

Lo monstruoso en el arte contemporáneo latinoamericano  
Mariel Ciafardo y Julia Cortese  
Arte e Investigación (N.º 20), e077, 2021. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e077>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

## LO MONSTRUOSO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

### THE MONSTROUS IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN ART

MARIEL CIAFARDO | [marielciafardo@gmail.com](mailto:marielciafardo@gmail.com)

Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP / Lenguaje Visual IB y IIB / Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

JULIA CORTESE | [juliacortese@hotmail.com](mailto:juliacortese@hotmail.com)

Lenguaje Visual IIB / Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

#### RESUMEN

En este texto se propone el análisis de obras de artistas latinoamericanos contemporáneos en las que pueden reconocerse supervivencias formales caracterizadas como *monstruosas* en el encuentro con las producciones de los pueblos que habitaban Latinoamérica al momento de la conquista.

#### PALABRAS CLAVE

Latinoamérica; arte contemporáneo; arte precolombino; supervivencia; monstruoso

#### ABSTRACT

This text proposes the analysis of works by contemporary Latin American artists where formal survivals characterized as *monstrous* in the encounter with the productions of the people that inhabited Latin America at the time of the conquest can be recognized.

#### KEYWORDS

Latin America; contemporary art; pre-columbian art; survival; monstrous



# ARTÍCULOS

Las definiciones de arte, las teorías estéticas y su correlato en la educación artística tuvieron su origen en los fundamentos racionales de la modernidad occidental europea, en los marcos que surgieron para pensar y explicar la producción artística de ese periodo, cuya cara visible —al decir de Walter Mignolo (2007)— fue el Renacimiento europeo y, su contraparte, la colonialidad.

El sistema de las Bellas Artes se erigió en torno a un corpus de ideas de aplicación universal y homogénea, cuyos cánones, establecidos para otro territorio, distaban de lo que aquí se producía. El arte no podría ser artesanía ni tener otros fines que la belleza formal, alejada de la utilidad y de la funcionalidad. Esa mirada dualista consideró opuestos conceptos que, en el caso de las producciones precolombinas, estaban profundamente entrelazados, por lo que la categoría de *arte* pasó a ser un privilegio del centro. «El arte indígena fue destruido, y no se permitió su renacimiento y menos aún su desarrollo. Sus remanentes debieron permanecer soterrados durante siglos, cual semillas que esperan el tiempo de su germinación» (Colombes, 1985, pp. 9-10).

Sin embargo, y a pesar de todo, se daría una filtración inevitable de las creencias de los pueblos precolombinos. Las misiones jesuíticas desarrollaron en Latinoamérica talleres artesanales, pero completamente alejados de pensar las producciones indígenas como artísticas. El trabajo «se basó en la copia de modelos rigurosamente controlada [...] totalmente desvinculada de la experiencia real del indio [...] sólo en la privacidad de sus casas y a contrapelo de la dirección misionera el indígena estetizaba su cotidianeidad» (Escobar, 2004, p. 100).

Bajo esos parámetros racionales y un ego descubridor, el conquistador justificó como necesaria la violencia frente a lo atrasado, inferior y salvaje. Encubriendo un mito irracional, *América Latina* pasaría a ser su primera periferia (Dussel, 1994). Así, y más allá de su heterogénea composición social, se simplificaría la concepción de los pueblos que aquí habitaban. «Con todo, las ideas no se matan: sobreviven en los cuerpos, pues son parte de la vida» (Mignolo, 2007, p. 35).

Esas posiciones en muchos casos siguen vigentes, no tanto en las obras de los artistas contemporáneos latinoamericanos, sino en la lectura que se hace de ellas. Tal como expresamos en otro texto:

La absoluta invisibilización del arte precolombino explica también la atribución a las obras producidas por las vanguardias de principios del siglo xx y, de allí en adelante, de altas cualidades artísticas originales y rupturistas, cuando en rigor de verdad se desarrollaban desde tiempos inmemoriales en este continente. En simultáneo, y como efecto del mismo paradigma, le es negado a Latinoamérica —y no sólo a sus artes— el derecho a la contemporaneidad (Ciafardo, 2016, p. 27).

El tono de este artículo apunta a mirar producciones de artistas contemporáneos latinoamericanos, con el objetivo de reconocer rasgos formales propios de América antigua que emergen en la actualidad, en una lógica en la que ambos contextos sean vinculados y puestos en tensión, inaugurando el espacio de la complejidad. Se parte de concebir a Latinoamérica como un territorio en el cual lo ancestral y lo occidental conviven en obras permeables, no sujetas a un mito de pureza originaria inmutable e idéntico a sí mismo, sino producto de un contexto y proceso histórico particular. Se trata de contemplar la especificidad y heterogeneidad de las obras y preguntarnos cómo reaparece —si es que sobrevivió— aquel pasado, cómo germinaron aquellas semillas a las que alude Adolfo Colombes (1985).

