



HUELLAS DEL PASADO EN IMÁGENES LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS. EL CUERPO, LO MONSTRUOSO Y EL TEXTIL

Mariel Ciafardo, María Laura Musso, Alejandra Maddonni.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen:

Este artículo propone un acercamiento al estudio de un conjunto de obras visuales latinoamericanas contemporáneas a fin de identificar en ellas la supervivencia de ciertos rasgos formales presentes en las producciones americanas anteriores a la conquista.

El análisis de las imágenes seleccionadas se organiza en torno a tres de los cinco ejes definidos en el Proyecto de Investigación "Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente": el cuerpo, lo textil y lo monstruoso.

Palabras clave:

Arte Latinoamericano, supervivencia, cuerpo, textil, monstruoso

Introducción

El Proyecto de investigación "Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente" se propone pensar ese campo de estudio –de contornos aún difusos– desde una perspectiva que permita sortear los estrechos principios clasificatorios y los axiomas fundamentales de la modernidad que nunca albergaron las producciones estéticas de lo que ha dado en llamarse «la periferia» y que, por esa razón, han impedido la emergencia de la recuperación de la voluntad de ver en ellas aquello que revele su carácter vital, su materialidad, su complejidad, sus tensiones y sus contradicciones.

Se parte de la idea de que la ausencia de reconocimiento de las que podrían denominarse, a grandes rasgos, «artes visuales contemporáneas latinoamericanas», se debe a la colonización conceptual de los enfoques y de las metodologías de análisis, cuestión que impide dar cuenta de la actualidad de la producción artística del continente.

Para ello, se requiere generar un nuevo cuerpo de material teórico a los fines de disminuir la brecha existente entre el mundo de la producción visual contemporánea latinoamericana y las teorías, los conceptos y las metodologías disponibles para su



análisis. Si bien se reconocen antecedentes destacables de esta tarea, que fueron rescatados como merecen en el marco teórico, aún constituyen esfuerzos aislados y dispersos y poco transitados en los ámbitos académicos. La tarea consiste en propiciar un acercamiento a la *forma* de las propias obras visuales con el objetivo de reconocer en ellas las supervivencias del pasado, poniendo en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado, a ser visto como pieza de museo antropológico, negando, de este modo, su derecho a la contemporaneidad.

Hacer visibles esas supervivencias -retomando el concepto desarrollado por Didi Huberman- exige evitar esquematizaciones cerradas, prefiguradas y pretendidamente universales, a través de las cuales sólo se obtura el acercamiento a configuraciones que reclaman otras claves interpretativas.

La intención, antes que aspirar a una cierta organicidad que habilite el reemplazo de un modelo metodológico por otro, es considerar esa constelación de las artes visuales latinoamericanas actuales como un colectivo vivo, y por eso mismo en permanente movimiento, que requiere ser abordado como aquello que es: variado, complejo, desordenado, impreciso, resistente a las categorizaciones.

El equipo se abocó a analizar retórica y formalmente el cuerpo de obras visuales seleccionadas (desde la composición, la paleta, los materiales, la construcción espacial, la dimensión temporal, la escala, el emplazamiento, etcétera) a los fines de determinar en cada una de ellas la presencia de rasgos formales cuyo origen se remonte a las producciones americanas anteriores a la conquista, a partir de cinco ejes: el textil, lo monstruoso, el cuerpo, la abstracción y la intervención.

En esta oportunidad, se ofrecen tres de dichos análisis correspondientes a los ejes: el textil, lo monstruoso y el cuerpo.

Cuerpos marcados

En las actuales expresiones artísticas en las que el cuerpo se hace presente, puede reconocerse la supervivencia de rasgos formales ancestrales ligados a los rituales, a las ceremonias practicadas por los pueblos originarios, pero también relacionados a las celebraciones religiosas cristianas que se han hecho parte de la cultura popular latinoamericana. Para los artistas, el cuerpo se vuelve soporte, se lo usa como material, como cartografía o incluso como ofrenda. Ileana Diéguez, en *Escenarios Liminales* (2007: 149-160), afirma que el arte colombiano de las últimas décadas ha explorado las topografías del límite creando nuevos híbridos culturales. Por ejemplo, analiza obras donde las metáforas carnales aportan nuevas miradas para abordar la violencia y la marginalidad a través de la religiosidad popular latinoamericana. O describe las acciones de Villalobos como huellas de una religiosidad sincrética donde se entretajan memorias de prácticas familiares con denuncias y reclamos sociales, utilizando su propio cuerpo como ofrenda, como escenario corporal.

