



FORMAS SUPERVIVIENTES EN OBRAS CONTEMPORÁNEAS LATINOAMERICANAS. MATERIALIDADES, MONSTRUOSIDADES Y ABSTRACCIÓN.

Leticia Barbeito Andrés. Natalia Eva Maisano. Ana Otondo.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen:

Pensar en el arte contemporáneo latinoamericano nos convoca a indagar sobre las filiaciones y posibles encuentros en el modo de producir y pensar las imágenes tanto del pasado como del presente. Para esta investigación planteamos un recorte posible sobre algunos ejes de análisis que entendemos nos permiten hallar *formas supervivientes* en los procedimientos, temas y técnicas, modos de componer y/o de pensar las prácticas artísticas. Los ejes seleccionados que vertebran el análisis son: la materialidad (para el cual nos basamos en Rosangela Rennó, Manuel Amestoy y Pía Persia), lo monstruoso (en Zina Katz) y la abstracción (en Ana Tiscornia y Eloísa Ibarra). Delimitar los ejes nos permite abordar en profundidad rasgos distintivos en cada una de las producciones, pero a su vez pone en evidencia las imbricaciones que fuimos encontrando desde los procedimientos tanto conceptuales como formales, los materiales y los modos de manipular las herramientas, abordando en algunos casos las producciones tanto en la bidimensión como en la tridimensión. Esta manera de analizar/articular las producciones artísticas implicó proyectar una posible estructura de análisis, revisando el pasado y el presente, partiendo de la complejidad de establecer clasificaciones y descripciones precisas de las prácticas artísticas contemporáneas de nuestra región.

Palabras clave: SUPERVIVENCIAS - AMÉRICA LATINA - MATERIALIDAD - ABSTRACCIÓN - MONSTRUOSO

En el presente trabajo nos proponemos estudiar algunas prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas, mediante un abordaje articulado a partir de la búsqueda y análisis de ciertas *formas supervivientes* de las imágenes del pasado en nuestra región. Valiéndonos del aporte de Aby Warburg y del análisis y relectura de Georges Didi-Huberman, entendemos que existen vestigios del pasado en las producciones actuales y que su desarrollo y puesta en valor contribuye a una mirada decolonial y contrahegemónica, con enfoques y metodologías de análisis críticos para repensarnos desde América Latina. Para el estudio y en el marco del proyecto I+D denominado *Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente*, escogimos algunos ejes conceptuales, con el fin de estructurar los análisis y encontrar conexiones poético-formales.

MATERIALIDAD. ENTRE LO EFÍMERO Y LO TEXTIL

Comenzando con el primero de los ejes, podemos decir que en el caso de 2005-510117385-5 *Um libro de artista*, el recurso con el que trabaja la artista brasilera Rosângela Rennó pareciera ser el archivo. Sin embargo, instala una particular manera de vincular esa categoría con la cuestión de los materiales. En 2005, 946 piezas entre ellas 751 fotografías antiguas del siglo XIX fueron extraídas de grandes colecciones de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Este hecho fue llevado a cabo sutilmente por un grupo de coleccionistas que mapearon colecciones de fotografías aún no digitalizadas, sin clasificar, para luego extraerlas. En esta obra que toma cuerpo en formato de álbum, las 101 imágenes que fueron recuperadas aparecen representadas del reverso, en tamaño real, ordenadas según la fecha de reinsertación. Apelando a una operatoria archivística, Rennó estableció un sistema de clasificación que permitió recuperar una memoria acotada y fiable.



Rosângela Rennó Gomes. 2005-510117385-5 *Um livro de artista*. Libro de artista. 2008-2009

