas que, creando mayores responsabilidades, generaron un devenir entre 1957 y 1958 que resultó en los primeros

⁴ En el original: (mi trad.)

⁵ En el original: “accumulated nearly all the sensory elements I was to work for during the following years” (mi trad.) (Kaprow, 1965: 45)

happenings (Kaprow, 1965: 46). La integración de los “elementos de ambiente, secciones construidas, tiempo, espacio y gente” fue un problema técnico que siguió indagando en lo sucesivo, y consideraba que recién podía apreciar algunos resultados luego de varios intentos a través del tiempo, mostrándose de este modo inmerso en el proceso de la experimentación⁶.

Más allá de esta progresión experimentalista, que desembocaría en el happening pero continuaría hacia otros formatos asociados luego con la performance, el collage operó como el término más familiar para designar un fenómeno difícilmente descriptible o comunicable a públicos más amplios. De este modo, apuntaló las primeras reflexiones y análisis.

La crítica de arte y coleccionista Harriet Janis, en colaboración con el crítico y músico Rudi Blesh, concluyeron su investigación histórica *Collage: personalities, concepts, techniques*, publicada en 1962, con su recorrido por el collage artístico (en homenaje a medio siglo de trayectoria), anunciando el happening como el último y casi milagroso avatar de la carrera artística del siglo: “El collage comenzó: [el] periódico pegado para sostener el ojo del que mira en el plano del cuadro. Pero esto no era una parada, sino un cambio de dirección: los recortes de papel apuntaban al espacio real, al mundo real. El movimiento del cuadro hacia el espacio había comenzado” (1962: 268)⁷, donde el salto es exponencial, aunque no es radicalmente nuevo, sino el éxito obtenido desde los (ahora considerados) incompletos intentos previos. Si bien analiza minuciosamente antecedentes inmediatos como la pintura de acción, dentro de la que no solo se ubica el maestro Pollock sino el grupo japonés Gutai, así como otros artistas del grupo de la galería Hansa al que pertenecía también Kaprow, o un Fluxus como Nam June Paik, la transición de Kaprow sigue siendo la más elocuente, porque delinea “una reorientación gigante en el pensamiento estético, el climax de un movimiento de 50 convulsivos años de pintura en collage, en ..., en construcción, en objeto, en espacio [hasta que][...] se transforma en acción en tiempo-espacio”⁸; el happening como paso final se limitaría a internar a la gente en el medio y ponerlo en movimiento (Janis y Blesh, 1962: 289)

Simultáneamente, Susan Sontag publicaba en la revista literaria progresista *The Second Coming* su artículo “Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical”. Con la facilidad que presta el collage de que se puede describir una totalidad desde sus partes, y la ventaja de ver elementos tan heterogéneos que no

⁶ Críticos como Paul Schimmel (2008) organizaron la cronología de Kaprow en relación con los diversos productos artísticos que generó cada etapa de este planteo experimental: así, el happening predominando entre 1958 y fines de los años 60, cuando comenzó a usar el término “activity” para denotar un cambio de eventos públicos a otros más íntimos; los años 70, momento de la consagración de las performances, cuando se concentró en acompañar sus trabajos con Activity booklets que delineaban las acciones y hacían al mismo Kaprow prescindible para la realización de la obra, y una última etapa, desde los años 80 hasta su muerte en 2006, cuando creció el nivel introspectivo y sus trabajos eran destinados a una realización en pares o individualmente.

⁷ “Collage began: pasted newspaper to hold the viewer’s eye at the picture plane. But it was not a halt but a change of direction: the paper scraps pointed to real space, real world. The movement of picture into space had begun”

⁸ “It is a gigantic reorientation in aesthetic thinking, climax of the convulsive fifty year movement of picture into collage, into relief, into construction, into object, into space [...] becomes action in time-space”

hace falta desagregarlos analíticamente o descriptivamente, porque ya lo están, observa que en los happenings se encuentran espacios abarrotados, con “objetos demodé de la civilización moderna”, participantes pero no actores, acciones y sucesos pero no argumentos, palabras pero no discursos organizados racionalmente, en una “yuxtaposición radical”, frase que es una paráfrasis del método del collage.