Las narrativas contemporáneas en torno a los cuerpos se distancian de sus configuraciones tradicionales relacionadas con lo biológico, unívoco, autocontenido y



que los determinan de modo definitivo mediante normativas establecidas. El descentramiento de estos discursos presenta a los cuerpos como construcciones mutables en las que se cruzan multiplicidad de luchas y disciplinamientos vinculados con las imposiciones sociales, políticas y culturales de contextos siempre cambiantes. En este sentido, sujetos y cuerpos resultan de adaptaciones y mutaciones continuas.

Mientras el cuerpo como lugar de cruce permite indagar sus intersticios para dar a ver, para demorarnos y amplificar nuestra experiencia desde el arte, el espacio fragmentado contemporáneo tiene su correlato -entre otros- en corporalidades marcadas por la desterritorialización y desplazamientos que conviven con las búsquedas y migraciones de muchos otros.

Esta amplificación de los recorridos manifiesta no sólo la porosidad de las fronteras geográficas. Nuevas redes cartográficas, convenciones y nodos donde el cuerpo es acción y resistencia, pero también soporte en el cual se inscriben las huellas de nuestras derivas y encuentros con el otro.

En el marco del evento *Destierro y reparación*, desarrollado en el Museo de Antioquía –y en el que expusieron 50 artistas y se ofrecieron seminarios, conversatorios, talleres, conciertos, recitales, entre otras actividades– la artista colombiana Libia Posada presentó *Signos cardinales – Cuadernos de geografía*, en 2008 (Figura 1).

Como ocurre en otras obras de la artista, aquí fusiona las dos disciplinas en la que se ha formado: la medicina y el arte, en las cuales el cuerpo cobra un lugar protagónico. El título de la serie da cuenta de esta síntesis: “Signos Cardinales remite tanto a los puntos cardinales necesarios para orientarse en un territorio, como a los signos físicos que, expresados sobre la superficie del cuerpo, permiten al médico orientarse en el terreno de la enfermedad” (Posada, 2014: 217).

La serie reúne 12 fotografías que registran las piernas de mujeres que sufrieron desplazamientos forzosos en Colombia, su país natal. La elección del género no es arbitraria: en Colombia, más de la mitad de las víctimas del conflicto armado son mujeres.

El proceso de producción fue lento y complejo. En un primer momento, Posada realizó entrevistas y talleres con las víctimas y de ese modo colectivo y oral reconstruyó los itinerarios del exilio. Luego, lavó y dibujó en las piernas esas rutas utilizando un sistema de convenciones que es también exhibido junto a las fotos (Figura 2). La sinécdoque está al servicio de acentuar la potencia poética de esas extremidades que han cargado con la urgencia de la huida. Tal vez, el fondo blanco, neutro, desempeñe el mismo rol.

Aquí el cuerpo, la piel, se convierte en territorio, en mapa, en una cartografía humanizada, bien alejada de la representación objetiva de la ciencia. Es reservorio de una memoria, a la vez individual y colectiva, atravesada por esas marcas, por esas huellas narrativas que han sido impresas para siempre en las biografías de esas caminantes y que se han hecho carne.



Figura 1. *Signos cardinales – Cuadernos de geografía* (2008), de Libia Posada



Figura 2. *Signos cardinales – Cuadernos de geografía* (2008), de Libia Posada

La supervivencia de lo textil

Pensar las producciones textiles latinoamericanas en términos de supervivencia invita a considerar la trama temporal que albergan estas obras como lugares de encuentro y



pervivencia de momentos históricos diversos a través de la reconstrucción del vínculo entre estas imágenes y la cosmovisión de determinadas sociedades que se revitalizan en el presente.

A la histórica invisibilización de las artes visuales latinoamericanas por parte de la mirada hegemónica occidental que desconoció estas producciones por no “ajustarse” a los cánones tradicionales, en el caso de lo textil se suma la compleja tensión entre arte y artesanía.

Lía Colombino, curadora de la exposición organizada por el Malba en 2022 *Aó episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*, durante la conferencia inaugural, afirma que los problemas del presente no son iguales en todo el mundo y, por lo tanto, convocan a preguntas distintas aunque, en el caso latinoamericano, albergan algunos hilos conductores comunes. En este contexto, la producción textil contemporánea se configura como lugar de enunciación dando cuenta de los modos de vida de cada territorio, al tiempo que manifiesta su constante revitalización.

Las prácticas textiles desbordan los límites vinculados con el uso de determinado material y la aplicación de un conjunto de técnicas específicas.

Ciclotrama 172 (Palíndromo) es una obra textil abstracta que forma parte de un proyecto desarrollado por la artista brasileña Janaina Mello Landini desde 2010 (Figura 3).

Ciclotrama es un término que la artista utiliza para designar a todas las obras realizadas con hilos, cuerdas o sogas que se desarman, se despliegan y, en varias ocasiones, ocupan el sitio de exhibición creando un espacio ambiguo.

En algunas oportunidades, son tridimensionales a modo de intervenciones; en otras, son bidimensionales como en este caso.