La propuesta consiste, concretamente, en abordar un corpus de obras de artistas contemporáneos latinoamericanos en las cuales se identifiquen elementos formales que perviven hoy de la representación de lo monstruoso. Interesa mantener el término impuesto por los conquistadores, dado que denota el desprecio hacia nuestros productores y su imaginario visual, si bien ya no desde un análisis esencialista, sino desde un abordaje en clave contemporánea. Los autores seleccionados que ayudarán al estudio de las obras no solo serán latinoamericanos, sino que se tomarán otros escritores —en especial Aby Warburg y Georges Didi-Huberman, troncales en el desarrollo de esta investigación— para pensar sus teorías a los fines, intereses y necesidades propias.

A esos efectos, cabe preguntarse si pervive hoy América antigua. Para delinear alguna respuesta, nos posicionaremos desde un concepto teórico específico: el de *supervivencia*, elaborado por Abraham Moritz Warburg, conocido como Aby Warburg. Se entrará al mismo a partir del abordaje que hace Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009), desde el que se lo comprende como un historiador que rompió con la idea de linealidad y cronología evolutiva en la historia del arte.

Bajo la noción de *nachleben* —‘supervivencia’— los objetos visuales se encontrarían vivos, activos en la cultura. La forma superviviente subsiste luego de su propia muerte, sintomática y fantasmalmente, desapareciendo y reapareciendo sin esperarse. El concepto anacroniza la historia, entraña un movimiento temporalmente dialéctico que conjuga pasado, presente y futuro. El pasado no sería un pedazo inerte de historia a describir, medir, definir y manipular, sino que el historiador trabajaría con la memoria, que vitaliza ese tiempo. Distanciado de esquemas positivistas, aloja fracturas, latencias, complejidades, formas que superviven en los limbos, en los detalles, muchas veces cuando no se las aguarda.

Es comprender que la historia —y la forma— está hecha, como advierte Didi-Huberman (2009):

[...] de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones [...]. El modelo de *Nachleben* no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas lo que en ella deja huella, y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un retorno (pp. 77-80).

Y en esto el pasado no se calca, no se repite idéntico a sí, es una latencia espectral. La intención es buscar esos restos desestructurados, esas vueltas de América antigua entretejidas en otro espacio-tiempo: el del arte contemporáneo latinoamericano. Ahora bien, no podemos pedir a Warburg decir lo que no dijo ni forzar sus interpretaciones elaboradas en otro tiempo —principios del siglo xx— para otro contexto —pervivencias de la Antigüedad en el primer Renacimiento—. Lo que sí intentaremos es pensar desde su lógica, su tono, su intención, no como una regla o fórmula aplicable y trasladable, sino situada en otro contexto. En algún punto, rastrear supervivencias formales implicaría retomar memorias suprimidas y olvidadas, censuradas durante la conquista y colonización, y entender que «lo propio» no se refiere a un museo de «elementos fundamentales», una ontología de «cosas que nos pertenecen» (Mignolo, 2007, p. 134).

## PARÁMETROS DE LO ACEPTABLE Y AJENIDADES INDIGERIBLES

El canon de belleza occidental llegó a América en los barcos. Las obras debían respetar un estricto cuerpo de normas entre las cuales estaba el requisito de ser bellas, por lo tanto, armónicas, equilibradas y figurativas.

El desprecio al que fueron sometidas las producciones latinoamericanas y su constitución en objeto de estudio de antropólogos y arqueólogos, más que de historiadores del arte, se expresa particularmente en el contacto con formas en las que *lo bello* resultaba violentado hasta el extremo y provocaba una ajenidad difícil de digerir que decantaría en la negación de lo monstruoso. Sin herramientas de análisis objetivas, sin patrones que permitan organizar homogeneidades estables, sin posibilidad de establecer un dominio interpretativo, ciertas imágenes suscitaron, simplemente, rechazo y negación.

Como sintetiza Tonia Raquejo Grado (2002) —antecedente teórico en el estudio de lo monstruoso en las artes visuales—, lo monstruoso se presenta «como un síntoma que muestra las fisuras por donde el pensamiento se empieza a resquebrajar y, con él también el concepto de lo que es normal» (p. 60). Recuerda que, incluso en la definición que ofrece el diccionario, lo monstruoso es, antes que nada, una anormalidad. Por lo tanto, es todo aquello que infringe las reglas establecidas, rompiendo de algún modo lo que una comunidad ha acordado como normal.