A su vez, así como observa los elementos en una mirada que los dispersa, sabe dar cuenta de que en los happenings no se pudo haber producido una evolución plástica-visual sin haber tomado lo propio de otro medio como el teatral, la fungibilidad propios del territorio y de la convivialidad teatrales, aunque como “cita” e incrustación para otros fines estéticos. Atenta a la emergencia de nuevas sensibilidades que modulan los cambios estéticos, Sontag no olvida a Artaud, y pasando a través de él descubre que los happenings obedecen a un tipo de collage, el surrealista, porque es propio de esta sensibilidad que atraviesa todas las artes del siglo XX destruir significados convencionales, crear nuevos significados mediante la yuxtaposición radical con el consabido encuentro fortuito en la mesa de disección, y la lógica freudiana de una coherencia profunda, detrás de la contradicción, así como la descripción de Freud de que la adivinación del significado parte del “basurero... de nuestras observaciones” (2005: 348).

Poco después, Michael Kirby intentaría denodadamente refutar la por él llamada “teoría del collage” para explicar el desarrollo del happening en el prólogo a su ya clásica recopilación de 1965, *Happenings. An Illustrated Anthology*. Lo hace percibiendo, como procede otra de las formas de leer un collage, quien intenta distinguir -infructuosamente- fondo de forma. El fondo, parece proponer este profesor de la Universidad de Nueva York, es el medio teatral, y si se distingue el fondo se puede distinguir el estatuto de los elementos individuales que componen la figura: “Aunque algunos de sus partidarios alegan que no lo son, los happenings, como los musicales y las obras, son una forma de teatro. Los happenings son una nueva forma de teatro, así como el collage es una nueva forma de arte visual”⁹ (Kirby, 1965: 11).

No obstante, es muy contundente el apartamiento o la alteridad de los componentes de una matriz teatral dramática: personajes sin discurso, actores sin patrones de *impersonation*, abandono de la ficción dramática y el argumento... Kirby concede implícitamente esta alteridad que, insiste, no tiene un estatuto novedoso *ab ovo*, sino un devenir histórico que se empeña en encontrar, aun cuando deba salir de las filas del medio teatral convencional hacia las experiencias laterales de otras artes. Así, aparecen alineados Schwitters y el fundamento de sus ambientaciones en su teoría del “teatro Merz”; la pintura-acción de Pollock pero también del grupo japonés Gutai (cuya cobertura periodística llega en el mismo año inaugural de 1958 y probablemente Kaprow leyó); la estructura compartimentada y la confrontación con el público instaladas en los eventos dadaístas; el uso de espacios no teatrales en las “excursiones y visitas” que organizaban André Breton y Tristan Tzara; el legado dadaísta que hace proponer a John Cage “la

⁹ “Although some of their advocates claim they are not, Happenings, like musicals and plays, are a form of theatre, just as collage is a new form of visual arts”

presentación simultánea de eventos no relacionados”; el teatro formalizado y abstracto de la Bauhaus; la traducción al inglés en 1958 de *El teatro y su doble*, de Artaud; la *noise music* y la danza de Paul Taylor, la literatura de las imágenes surrealistas, en una lista intimidante para quien quiera abonar algún tipo de iniciativa de ruptura respecto de lo que Kirby organiza como una verdadera “tradicción de la vanguardia”, de la que el happening es un precipitado poco reactivo.

Su exhaustivo acopio y disposición de fuentes históricas para rebatir la teoría simplista y monocausal de la génesis del happening en el collage abona la posibilidad de que cada campo del arte haya tenido “influencia formativa” en el fenómeno, a despecho de la exclusividad de un arte visual no dinámico como el plástico.

Happening como collage-acción

Desde la animización de la pintura como proceso de exploración de la técnica (Janis y Blesh), o bien con filiación directa en las instalaciones de Schwitters, o en Cage y la pintura de acción, el happening fue iluminado desde diversos ángulos causales y explicativos que demostraron que hubo necesidad de bucear en sus orígenes, pero que esa formación de diacronía en muchos casos delató una notable distancia estética. A continuación, señalamos algunas de las diferencias, escasamente percibidas entonces, que dan identidad y novedad al happening:

a) Si para la vanguardia histórica el collage se trata de un “mágico” y casi sobrenatural encuentro de elementos heterogéneos, que pueden exhibirse como arte porque están apropiados desde una subterránea y alucinada subjetividad artística, el happening logrará apartarse de buena porción de estos fundamentos.