En *Ciclotrama 172* trabaja sobre un soporte de tela donde una cuerda se enlaza con otra a través de un nudo, generando un díptico en espejo (de ahí la expresión palíndromo) conformando una unidad que se percibe como círculo.

Tanto el formato circular como la utilización de nudos están presentes en diversas culturas de Latinoamérica (como los discos de piedra o metal y los quipus), pero en las referencias que se pueden encontrar sobre el trabajo de la artista solamente se menciona su interés por la arquitectura, la física y las matemáticas; sus observaciones sobre el tiempo, ritmo, tensión y movimiento; se habla de ciclo continuo y binario; de redes de infinita interconexión; de principios universales que regulan la dinámica de fluidos o de las raíces de las plantas y las neuronas.

Lo cierto es que esta manera original de trabajar con la materialidad, deshaciendo, destejiendo y luego construyendo nuevas formas, se aleja por contraposición de los procedimientos tradicionales para la confección de urdimbres o tramas. Esa acción inversa no anula la atadura, la resalta.

El nudo se vuelve tan protagonista como en un quipu.

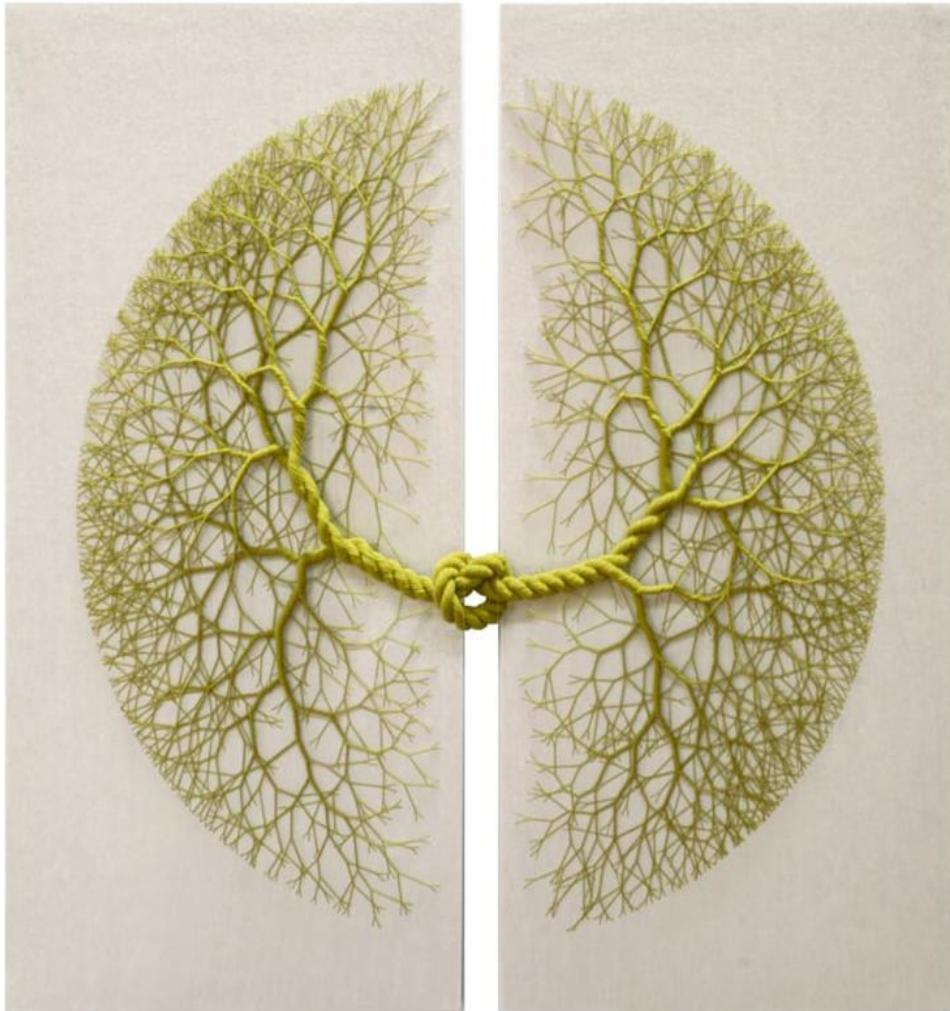


Figura 3. *Ciclotrama 172 (Palíndromo)* (2019), de Janaina Mello Landini.

Reconfiguraciones de lo monstruoso

Las producciones artísticas del pasado latinoamericano fueron negadas durante largo tiempo en tanto, como se dijo, no respondían a un canon estable y homogéneo que organizaba normativamente aquello que se consideraba bello, en tanto armónico, equilibrado y figurativo. Esta especie de “anormalidad” hizo que se las calificara como monstruosas.

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. Dentro de este orden valorativo, lo que no se ajusta al modelo es calificado de monstruoso.