En el libro domina el blanco, lo cual exalta las marcas químicas del paso del tiempo que van adquiriendo los reversos de las fotos y en algunas ocasiones se distingue un fantasma de la imagen, que se devela desde el envés. En circunstancias del robo, las fotos fueron arrancadas o despegadas del cartón con vapor; otras imágenes se encuentran con las puntas recortadas para que -en el intento de venderlas- no se perciban las huellas que las identificaban como patrimonio de la Biblioteca. La artista se propone dar visibilidad a la ausencia a partir del registro de la misma por medio del trabajo con el reverso de la foto. Optar por el recurso de la ausencia le permite hacer énfasis en el robo del patrimonio, al mismo tiempo que exalta la posibilidad de un archivo inmaterial e invalida el sentido de registro de lo real que se le ha adjudicado históricamente al medio fotográfico. La fotografía suele ser ligada al archivo en su rol documental, como *persistencia de lo visto* (Guasch, 2011). Sin embargo, acá se exalta otro tipo de testimonio: el del hecho ya consumado. En sus propias palabras, éste no fue concebido como un libro sobre fotografías sino sobre el robo. De manera fantasmagórica se nos aparece el paso del tiempo sobre el material junto con rastros de la extracción de las fotos durante el hurto. El archivo, según Ana María Guasch (2011), se comporta como un suplemento mnemotécnico que preserva la memoria. En este caso, el material concentra la memoria de las fotografías históricas, pero también la huella de los procedimientos propios de la efímera acción delictiva. Entonces, lo que



develan las decisiones repone el carácter metafórico del impulso de archivar, una acción que no está movilizada por intenciones policíacas, sino profundamente poéticas.

Por otro lado, la obra del artista argentino Manuel Amestoy admite ser abordada desde múltiples categorías. Su trabajo está en una permanente tensión entre el espacio vacío real a transformar y el respeto por las formas de la arquitectura que oficiará de entorno. A diferencia de las intervenciones en el paisaje natural o urbano, decide habitar paisajes interiores, en edificios con características históricas y, de ese modo, construye un nuevo volumen con sus inmensos textiles calados, generando un corte en el vacío, una irrupción poética.

En su obra *Escultura Blanda*, exhibida en la Casa de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2015, las barandas de las escaleras –que funcionaban conteniendo la intervención–, las dimensiones de la obra, la monumentalidad, la policromía y la materialidad parecen ser algunos de sus rasgos distintivos. La gran destreza técnica, sumada a la paleta de colores minuciosamente seleccionados, produce que este corte sea tanto en el plano de lo formal como conceptual. El espacio construido contrapone lo rígido, estático, vacío, acromático y solemne de las paredes del edificio histórico, a lo blando y polícromo de los textiles calados.



Manuel Ameztoy. *Escultura Blanda.* Calados sobre textil, 2015.

En sus modos de intervención, es posible reconocer alguna reminiscencia de aquellas *esculturas transitables* o *escultoarquitecturas* incas. A su vez, en la técnica del calado, se manifiesta cierta vinculación con el desbastado/ahuecado como operación sobre el



material intervenido. En su práctica (mileneria), se aprecian otros modos de abordar la materialidad y el soporte. Si bien la tela utilizada como soporte es algo tradicional, al igual que el espacio propio de la intervención, en su caso lo textil es soporte y estructura (blanda). Esta estructura blanda y calada permite que la espacialidad generada se transforme según el ángulo o punto de vista del espectador, ya que los vacíos producidos por los calados se reconfiguran hacia el infinito con el movimiento de quien mira y esto le permite trabajar lo visible y lo oculto creado por la superposición constante. Las superposiciones se producen en dos niveles: las creadas por el artista en la construcción de la obra mediante la regularidad de los textiles y su emplazamiento y aquellas que se ven reformuladas por quienes la transitan.

Por otra parte, en la obra *Aplique*, de Pía Persia, el título y la descripción técnica (Calado y bordado en madera) refuerzan la idea que se puede construir cuando miramos la pieza con cierta distancia física: en apariencias remite a una unidad ornamental que es parte del mundo de lo textil. En ese sentido, quizás el único juego divergente podría ser el recurso de haber hiperbolizado el objeto tal como lo conocemos. Sin embargo, esas afirmaciones se desvanecen al acercarse. La estructura-soporte es un segmento de madera, los aparentes hilos negros son cables y las intervenciones que parecían puntadas resultan grampas metálicas superpuestas. Las grampas -en tanto elementos texturales- son distribuidas como puntadas para constituir formas orgánicas. Además, en algunos fragmentos, el modo de combinar las líneas metálicas con los cables negros que se desbordan, emulan o refieren al tradicional “punto de cuerda”, que recurre a un cordón o hilo grueso escondido, para dar volumen a la línea trazada por el bordado.