Sigmund Freud, en su ensayo *Lo ominoso* (1919), postulaba esa noción como un matiz de lo terrorífico, aquello que excita angustia y horror. Así define a la palabra alemana *unheimlich*:

[...] es, evidentemente, lo opuesto de *heimlich* {íntimo}, *heimisch* {doméstico}, *vertraut* {familiar}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido ni familiar [...]. Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir (Freud, 1919, pp. 220-221).

Además, entre otras traducciones, menciona lo *heimlich* como perteneciente a la casa, una calma y protección segura, un sitio libre de fantasmas, mientras que lo *unheimlich* se sitúa en el orden de lo salvaje, ajeno. También cita a Friedrich Schelling, en una definición particularmente interesante, en cuanto evoca algo familiar enajenado por la represión —ese esfuerzo de desalojo o suplantación—, aquello que no debe mostrarse: «Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz»<sup>1</sup> (en Freud, 1919, p. 224).

Tal vez, el encuentro con imágenes perturbadoras y con ese otro más cercano a la naturaleza que a la historia haya alimentado el imaginario que pobló a América de seres acéfalos, orejones, con largas colas, gigantes, cuyas representaciones en dibujos y grabados abundaron en las crónicas y diarios de los viajeros.<sup>2</sup> Calificaron allí buena parte de las obras visuales a las que se enfrentaron como monstruosas, diabólicas, deformes, depravadas: «abriganse con vestiduras de plumas de papagayo, con ruedas grandes en el culo hechas con las plumas más largas; cosa ridícula» (Pigafetta en Becco, 1992, p. 325).

Gabriel García Márquez [1982] (2012) trajo a la memoria la delirante descripción de las *nuevas tierras* en ocasión de recibir el Premio Nobel de Literatura en 1982. Su discurso, titulado *La soledad de América Latina*, comenzó diciendo:

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen (García Márquez, [1982] 2012, p. 9).

1 Se respetan las cursivas del original.

2 Para ampliar, ver «El Pecado de Ser Otro. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII)» (2008), de Gastón Carreño.

Ahora bien, ¿qué implicancias del orden de lo valorativo acarrea este vocabulario? Lo amorfo (por definición, aquello sin forma regular o bien determinada), lo informe (que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde), lo deforme (desproporcionado o irregular en la forma) suponen de antemano —y por ello mismo los prefijos negativos *a*, *in* y *de*— un sistema de referencia y, por lo tanto, un cierto cuerpo de reglas que determina *a priori* cómo debería ser la forma aceptable. Lo que no se ajusta al modelo es calificado de monstruoso.

## ALGUNOS CASOS

A continuación, realizaremos un breve recorrido por algunas producciones visuales y audiovisuales de artistas contemporáneos latinoamericanos vivos en las que, consideramos, superviven formas de lo que se denominó *monstruoso*. El criterio de selección de los artistas no configura un cuerpo cohesionado en términos de estilo (concepto que, podríamos afirmar, hace ya más de un siglo que no logra explicar buena parte de la producción visual). El punto de unión entre sus obras es la presencia de aspectos formales que permiten reconocer antecedentes en las producciones americanas precolombinas, sea esto consecuencia del plan operativo de cada artista o no. En algún sentido, el repertorio podría considerarse —y con razón— no solo parcial, sino arbitrario. Sin embargo, la intención, antes que pretender una cierta organicidad, es considerar esa constelación de las artes visuales latinoamericanas actuales como un colectivo vivo, permeable, en movimiento y resistente a las categorizaciones. Para su abordaje se tendrá en cuenta que las obras no se enmarcan dentro de un todo homogéneo, sino que demandan exigencias particulares, a los efectos de obtener un corpus teórico que sirva como basamento para construir modelos teóricos actualizados.

En esas formas, que por otro lado sí son reconocibles, aparecen las supervivencias; y no necesariamente en otras categorizaciones quizás más objetivas o medibles. Las referencias intentan responder a lo sintomático-fantasmal, propio de la noción warburgiana desarrollada con anterioridad.

Como se dijo, la supresión de lo monstruoso en el arte americano fue consecuencia de la llegada del conquistador. Con anterioridad, las imágenes monstruosas eran frecuentes y su presencia es verificable en numerosas culturas, relacionadas a la guerra, a los dioses, a sacrificios rituales o, más primariamente, a la condición humana.

