

SUPERVIVENCIAS QUE SE MATERIALIZAN

América antigua en el arte contemporáneo latinoamericano

Tesis para optar por el grado de Doctora en Artes

Tesista: JULIA CORTESE

Directora: MARIEL LIDIA CIAFARDO
Codirectora: SILVIA SUSANA GARCÍA

La Plata, 27 de junio de 2022

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
RESUMEN	9
Palabras clave.....	11
ABSTRACT	12
Key words.....	14
INTRODUCCIÓN	16
Problema de investigación. Objetivo e hipótesis.....	17
Metodología.....	21
CAPÍTULO 1. SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE	27
CAPÍTULO 2. FISURAS DE LA COLONIALIDAD	35
Supervivencias.....	39
La estética de lo precario. Materializar el vacío o la desaparición.....	44
CAPÍTULO 3. EL TEXTIL	61
Algunas consideraciones sobre los quipus.....	65
Hipérbolas mnemotécnicas.....	72
Paisajes de lo doméstico.....	92
<i>Lo doméstico en su doble juego: la contracara de lo íntimo o familiar. Clandestinidad y mandatos</i>	103
CAPÍTULO 4. LO MONSTRUOSO	114
Mitos e imágenes: adiós a la razón.....	116
Lo monstruoso como concepto.....	121
Breve mención a lo ritual.....	122

Algunos casos.....	124
PALABRAS FINALES.....	159
REFERENCIAS.....	168

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional de La Plata, por otorgarme la beca que me permitió realizar este doctorado; en especial a mi querida Facultad de Artes, por resguardar la investigación en un mundo tan complejo.

A los museos, las y los artistas por permitirme reproducir sus obras, además de facilitarme registros y material sumamente valioso para este estudio.

A mis directoras. Mariel, por confiar en mí cuando apenas me iniciaba en la profesión, por convencerme de que esto no me quedaba tan inmenso, por compartir conmigo su conocimiento y experiencia. Silvia, por su paciente y desprejuiciada escucha, por su generosidad, por su acompañamiento, compromiso y calidez, por las horas dedicadas, por el afecto.

A María, por las tardes de escritura, por su lectura amable pero aguda. Por ofrecerme su tiempo, aún a contrarreloj.

A mi madre y a mi padre, por los años de soporte, contención y acompañamiento. Por la entrega total. Nada hubiera sido posible sin ustedes.

A mi amor, por respetar – y preservar- mis tiempos y espacios, siempre. Por bancar esperas, postergaciones y extraños humores en pos de transitar esta ardua misión. Por hacerme sentir que podría lograrlo. Por tu incondicionalidad.

RESUMEN

En esta tesis me propongo rastrear pervivencias formales de la América antigua en el arte visual contemporáneo latinoamericano. A tales fines, se intenta resignificar y resituar el concepto de *Nachleben* (*supervivencia*) en ese contexto. Éste, desarrollado por Aby Warburg hacia principios del siglo XX, se toma a partir de la ampliación que ofrece Georges Didi-Huberman en la actualidad.

En esa dirección, se rescatan aportes del paradigma de la decolonialidad, si bien sin ahondar en él, pues requeriría una investigación aparte. Se recupera el gesto de preguntarse por lo propio, no en el sentido pureza originaria, sino pensando América Latina como un territorio mestizo en que conviven obras permeables y dinámicas.

Los objetivos se inscriben en la necesidad de crear modelos teóricos actualizados, situados, que aborden su objeto de estudio sin olvidar las particularidades, pero como parte de una trama más amplia y muy compleja. Pensar el arte latinoamericano como un colectivo vivo, heterogéneo, no estanco y en permanente movimiento.

El estudio se organiza en torno a la *supervivencia* dos grandes ejes principales: el *textil* y lo *monstruoso*. En cuanto al textil, su central importancia en la América pre conquista exige su reconocimiento en esta investigación. De la vasta variedad que ofrece este arte, se toma al *quipu* como pieza fundamental de estudio, junto a otras que permiten ampliar el análisis. Lo monstruoso se refiere a las producciones menospreciadas, bajo ese estigma, por alejarse del orden que imperó la categoría de *belleza* (construida en base a todo un sistema teórico, con delimitaciones muy precisas), por considerarse ridículas, feas, herejes, y otras tantas clasificaciones que se desarrollarán a lo largo de esta tesis.

Didi-Huberman [2002] (2018) abre una interrogación: «¿No actuará la supervivencia como síntoma en los movimientos de la vida como esa contraefectuación que no es ni lo totalmente vivo ni lo totalmente muerto, sino *el otro género de vida* de las cosas que han pasado y siguen frecuentándonos?» (p. 172). El horizonte de la investigación tiene que ver con retomar esas memorias suprimidas, pero aún latentes, para preguntarnos qué implicancias tiene su relectura hoy y cuál es el sentido de indagar en lo latinoamericano desde ese punto de vista.

Palabras clave

Latinoamérica, arte contemporáneo, arte precolombino, supervivencia, textil, monstruoso.

ABSTRACT

The intention of this thesis is to trace formal survivals of ancient America in Latin American contemporary visual art. For such purposes, an attempt is made to resignify and relocate the concept of *Nachleben* (*survival*) in that context. This idea, developed by Aby Warburg towards the beginning of the 20th century, is taken from the extension offered by Georges Didi-Huberman today.

In that direction, contributions from the paradigm of decoloniality are rescued, without delving into it, since this would require a separate investigation. The gesture of wondering about one's own is recovered, not in the sense of original purity, but thinking of Latin America as a mestizo territory in which permeable and dynamic works coexist.

The objectives are inscribed in the need to create updated theoretical models, situated, that address their object of study without forgetting the particularities, but as part of a broader and very complex plot. To think of Latin American art as a living collective, heterogeneous, not stagnant and in permanent movement.

The study is organized around the *survival* of two main axes: the *textile* and the *monstrous*. As for the textile, its central importance in pre-conquest America demands its recognition in this investigation. Of the vast variety that this art offers, the *quipu* is taken as a fundamental piece of study, along with others that allow broadening the analysis. The monstrous refers to the underestimated productions, under that stigma, for moving away from the order that prevailed in the category of *beauty* (built on the basis of a whole theoretical system, with very precise delimitations), for being considered ridiculous, ugly, heretical, and so many other classifications that will be developed throughout this thesis.

Didi-Huberman [2002] (2018) opens a question: «Will not survival act as a symptom in the movements of life as that counter-effectuation that is neither the totally alive nor the totally dead, but *the other kind of life* of the things that have happened and continue to haunt us?» (p.172).¹ The horizon of the investigation has to do with retaking those suppressed memories, but still latent, to ask

¹ «¿No actuará la supervivencia como síntoma en los movimientos de la vida como esa contra-effectuación que no es ni lo totalmente vivo ni lo totalmente muerto, sino *el otro género de vida* de las cosas que han pasado y siguen frecuentándonos?». (Didi-Huberman, [2002] 2018, p.172). Traducción de la autora de esta tesis.

ourselves what implications their rereading has today and what is the meaning of investigating Latin America from that point of view.

Key words

Latin America, contemporary art, pre-columbian art, survival, textile, monstrous.

INTRODUCCIÓN

Problema de investigación. Objetivo e hipótesis

Hasta la llegada del conquistador, la noción de historia ligada al progreso como proceso escalonado en cuya meta se ubicaba la modernidad resultaba ajena a los habitantes² de este continente, quienes desconocían por completo esos conceptos. Desde su aparición la modernidad se presenta para América Latina como una *mimesis* en tanto se le exige replicar la sociedad europeo-occidental, pues la modernidad debía ser alcanzada más no creada (Rojas Mix, 1981). El sistema de Bellas Artes se estableció en ese marco, sustentado bajo una serie de criterios teóricos que, en líneas generales, sobredimensionaron lo europeo equiparándolo a lo universal. En los márgenes de la esfera del arte quedarían las producciones locales, cuyas particularidades serían excluidas, olvidadas, despreciadas y, ciertas veces, prohibidas.

Surge así, en mi caso, la necesidad de pensar y aportar modelos teóricos para abordar las obras del arte contemporáneo latinoamericano a fin de ampliar el análisis que, desde esa óptica, operó tradicionalmente sobre el mismo. Esta investigación busca comprender América Latina como un territorio mestizo entre lo ancestral y lo occidental. El planteo va en línea con los estudios decoloniales, en tanto toma ese mestizaje no desde el rescate fundamentalista de una pureza originaria o folklórica, sino teniendo en cuenta las especificidades que la modernidad, en su pretensión de universalidad, dejó por fuera; algo así como «una crítica implícita de la modernidad, a partir de las experiencias geopolíticas y las memorias de la colonialidad» (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007, p. 20), que habilite la pregunta por el lugar que las mismas ocupan en el arte visual contemporáneo latinoamericano.

Se parte de la idea de que, si bien hoy en día no hay una dominación explícita, aquel sistema de pensamiento se hace visible en más ocasiones de las que podrían suponerse. En el terreno del arte en particular, esa colonización teórica se infiere más en los discursos, análisis, lecturas y elaboraciones sobre las obras, que en las obras mismas y en los modos de producción de los artistas.

² En el presente escrito se intentó evitar el masculino como genérico. En los casos en que no hubo otra opción, fue utilizado por motivos de escritura académica, pero entendiendo que allí se incluyen a todos los géneros.

Veamos, a modo de ejemplo, un fragmento del debate en el Senado chileno sobre el homenaje en memoria de Roberto Matta Echaurren:

Nos mueve a reflexión la fuerza incontrarrestable del genio. Cuando la genialidad es genuina, constituye la energía suficiente para llegar a los más altos niveles del conocimiento y del arte, que es también una forma de conocimiento. Matta, el portentoso pintor surrealista, innovador permanente, vanguardista siempre, inspirador de nuevas tendencias pictóricas [...] Según los especialistas, en ese primer período, de índole figurativa, aunque ya tiene un sello indeleble recibe la influencia de Salvador Dalí y de Pablo Picasso. Pero en el manejo del color y en los juegos de sombra se aprecia la influencia de El Greco, por lo demás expresamente reconocida por el mismo Matta (Muñoz Barra en Senado. República de Chile, s. f., s. p.).

Si bien se agradece al senador el hecho de mencionar al arte como forma de conocimiento, este tipo de reflexiones merece atención y me aventura a buscar otras referencias que emerjan de las obras de nuestros artistas. Al respecto, en su artículo *Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad*, Mariel Ciafardo (2016) exponía:

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 (p. 27).

El textil, el arte plumario, la cestería, el arte efímero, la intervención en el paisaje, el cuerpo como soporte, la abstracción, lo monstruoso, son algunos de los casos a los que se adjudicó ese carácter novedoso, que pueden mencionarse a modo de ejemplo.

Para dar comienzo al recorrido, se hace necesario trazar una hipótesis que motive la investigación. De momento, estamos en condiciones de estimar que: mediante diversas operaciones y procedimientos, las producciones visuales latinoamericanas contemporáneas resignifican elementos formales de las de la América antigua; éstas últimas violentaban la categoría moderna de *belleza*, entre cuyos pilares fundamentales se encontraban la armonía, el equilibrio, la figuración y la inutilidad (un imposible de concebir en las producciones originarias, ligadas a la cosmovisión de aquellos pueblos). Al distanciarse de parámetros que pudieran clasificarlas en dicha categoría, fueron reprimidas. Hoy superviven en las formas de las artes visuales contemporáneas latinoamericanas, sea esto decisión consciente o inconsciente de los artistas.

Se adhiere a la noción de que, desde cierta colonización teórica, se nos presentan restos desestructurados de nuestras culturas y en ellos el pasado llega formalmente al presente, y deja su impronta en las imágenes contemporáneas (Ciafardo, 2016). En tal sentido, la actualidad demanda marcos teóricos que permitan situar las obras de los artistas latinoamericanos e interrogarlas desde sus especificidades.