Kaprow como artista investigador emblemático plantea una serie programada des-artización de las técnicas; propone restringir o anular todos los marcos de referencia provenientes de la institución artística de referencia: la plástica; a su vez, y como parte de su búsqueda de religar el arte con la vida, se propone restar los marcos de referencia de la matriz teatral a su nuevo espectáculo (V. Cilento, 2019), y por último se propone omitir la relevancia de la figura demiúrgica del autor, que ya no cataliza la experiencia interna en los marcos convencionales que se ponen al servicio de su expresión. Esta despersonalización, como resta y como protesta frente a la institucionalidad, no fue suficientemente ponderada como esfuerzo de diferenciarse en ese momento inaugural.

b) Hubo una apropiación literal de la figura del collage, entendido como técnica asociada al medio visual plástico, o como conjunto de obras. Por lo tanto, muchos no percibieron su otra magnitud, de método a la vez experimental y reflexivo, con una cara material y otra puramente conceptual, que no se apoyan en un medio en particular, sino que propician la mezcla y la “yuxtaposición radical” como lógica intermedial. Para intérpretes del fenómeno afincados en el campo teatral como Kirby, la noción de un avance o desplazamiento intermedial desde las obras visuales de collage hacia el campo del espectáculo en vivo era

un escándalo porque subordinaba la matriz teatral. Pocos años después, Lebel (continuando a Kaprow) hablaría cómodamente del happening como collage-acción.

c) Otra consecuencia de la pérdida de matriz artística única para el happening es que debe asumir la yuxtaposición como síntesis imposible al tiempo que una transfiguración de los elementos tomados de diversas extracciones. La percepción de este extrañamiento de los elementos conocidos estuvo a cargo de muy pocos. Sontag tuvo la suficiente sensibilidad para detectar lo que era suficientemente nuevo para exceder las huellas de las vanguardias anteriores; en primer lugar, destacó la imprevisibilidad: un happening para ella era “una red asimétrica de sorpresas”, un evento abierto, diferente de la improvisación o de lo aleatorio, sino derivado del aquí y ahora de la ejecución de una serie de alternativas que realizan personas poco o nada conocidas previamente.

d) En segundo lugar, la misma Sontag intuyó esa lógica de la transfiguración que tienen los elementos de origen ajeno en el nuevo medio: a diferencia de quienes vinculaban el happening con la provocación al público, presentado por Kirby como “integración del público al espectáculo” en futuristas y dadaístas, la crítica norteamericana descubrió que ya no se reconocían ni actores ni espectadores: ni los objetos ni las personas (participantes más que actores o público) -dice- están regulados por su estatuto habitual de funcionalidad y operatoria, sino que están tratados indiferenciadamente con idéntico estatuto de elementos activos dentro del evento.

La figura del collage en los albores de los años 60 y referida al happening, deja entrever a partir de la distancia estética mayor o menor de sus primeros ejercicios descriptivos y valorativos, algunos elementos de radicalización y de novedad histórica: el desplazamiento (hacia la matriz teatral de artistas que en su gran mayoría no eran teatreros); una relación entre los elementos “altamente estructurada y de carácter inestable” (Perloff, 2014: 149) que los transfigura, y los somete a un esquema de desarrollo imprevisible y, en definitiva, su liminalidad por la convivencia de lo heterogéneo, una de las incógnitas que se despejan una vez que ese necesario paso por la tradición de las décadas anteriores llegó a su punto de saturación y cuestionamiento en el hallazgo de puras similitudes.

Bibliografía

- Bürger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona Península 1974. sección "Montaje", 137-149
- Chenieux-Gendron, Jacqueline (1989). *El surrealismo*. México, FCE
- Cilento, Laura (2019). "¿Quién mira? ¿Y quién aplaude? Fantasmas del espectador en la teoría del happening". *Paso de gato*, a. 18, n.79, octubre-diciembre, 30-32.
- Cran, Rona (2014). *Collage in Twentieth-Century Art, Literature and Culture*. New York, Routledge, 2014
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Atuel
- Ernst, Max (1948). *Beyond Painting and other Writings by the Artist and his Friends*. Nueva York, Wittenborn, Schultz Inc.
- Greenberg, Clement (1989). "Collage". *Art and Culture. Critical Essays*. Boston, Beacon Press, 70-83
- Janis, Harriet y Rudi Blesh (1962). *Collage; personalities, concepts, techniques*. Philadelphia, Chilton Company.
- Kaprow, Allan (2003). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Londres, University of California Press.
- (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona, Alpha Decay.
- Krauss, Rosalind E. (1986). "In the name of Picasso". *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MIT Press, 23-40
- Lebel, Jean – Jacques (1967). *El happening*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Perloff, Marjorie (2009). "La invención del collage". En *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera guerra mundial*. Valencia, Pretextos, 137-192.
- Schimmel, Paul (2008). "'Only memory can carry it into the future': Kaprow's Development from the Action-collages to the Happenings". Eva Meyer-Hermann et. al. *Allan Kaprow-Art as Life*. Los Angeles, Getty Research Institute, 8-19
- Sontag, Susan (2005). "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical". En *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Aguilar/Taurus, 340-354.
- Tausk, Petr (1977). *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona, Gustavo Gili