Pía Persia. Aplique. Calado y bordado en madera 2016

En el original procedimiento encarnado, la engrapadora neumática y la caladora eléctrica reemplazan a la aguja y a la tijera, mientras que la silenciosa, aletargada, medida y pulcra tarea de bordar sobre tela es sustituida por acciones ruidosas, vertiginosas y que echan polvo. De este modo, también Persia revierte conscientemente los roles asignados a la binaria organización social del trabajo entre hombre y mujer. Ella vincula al bordado con ciertos recuerdos propios en los que las mujeres de su familia “transformaban telitas sencillas en algo precioso. Señoras orgullosas de poseer la habilidad, la paciencia y el conocimiento de recomponer lo doméstico en cosa extraordinaria” (Persia, s.f.). En varias entrevistas ella dice no haber querido encarar la tarea del mismo modo y que le costaba mucho respetar los patrones estancos de los protocolos del tejido y el bordado. Entonces, las grampas incrustadas en la madera le

permiten conservar la génesis de líneas y planos a partir de fragmentos que parecen puntadas, pero resignificando su carácter matérico y, por lo tanto, expresivo.

Con ese bagaje decide llevar a espacios de legitimación como galerías y ferias de arte, algo que históricamente ha sido enlazado al mundo de lo femenino y, por lo tanto, de lo doméstico y artesanal (Ciafardo, 2016). Con las formas orgánicas y ornamentales, el título y la descripción, la artista se asegura de emplazar a la pieza dentro del terreno de lo textil. Ahora bien, cuando establece relaciones inéditas entre formas y protocolos de ese campo, con ciertos materiales y herramientas, se devela un decidido extrañamiento que no solo construye un sentido poético muy potente, sino que también se demuestra el carácter político de las experiencias estéticas.

VESTIGIOS DE LO MONSTRUOSO

Desde 2003, Zina Katz insiste en una condición de la técnica del bordado: la existencia del reverso, que constituye su propia estructura. Katz sostiene que sin este lado, lo “admirable” no existiría; no importa cómo sea el derecho, el revés es siempre peor, descartable y vergonzoso. Históricamente existió una triple ecuación articuladora de las experiencias estéticas: bien-bello-premio, conjugada con su correspondiente mal-feo-castigo. Legitimadora de jerarquías e intereses, esta división alimentó otras, relacionadas con lo correcto y lo incorrecto. Quizás resulte muy difícil implantar modelos universales que representen cualquiera de estas entidades; sin embargo, lo feo en general responde a lo monstruoso, a lo irregular, a lo que rebasa lo «normal», a lo convenido respecto de ciertas reglas y a las pautas y, en este sentido, lo anormal provoca, inquieta, espanta. Sin embargo, lo anormal y lo convenido van mutando.



Zina Katz. La Familia. Bordado en lana y algodón, 190 x 140 cm. 2016.



Tal como lo enuncia Tonia Raquejo (2002), existen ciertos parámetros éticos y estéticos que asocian lo monstruoso con lo extraño y oculto, frente a lo aceptable socialmente. En *La Familia*, un bordado de 2016 que pertenece a la serie *El revés de la trama*, lo monstruoso se visualiza en esa exaltación del error y lo incorrecto de formas enmarañadas y espantosas (Kusch, 2000), que enseñan las trazas del trabajo. Pero también en los vínculos familiares a partir de esa metáfora de revelar el revés de la trama de esas figuras parientes, exhibiendo los hilos desorganizados y el desprolijo trenzado, lo cual remite a las tenebrosas ataduras de los vínculos interpersonales. La complejidad de la construcción poética ve imbricado el procedimiento que burla las normas de la tradición disciplinar, con la correspondiente apuesta a remitir a lo oculto y caótico.

En palabras de Raquejo, el amor filial resulta uno de los tópicos recurrentes a la hora de producir monstruosidades. La autora retoma a Sigmund Freud cuando en su ensayo *Lo siniestro* asocia lo monstruoso a la categoría *un-heimlich*, la cual niega con su prefijo a *heimlich*, que en alemán significa familiar, agradable y hogareño. Lo familiar, asociado al espacio seguro, existe junto a su inevitable revés: lo siniestro, y este aspecto, "...más que horadar en lo subterráneo, trabaja en la superficie de las cosas, desocultando la 'otra cara' para, sigilosamente, corroer nuestra tranquilizadora idea de los que es 'normal'" (p. 61). En Katz, lo familiar y lo siniestro funcionan en la relación dialógica entre derecho y envés. Si bien las visualidades de Katz pueden contribuir a una estética torcida de la norma del bordado, otra capa de lo monstruoso aparece cuando se exalta lo desprolijo, caótico e intrincado de los sistemas de valores que constituyen las realidades filiales.