Tonia Raquejo Grado define lo monstruoso “como un síntoma que muestra las fisuras por donde el pensamiento se empieza resquebrajar y, con él también el concepto de lo que es normal” (2002: 60). Estos intersticios rompen las estructuras normativas de lo que se establece como normal para cuestionar críticamente nuestros marcos interpretativos.

En su ensayo *Lo ominoso*, Sigmund Freud 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: 220-221).

Desde la perspectiva de Mark Fisher el concepto freudiano de *unheimlich* se ajusta más a la idea de lo extraño y ajeno en relación con lo familiar o lo doméstico que con su traducción vinculada a lo siniestro u ominoso. En *Lo Raro y lo espeluznante* (2018), Fisher amplía y profundiza las categorizaciones vinculadas con lo extraño, lo que está más allá del conocimiento y experiencia corrientes. A los fines de este artículo, resulta especialmente significativa su definición en torno al concepto de lo raro como una presencia que no encaja, como un recorte de la habitualidad que atrae nuestra atención generando fascinación, pero también inquietud ante la presencia de algo que se siente erróneo cuando, en realidad, son nuestras concepciones las inadecuadas.

En las obras del artista mexicano Javier Marín, las referencias a las formas del pasado son parte del plan operativo del artista. *Chalchihuites. Dos gotas de agua* es la expresión contemporánea de los ojos de Tlaloc, dios de la lluvia en la mitología azteca, que han sido sustituidos por dos aros de 5 metros de diámetro cada uno (Figura 4). Moldes de cuerpos humanos mutilados, torsos retorcidos, rostros desfigurados; pies y manos despedazados por la acción brutal del alambre que enhebra una especie de colectivo atrozmente desgarrado y de una apariencia aterradora.

La violencia de esos cuerpos encuentra una forma igualmente cruda, feroz. Esas formas desgarradas de Marín –lejos de las interpretaciones de muchos críticos que encontraron llamativamente antecedentes en el Renacimiento y en el Barroco europeos, incluso en el Manierismo– recuperan la visualidad latinoamericana, alejada de la belleza de la modernidad centroeuropea, y configuran una cierta estética del espanto, exaltada en este caso por la potencia de la escala monumental.

Nuevamente el círculo –que remite a la forma del chalchihuitl, simbolización abstracta de la idea de agua y fertilidad, pero también de la sangre, recurrente en la visualidad mesoamericana– es la figura elegida por el artista para reflexionar sobre la fragilidad de la condición humana mediante la vulneración del cuerpo.

En barro, bronce, madera o resinas a las que les agrega materiales orgánicos, como semillas de amaranto –fundamental en la alimentación cotidiana de incas y aztecas–, tabaco –originario del altiplano– o carne seca –práctica habitual en América precolombina para conservar la carne por períodos prolongados– sus obras dan cuenta de la relevancia que Marín asigna a los materiales, siempre intervenidos de modo tal que revelen la imperfección del procedimiento.



Figura 4. *Chalchihuites. Dos gotas de agua* (2007), de Javier Marín

Palabras finales

Los tres casos presentados son apenas una mínima parte del trabajo que viene realizando el equipo. A partir del análisis de más de cien obras, fue posible delinear un abordaje novedoso de las imágenes visuales contemporáneas latinoamericanas, en las que pueden reconocerse las huellas de ese pasado rechazado por ser diferente o desconocido y vislumbrar la supervivencia de esas formas en las actuales producciones de artistas latinoamericanos que precisan claves interpretativas propias. Latinoamérica tiene un complejo y heterogéneo entramado histórico social que se extiende al presente, por lo cual resulta difícil incluir en este breve texto los rasgos identitarios que caracterizan a cada país, pero sin dudas nuestros orígenes pugnan por salir.

Referencias bibliográficas

Alonso, R. (s/f) Nuevos mapas para el cuerpo. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/nuevo-mapas-para-el-cuerpo-rodrigo.html>



Alonso, R. (2017) *Cuerpo y Arte en El cuerpo simbólico. Representación y cuerpo contemporáneo*. Leandro Allochis comp. Buenos Aires, Argentina: Autoeditado.

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>

Colombino, L. (2022) Conferencia inaugural. Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=va8w6nzP-Lq&ab_channel=MuseoMalba

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

Dieguez Caballero, I. (2007) *Escenarios liminales : teatralidad, performances y política*. Buenos Aires. Ed. Atuel.

Fisher, M. (2018) *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona, España: Ed. Alpha Decay S.A.

García Canclini, Néstor (2008) *Arte Público/Arte Político II en Arte en Construcción*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eKbBtYIKkq0>

Posada, L. (2014) "Signos Cardinales". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 9 (2), 217-222. Recuperado de <file:///C:/Users/usr/Downloads/cduquejamaica,+MAVAE+9-2+Pres.+obra.pdf>

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