Uno de los antecedentes tal vez más remotos es el que ofrecen las figuras incisas sobre piedra en el centro ceremonial del cerro Sechín, Perú, cuya escala oscila entre 1,50 m y 4,50 m. Vinculadas a hechos de guerra, en ellas aparecen perturbadoras representaciones reconocibles, como mutilaciones, vísceras, vértebras, cráneos apilados y, en otras, «el diseño se torna cifrado, ambiguo (¿vértebras? ¿Ojos ensartados?) y, a veces, francamente abstracto» (Paternosto, 1989, p. 37).

# ARTÍCULOS

El disco de piedra con relieve de la diosa de la luna Coyolxauhqui, exhibida hoy en el Museo del Templo Mayor, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, presenta su cuerpo completamente desmembrado. La imagen es temática y formalmente monstruosa: miembros retorcidos, cabeza degollada, heridas abiertas y sangrantes que permiten ver los huesos. Contiene cascabeles en las mejillas, orejeras, nariguera, penacho de plumas en la cabeza, serpientes y un cráneo. Su formato es circular, o mejor, levemente ovalado, y su escala muy importante, alcanzando los 3,25 m de diámetro. Este formato se reitera en Latinoamérica en, por ejemplo, los discos de las culturas maya, azteca, oaxaca, chavin, nariño en calendarios, espejos, pectorales e insignias de oro, piedra arcilla y mosaico.

Los artistas latinoamericanos retoman lo monstruoso en obras claramente contemporáneas, en las cuales la supervivencia de los rasgos formales milenarios se vuelve evidente. ¿Pensó la artista argentina Nicola Costantino en esas formas precedentes? Probablemente no. Sin embargo, frente a sus *Chanchobola* [Figura 1], como espectadores estamos habilitados a reconocer rasgos formales que se emparentan. La artista trabaja con cuerpos de cerdo retorcidos; piel, cabezas, patas; comprimidos y prensados mediante moldes y convertidos en esferas. Pese a la perfección de la técnica, el cuidado en los detalles, la exactitud en la reproducción, la minuciosidad del proceso, las obras producen una mezcla de fascinación y de rechazo.



Figura 1. *Chanchobola*<sup>3</sup> (2006), Nicola Costantino

3 Obra con autorización de la autora para su reproducción.



El concepto de compactación se reitera en las series de frisos, en las que la artista comprime fetos de animales: terneros y potrillos nonatos. Para esos cuerpos atiborrados, apretados unos contra otros, realizados en resina o en metal, recurre a dos formatos: al círculo o a una especie de largas cañerías que recorren las paredes de la sala de exhibición.

En estas y otras obras de Costantino —*Cochon sur Canape* (1992, pollos y conejos momificados envasados al vacío), *Carpetas en punto muerto* (1995, calco de cabezas de pollo o de pavo en resina poliéster), *Cadena de pollos* (1997)— emergen las supervivencias de lo monstruoso (en términos de Marcel Proust o Walter Benjamin, podríamos referir a una memoria involuntaria). O, por lo menos, se autorizan interpretaciones en ese sentido.

En la línea de lo zoomorfo, pero tendiendo un puente hacia lo humano, se inscribe la obra *En carne propia* [Figura 2], una producción en soporte digital de la artista costarricense Karla Solano que formó parte de la exposición individual «Mudar la piel», llevada a cabo en 2010 en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC).



Figura 2. Captura de pantalla de *En carne propia*<sup>4</sup> (2010), Karla Solano

Se trata de un video en el que la propia artista está realizando una acción. La situación inicia con una especie de cuero o una piel ubicada en el medio de la escena. A continuación, aparece Solano, desnuda, caminando sobre sus manos y rodillas, dirigiéndose a ese centro. Comienza a hacer movimientos con esa carne, y lentamente se arropa con ella. La toca, la mueve, se envuelve, hasta que se coloca sobre el rostro un trozo suelto de la misma que, una vez corporizado en la

<sup>4</sup> Imagen extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=6770Q5T\\_acw](https://www.youtube.com/watch?v=6770Q5T_acw)



artista, deja ver una suerte de máscara zoomorfa, similar a un cerdo. Finalmente, se despoja completamente y vuelve a desnudarse para retirarse de la escena del mismo modo en que ingresó. La ausencia de sonido a lo largo de toda esta pieza de 3 min 34 s de duración acompaña y potencia la imagen, haciendo lugar al vacío y reforzando la acción —un tanto incómoda para el espectador— desde esa falta.