Según Ticio Escobar:

siempre tiene que haber una contención de frontera, porque, si no, todos los ámbitos se disolverían. Las fronteras del arte caen, OK; entonces no podemos hablar de arte, porque si todo es arte, nada lo es. Hay determinadas cuestiones que tienen que acotar un espacio, que es un espacio entreabierto [...] las fronteras resultan fundamentales, no para que sean cápsulas infranqueables, sino para que sean interfaces de relación, contornos del espacio de uno y del otro, para que haya negociación (en Bogglione, 2017, s. p.).

La amplitud de nuestro objeto de estudio amerita marcar ese recorte para entablar el diálogo. Las unidades de análisis están delimitadas por un corpus de obras visuales de artistas contemporáneos latinoamericanos, en las que se estima que perviven los siguientes elementos formales de la América pre conquista: los textiles (haciendo hincapié en el *quipu* Inca, por el peso específico que tuvo, por la centralidad en la organización de su pueblo, y por su connotación de objeto de resistencia luego de la declaración de su prohibición en el Tercer Concilio de Lima de 1583), y lo *monstruoso* (en realidad, nombrado así por los conquistadores; pero interesa mantener el término dado que denota la mirada hacia nuestros productores y su imaginario visual). La relevancia de ambas categorías radica en la importancia que tuvieron para los pueblos que habitaban Latinoamérica hasta el momento de la conquista. Como contraparte, operaría su represión. Los textiles fueron un elemento central en su cosmovisión: mediaron en sus usos y costumbres, ritos, sociedad, política y economía. Por su parte, lo que se denominó monstruoso, además de los propios habitantes, fueron sus prácticas culturales, lo que abarcó, prácticamente, el universo cotidiano de aquellas sociedades. Lo monstruoso fue su modo de ser, vivir y habitar³.

³ Como ejemplo véanse algunas de las imágenes disponibles en Carreño (2008): grabado de Hulsius que ilustró la portada a su transcripción de los viajes de Walter Raleigh en 1601 donde representó a los *indígenas* como seres acéfalos y con cola; cartografía de la Guyana y Brasil realizada por Theodor De Bry donde identificaba zonas en las que encontrar acéfalos, señala *Amazonas* y *Ewaipanomas*; grabado del *Homo Fanesius Auritus*, habitante de California según

Didi-Huberman (2008) define la toma de posición por su relación con el tiempo. Dice, es *situarse en el tiempo*. No es un gesto sencillo, ya que implica situarse, por lo menos, dos veces: afrontar algo, pero asumiendo que su *fuera de campo* condicionará nuestro movimiento. La toma de posición exige ese movimiento y la responsabilidad que conlleva: perspectivas, búsquedas, asumir lo que se oculta.

Se intenta tomar una posición dialógica que amplíe la mirada hacia instancias menos reduccionistas. Los autores seleccionados para construir el marco teórico no son únicamente latinoamericanos, sino que se toman otros (en especial Aby Warburg y Georges Didi-Huberman, troncales en esta investigación) para pensar sus teorías a nuestros fines: rastrear las revitalizaciones de la América antigua en el arte contemporáneo latinoamericano. Se opera desde la categoría warburgiana de *Nachleben* (*supervivencia* o *pervivencia*), atendiendo a la latencia de las formas reprimidas desde el abordaje que ofrece Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* [2002] (2018), que, podemos sostener, amplía, resitúa y recontextualiza el concepto de Warburg. Junto a éstos, y desplazándonos hacia el plano local, la investigación que ofrece César Paternosto en *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (1989) es tomada como una de las piezas fundantes en esta metodología de trabajo, y sus aportes son significativos en esta investigación. A él se suman Ticio Escobar, Adolfo Colombres, Walter D. Mignolo, Alcira Argumedo, Enrique Dussel, Miguel Rojas Mix, Nelly Richard, Rita L. Segato, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel.

Por su parte, el corpus de obras aloja un carácter situado. La decisión no es por mero chauvinismo, sino que apunta a mirar –o volver a mirar desde otra óptica- las producciones propias, en tanto las mismas nacen en este contexto y están –por defecto y por decisiones de las y los artistas- implicadas en los vaivenes

Androvani, donde se lo representa como un ser de orejas que llegan hasta sus rodillas, datado en 1642; grabado del francés Dom Pernety que ilustra los gigantes que describía Magallanes; Diario de circunnavegación de John Byron, quien ocupó las Islas Malvinas entre 1764 y 1766, en el que aparecen grabados de gigantes; grabado de Johannes Grüninger en el que pueden verse caníbales, basado en una carta de Vesputio que describe su vida cotidiana. Otro caso podría ser el de Antonio Pigafetta, quien describió, con *fantásticos* detalles y en primera persona, lo acontecido durante la travesía de Magallanes en la que estaba embarcado.

latinoamericanos, en sus debates, en sus problemáticas, en sus temporalidades, en sus límites, en sus potencias. Así,

reconocer que las producciones artísticas del pasado y del presente, pertenecientes a diversos sujetos y grupos sociales, expresan saberes, modos de producción y valores simbólicos de una sociedad determinada en el espacio y en el tiempo. No se trata de olvidar las obras del pasado, ni de eliminar las diferencias del presente; tampoco de negar los nuevos procesos de globalización, sino de interpretar las diversas producciones socio - culturales con una mirada crítica y comprometida como sujetos libres, democráticos y solidarios en pos de construir nuestras identidades y transformar la realidad (Ministerio de Educación de la Nación, 2011, p. 26-27).

También, más específicamente, están atravesadas por los códigos de las producciones artísticas del continente, sus complejidades, sus debates de forma, su carácter vital, su lenguaje común, su materialidad, sus tensiones y contradicciones.

El criterio de selección de los artistas está dado por la presencia de rasgos formales que den cuenta de esas emergencias en sus obras, haya sido esa o no su intención. El objetivo general de la propuesta, antes que conformar un grupo homogéneo, abarcable y clasificable, es comprender el dinamismo de las artes visuales latinoamericanas en tanto colectivo heterogéneo, que demanda exigencias particulares para su abordaje. Las referencias intentan responder a lo sintomático-fantasmal propio de la noción warburgiana que estructura el análisis, a los fines de resignificar el concepto de *supervivencia* en el contexto latinoamericano. Además, se busca promover la incorporación de un nuevo universo visual como contenido del aprendizaje y colaborar en el proceso de trabajo docente en artes visuales. Esto es válido de trasladar a diversas cátedras y a investigaciones que aborden problemáticas ligadas al arte contemporáneo latinoamericano. En este sentido, participé en eventos académicos o científicos, jornadas, congresos y publicaciones socializando así los alcances parciales obtenidos.

Metodología

Para ir en búsqueda de esos objetivos, y en íntima relación con la hipótesis trazada, se parte de ciertos instrumentos y fuentes de datos tales como: la

observación directa de obras, el estudio de catálogos y textos curatoriales en las que hayan sido éstas presentadas, páginas web (de los propios artistas y de museos, galerías o fundaciones en las que hayan expuesto o hayan sido representados), notas o críticas de arte, artículos en diarios y/o revistas especializadas, ponencias en congresos, jornadas o tesis académicas que reflexionen en torno a las obras, entrevistas a artistas y curadores de sus exposiciones. Por la proximidad a las obras o a los autores, ciertas fuentes fueron tomadas con rigurosidad –y hasta literalidad-. Otras –cuando el análisis comenzaba a alejarse de las mismas, o pesaban cada vez más las traducciones y el relato en torno a las obras, que las obras en sí- requirieron establecer cierto reparo y reflexión crítica.

Este estudio se orienta en términos interpretativos-descriptivos, en tanto se propicia un abordaje de las obras que repare en sus características formales al investigar sobre sus aspectos compositivos, procesos formantes y modos de producción de sentido, comprendiendo siempre el contexto histórico-cultural en que se inscriben. No podría encarar este modo de trabajo sin los aportes resultantes de mi actividad docente en la cátedra de Lenguaje Visual de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata, en cuyo programa se refiere que,

principalmente en las obras contemporáneas, cada obra instituye su propio código, constituye su sintaxis. Pero ésta no siempre puede erigirse en norma y extenderse a otras obras. No es posible, entonces, atribuir un significado fijo a un elemento generalizando sus impactos emocionales por fuera de su materialidad y de su contexto de funcionamiento (2021, s. p.).

El desarrollo de la tesis se estructura a partir del recorrido que se ofrece a continuación.

Los primeros dos capítulos funcionan como una especie de *paraguas conceptual* necesario para encarar las obras en los siguientes. En el primero, se refiere al concepto de arte en tanto categoría moderna que ordenó nuestras instituciones de formación de artistas y circulación de obras, lo cual, consecuentemente, atravesó a la crítica o análisis de las mismas. Esto me motiva –sin presunción de originalidad, puesto que es una impronta que se viene dando en el continente desde el siglo pasado- a repensar las teorías estéticas desde las que abordar el arte visual latinoamericano. Se vuelve pertinente alejarse de determinados

saberes o establecer cierto reparo, para poner en jaque aquella colonización teórica desde la que se establecieron teorías y definiciones fijas que poco tenían que ver con lo que se producía de este lado del mundo. A tales fines, me sirvo del concepto teórico específico de *Nachleben* (*supervivencia*), el cual atraviesa toda mi tesis y se desarrolla en el segundo capítulo. Como se dijo, la intención es ampliarlo y situarlo a los fines, intereses y necesidades propias. En el capítulo 2, además, se tomarán algunas obras –específicamente *Paño e sangre* (1973-1974), *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2017) y *Pueblo de altares* (2017), de Cecilia Vicuña- para dar cuenta de ese modo de operar que se ampliará en los siguientes.

En el tercer capítulo se despliega una de las categorías de análisis: el textil. El abordaje, como ya se explicitó, se circunscribe, principalmente, a las pervivencias del *quipu* en el arte visual contemporáneo latinoamericano, a partir de los estudios ofrecidos por tres referentes en el tema: Gary Urton, Carlo Radicati di Primeglio y Denise Y. Arnold. El corpus de obras seleccionado está compuesto por la producción de cinco artistas. La simpleza en los materiales que emplea Vicuña, el estado de crudeza en que los presenta, los espacios que construye a partir del vacío, el empleo del color, las infinitas variaciones de escala con que compone, el emplazamiento como determinante de su poética en tanto aloja sentido y lo carga de otros, interpelan al espectador a imbuirse en una verdadera experiencia estética; se analizan: *Quipu Mapocho* (2017), *Quipu Menstrual* (2006), *Quipu de Lamentos* (2014) y *Ruca abstracta* (1974, 2014). Para abordar el ámbito del textil en su uso doméstico, se toma la serie *Traslaciones* (2019), de Isabel Cisneros, y *Linguas Douradas* (2018) y *Quadrados de Lã* (1989), ambas de Leda Catunda –quien demostrará que hacía el interior de un campo delimitado, como la pintura, los límites pueden rebasarse-. En *Material descartable (perejil)* (2000), Ana Gallardo, apelando al conocimiento experiencial del público, construyó una cortina de perejiles cuya asociación a la práctica casera del aborto la vuelve inevitable. En lo espacial, una propuesta fija a un muro, con una temporalidad que podría ser estática pero que con el paso de los días se iba pudriendo. Catalina Mena Ürményi también nos aproxima a lo doméstico en uno de sus costados ocultos: los mandatos; mediante la construcción de un particular glosario que reúne el textil junto al metal en una propuesta que tituló *Léxico doméstico* (2012 - 2021).