En esta línea, la obra *La Matanza* es el resultado de una serie de canjes hechos con el público en "La Matanza Fashion & Art". Para la ocasión, Zina Katz llevó dibujos que entregó a los espectadores, a cambio de tomarles fotografías. Luego, valiéndose de ese registro, la artista bordó más de 40 cajas de cartón que contenían, originalmente, productos de primera necesidad. Los trazos de hilo negro permiten ver claramente figuras humanas que forman conjuntos. El hilo atraviesa el cartón como si fuese una tela, trazando siluetas texturadas, visualmente caóticas o al menos de un entramado abigarrado y sin seguir un patrón regular. Aquí también, como sucede en el resto de su producción, Katz elige exhibir el reverso del bordado. El sentido de las piezas analizadas no se clausura en los límites materiales de los objetos, sino que son alcanzadas en su complejidad cuando se conocen todas sus etapas de exploración, trabajo etnográfico y operación fotográfica y textil. Enlaza la diversidad de lo monstruoso como lo "feo" con otras reflexiones acerca de lo popular, la relación centro-periferia, la configuración de "lo otro", etc.

Pero también es preciso atender a la potencialidad de hallar lo monstruoso en su particular modo de gestionar las relaciones entre formas, materiales, soportes y técnicas, mediante la invención de procedimientos sumamente connotados y que inauguran operatorias y combinaciones no tradicionales. Esto implica una lectura posible en torno a lo monstruoso que no remite únicamente a lo *freak* y se refiere a "un síntoma que muestra las fisuras por donde el pensamiento normalizado se empieza a resquebrajar y, con él, también el concepto de lo que es normal" (Raquejo, 2002, p. 60). Esta postura no se limita a aportar a un catálogo visual de lo grotesco, sino que también habilita un concepto antirretiniano de lo monstruoso. En este caso, vale la hipótesis de que si bien Katz nos enseña formas deformes a partir de sus reversiones técnicas críticas, en esa misma reversión ya está constituyendo una operación que se sale de las normas implícitas y, por lo tanto, esa actitud puede ser considerada monstruosa. En este sentido, apela a la retórica de ciertos materiales que, cruzados con algunos protocolos de uso, generan las formas desde una enunciación no convencional. Son



materiales cotidianos, muy distantes de pertenecer a aquellos que la tradición de las Bellas Artes ha denominado «nobles». En sus producciones, entonces, lo monstruoso no sólo se aloja en sus figuras caóticas y tenebrosas (Kusch, 2000), sino que también se deriva de esos procedimientos inventados, que renegocian los contratos implícitos del oficio, articulando esa cualidad visual desbordada con ciertos desplazamientos disciplinares.

ABSTRACCIÓN

En la obra *Des habitaciones* de Ana Tiscornia encontramos que el potencial poético radica en la abstracción generada a partir de la búsqueda minuciosa de los materiales y objetos, en la utilización de las herramientas y la combinación de ambas a partir de diversas operaciones posibles en cuanto a la superposición y reordenamiento de las líneas, contornos que delimitan planos. Sus orígenes vinculados a la arquitectura, desde el modo de concepción espacial, le permiten re configurar el espacio ya sea para ser habitado como para ser construido. Su trabajo está centrado en la construcción/deconstrucción de espacios ficticiales a partir de los vacíos que pone de manifiesto en la composición de sus piezas. A través de los diferentes indicadores espaciales con los que acciona el espacio en sus obras, la superposición, la imbricación de los planos perforados o contornos delimitados genera cierto nivel de profundidad sumado a la presencia y ausencia como operaciones antagónicas en permanente tensión.