El título de la obra y el de la muestra anclan en lo corpóreo. Esto es crucial si nos demoramos en la vasta, exquisita y variada producción de Karla Solano, quien, desde hace más de veinte años, aborda la reflexión en torno al cuerpo. Al suyo en particular, pero al femenino en general. Solano convoca desde la presencia. Sus obras demandan estar ahí, digerirlas —metafóricamente en muchos casos, literal en otros como *Geografías* (2000)—. Interpela mediante acciones, poses, movimientos, tensiones en las que el cuerpo es llevado al extremo, o a detenciones que no podrían durar mucho más que instantes.

Pero, además de esa presencia aquí y ahora, *En carne propia* podría establecer otro juego espacio-temporal si, como espectadores, le adjudicáramos el retomar ciertas prácticas rituales de la América preconquista. Gastón Carreño (2008) analiza imágenes producidas por viajeros entre los siglos XVI y XVIII en las que se visualiza una monstrificación del indígena de dos maneras: como monstruo físico o como monstruo por sus prácticas culturales. Allí se englobaron una serie de descripciones peyorativas que justificaron una violencia supuestamente necesaria para civilizar a aquellos seres más próximos a lo salvaje que a lo humano. Una de esas prácticas es el andar desnudos, descrita desde el horror y de un modo descontextualizado.

Este centramiento del cuerpo, la desnudez, la intervención de la piel, lo ritual —despreciado y reprimido, sobre todo por el cristianismo—, podría asociarse formalmente a la propuesta de Solano, cuyo énfasis está puesto en esos ejes, pero despojándose de aquella mirada de repulsión para introducirnos en otra reflexión sobre el cuerpo.

La estatua de Coatlicue fue desenterrada en 1790 en la Plaza Mayor de México, enterrada nuevamente al poco tiempo por considerarse una expresión demoníaca, rescatada luego de la independencia mexicana y colocada en un rincón de la universidad para, mucho después, ocupar un lugar en la sala del Museo Nacional de Antropología dedicada a la cultura azteca (Paternosto, 1989). Coatlicue fue la diosa madre del pueblo azteca y tiene un sentido particular dentro de la identidad nacional mexicana. Decapitada, con torrentes de sangre en forma de serpientes, pechos ornados de manos cortadas y corazones arrancados que daban fe de los sacrificios humanos, esta representación fue considerada un monstruo por quienes la desenterraron en el siglo XVIII y, por ese motivo, volvieron a enterrarla. Su falda: un amontonamiento de serpientes que indicaba su origen telúrico

como divinidad de la resurrección, la fertilidad y la muerte; de su cintura cuelgan cráneos que reforzaban esa última idea; sus senos penden flojos, como una madre que ha alimentado muchos hijos. Jamás se había concebido semejante pesadilla. La estatua resume, magistralmente, la concepción náhuatl de la diosa madre en su doble papel de creadora y destructora (Delhalle & Luykx, 1992). Hoy es un emblema dentro del Museo Nacional de Antropología de México.

El concepto de la producción de la artista mexicana Mariana Castillo Deball gira en torno al impacto de la antropología, la arqueología y otras disciplinas en la construcción de una identidad nacional, en su caso, mexicana. Esas cuestiones temáticas son formalizadas en sus obras, en las que recupera las transformaciones o impactos que se introdujeron con la América colonial y que resuenan aún hoy en la conciencia e idiosincrasia latinoamericana. *Ninguna forma sólida puede contenerte* (2010) formó parte de la exposición «Encontrarse uno mismo en el afuera», que tuvo lugar en el New Museum, Nueva York, en 2019 [Figura 3]. Técnicamente, esta escultura modular de fibra de vidrio de grandes dimensiones —50cm x 120cm x 120 cm— no es una réplica, o al menos no bajo criterios estrictos, pero tampoco es un molde. Es una especie de copia invertida de la diosa azteca Coatlicue que, por el modo en que está emplazada, deja ver sus cóncavos y convexos, interior y exterior, uniones y vértices. El recurso tiene que ver con el tema que presenta: la autenticidad-reproducción, el conocimiento-desconocimiento de producciones culturales mediante originales-copias.



Figura 3. *Ninguna forma sólida puede contenerte*<sup>5</sup> (2010), Mariana Castillo Deball

<sup>5</sup> Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Mariana Castillo Deball trae esa producción azteca y, en una relectura del pasado, la actualiza y reorganiza en un lenguaje y contexto contemporáneos. Con materiales y procedimientos industriales, mantiene prácticamente intacto su formato, a no ser por la potencia del emplazamiento que permite ver el interior de la pieza. Mediante ese simple pero contundente gesto, la artista plantea el concepto al que refiere la relación original —copia y el acceso al patrimonio cultural—, el cual materializa en una pieza que conjuga, anacrónicamente, diversos espacios y tiempos: pasado preconquista, conquista-colonización, independencia, presente.