En el capítulo 4, se recuperan algunas nociones presentadas respecto al concepto de *arte* y se amplía sobre lo que atañe al eje de análisis que se aborda: *lo monstruoso*; habilitando la pregunta por su pervivencia formal en obras visuales contemporáneas latinoamericanas. *El Pecado de Ser Otro. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII)*, de Gastón Carreño (2008), se erige como una pieza fundamental en este capítulo para abordar nuestro objeto. A partir de la estructuración que ofrece, la categoría es ampliada desde otros autores: Miguel Rojas Mix -presentado en capítulos anteriores por su aporte a lectura de la modernidad, se trae aquí en lo que concierne al estudio de fuentes primarias como son los relatos de cronistas-, Rodolfo Kusch -puntualmente *Anotaciones para una estética de lo americano* (2007⁴), donde señala el rasgo de vitalidad que alojan lo sombrío y lo tenebroso en el arte latinoamericano-, Tonia Raquejo -antecedente teórico en el abordaje de lo monstruoso en las artes visuales- y, no para realizar un estudio de psicoanálisis pero sí para tomar prestada su reflexión sobre *lo ominoso* –y porque se vuelve inevitable su referencia en este tópico- Sigmund Freud. En cuanto a las obras, partiendo de su imagen original, Mariana Castillo Deball, en *Ninguna forma sólida puede contenerse* (2010), ofrece una relectura de la diosa Azteca *Coatlicue* en un gesto que podría pasar desapercibido ante un público distraído pero que vuelve a esa escultura sumamente contundente y habilita formalmente la pregunta que la artista quiere instalar en relación con el patrimonio cultural. En una producción cuya operación poética está sostenida, fundamentalmente, por los materiales que reúne, *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* (1996), de Laura Anderson Barbata, amplía la reflexión hacia el patrimonio cultural inmaterial al introducir al lenguaje en su apuesta. La propuesta de Tomás Espina y Pablo García -*Haití* (2016-2017)- aborda lo ritual expresamente, lo cual la vuelve sumamente potente y cargada de un sentido complejo que los artistas condensaron en una instalación de setecientas cabezas de barro, rodeadas de polvo y revistas de actualidad, resituando lo atávico en nuestro tiempo. Ese tópico, lo ritual, fue corriente en América antigua por lo que tocará -de distintos modos, unas veces más explícito, otras menos- todas las obras del cuatro capítulo. A partir de Karla Solano nos

⁴ El año corresponde a la fecha de publicación.

acercaremos a las prácticas del canibalismo -*Geografías* (2000)- y la desnudez -*En carne propia* (2010)-; mediante Patricia Domínguez, en '*Ol a.k.a huevo* (2018), al arte plumario; y junto a Raquel Paiewonsky, en su serie *Enlace* (2012), al uso de determinados ornamentos u objetos en ritos funerarios o ceremoniales. Se intentará demostrar que todas las *supervivencias* que emergen fueron, cada una a su manera, catalogadas de monstruosas; fuera por impacto, desprecio, ridiculez, herejía, o aversión.

Finalmente, se trazarán provisionales conclusiones con la ilusión de que sus aportes despierten futuras investigaciones.

**SOBRE EL
CONCEPTO DE *ARTE***

Los fundamentos racionales de la modernidad occidental europea establecieron, en el siglo XVII, época de la Ilustración, las definiciones con las que, al día de hoy y más allá de los esfuerzos teóricos por establecer cierto reparo, utilizamos para nombrar y describir aquello que llamamos *arte*. Su origen se remonta al Renacimiento europeo, la *cara visible*, al decir de Mignolo (2007), cuya contraparte fue la colonialidad: un sistema social, político, económico, religioso, identitario y, lo que aquí interesa, epistémico, desde el que se establecieron perspectivas, categorías, jerarquías, teorías, subjetividades y esquemas de pensamiento. Rita Segato (2015) se refiere al *racismo epistémico* como la faceta relacional del eurocentrismo que se autopresenta como una mirada objetiva y externa.

Este corpus de ideas se instituyó como verdadero en términos de una abstracción espacio-temporal y una neutralidad deslocalizada. De tal modo, el sistema de las Bellas Artes se fundó en torno a criterios de aplicación universal y homogénea, cuyos cánones, establecidos para otro territorio y para otra cultura, distaban de lo que aquí se producía. La obra de arte debía ser única y perdurable, figurativa, ligada a lo bello (ergo: inútil) y armónico (proporcional), creada por un genio y contemplada mediante un goce estético. El arte no podría ser artesanía ni tener otros fines que la belleza formal, alejada de la utilidad y funcionalidad:

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 (Ciafardo & Cortese, 2021, pp. 15-16).

En el campo pedagógico, Daniel Belinche [2011] (2016) arriesgaba que «el sometimiento y exterminio de los primitivos pobladores de América tuvo su correlato estético y que el arte integró los mecanismos de dominación que, con variantes, perduran en las prácticas docentes» (p. 12). El recorrido por las diversas concepciones de Educación Artística que se ofrece en el Anexo *La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional* (2011), constata que las teorías estéticas surgidas del iluminismo enciclopedista tuvieron su correlato en la Educación Artística, que se consolidó acuñando los conceptos de *Bellas Artes*, *Obra* y *Genio Creador*. El corpus teórico moderno se sustentó en pares de binomios contrapuestos tales como belleza-utilidad, forma-función y, el

fundamental, arte-artesanía, que condenaría a la producción visual latinoamericana –como se dijo en la *Introducción*- a los márgenes de la esfera del arte. De esa mirada binaria surgirían varios de los problemas para comprender el arte local, en el que muchas de esas oposiciones se encontraban entrelazadas y mostraban relación de necesidad unas con otras, fundamentalmente el par forma-función que tanto rechazó la concepción kantiana del gusto. «La cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdo apenas de antiguos cortes pero frontera al fin» (Escobar, 2004, p. 97). Y si bien es posible sostener que en una misma cultura coexisten distintas visiones de lo estético, aquella fue la que se erigió como universal durante largo tiempo y podríamos decir que, en ocasiones, tiene presencia aún hoy.

En *Los silencios y las voces en América Latina*, Alcira Argumedo [1993] (2004) retoma la reflexión que elaboraba Kant sobre qué es la Ilustración. Esta nueva matriz promulgaba el libre pensamiento y ejercicio de las facultades del Hombre, escindido de lo religioso. Pero, dice la autora, en su universalidad, aquel *nosotros* no incluyó a una parte significativa del planeta excluida de su actualidad ilustrada pero cronológicamente contemporánea. Una sociedad altamente compleja, con agudas diferencias, con una heterogénea composición social, en la que se fue unificando su clase dominante y denegando al sujeto americano su condición humana e identidad al tiempo que se fue homogeneizando y simplificando la concepción del mismo. Esto no pasa desapercibido si se tiene en cuenta que el pensamiento kantiano fue pilar en el desarrollo de la Ilustración y en la construcción de la Estética como disciplina. Habiendo transcurrido, incluso, más de doscientos años desde el inicio de la conquista española y portuguesa de América, y en cercanía a los procesos revolucionarios, en 1775 el autor manifestaba:

El pueblo de los americanos no es susceptible de ninguna forma de civilización. No tiene ningún estímulo, pues carece de afectos y pasiones. Los americanos no sienten amor, y por eso no son fecundos. Casi no hablan, no se hacen caricias, no se preocupan de nada y son perezosos... incapaces de gobernarse, están condenados a la extinción (Kant en Argumedo, [1993] 2004, p. 19).

Se desplazarían, así, a la periferia aquellas formas que no se enmarcaran en dicha teoría. La categoría de *arte* pasó a ser un privilegio de Occidente; «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» (Colombres, 1985, pp. 9-10).

Enrique Dussel (1994)⁵ critica la razón moderna por encubrir, de todos modos, un mito irracional que justificó la violencia. Establece 1492 como la fecha en que nace la modernidad. Si bien ésta encuentra su origen en las ciudades de Europa medieval, *nace* cuando Europa pudo confrontarse con *el otro* y así controlarlo, violentarlo, vencerlo, definirlo bajo un *ego* no sólo descubridor, sino, fundamentalmente, conquistador y colonizador de esa Alteridad constitutiva de la modernidad. Ese mito autodefinió a Europa como superior y desarrollada frente a lo atrasado e inferior. La conquista fue mirada con ojos emancipatorios, que permitía al bárbaro salir de su inmadurez, justificando así la cuota de violencia necesaria y pedagógica, que salvaría a esos inocentes. Sin metáforas, América Latina fue la primera colonia de la Europa moderna, su primera periferia. Una economía capitalista que se establecería desde su inicio como dependiente, una raza mestiza,⁶ un territorio en que «el conquistador mata al varón indio violentamente o lo reduce a la servidumbre, y “se acuesta” con la india [...] una voluptuosidad frecuentemente sádica, donde la relación erótica es igualmente de dominio del Otro (de la india). Sexualidad puramente masculina, opresora, alienante, injusta» (Dussel, 1994, p. 50).

Escenas de ese tipo representó el cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala en *Nueva corónica [sic] y buen gobierno* (1615). En la ilustración que sigue [figura 1], dos funcionarios reales se entretienen escogiendo *chinas*. Aparece una mujer –*indígena*, por supuesto- recostada y desnuda. Es de noche, puesto que hay velas que iluminan. La escena retrató en un instante la realidad que describía de la siguiente manera:

⁵ Año de publicación de las conferencias que tuvieron lugar dos años antes, en 1992, como reflexión en torno a los 500 años del inicio de la conquista y colonización de Latinoamérica.

⁶ Rita Segato (2015) destaca la centralidad del concepto de *raza* en la teoría de Aníbal Quijano - sociólogo influyente en Dussel, Mignolo y otros tantos autores que aquí no han sido referenciados- para comprender las desigualdades, como el instrumento más eficaz de dominio inventado en los últimos quinientos años; mientras que el de *clase* enmascara e ignora los procesos sanguinarios que pesan sobre los suelos que habitamos. En la raza, como en el género, opera una biologización de la desigualdad y de las jerarquías. La autora menciona la dificultad que tenemos en Latinoamérica para nombrar la raza y construir retóricas antirracistas. La biología como destino anula la historicidad de lo que fue y es, en verdad, una maniobra expropiadora de valor que implica jerarquía, asimetría y dominación.

Como después de haber conquistado y de haber robado, comienzan a quitar las mujeres y doncellas y desvirgar por fuerza. Y no queriendo le mataban como a perros [...] [levantan] la frazada y les miran las vergüenzas y así no hay remedio en todo el reyno [sic] (Guamán Poma de Ayala en Valko, s. f., s. p.).

A partir de 1492 América perdió la propiedad sobre su territorio y pertenencias; tenía tesoros a descubrir y, sin lugar a dudas, a ser apropiados. Así también, las personas que allí habitaban pasaron a ser poseídas como objetos: los hombres, como combustible biológico, las mujeres, para desahogo del apetito sexual (Valko, s. f.). Esa violencia es simbolizada en la representación de sus órganos genitales [figura 1], vulnerándola frente al dominio de aquellos varones.



Figura 1. Ilustración perteneciente a *Nueva corónica [sic] y buen gobierno* (s. f.), Felipe Guamán Poma de Ayala.⁷

El proyecto de sociedad nueva –nueva, puesto que no era asimilada a la metrópolis- necesitó de la integración social para su constitución. Esa integración tenía una razón teológica, sustentada en el Concilio de Trento, que había definido la doctrina bajo la idea de una gracia suficiente para todos los hombres, no sólo *elegidos*, lo cual implicaba el reconocimiento –al menos a los fines

⁷ Imagen de dominio público. Extraída del sitio web *El independiente*.

teóricos, ya que en la práctica podríamos hablar de cierto o nulo reconocimiento de la humanidad del indígena (Miguel Rojas Mix, 2009).