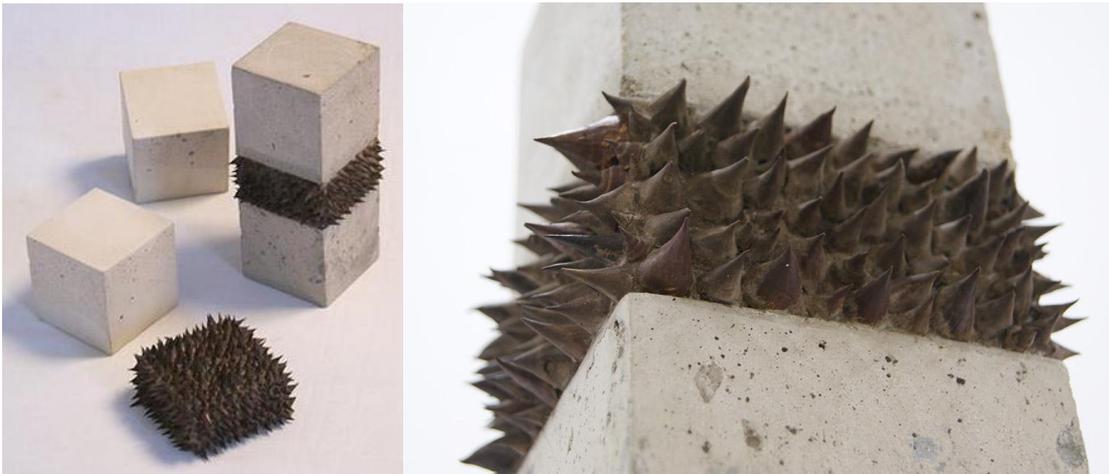


Ana Tiscornia. *Des habitaciones* (2012) - cartón, papel y pintura, 19" x 28" x 3"

En palabras de la artista "Desplazamiento, fisura, incertidumbre y repetición son constantes en mis trabajos. Busco unir lo aparentemente fortuito y el cálculo preciso.

Fragmentos de plantas arquitectónicas con ecos modernistas que hablan de lo que ya no está, tratan de activar la percepción de la fragilidad física junto a la frustración ideológica. Una intención de elegancia en la obra, apunta tanto al rescate poético como a cierta perversión en la fricción entre representación y contenido...” (Extracto del texto curatorial que acompañó la exposición Lado a Lado en Maldonado Uruguay, organizada por Galería del Paseo. 2020). Vale entonces repensar si existe tal “fricción” entre forma y contenido cuando la esencia de la obra necesariamente debe valer de otras categorías de análisis para poder abordarla en su totalidad. De alguna manera, estos modos de operar sobre las *formas supervivientes*, construirlas, deconstruirlas y habitarlas nos permite volver sobre lo hecho, sobre la huella, sobre el paso del tiempo y las transformaciones que son producto de un contexto social determinado.

Por otra parte, en la obra de Eloísa Ibarra, la experimentación y multiplicidad de lenguajes se cruzan y dan forma a un tipo de arte rico en texturas y contrastes, como así también en disciplinas, que abarcan la pintura, la gráfica, la instalación y la escultura. En este caso *Alma de pochote*, la obra que analizamos, es una Instalación compuesta por cuatro piezas escultóricas: dos cubos de cemento, un cubo con la mitad de altura de los anteriores, recubierto con una textura de espinas y una pieza formada por la combinación de las tres anteriores, en un juego de tensión permanente entre el cubo liso, lo rugoso, dispuestos de manera vertical. Pequeñas arquitecturas delicadas que contienen en sí mismas la estructura que las sostiene y remontan y traen a la contemporaneidad el relato de nuestra historia, haciendo visibles las supervivencias en los rasgos formales a partir de la utilización de ciertos materiales orgánicos y de diversas operaciones como la repetición del módulo que nos vinculan de manera directa con producciones del pasado.



Eloísa Ibarra. *Alma de pochote*. Técnica mixta, 4 piezas. Cemento y espinas de Ceiba pentandra (Pochote) Oaxaca, 2009. Colección FONCA - CONACULTA, México.