Entre la monstrificación de prácticas culturales podrían mencionarse, además, la vestimenta y la ornamentación, como el arte plumario y el uso de pelucas —de suma importancia en ceremonias como las funerarias del pueblo chinchorro, por traer aquí un ejemplo entre varios—. «Llanto cósmico» fue el título la exposición individual de la artista chilena Patricia Domínguez que tuvo lugar en 2018 en la Twin Gallery, en Madrid. Mediante esta propuesta, identifica, visualiza y transforma estrategias sanadoras que se anclan en una cosmovisión propia que intenta apaciguar las dolencias generadas por estar, habitar, existir en una sociedad obstinada al rendimiento (Janeiro, 2018). El texto curatorial recoge las fiestas de la Virgen del Carmen (La Tirana, Chile), que en sus tradiciones y modos de celebración perviven sus raíces andinas. Pero lo que vincula este festejo a la obra de Patricia Domínguez es que el primero incorpora elementos de la cultura global, objetos típicos industriales, que sitúan aquellas referencias en el siglo XXI. En este tipo de cruces discurre «Llanto cósmico», en cuyo trabajo conviven temporalidades superpuestas, por momentos de manera incómoda al dejar entrever los excesos que se cometen hoy en día con los recursos naturales. En esa interacción de ritos y mundos, se conjugan presente, pasado y futuro tomando forma unas veces de criaturas, otras de jarrón, de camisa, de video, o todo esto junto.

La obra *Ol a.k.a huevo* (2018) está realizada con «plumas, pelo sintético, garra de metal, tape de ojos, patas de gallina, camisa, botones de ojos irritados y vela» (Janeiro, 2018, s. p.) [Figura 4]. Un ser antropo-zoomorfo se posa sobre un estante construido a partir de una camisa. Lo humano-animal está dado por su forma: es una especie de cabeza con peluca que le cubre los ojos, teñida de negro y azul, trenzada, con plumas que desbordan a modo de brazos y corona. Lo animal, por su tamaño, pero sobre todo por sus miembros inferiores, materializados en patas de gallina. También hay ojos amarrando las plumas y una garra de metal en la punta de la cabeza, con forma similar a los objetos de cotillón. La camisa que oficia de estante podría ser una prenda de cualquier hombre de negocios —así propuesto por la curadora— y genera una fricción aludiendo a los sujetos que forman parte de un sistema, de una totalidad en la cual se explotan los recursos naturales al convertirlos en mercancía. Hacia abajo, en el suelo, una vela que podría referir a un altar/ritual.



Figura 4. *Ol a.k.a huevo*<sup>6</sup> (2018), Patricia Domínguez

Esta obra dialoga con otras en las que el cabello se enchufa al tomacorriente, jarrones de barro usan pelucas, hombres de negocio se posan un cuenco de hombrera, pantallas reproducen emojis. Esos emoticones nos hablan de un presente en que la información nos llega desintegrada y cuyo proceso es fácil de digerir, la simplificación a la que es llevada quebranta cualquier límite de lo esperable. Su volatilidad insta a Domínguez a preguntarse por la capacidad —o incapacidad— del humano de hoy para crear ritos y ceremonias que conecten con la espiritualidad, dejándose seducir más bien por costumbres inducidas por los medios de comunicación y por las redes sociales.

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Esos *new media* son sacudidos y puestos en tensión al interactuar en «Llanto cósmico» con propuestas que recogen prácticas y formas ancestrales, como es el caso de *Ol a.k.a huevo*. Esa peluca entrecruzada con la prenda textil industrial actual podría remitir a aquel universo de lo que se despreció por monstruoso. Estos cruces formales habilitados por el espacio ficcional de la producción artística permiten la coexistencia de elementos inaugurando otros mundos posibles, otros espacio-tiempos que los que demanda la cotidianeidad global.

En 2016, la obra *Haití*, de Tomás Espina y Pablo García, fue expuesta en el Museo Emilio Caraffa (MEC) [Figura 5]. Al año siguiente, se inauguró la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur (Bienal Sur) en el Museo del Barro, Asunción del Paraguay. La propuesta consiste en estanterías cargadas con más de setecientas cabezas de barro. Son cabezas o rostros; ni bustos ni cuerpos. Enfrentada, una mesa llena con revistas de actualidad de distintas épocas, cubiertas y unificadas con polvo. El lenguaje de estas últimas —imágenes del deber ser— «tiende a separar, a diferenciar lo que está bien de lo que está mal, lo lindo de lo feo, lo legal de lo ilegal. En cambio, y ya lo dice el proverbio, para el polvo no hay diferencias» (Espina en Stupía, 2016, s. p.).