El mestizaje nació de esa manera y a pesar de todo. Resultado sincrético, híbrido, furto de una dominación o de un trauma que dejaría su huella fundacional.

Nelly Richard sostiene que, en aquel periodo, la modernidad occidental trazó identidades separando «lo mismo (la conciencia autocentrada de la racionalidad trascendental) de lo otro (la negativa y clandestina heterogeneidad de sus reversos –locura, muerte, sexualidad, etc.- censurados por el *logos* universal)» (1994a, p. 1013). Se establecieron sujetos dignos de la identidad y otros de la diferencia –cuyo destino fue ser objetos de conocimiento pasivos, con la pureza originaria como valor inalterable-. De tal modo, se le entorpecería al arte latinoamericano el acceso a la contemporaneidad, sujetándolo al rito esencialista del origen.

La universalidad fue entendida en términos de homogeneidad y sujetó la producción de América antigua a aquel rito, imponiéndole una supuesta impermeabilidad. Como consecuencia, muchos discursos latinoamericanos han sobredimensionado lo *universal* y hundido aquello que, en palabras de Colombres (2007), no es ni más ni menos que nuestro aporte real, específico, al patrimonio cultural de la humanidad. Para éstos, lo diferente es inferior y no puede invadir el sacro espacio que se reconoce al arte.

La colonialidad penetró en todas esas esferas, dejando una gran herida; «la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del *racismo*, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo *locus* de enunciación» (Mignolo, 2007, p. 34). Desde una autolegitimación para producir el conocimiento, se establecieron seres humanos de primera y segunda clase y se entendió que la vida podía ser prescindible.

En aquel proyecto, el arte ocupó un rol preponderante, y las formas locales fueron sustituidas a los fines de implantar una nueva identidad cultural:

sin perjuicio de la destrucción de vidas que ocasionó: malos tratos, choque biótico, etc., no es una concepción genocida, aunque sí etnocida. El etnocidio comienza por la evangelización, cuando se niegan los referentes culturales de

las sociedades sometidas. Y sus valores no sólo son rechazados, sino declarados proscritos por herejes y sacrílegos. Los vencidos deben adoptar un nuevo código cultural: ideas cosmogónicas y religiosas, lengua, sistemas de poder y representación, gramática formal [...] Este proceso se realiza fundamentalmente a través de la evangelización, apoyada en dos estructuras básicas de la colonización: la urbanización y el arte (Miguel Rojas Mix, 2009).

Hoy no existen prácticamente las condiciones materiales que confirieron lugar y sentido a las producciones visuales de la América pre conquista, fruto del tiempo, pero principalmente de la dominación y de la implantación que aparejó la mimesis de la modernidad. Como se refirió en el artículo citado:

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. [...] 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 (Ciafardo & Cortese, 2021, pp. 15-16).

La vuelta a esas producciones no se anclará en su réplica hoy, sino que se las pensará como *vectores históricos* (Segato, 2015), con la acumulación de un proceso que no se detiene. El análisis discurrirá en los vestigios de sus formas anuladas que quedaron por fuera de la historia oficial del arte y que, se estima, reaparecen en obras contemporáneas.

FISURAS DE LA COLONIALIDAD

«Un conocimiento sin error, es decir, no errante,
no existe sino a condición de que su objeto esté muerto
[...]

¿No vale más una mariposa esquivada pero viva
—móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de sus alas—,
aunque no podamos reconocerla bien,
aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?»

Georges Didi-Huberman (2007). *La imagen mariposa*.

A pesar de todo, se dió una filtración inevitable de las creencias de los pueblos de la América antigua, más allá de la dominación epistemológica llevada adelante durante la colonización. Así, por ejemplo, si bien las misiones jesuíticas desarrollaron en Latinoamérica talleres artesanales, éstos estaban completamente alejados de pensar las producciones locales como artísticas. El trabajo, rigurosamente controlado, consistió en la copia de modelos, desvinculada por completo de la experiencia personal y cotidiana de los habitantes locales: «sólo en la privacidad de sus casas y a contrapelo de la dirección misionera el indígena estetizaba su cotidianeidad» (Escobar, 2004, p. 100). La intención de este proyecto es ir en búsqueda de ese contrapelo, esas filtraciones, aquello que

no lograron controlar, salvo suprimiendo la materialidad de sus manifestaciones (evitando la publicación de escritos indígenas, por ejemplo), demonizándolas u obstaculizando su difusión. Con todo, las ideas no se matan: sobreviven en los cuerpos, pues son parte de la vida (Mignolo, 2007, p. 35).

Decíamos que los aportes del paradigma decolonial resultan sumamente proveedores para comprender que en Latinoamérica habitan tensiones resultantes del mestizaje. En ese sentido, en la *Introducción* se trajeron las voces de Castro-Gómez y Grosfoguel (2007), quienes proponen, a la hora de producir conocimientos, poner en el centro la diferencia colonial. Según Segato (2015), «vivir de forma descolonial es intentar abrir brechas en un territorio totalizado por el esquema binario, que es posiblemente el instrumento más eficiente del poder» (p. 94).

Esto implica asumir una conciencia crítica sobre el megarelato moderno, visibilizar que la permanencia de un pueblo no depende de lo inmutable de sus ideas (Segato, 2015). La clave está en pensar lo latinoamericano no como esencia de origen, inmutable, fija, y menos aún como dogma, pues esto implicaría replicar la dinámica colonial. El objetivo es ir hacia otra dirección que se plantee no desde dicotomías contrapuestas sino mediante voces complementarias y coexistentes. Se busca apuntar al diálogo –no a un monólogo en el que parte inmensa del planeta no fue invitada a participar-, hacer un aporte a aquellos proyectos que intenten reparar algo de la dignidad y humanidad arrancadas. Un punto híbrido donde convivan relatos múltiples. Buscar lo latinoamericano asumiendo su mestizaje.

La propuesta, como se planteó en la *Introducción*, consiste en abordar un corpus de obras de artistas contemporáneos latinoamericanos con el objetivo de reconocer rasgos formales propios de la América pre conquista, en una lógica en la que ambos contextos sean vinculados y puestos en tensión, inaugurando el espacio de la complejidad. Una tensión positiva, «una heterogeneidad positiva, como un modo de existencia en plural para el cual las explicaciones monocausales sistémicas no sirven y, en tanto tal, tampoco puede ser referido a estructuras y lógicas históricas únicas de alcance y desenlace universal» (Segato, 2015, p. 40).

Se parte de concebir a América Latina como un territorio que aloja obras permeables, no sujetas a un mito originario inmutable e idéntico a sí mismo. Se trata de contemplar la especificidad y heterogeneidad de las mismas y preguntarnos cómo reaparece -si es que sobrevivió- aquel pasado, cómo germinaron aquellas semillas a las que alude Adolfo Colombres (1985). Se las entiende como fruto de procesos históricos determinados, dialécticos, vinculadas a valores cambiantes, no estables. «No se trata de buscar esencias inmutables, porque todo cambia, y sobre todo la cultura. Es dado, sí, rastrear lo específico de nuestra identidad en un momento determinado, pero sin convertirlo en valor absoluto» (Colombres, 1989, pp. 24-26).

Lo hasta aquí desarrollado implica no negar los aportes teóricos que se dieron desde el centro. Como se refirió en la *Introducción*, los autores seleccionados en el marco teórico no sólo son latinoamericanos, sino que se toman otros para rescatar de ellos lo que sirve a nuestros proyectos, con el fin de construir «una energía y una matriz conceptual de “apropiación”, enriquecimiento y potenciación» (Mignolo, 2007, p. 134). Sus teorías se piensan dialógicamente, entendiendo la identidad en clave latinoamericana, para, así, lograr una apropiación que enriquezca. En tal sentido, Escobar (2015) refiere al formato dúctil que tiene el concepto de identidad hoy, en tanto: «posibilita que las identidades sean entendidas no como esencias, sino como constructos históricos, contingentes. Y permite comprender mejor los juegos y desplazamientos entre identidades distintas» (p. 202).

Los aportes serán dimensionados de modo tal que el presente

pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho de ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas (Richard, 1994b, p. 31).

Hay una toma de posición: en ese movimiento hay deseo de situarse en el presente y aspirar hacia el futuro; pero teniendo en cuenta que «todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta» (Didi-Huberman, 2008, p. 11).

Se buscará pensar esa identidad artística del continente, de manera tal que retome lo ancestral de modo dinámico, permeable, no estático, no fósil, vale decir, no folklórico, considerando las artes visuales latinoamericanas actuales de un modo específico que contemple su complejidad.

Supervivencias

A esos efectos, cabe preguntarse si pervive hoy América antigua. Para delinear alguna respuesta, me posicionaré desde un concepto teórico específico: el de *Nachleben* (*supervivencia*), elaborado por Abraham Moritz Warburg. Se entrará al mismo, principalmente, a partir del abordaje que ofrece Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* [2002] (2018).

Durante los últimos años de su vida, de 1924 hasta su muerte, Warburg dedicó su trabajo a un proyecto que quedó inconcluso, el *Atlas Mnemosyne*⁸ o Atlas de la memoria, en el que condensaba imágenes y temas a los que había dedicado gran parte de su vida. En ese proyecto concretó sus ideas e intuiciones respecto al papel que la memoria individual y colectiva desempeñaba en el proceso de transmisión, el cambio y la vuelta a la vida de las formas. Intentó crear un instrumento, al estilo de los sismógrafos que utilizan los geólogos, que le

⁸ Data de octubre de 1929 y sus paneles pueden consultarse en el sitio oficial del Instituto Warburg.

permitiera captar las *ondas mnémicas* del pasado (Burucúa y Kwiatkowski, 2019).

Sobre tablas de madera forradas con tela negra colgó dos mil reproducciones fotográficas de obras, además, material de periódicos y de la vida cotidiana. Buscó relaciones entre esas imágenes, concretamente se centró en la migración de fórmulas visuales en largos períodos históricos y la recuperación de esas fórmulas por los artistas para generar contenido.

¿Por qué interesa particularmente esta obra para el análisis? Porque ilustra el espíritu de su metodología de trabajo y el concepto de *Nachleben*. Warburg no fijaba las imágenes a un determinado contexto, sino que les confería diversos significados. Interesa, además, porque trabajó con materiales que hasta entonces la investigación no había abordado, lo que complejiza su estudio. Introducía el autor: «con su acopio de imágenes “*Mnemosyne*” quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico de la época del Renacimiento» (Warburg, 2010, p. 3)⁹. Ese inventario se construyó con un amplio repertorio de imágenes y una muy breve cantidad de palabras.

Esta labor, por supuesto, podía generar tensiones a la hora de abordar las imágenes, pero éstas no eran clausuradas, sino puestas en escena. En la *iconología del intervalo*, como llamaba el autor a su propuesta disciplinar, se cruzan y articulan diversos campos de conocimiento, no con el afán de llegar a una síntesis, sino de mostrar complejidades, generar preguntas que motiven análisis más complejos. Así,

interrogando al presente y al pasado del sujeto histórico, las imágenes y sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva. [...] Warburg evidenciaba que su preocupación no era de mera identificación o delimitación, sino de interrogación constante a las fuentes que al historiador se le presentaban, que las imágenes eran documentos y que aquellos cuidados y ambiciosos conceptos macrohistóricos tenían que volverse flexibles y aceptar su interrelación y actualidad (Ruvituso, 2013, s. p.).

Interesa, también, porque el Atlas plasmó una intención particular de entender el pasado. Alojó múltiples imágenes yuxtapuestas, complejas, fragmentarias,

⁹ 2010 no es, por supuesto, el año en que fue elaborado el *Atlas Mnemosyne*, sino el de la edición referenciada y el que figurará en las citas. Warburg falleció en 1929, quedando inconclusa dicha obra.

impuras, opacas, no estáticas ni continuas. Diferentes contextos de producción y recepción fueron vinculados, planteando la posibilidad de diversas lecturas de la imagen en cada presente. Así, entendió el montaje como una herramienta dialéctica que despliega visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia histórica (Ureña Calderón, 2015).