La obra que analizamos forma parte de un conjunto de objetos volumétricos que se componen y ocupan un lugar determinado en el espacio. Regidos por la síntesis y la abstracción, el cemento como materialidad y el cubo como forma primordial se conjugan en un sinfín de combinaciones que llevan encastrada la presencia del contrapunto que caracteriza su obra si hablamos de las calidades del soporte. Conviven con la lisura y frialdad del cemento materialidades que podríamos definir desde su estructura como orgánicas blandas, rugosas, pinchudas. Algunos ejemplos de las oposiciones que aparecen como rasgos distintivos en su obra son liso/rugoso, frío/cálido, duro/blando, lleno/vacío, etc. En sus palabras, *una dualidad que siento necesaria, nada está completo sin su contraparte*. Esta “dualidad” a la que hace referencia la autora se evidencia en la



la contraposición de los liso, rígido y firme del cemento a las formas orgánicas que conforman el elemento textural que son las espinas de ceiba.

A modo de cierre

En el análisis que realizamos de éstas prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas, pueden registrarse formas o vestigios supervivientes de las imágenes del pasado, nos encontramos también con algunas operatorias que podrían conformar otros ejes transversales, ejerciendo un cruce o una trama con la totalidad de las obras. Por ejemplo, el trabajo con el revés, establece un lazo entre la obra de Rosângela Rennó Gomes 2005-510117385-5 *Um libro de artista*, y la obra *La Familia* de Zina Katz. En el primer caso con la intención de destacar la ausencia y las huellas químicas del paso del tiempo, así como el rastro del acontecimiento (hurto) que interpela a la memoria; en el segundo caso, el revés como lugar de lo peor, descartable y vergonzoso, tanto en los vínculos filiales como en las protocolos técnicos al interior de los campos disciplinares.

Por su parte, la espacialidad y la articulación del lleno-vacío aparece en la obra de Ana Tiscornia *Des habitaciones*; a partir de los vacíos que pone de manifiesto en la composición de sus piezas, se nos presenta la idea de presencia y ausencia como operaciones antagónicas en permanente tensión. Esto nos lleva a vincularla con la obra de Manuel Ameztoy *Escultura blanda*, donde la espacialidad es activada y reconfigurada por el cuerpo y su transitar, ya que según el ángulo o punto de vista del espectador, los vacíos producidos por los calados se reconfiguran. El contrapunto en las características del soporte aparece como un rasgo fundante en la obra *Alma de pochote*, de Eloisa Ibarra, donde se hacen visibles las supervivencias en los rasgos formales a partir de la utilización de ciertos materiales orgánicos y de diversas operaciones. Mientras tanto, en relación a la materialidad en la obra de Pía Persia *Aplique*, se manifiesta por medio del procedimiento utilizado, que termina por transformar conceptualmente la materialidad (madera) en un textil.

La selección del corpus de obra estudiado, así como la elaboración del marco conceptual y la metodología de análisis, se constituye como una apuesta a abordar el arte latinoamericano contemporáneo desde nuestra región. En ese sentido, sostenemos la importancia de comprometerse con la construcción de una mirada descentrada, que revise los modos de investigar y enseñar, heredados de la Modernidad eurocéntrica.

BIBLIOGRAFÍA

Barnden, B. (2011). *Manual práctico de bordado*. Barcelona: Océano.

Ciafardo Mariel, Belinche Daniel. El Espacio y El arte. Revista Metal (N.º 1) 2015. Edit: Papel Cosido FDA/UNLP.

Ciafardo Mariel. Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad . Revista Octante (N.º 1) Papel Cosido FDA/UNLP

Ciafardo Mariel (compiladora). *La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa*. Papel Cosido FDA/UNLP.

Didi-Huberman, Georges [2002] (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.



Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.

Ibarra, E. *Arte Para La Vida*. Artículo publicado originalmente el (26/07/2017) Recuperado de <https://artepalavida.wordpress.com/2019/06/30/nada-esta-completo-sin-su-contraparte-conversando-con-la-artista-uruguaya-eloisa-ibarra/>

Kusch, R. (2000): *Anotaciones para una estética de lo americano*, en Obras completas, tomo IV, Rosario: Fundación Ross.

Persia, P. (s.f.) *Bordado trash*. Recuperado de: <https://www.piapersia.com/bordado-trash>

Rennó, R. (s.f.). *2005 – 510117385 – 5, 2008-2009 [versión álbum e versión offset]*. Recuperado de: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/72/1>

Requejo Grado, T. (2002). *Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte, en Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.