Figura 5. *Haití* (2016-2017), Tomás Espina y Pablo García

7 Obra con autorización de los autores para su reproducción.

La presencia de máscaras en la antigüedad merecería escribir un artículo aparte. Formalmente, estas cabezas atávicas habilitan un anclaje en producciones de la América preconquista. «Con agujeros en vez de ojos y un tajo violento en lugar de boca» (Stupía, 2016, s. p.), podrían remitir a las cabezas clavadas de la cultura chavín —originalmente empotradas equidistantes y horizontalmente en los muros del Templo de Chavín de Huántar—; a las máscaras líticas Tafí, uno de cuyos ejemplares forma parte del Museo Nacional de Bellas Artes; o a aquellas propias de las culturas olmeca, tolteca, condorhuasi, teotihuacán y maya.

Espina (en UNTREF, 2017) manifestó «Haití encierra todo lo que Occidente no quiere ser: lo salvaje, lo primitivo, lo chamánico, aquello ritualizado que está al margen de los rituales de la cultura» (s. p.).

Pero también fue el primer país que se independizó, y el país al que Occidente no ha dado tregua. [...] Además, Haití suena como jay, ti!, como jay de ti!; si en algún momento se dijo la patria es el otro, ahora puede decirse que el otro es el que duele (Espina en Stupía, 2016, s. p.).

El artista enlaza su producción al ritual y al dolor, esto forma parte de aquellos tabúes o temas que Occidente no quiso asomar, reprimiendo y dejando a un lado la muerte, la enfermedad, el sexo, la homosexualidad, la magia, lo chamánico, lo inconsciente.

Si la obra es abordada ya no desde su formato sino desde su escala, es posible trazar otros encuentros: todas esas cabezas mencionadas —las de *Haití* y las precolombinas— poseen un tamaño, si bien con variaciones, aproximado a la escala real de la figura humana. Pareciera que la distancia radica en la cantidad. La acumulación genera otro impacto en el espectador. Los centenares de ejemplares de *Haití* hacen necesaria una vista general de la obra, una determinada distancia. Pero, reparar en los detalles requiere un acercamiento que dé cuenta de la peculiaridad de las cabezas, sus formas, sus texturas, sus llenos, sus vacíos. Cada una podría materializarse, como las máscaras de América antigua, de un modo particular y único, y requeriría un análisis específico. Un distanciamiento con la antigüedad: los espectadores de *Haití* somos otros, y nos situamos frente a la obra ya no como ritual, sino habilitando otras lecturas. Se genera una cuestión anacrónica, donde la temporalidad se entrecruza, va y viene.

Se trata siempre de formular experimentos sobre los estatutos del tiempo, esa cualidad del tiempo para desdoblarse. Y creo que el arte es como un nexo, un facilitador, porque tiene la característica de comprimir el tiempo. En una obra pueden confluir varias temporalidades, como capas geológicas. Una revista actual puede volverse un objeto antiquísimo, y una máscara mortuoria muy antigua puede interpelar el presente (Espina en Stupía, 2016, s. p.).

Las cabezas que componen la obra están realizadas en terracota —material milenario en Latinoamérica— horneada a fuego. El barro es utilizado en su estado primigenio, sin esmaltes, engobes u otros acabados superficiales. Esto decanta en la paleta de color, una especie de monocromía de neutros, dictada por el color local del material. Por momentos el quebramiento vira más hacia lo anaranjado o rojizo, y por otros hacia el negro. Pero, en líneas generales, la propuesta cromática se sostiene desde los neutros.

Otro eje fundamental de *Haití* es su montaje. Las cabezas son dispuestas a modo de vitrina de museo arqueológico o etnográfico. Este dispositivo de exhibición, sin duda, ha penetrado en la retina de los espectadores, acostumbrados como estamos a ver las cerámicas precolombinas en museos de ciencias naturales, antes que de arte. Es que, de nuevo, por su caracterización de monstruoso, amorfo o perverso, este arte fue estudiado y organizado en torno a criterios más cercanos a la naturaleza que a la cultura o la producción humana.

En uno de los videos oficiales de difusión de la Bienal Sur, se menciona que la obra, de apariencia precolombina, une política y ritual en una reflexión sobre el sacrificio, la muerte y el retorno de los desaparecidos en contextos turbulentos. Dice Espina (en Bienal Sur, 2017): «Paraguay tiene una impronta muy extraordinaria en relación al arte popular. Está ubicado en un lugar de jerarquía. Y participar en un museo de arte popular con obra contemporánea hace como que se rompan esas murallas que hay» (s. p.).