Desde esa posición, el pasado no es tomado con aires nostálgicos, como algo que está muerto o acabado para pasar a una etapa siguiente, sino que retorna. Felisa Santos (2014) señala:

es como si el pasado propendiera, por un lado a la conservación, a la protección, y por el otro, desatara también las fuerzas primigenias que están encerradas, en lo que ya es un ejercicio de distancia, en las fórmulas; es como si el presente convocara y conjugara al mismo tiempo (p. 19).

El devenir de las formas es pensado desde procesos tensos, y la historia del arte como lo contrario a una *tabula rasa*, como un momento perturbador (Didi-Huberman, [2002] 2018). Las imágenes emergerían en una especie de torbellino; sus latencias, como espectros. Un modelo que trabaja desde el inconsciente del tiempo. Sustituye la idea de historia como relato lineal por aquellas *supervivencias* que se presentan de modo sintomático, regresando casi como obsesiones desprolijas que dejan conexiones rizomáticas.

Las imágenes portarían una temporalidad heterogénea que interpela al historiador desde ese latido, relampagueo o torbellino. No se nos presentarían desde un lugar estanco y categorizable. La historia del arte así entendida está sujeta a transformaciones y posibilidades que la vuelven generadora de aperturas; el caso de Warburg marca una ruptura con la idea de la misma como disciplina cronológica y evolutiva.

Cabe mencionar que no se refiere aquí a su propuesta como método o modelo, dado que el autor no buscó proponer una historia del arte, y menos una única manera de abordar los casos. Escribió numerosos artículos, pero nunca los desarrolló a modo de escuela. No era de su interés y hubiese sido prácticamente imposible por el modo en que trabajó. Lo que trae este historiador hamburgués –si bien tampoco se refería a sí mismo como historiador– es la entidad no científica de la narrativa histórica. El historiador trabajaría no con el pasado, sino

con la memoria en un ejercicio constante de interrogación. Así, la historia no sería una ciencia en tanto que

depende de una *poética*, es decir, de una organización impura, de un montaje – no científico- del saber [...] Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo (Didi-Huberman, [2000] 2018, pp. 59-60).

El pasado no sería un pedazo inerte de historia a describir, medir y manipular. Alejado de esquemas positivistas –que trabajan con categorías fundadas en modelos preexistentes, homogéneos y de aplicación universal-, el concepto de *Nachleben* anacroniza la disciplina: aloja fracturas, complejidades, pervivencias de formas que reaparecen en los limbos, en los detalles, cuando no se las aguarda. Es comprender que la historia [y la forma] están hechas -como advierte Didi-Huberman [2002] (2018)-

de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones -todos estos son términos del propio Warburg- [...] 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 ellas 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. La memoria es comprendida como material plástico: «La *supervivencia* nos ha hablado de la indestructibilidad de las huellas; la *metamorfosis* nos hablará de su difuminamiento relativo, de sus perpetuas transformaciones» (Didi-Huberman, [2002] 2018, p. 142).

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, tono e intención, no como una regla o fórmula aplicable y trasladable, sino resituando su teoría en la contemporaneidad latinoamericana. Y aquí está el núcleo de este estudio, *¿cómo enlazar este marco con las producciones de nuestros artistas?* La propuesta consiste en habilitar la pregunta por la emergencia de rasgos formales ancestrales en sus obras que den cuenta de la influencia de América antigua en el arte visual contemporáneo latinoamericano. Rastrear esas *supervivencias* implicaría, de

algún modo, retomar esas memorias borradas, censuradas, dejadas a un lado mediante una lógica racial-colonial que legitimó un único modo de conocer. La invitación es a quebrar la idea lineal de tiempo en la historia, para introducirnos en un presente que, aunque perturbe, enriquezca. Como sugiere Agamben (2008), la contemporaneidad es entendida como una relación singular con el propio tiempo, al que adhiere pero del que a su vez toma distancia. No debe comprenderse únicamente en términos cronológicos, sino que debe leerse en su oscuridad para ponerlo en relación con otros tiempos.

Mediante las búsquedas de la América pre conquista en la actualidad global, se introduce la posibilidad de concebir la dinámica warburgiana como posible aporte a las teorías decoloniales,

un trabajo en las brechas y fracturas de la realidad social existente, de los restos de un naufragio general de pueblos apenas sobrevivientes de una masacre material y simbólica continua a lo largo de quinientos años [...] [un] camino en las grietas de lo que sobrevivió (Segato, 2015, pp. 57-58).

Ésta perspectiva podría poner en jaque esa actualidad en la que el sistema temporal dominante es el que triunfó durante el periodo colonial, que se instauró suprimiendo especificidades locales en pos de la institucionalización de una temporalidad hegemónica universal (Moxey, 2016). Desde esa narrativa unidireccional y eurocéntrica, Occidente comprendió lo exótico como temporalmente atrasado.

El concepto warburgiano del que se parte, y el desarrollo hasta aquí ofrecido, centraría la reflexión en torno al tiempo. Pero, en tanto tiempo poético, cabe hacer algunas aclaraciones respecto a su vínculo con el espacio. El espacio del arte:

Es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente. Tres condiciones cardinales nos permiten tratar el concepto contemporáneo de espacio en el arte: su autonomía, su mutabilidad cultural y su vinculación indisoluble con el tiempo (Belinche y otros, 2020, p. 152)

Los autores establecen un fino recorrido por el concepto a lo largo del tiempo y sus entañamientos; la definición citada establece ciertos límites que me interesa recuperar. Cuando nos referimos al espacio no estamos hablando de su emplazamiento, o no únicamente, lo cual no quiere decir que el entorno no influya

en la obra. Tampoco de un continente a ser llenado que sucede a priori de la misma; en tal caso podríamos referir a las implicancias del soporte. El término que encuentran para reunir aquellas tres condiciones cardinales, y al que aquí se adhiere, es el que nos habla de una *construcción*:

El espacio de ficción construido es, entonces, aquel aludido, sugerido, poetizado. El espacio construido por el arte no es el espacio «real» así como tampoco es su reverso, un espacio «irreal». El arte construye universos posibles. A salvo de las leyes de la física, el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas (Belinche y otros, 2020, p. 161).

Así, el tiempo puede alojar quietud, y el espacio, vacío. En su vínculo indisoluble operarán múltiples factores, de diversos modos según el caso: materialidad, inmaterialidad, relación con el espectador, recorrido, ubicación, puntos de vista, construcción de la bi o tridimensión, montaje, tiempo de producción, de recepción, de interpretación, escala, iluminación, textura, uso del color, encuadre, marco, emplazamiento, soporte, y todos aquellos aspectos que se presenten en la composición de la obra.

En los apartados que siguen, se abordarán algunas obras a la luz del concepto de *supervivencia*.

La estética de lo precario. Materializar el vacío o la desaparición

Cecilia Vicuña es una artista chilena cuya producción hace constante alusión a las raíces latinoamericanas, a esos pueblos que sufrieron el proceso de conquista y colonización llevado adelante por los europeos. Una inquietud de larga data, que concretó en variadas propuestas y formatos que resignificaron, principalmente, la cosmovisión andina.

Desde la década del sesenta hasta la actualidad trabaja con la metáfora de lo que desaparece, que poetiza en una serie que denomina *lo precario*. La Real Academia Española define *precario* como «Del lat. *precarius*. 1. adj. De poca estabilidad o duración. 2. adj. Que no posee los medios o recursos suficientes. [...]» (2021, s. p.). La definición sugiere inestabilidad, brevedad e insuficiencia;

buscando aún más profundo en la etimología de la palabra, Cecilia Vicuña, en una entrevista que le realizó Claudia Donoso en 1987, decía así:

La primera vez que hice arte precario fue en 1966. Sentí la necesidad inexplicable de construir una especie de ciudad con los huesos y las basuras de la playa. Después me di cuenta de que esa acción correspondía a una forma de pensamiento antigua en la cual estaba implícita la idea de ofrenda. Precario viene, por otra parte, del latín *preces*, que significa oración. Eso lo descubrí después, y ahí se me redondeó ese primer impulso salido de ese conocimiento primigenio que yo creo que podemos descubrir en nuestro interior si trabajamos con eso (p. 46).

Pero, ¿qué sería *lo precario*, como esa propuesta artística que aquí interesa abordar? De momento podría definirse como pequeñas esculturas u objetos, realizados a partir de material que la artista recolecta desde los años sesenta hasta el presente, el cual dispone y organiza. Estas esculturas, a las que también nombra *basuritas*, están constituidas por objetos encontrados, basura del paisaje, la calle o el taller. Su modo de producción retoma el carácter ritual de los pueblos originarios, mediante acciones silenciosas, a veces casi imperceptibles, que realiza en la vía pública o en la naturaleza:

Las instalo en una playa y dejo que el mar las borre. Las instalo en un micro para que los pasajeros le pasen por encima. Vengo haciendo eso consistentemente, durante cuarenta años. A eso le doy el nombre general de lo precario, porque nada perdura, y ese es el principio antiguo ancestral de la ofrenda: que la ofrenda al deshacerse, al disolverse, regenera la fuerza vital (Vicuña en Goñi, 2014, s. p.).

En más de una ocasión, Vicuña describe y sitúa su trabajo en un *todavía no*.¹⁰ La expresión alude a algo que está en camino, y en sus precarios se materializa de un modo muy evidente; remite a algo inacabado, o que está por ser, y que podría ligarse a la fragilidad de los materiales y recursos que utiliza para la construcción de esos pequeños objetos.

Para el golpe de estado de 1973, Vicuña era partidaria de la Unidad Popular de Salvador Allende, convirtiéndose en exiliada. En aquel entonces estaba en Londres estudiando con una beca. De inmediato, se integró al movimiento de solidaridad con Chile y cofundó *Artistas por la Democracia*. Allí, lejos de su país, cuenta que hacía lo siguiente: «cada día yo hacía un objeto precario de basuritas que encontraba o en la Embajada de Chile o en las calles de Londres. Andaba

¹⁰ Ver, por ejemplo, el catálogo de la exposición *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe* (2013).

todo el tiempo recogiendo basuritas» (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos & Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, s. p.). Lógicamente, es consciente de su acción política, y lo ha manifestado en numerosas ocasiones. En el catálogo de *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* (2014) puede leerse: «Sus primeras pinturas fueron presentadas en un estilo que era percibido como “primitivista” pero que era de hecho intencionalmente no-occidental, continuando la tradición indígena de socavar las imposiciones coloniales como la pintura al óleo» (Lippard en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos & Museo Nacional de Bellas Artes, s. p.).¹¹

Pero en el caso de *los precarios*, el gesto político es indirecto. Esos objetos accionan desde el silencio; la potencia está dada por su fragilidad. Los autores de *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas* (2013) refieren cómo el arte contemporáneo tiende a producir un shock en la recepción al posicionarse desde estéticas de lo extremo. Las agrupan en dos categorías: variantes maximalistas y minimalistas. Cuando la toma de conciencia de lo máximo se genera a través de lo mínimo se está frente a manifestaciones minimalistas. En este sentido, «lo extremo se extremiza de modo constante en tanto una nada a-significante logra manifestarse como contenido. Se trata de una nada confrontativa, opuesta a lo lleno, en la que se activa la emboscada del hueco, del vacío dialécticamente significativo» (Oliveras, 2013, p. 110). Son ejemplos de ello la estética del silencio, la oscuridad o el vapor, las cuales rompen con el paradigma estético tradicional de visibilidad.

En línea con su poética de lo que desaparece, la desaparición podría ligarse únicamente a los materiales que Vicuña dispone. Pero si avanzamos más, la desaparición también se dio en los pueblos originarios, en sus modos de ser y producir, en su modo de estar en el mundo. Y aún más, se dio también en el período dictatorial chileno y latinoamericano, cuerpos que al día de hoy no han aparecido.

¹¹ Merece aclarar que los antiguos artistas peruanos utilizaron lienzo como soporte muchísimo antes que los europeos (por lo menos desde el primer milenio antes de Cristo en las telas pintadas de Karwa, con iconografía chavinense) quienes comenzarían a hacerlo recién a finales del siglo XV (Paternosto, 1989). Al margen de ese antecedente en Perú, la pintura al óleo sería reconocida y difundida como un pilar fundamental del arte occidental.

El golpe militar en Chile tuvo como principal orientación matar la capacidad de soñar instaurando una visión del mundo que glorifica el poder y ridiculiza el sueño y su potencial. [...] Sin embargo, la continuidad nunca reconocida entre los rituales de las culturas originarias de Chile y el movimiento social que llevó a Allende al poder, renace en cada manifestación estudiantil, en cada protesta multitudinaria en la que el pueblo mestizo sale a la calle (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos & Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, s. p.).

La artista construye objetos simbólicos portadores de un discurso y una poética que aloja y enlaza con la fuerza vital de la ofrenda. La puesta en acto de los precarios hoy, en la contemporaneidad, podría funcionar como una activación ritual de esa triple temporalidad: ancestral-colonial, dictatorial-de resistencia, contemporánea.

Paño e'sangre (1973-1974) [figura 2] forma parte de aquella serie de objetos que la artista realizó en Londres. Lo construyó como un homenaje a las mujeres vietnamitas, a quienes conoció en aquel entonces. Cuenta que se ató un trapito de seda roja en la mano izquierda y con él anduvo hasta que se deshizo, en honor a esas mujeres (en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos & Museo Nacional de Bellas Artes, 2014). Ese precario hablaba de ellas pero también de la resistencia latinoamericana, ese precario era una metáfora del resistir, una metáfora espaciotemporal. Fortuitamente, en la elaboración de este escrito, me encontré con ese relato y ese pañuelo rojo, al que podría dedicarse otra tesis si se lo piensa en la contemporaneidad del pañuelo verde en Argentina.

En este precario, Vicuña reunió una rama junto a un retazo de tela. Para abordar esta pequeña escultura, al igual que las demás de la serie de *precarios*, podrían establecerse dos grandes categorías materiales que están presentes en casi todos los precarios: *objetos del natural* y *textiles*, no para pensarlas en dimensiones separadas sino para organizar el análisis.



Figura 2.¹² *Paño e'sangre* (1973-1974), Cecilia Vicuña.

Dijimos que la artista utiliza, en su construcción, objetos de la naturaleza que recoge en el paisaje, la calle o el taller. Ramas, piedras, palos, huesos, plumas, conchas marinas son agrupadas junto a otros elementos, que podrían ligarse a lo textil: sogas, tanzas, redes, cables, lanas, telas¹³ y su manufactura a través de nudos y costuras en que la naturaleza se cruza con objetos industriales o de la ciudad. La verificación de la presencia de elementos naturales en la antigüedad es evidente y no podríamos abarcar siquiera una mínima parte en este estudio. La enumeración podría volverse, prácticamente, infinita. Se realizaron tejidos de fibras vegetales; tintes naturales de diversas procedencias; prendas elaboradas a partir de vegetales, plumas, pelos de animales y humanos; vegetales en forma

¹² Extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

¹³ Otros precarios que dan cuenta de esos materiales: *Cementerio* (1982), *Mica* (1984), *Cruz de hilo* (1986), *Shaman Herido* (1986), *Arco Arrayán* (1990), *Poncho Huiro* (1990), *Ofrenda* (1994). Pueden visitarse en la sección *objetos* de su sitio web.

de esteras, flecos, bolas, urdimbres, tramas y más; cestería utilizada tanto de manera independiente como para soporte de otras técnicas como el arte plumario; muñecas, amuletos u objetos tridimensionales elaborados a partir de fibras naturales de distintas características, tanto rígidas como flexibles; totoras, junquillos, raíces, tubérculos incorporados a la cestería y al textil; se implementaron minerales como piedras y conchas; y materia de procedencia animal como hueso, cuero o sangre. En cuanto al textil, para las sociedades de América antigua, y particularmente las del área andina, fue un elemento sustancial de su cosmovisión: eje que se abordará con mayor grado de detalle en el próximo capítulo.

Respecto al formato, *Paño e'sangre* se constituye por una horizontal principal, de la que cuelga una tela en vertical. La disposición podría remitir a los tejidos realizados a partir de bastidores de caña [figura 3] o a la estructura del telar de cintura [figuras 4 y 5] que se utilizaron en los Andes y Mesoamérica. El último se compone por dos varas paralelas, una fija a un tronco o estaca y la otra sujeta al tejedor. Si bien, por su estructura simple, sólo permite tejer piezas angostas, largas y de dimensiones medianas o pequeñas, tiene la característica de ser liviano y portátil (a diferencia del telar horizontal y del vertical, los otros dos que se utilizaron en los Andes), como *Paño e'sangre*. También a los *quipus* andinos: esa horizontal oficia como la gruesa cuerda primaria y la tela como los cordeles colgantes; pero no nos adelantemos, porque éstos serán estudiados en el siguiente capítulo. De momento, mencionaremos que fueron prohibidos por los conquistadores, volviéndose objetos de resistencia, como el precario de Vicuña.



Figura 3.¹⁴ Tejido de algodón en proceso de manufactura con bastidor de caña. Chancay (1000-1476). Extraída del sitio oficial del Museo Larco – Lima, Perú.



Figura 4 (izquierda)¹⁵ y figura 5 (derecha)¹⁶: tejidos de algodón en proceso de manufactura en telar de cintura. Chancay (1000-1476). Extraídas del sitio oficial del Museo Larco – Lima, Perú.

La disposición de los precarios es tan frágil como su nombre. Distanciándose de técnicas ancestrales complejas –como los sistemas de nudos de los *quipus* o la sarga,¹⁷ dos ejemplos entre otros posibles- la artista presenta piezas de un leguaje, valga la redundancia, precario. Pero la fragilidad no es tal: mediante simples procedimientos crea instalaciones potentes, de grandes dimensiones, como se verá en *Pueblo de altares* (2017) [figura 6].

¹⁴ Imagen que puede ser utilizada con fines educativos o de investigación.

¹⁵ Imagen que puede ser utilizada con fines educativos o de investigación.

¹⁶ Imagen que puede ser utilizada con fines educativos o de investigación.

¹⁷ Técnica de tejido que desplaza los puntos de entrelazamiento de tramas y urdimbres, logrando una composición con líneas diagonales.

La composición cromática de *Paño e'sangre* se da por un neutro, propio de la rama y los elementos de la naturaleza, y el rojo saturado que ofrece la tela. Los artesanos de todas las regiones de América antigua en que se desarrolló el textil, se valieron del color local de las fibras, y de tintes cuando estas requerían teñido.

Así:

En Mesoamérica como en los Andes dos de los tintes más destacados fueron el rojo y el azul. El rojo intenso provenía de dos fuentes principales, uno de origen vegetal, de las raíces de un arbusto (*Relbonium* sp.) y otro de origen animal, que se obtenía del extracto de la cochinilla, un insecto parásito de una especie de cactus (Museo Chileno de Arte Precolombino, s. f., s. p.).

De este color tan presente en la producción visual andina, Cecilia Vicuña hace una utilización poética en toda su obra, rasgo que se abordará también en el próximo capítulo, en ciertos *quipus*.

Pueblo de altares (2017) [figura 6] y *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2017) [figura 8] [Balsa Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación] fueron parte de su exhibición individual *About to happen* [A punto de suceder], que tuvo lugar en el año 2017 en el Contemporary Arts Center (CAC) de New Orleans.



Figura 6.¹⁸ *Pueblo de altares* (2017), Cecilia Vicuña. Fotografía de Alex Marks.



Figura 7.¹⁹ *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2017), Cecilia Vicuña. Fotografía de Alex Marks.

¹⁸ Extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

¹⁹ Extraída del sitio web de *Artishock*. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

El *todavía no* se reafirma en esta exposición. La intención es manifiesta en su título: *About to happen* [A punto de suceder]. También *lo precario* se evidencia en el siguiente fragmento respecto a cómo elaboró las dos obras de sitio específico y donde da cuenta del modo de operar y concebirlas desde esa perspectiva:

comenzamos por ir al Mississippi a recoger algo de basura, plástico, cuerdas, metal y ramas dispersos en la orilla del río. Luego el equipo de [sic] CAC continuó este proceso durante unos meses. He construido (la instalación) *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* con su ayuda. El esquema de colores se basó en una flor nativa: Louisiana Iris Sinfonietta. Para *Pueblo de altares* y la pared de objetos Precarios combiné una selección de objetos que datan de los años 70 hasta hoy, junto con nuevas obras creadas in situ (Vicuña en Artishock, 2017, s. p.).

La materialidad de ambas obras presenta un aspecto que a primera impresión parece inacabado o, mejor, frágil, construido -como *Paño e'sangre*- a partir de conjugar elementos del natural y textiles [figuras 8, 9, 10 y 13], mediante una manufactura que toma distancia de técnicas de ejecución compleja como las utilizadas en la construcción de la bolsa anillada o la red de pesca que se toman por caso [figuras 11 y 12].



Figura 8.²⁰ Detalle 1. *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2017), Cecilia Vicuña.



Figura 9.²¹ Detalle 1 de *Pueblo de altares* (2017). *Wool Satellite*, Cecilia Vicuña.

²⁰ Extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

²¹ Extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial. Fotografía de Alex Marks.



Figura 10 (izquierda).²² Detalle 2. *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2017), Cecilia Vicuña.
 Figura 11 (derecha).²³ Bolsa anillada (100 a.C. - 300 d.C.), periodo Nasca. Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura 12 (izquierda).²⁴ Red de pesca (1000-1400 d.C.). Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. Figura 13 (derecha).²⁵ Detalle 2. *Pueblo de altares* (2017), Cecilia Vicuña.

²² Extraída del sitio web de *This is tomorrow. Contemporary Art Magazine*. Emplazada en el Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, para su exhibición en el año 2019. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

²³ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Tejido enlazado, tejido faz de trama (asa). Realizada en fibra de camélido. La técnica de malla enlazada permite un tejido de cierta elasticidad y con imágenes similares en forma y color por ambas caras del textil. Extraída del sitio web del museo.

²⁴ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Extraída del sitio web del museo.

²⁵ Extraída del sitio web de *This is tomorrow. Contemporary Art Magazine*. Emplazada en el Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, para su exhibición en el año 2019. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

En una entrevista realizada por Manuel Vicuña (2018), la artista menciona lo precario como la conciencia de que nuestra conciencia participa de las otras. Ese material tan frágil que en cualquier momento podría deshacerse, es la vida y la muerte como una sola cosa, no una separación de esas esferas sino una integración. Eso, dice ella, es lo más profundamente indígena. El entrevistador indagó en la asociación de lo precario al Arte *povera* –por su traducción: *pobre* - y al *Land art*, a lo que Cecilia Vicuña respondió que cuando aquellos movimientos aparecieron le parecieron fantásticos porque remitían a lo mismo en que ella venía trabajando. Pero cuando vio su rápido ingreso al mercado del arte y el modo de presentarse por parte de los artistas pensó que aquello era lo mismo, pero a la inversa. Mientras que, por ejemplo, el *Land art* trabajaba con máquinas impresionantes y parcelas de tierra compradas, lo precario remitía a algo posible, a lo que estaba por ser, a una mirada hacia el futuro. A esto se suma su forma de trabajar, de la que podría inferirse una ruptura del yo individual –el cual asocia al mundo capitalista de producción al que fue sometido a ingresar Latinoamérica, indispensable para la constitución del mismo- en pos del trabajo colectivo, dado que siempre puede vérsela montando sus obras junto a otras personas que actúan, no como meros ayudantes de artista, sino en un trabajo conjunto y dialógico. Algo similar a lo que ocurría en la antigüedad, donde «la conciencia de la individualidad, incluyendo la del artista, estaba mucho menos acentuada que en el Occidente moderno» (Nodelman en Paternosto, 1989, p. 35).