*Haití* habilita muchas otras lecturas, propias del contexto latinoamericano y, además, de Paraguay —cuya dictadura fue la más larga del continente—. Si a esto agregáramos que la exposición del Museo Emilio Caraffa (MEC) fue inaugurada el 23 de marzo de 2016, un día previo al Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, y a cumplirse cuarenta años del inicio de la última dictadura militar en la Argentina, se hace inevitable la asociación, como sostiene Espina (en Stupía, 2016).

## PALABRAS FINALES

Una estética latinoamericana tendrá que plantear un cuestionamiento fundamental a la voluntad de armonía y perfección, a la restricción a lo bello y, por lo tanto, al concepto de gusto moderno. La supresión de lo imperfecto, de lo amorfo, fue una característica central del arte de la modernidad europea, donde aún las obras que representaron escenas de horror extremo adquirieron una forma armoniosa: una crucifixión o una decapitación, por ejemplo.

Recién a finales del siglo XIX y, fundamentalmente, a principios del siglo XX con las primeras vanguardias, se violentan los cánones que rigieron desde el



Renacimiento la producción de imágenes y explota la forma clásica que, con sus pliegues y variantes, constituyó el deber ser de lo bello. No es ninguna novedad que numerosos artistas de la época —Henry Moore, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, Paul Klee, por citar solo algunos— frecuentan las obras de África, de América y de Oceanía para lograr desembarazarse de tamaño corsé normativo. El sarcófago recientemente hallado que contenía la momia de la cultura chachapoyas (Perú) extraída en 1877 por el francés Pierre Vidal-Senèze, que fue exhibida en el Museo Etnográfico del Trocadero en París y que inspiró a Edvard Munch en la realización de su famosa obra *El grito*, vuelve a recordarnos que debemos revisar nuestras metodologías de análisis. No tanto para dar cuenta de esa influencia, por demás documentada, sino para reconocer esos orígenes en la actualidad de las artes visuales latinoamericanas.

Ese no ha sido el recorrido de la forma americana. Aquí el equilibrio y el desequilibrio, lo estable y lo inestable, lo definido y lo innominado, lo preciso y lo inefable han convivido y tensionado, sin pretender anularse mutuamente.

## REFERENCIAS

Bienal Sur. (9 de octubre de 2017). *Haití* [Bitácora]. Recuperado de <https://bienalsur.org/es/bitacora/46>

Carreño, G. (2008). El Pecado de Ser *Otro*. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII). *Revista Chilena de Antropología Visual*, (12), 127-146.

Castillo Deball, M. (2010). *Ninguna forma sólida puede contenerte* [Escultura]. Recuperada de <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/2438/between-you-and-the-image-of-you-that-reaches-me>

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, 1(1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>

Colombres, A. (1985). *Sobre la cultura y el arte popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Delhalle, J. y Luykx, A. (1992). Coatlicue o la degollación de la madre. *INDIANA*, (12), 15-20.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.

Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «mito de la Modernidad»*. La Paz, Bolivia: Plural editores.

Escobar, T. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 85-183). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

UNTREF. (3 de noviembre de 2017). *Paraguay tiene una impronta extraordinaria en el arte popular*. Recuperado de <https://www.untref.edu.ar/mundountref/bienalsur-en-paraguay>

# ARTÍCULOS

Freud, S. [1919] (1992). Lo ominoso. En *Obras Completas. Volumen xvii (1917-1919)* (pp. 215-251). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

García Márquez, G. [1982] (2012). La Soledad de América Latina. *Revista De La Red Intercátedras De Historia De América Latina Contemporánea*, 1(1), 9-13. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/8319>

Janeiro, V. (2018). *Llanto Cósmico. Patricia Domínguez* [Dossier de sala]. Recuperado de <https://twingallery.es/wp-content/uploads/2019/01/Twin-Gallery-dossier-sala-patricia-dominguez-2.pdf>

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa, S.A.

Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: Una visión contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Pigafetta, A. (1992). El Brasil y sus habitantes. En H. Jorge Becco (Ed.), *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo* (p. 325). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Raquejo Grado, T. (2002). Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte. En D. Hernández Sánchez (Ed.), *Estéticas del arte contemporáneo* (pp. 51-87). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Solano, K. (28 de febrero de 2014). *En carne propia* [Archivo de video]. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=6770Q5T\\_acw](https://www.youtube.com/watch?v=6770Q5T_acw)

Stupía, E. (5 de abril de 2016). Un ejército de setecientas cabezas. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-38460-2016-04-05.html>