Otro gesto político de la artista que ratifica su propuesta en tono decolonial, es el ampliar lo estético hacia aquellos materiales que descarta continuamente la sociedad de consumo, que podrían encontrarse en cualquier lado y que se encuentran dañados, en condiciones degradadas por el paso del tiempo. Extraídos de caminatas a lo largo de los deltas, playas, vías fluviales y calles de la costa de Louisiana, puestos a circular como arte -y corridos del universo para el que fueron fabricados- la alejan del modo de producir, podríamos decir, mercantil. Una operación poética en la que logra con su espectador una cuestión casi intimista, ya que éste debe acercarse a las obras para aprehenderlas más allá de su totalidad y reparar en los detalles.

Estas piezas, orgánicas e irregulares en su formato, llevan años de experimentación. En ocasiones han sido presentadas a modo de objeto, en otras

como rituales colectivos o performances orales basadas en el sonido disonante, las voces ceremoniales o los rituales de los pueblos de la América pre conquista. *Pueblo de altares* constó de unas ciento diecisiete pequeñas esculturas [figuras 9, 13 y 14], las cuales fueron dispuestas en las paredes y el piso de la galería. Para su montaje las organizó en el espacio con cuidado y atención, colgadas o sostenidas en la pared, el aire o el suelo, de una manera, también, precaria. Una apropiación del material en que estas piezas se apoyan, se sostienen, se atan, se anudan, se ligan, se arquean, se equilibran unas a otras, pudiendo remitir a objetos y herramientas cotidianas de los antiguos [figura 15].



Figura 14 (izquierda).²⁶ Detalle 3 de *Pueblo de altares* (2017). *Colliguay*, Cecilia Vicuña. Figura 15 (derecha).²⁷ Herramienta textil de madera. Chancay (1000-1476). Extraída del sitio oficial del Museo Larco – Lima, Perú.

El emplazamiento de los precarios es variable, unas veces en la playa, otras en la calle, otras en la costa de un río, en una galería o en un museo.

Y, así, del mismo modo que en el pasado el tejido ofició como determinante del universo simbólico, en la actualidad, la obra de Vicuña establece un diálogo con su público, mediando entre este último –con sus problemáticas específicas- y lo cotidiano. Tal fue el caso de esta exposición *-About to happen-*, que apuntó a una toma de conciencia sobre el impacto de las sociedades actuales en el entorno natural. Estos materiales desechados, recogidos y recuperados apelan a la conciencia sobre temas urgentes como la contaminación ambiental y el detrimento de los espacios naturales, ejes abordados en varias obras de la

²⁶ Extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial. Fotografía de Alex Marks.

²⁷ Imagen que puede ser utilizada con fines educativos o de investigación.

artista.²⁸ Vicuña revierte esta lógica al asumir el compromiso de producir estas pequeñas esculturas.

Impreso sobre una de las paredes, un texto:

las primeras obras de Precarios no estaban documentadas, sólo existían para los recuerdos de unos pocos. La historia, un tejido de inclusión y exclusión, no las acogió... En el vacío entre ambos, el precario y su no documentación establecieron su no-lugar como otra realidad (Vicuña en Artishock, 2017, s. p.).

Semejante a la *iconología del intervalo* en la que el vacío cobra tanta fuerza como el espacio ocupado. En el catálogo de *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* (2014) se lee: «la mitad de mi biografía consiste en cosas que no sucedieron [...] la mitad de mis trabajos desaparecen» (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos & Museo Nacional de Bellas Artes, s. p.). Esa precariedad, ese *todavía no*, se complejiza en la activación de esas esculturas, en su puesta en acto y ejecución, mediante el modo en que Vicuña las presenta y hace circular. La superposición de, al menos, dos o tres temporalidades, envuelve a los precarios en la lógica de la *supervivencia*, el intervalo y la emergencia sintomática de la memoria.

Algo similar sucede con la balsa de gran escala *Balsa Snake Raft to Escape the Flood*, un tributo a las personas y cosas desplazadas, que conjuga piedras, ramas, bambú y los materiales ya enumerados. Objetos abandonados que reflejan una historia alternativa de la civilización. En un gesto poético, para construir esta balsa entreteje basura que de ningún modo podría flotar en el espacio real o concreto, pero que sí puede hacerlo en el espacio representado, en el espacio ficcional que propone el arte. Un espacio que, en este anacronismo, propone sus propias reglas.

Objeto navegable y de uso cotidiano en otros tiempos, esta balsa contemporánea propone otra escala, mayor, pero sobre todo distinta a las antiguas. Una escala y forma que difiere en tanto no permite su navegación, pero sí el detenimiento, mediante una composición de espacios llenos, pero, sobre todo, vacíos. Una

²⁸ Como ejemplo ver, en el próximo capítulo, el análisis de sus *Quipu Mapocho* (2017) y *Quipu Menstrual* (2006).

conjunción de elementos que habilita la navegación desde el pensamiento del espectador.

EL TEXTIL

«Ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de tejidos, quemados, sacrificados o intercambiados.»

John Murra (1987) en Museo Chileno de Arte Precolombino (2006), p.83.

En su artículo ya citado, Ciafardo (2016) se refiere a la necesidad que ha imperado de establecer una *triangulación teórica* a la hora de valorizar positivamente la producción artística del continente. Cuando las obras se consideraron rupturistas se apeló, por lo general, a situar sus antecedentes en otras latitudes. El textil es un caso evidente:

Pese a su gran desarrollo y a los esfuerzos de los miembros de la Bauhaus, no fueron consideradas obras de arte hasta muy entrado el siglo XX. Recién en 1962 se organizó la primera Bienal Internacional de la Tapicería en Lausana –a partir de la década del setenta el término *tapicería* fue reemplazado por el de *arte textil*–, en la que participaron artistas que sorprendieron por su alejamiento de la tradicional obra tejida. Sus obras desprendidas del plano comenzaron a utilizar los materiales textiles en la producción de esculturas y de instalaciones. Participaron las colombianas Olga de Amaral, Graciela Samper y Marlene Hoffmann, lo cual es toda una señal (p. 27).

Sin embargo, ciertas críticas ligaron la precisión de la producción de la última artista a Vassarely y al *op art*.²⁹

El tejido es una de las tecnologías más relevantes desarrolladas por la humanidad; en los Andes precedió a la alfarería, la agricultura y la vida aldeana. A lo largo del tiempo, cumplió funciones utilitarias y simbólicas de suma importancia para la supervivencia y el desarrollo en términos vitales (una referencia clara podrían ser las redes de pesca y los tejidos anudados para la caza y, posteriormente, la cordelería ligada a actividades de pastoreo) y culturales (implicancias sociales, políticas, económicas y religiosas). En sus inicios fue elaborado a partir de fibras naturales de procedencia animal y vegetal. Luego se incorporarían las artificiales. A grandes rasgos, se categorizó en dos grupos: a) textiles de un solo sistema de hilos entrelazados en una dirección en sentido horizontal (trama) o vertical (urdimbre), con el hilado libre o fijo sobre un bastidor (a modo de ejemplo podrían mencionarse los trenzados, anillados y anudados) y realizados con la ayuda de agujas y otros artefactos del tipo; y b) textiles entrelazados que combinaron dos sistemas de hilados o elementos (desarrollados posteriormente a los de uno), es decir, tramas y urdimbres fijas trabajando en direcciones contrarias mediante la utilización del telar

²⁹ Para ampliar sobre la hipótesis que desarrolla de la autora, ver el texto completo: Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, 1(1), 23-33.

(incorporación tecnológica que agilizó y masificó la producción) (Museo Chileno de Arte Precolombino, s. f.).

Como condición mínima para tejer debe haber un hilado. Éste no está disponible en la naturaleza en ese estado. En América antigua se elaboró mediante husos y torteras en un proceso por el cual una fibra corta, fina y débil se transformaba en hilos más largos, resistentes y maleables que podían ser torcidos. Esto da cuenta de cómo los tejidos, en su diversidad, amalgaman toda una serie de decisiones técnicas, cargadas de intenciones específicas, que demandaron amplio conocimiento y experimentación en torno al universo disponible de materia prima y su consecuente tratamiento: fibras de distintas procedencias, lanas que implicaron la domesticación de ciertos animales, desarrollo de herramientas para su manufactura, experimentación con pigmentos, entre otros tantos ejemplos.

El área andina es portadora de una de las tradiciones textiles más vastas del planeta. Parte de esta riqueza se debe a las condiciones favorables para su conservación (clima seco) y a la centralidad y desarrollo que tuvo este arte como soporte en la construcción de la identidad personal y colectiva de los pueblos de la región: en la antigüedad contaban con talleres especializados en los que se producían piezas cualitativamente superiores a las europeas. En los inicios de su textilería utilizaron fibras vegetales. El algodón, por ejemplo, llegó hace unos cinco mil años (México y Perú serían las zonas de su origen) y su manejo precedió al de varias plantas comestibles. Luego se incorporaría el pelo de camélidos: llamas, alpacas y vicuñas, que habitan en las alturas, por lo que su presencia en tejidos costeros escasea. Además, se valieron de otras fibras: pelo humano, de vizcacha, chinchilla y murciélago. A esto se sumó una larga tradición tintorera de experimentación que arrojó como resultado un amplio repertorio cromático:

los antiguos americanos aprovecharon las cualidades naturales del color de sus fibras. Las más utilizadas en los Andes fueron las fibras de la llama, la alpaca y la vicuña, así como el algodón. En Mesoamérica, en cambio, la textilería se basó principalmente en el uso del algodón. Todas estas fibras presentan colores naturales variados, la de los camélidos andinos abarca desde el blanco al negro, incluyendo gamas de café y gris. El algodón, por su parte, se encuentra en blanco, rosado y tonos de café. Todos los demás colores, amarillos, verdes, rojos, anaranjados, azules o violetas, fueron conseguidos mediante el teñido (Museo Chileno de Arte Precolombino, s. f., s. p.).

Ese proceso se realiza previa o posteriormente a la hilatura mediante tintes de procedencia animal (insectos, extractos de moluscos, sangre), vegetal (raíces, frutos, hojas, cortezas) o mineral (sulfatos, carbón, arcilla, hierro o cobre).

La oposición forma-función tuvo un lugar privilegiado en la gramática formal del sistema de Bellas Artes, como se refirió. Las categorías de belleza e inutilidad fueron adosadas, aspecto que en este capítulo cobra especial importancia dado que aquella oposición carecía de sentido en las producciones textiles de la América pre conquista, en las que esos conceptos estaban fundidos y su separación era inconcebible:

Podría decirse que los pueblos andinos prehispánicos fueron “civilizaciones del tejido”; e incluso hasta hoy en día la habilidad de sus tejedores tradicionales va aparejada con una forma de pensar, un universo de símbolos y ciertas relaciones sociales. Al igual que en muchas otras sociedades, con los textiles se comunica la identidad étnica y el rol social y político de sus portadores; se relaciona la vida con la muerte y la realidad cotidiana con el mundo sagrado de los espíritus [...] A través de los textiles, estas sociedades expresaron su ideología y el complejo universo de sus relaciones sociales. El tejido mediaba entre la vida y la muerte, entre el tiempo sagrado y el profano (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, pp. 2-10).

Imaginar su forma por fuera del complejo lugar que ocupaban en el entramado social, político y económico sería despojar al textil de todo significado. Sin embargo, algo de eso sucedió al pasar estas producciones por el tamiz del concepto moderno de *belleza* mediante el cual las obras debían ajustarse a una serie de parámetros, entre los que se ubicaban, además de la inutilidad, la armonía, el equilibrio y la figuración.

Puesto que sería inasequible abarcar toda producción textil que no se adecuó a esos requisitos, y a los fines de realizar un estudio más preciso, se estudiará, principalmente, dentro de esa categoría, al *quipu*.

Algunas consideraciones sobre los *quipus*

El *quipu* (nudo en quechua) [figuras 16, 17 y 19] fue un instrumento ingenioso que utilizó cuerdas anudadas y coloridas para registrar información de diversa índole. La existencia de este uso simbólico del textil, que alcanzó su máximo esplendor y complejidad durante el Imperio Inca, data incluso de tiempos anteriores.

Algunas publicaciones los describen como *herramientas mnemotécnicas*.³⁰ La etimología nos conduce, además, al atlas de Warburg. Indaguemos sobre ellos.



Figura 16.³¹ *Quipu* Inca. Fibra de algodón. Presenta una cuerda primaria con 119 cuerdas colgantes y 2 cuerdas superiores. 88,3 x 0,5 x 105,6 cm. (1476 - 1532). Extraída del sitio del Museo Larco – Lima, Perú.



³⁰ Como ejemplo, ver: Sosa, V... [et. ál.]. (2020). *Camino ancestral Qhapaq Ñan. Una vía de integración de los Andes en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura de la Nación, Secretaría de Patrimonio Cultural.

³¹ Imagen autorizada por el museo para utilizar con fines educativos o de investigación.

Figura 17.³² *Quipu* Inca. Fibras de algodón y torsión en S. Una cuerda primaria con 238 cuerdas colgantes de diferentes colores: azul, verde, marrón, *crema*³³ y blanco. 80 x 0,5 x 168 cm. (1476 - 1532). Extraída del sitio del Museo Larco – Lima, Perú.

Hay quienes afirman que los estados andinos fueron los únicos carentes de escritura. Sin embargo, el *quipu* es un documento testimonial clave de que, mientras en la Europa renacentista se escribía en papel, en los Andes el soporte era el textil. Fue utilizado por funcionarios estatales, denominados *quipucamayoc* [figura 18], que registraban información de todo el imperio. Ciertos autores señalan que se organizaron en: los que oficiaban como *contadores* y los *historiadores* y *juristas*, con sus especificidades respectivas. Así, por ejemplo, no era la misma persona quien se encargaba de un *quipu* demográfico que de uno tributario o de cosecha. Pero no sólo fueron ellos quienes se valían de su uso, sino que también estaba difundido en lo cotidiano y personal, si bien a menor escala que con aquel fin burocrático.

Tras la conquista y colonización de Perú se supo, por datos de cronistas y estudios posteriores, que la información contenida incluía registros estadísticos, pago de tributos, ingreso y egreso de mercancía, agrimensura, control y resultado de cosecha, clasificación del ganado, ganado consumido, control demográfico –detallado en diferencia de edades, hombres alistados a la guerra, tareas, profesiones, etcétera-, calendarios, datos astronómicos, entre otros varios usos. Pero además de esos datos censales y tributarios, algunos relatos dicen que incluían proezas, hazañas, genealogías, poemas y canciones. En esta función de tipo narrativo los colores parecen ser parte del sistema de codificación empleado, cuya complejidad aún no fue comprendida, sobre todo por el esfuerzo del pueblo inca por esconder este estratégico sistema a los invasores españoles (Urton en Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003).

³² Imagen autorizada por el museo para utilizar con fines educativos o de investigación.

³³ Así está nombrado el color en el catálogo en línea del museo. La cursiva es mía.



Figura 18.³⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala. Ilustración de un *Quipucamayoc*.

Durante algunas décadas de la época colonial el *quipu* coexistió con el archivo escrito, hasta que esto se volvió un problema para los administradores españoles quienes, incapaces de leerlos, se veían en disputas con los registradores *indígenas*. Sumado a esto, el nuevo sistema tributario incluía el trabajo forzado de éstos últimos en las minas, lo que generó gran cantidad de muertes y huidas. En el Tercer Concilio de Lima de 1583 se ordenó la destrucción de los *quipus* y se los declaró objetos de idolatría. Veamos lo que registraba el poeta Ávalos y Figueroa en el año 1602:

paseando yo por el valle de Xauxa, ... y andando en compañía del corregidor..., vimos a un Indio viejo, con una [sic] grande mazo de cuerdas de lana bien torcida y de diversos colores en la mano, que ellos llaman *Quipos*; pues como este indio viese que el corregidor y yo le habíamos visto, procuró esconderse con su carga, mas no lo pudo hacer... el corregidor lo llamó y preguntó de qué eran tan largas cuentas. El Indio turbado comenzó a variar, con lo cual acrecentó en el corregidor el deseo de saber lo que le preguntaba, y así lo puso en términos de azotes y de

³⁴ Imagen de dominio público. Fecha aproximada de realización: entre 1535 y 1616.

cortarle el cabello (que es la mayor afrenta que se les puede hacer) [y] el Indio vino a confesar diciendo, que aquel *quipu* con otros muy grandes que tenía, era la razón y cuenta que había de dar al Inca cuando volviese del otro mundo de todo lo que había sucedido en aquel valle en su ausencia, donde se incluían todos los españoles que por aquel real camino habían pasado, lo que habían pedido y comprado, todo lo que habían hecho así en bien como en mal. El corregidor tomó y quemó las cuentas y castigó al Indio (Urton en Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003, p. 40).

Así, se volvieron un objeto de resistencia al nuevo régimen. Una nueva carga simbólica para este atávico instrumento.

Presentada como la primera en el mundo, en el año 2003 se realizó en el Museo Chileno de Arte Precolombino una exposición centrada exclusivamente en los *quipus* andinos organizada en colaboración con la Universidad de Harvard y con la asistencia curatorial y académica del antropólogo Dr. Gary Urton. En el catálogo leemos:

Existen en la actualidad unos 600 ejemplares de *quipus* en colecciones públicas y privadas del mundo. No obstante, descifrar la información que contienen es una tarea larga, difícil y todavía inconclusa. Somos capaces de decir que tal cuerda en un *quipu* contiene, por ejemplo, el valor numérico 234, pero aún no podemos responder la pregunta: “¿234 de qué?”. Tampoco hemos logrado descifrar aún el modo en que los *quipucamayoc* contaban mitos, historias o genealogías. O sea, tenemos una gran cantidad de archivos inkas, pero recién estamos aprendiendo los rudimentos para leerlos. Quienes investigan los *quipus* encaran el desafío de demostrar que los administradores e “historiadores” inkaicos utilizaban un verdadero sistema de escritura (Urton en Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003, p. 13).

Esa herramienta estaba compuesta por una gruesa cuerda primaria de la que descendían sus cordeles colgantes, con sus respectivas torsiones (en S o en Z) y direccionalidades, en todas sus variantes, según el caso. La materialidad era, como lo describe Carlo Radicati di Primeglio [1951] (2006),³⁵ lana (en general de llama y alpaca, aunque en menor medida de venado) y algodón. Los conocidos hasta ahora fueron en su mayoría realizados en algodón. Esto no es raro, dado que se han encontrado principalmente en tumbas de la costa, donde abunda esa fibra.

Respecto del color, la información con que se cuenta es menos específica por el paso del tiempo que conllevó su degradación (varios *quipus* fueron encontrados bajo tierra, fortuitamente y en pésimas condiciones, muchos desteñidos o

³⁵ Investigador italiano radicado en Perú. Dedicó su carrera al estudio de los *quipus*; sus avances fueron sumamente contribuyentes al tema.

quemados) y por el sistema simbólico aún no descifrado íntegramente. Por ello, quienes se dedican a su estudio suelen emplear cierto reparo y, con frecuencia, aparecen expresiones que, por ejemplo, refieren que: «probablemente todo el quipu fue blanco, pero que ahora algunas cuerdas aparecen de color marrón y otras amarillas a causa, quizá, de las manchas de la tierra húmeda y del lodo» (Linne en Radicati di Primeglio, [1951] 2006, p. 77) o que «no es posible determinarlos todos con exactitud, pues, muchas cuerdas se hallan desteñidas, quemadas o manchadas, siendo pocas las que tienen su coloración original pura» (Altieri en Radicati di Primeglio, [1951] 2006, p. 78).

El color provenía de los tonos propios de la materia prima o de procesos de teñido. Su especificidad era fundamental en este sistema de registro, para los usos y funciones que cumplía. En el catálogo de *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* (2003) se le atribuyen algunos significados obtenidos por datos de cronistas: así, el carmesí pudo haber representado al Inca, el amarillo al oro, el blanco a la plata, el rojo a los guerreros, el verde a los difuntos y el negro al tiempo. Lo mismo encontramos en el trabajo de Radicati di Primeglio [1951] (2006) donde se lee que los nudos representaban lo cuantitativo (su ausencia simbolizaba, por ejemplo, lo que hoy consideramos el 0 en nuestro sistema decimal) y el color lo que se estaba registrando (el oro por el amarillo, la plata por el blanco, y la gente de guerra con por el colorado). Denise Y. Arnold (2016) afirma que el negro, el blanco y el rojo aún hoy conservan cierto prestigio en las comunidades andinas. Los primeros dos significaban ámbitos opuestos. El negro estuvo ligado al servicio tributario como débito, mientras que el blanco refería a pagar toda la tasa o estar en vías de pagarla, a *blanquear* la deuda. Además, este último se vinculaba a la tierra fértil, a lo productivo, al agua, a la mejor época para la siembra. Respecto al rojo, la autora refiere su asociación a la sangre derramada en la guerra, al sacrificio de animales o personas, a la nobleza incaica –que tenía el privilegio de usarlo en su vestimenta- y a la sangre menstrual.

La cuestión es que la certeza de estos datos es variable y, ante el estado de deterioro de algunos pigmentos, hoy es difícil determinar con precisión la diferencia entre un rojo, un colorado y un carmesí en relación con los registros de los cronistas, ya que además operaban otros criterios, como el orden de importancia por la posición en que se ubicaran.



Figura 19.³⁶ *Quipu*. (s. f.), Fundación Temple Radicati.

Un halo de misterio rodea aún a este maravilloso instrumento del que no hay una sola lectura. Sin embargo, hay algo de lo que podríamos asegurarnos y en lo que ahondaré en este análisis, dada la especificidad que me compete: su lenguaje visual, su estructura formal. Se abordarán algunas obras latinoamericanas contemporáneas en las que se estima que emergen rasgos formales del *quipu*. Es pertinente dejar sentado que el énfasis en este último no excluye el abordaje de otras prácticas textiles que pervivan en las producciones de los artistas y puedan servir a nuestro estudio, dado que corresponden al mismo universo.

Otra aclaración necesaria: contrastar la producción de los artistas contemporáneos con la de los antecesores andinos podría volverse un ejercicio mecánico si nos centráramos sólo en sus coincidencias o divergencias. Lo que interesa preguntarnos es de qué modo son manipulados los elementos, cuáles son las operaciones poéticas puestas en juego para traer aquel pasado, y qué configuraciones asumen en las obras.

³⁶ Imagen autorizada para utilizar con fines académicos.

Hipérboles mnemotécnicas

Parte del lenguaje visual de los *quipus*, así como su contenido o tópico, oficiaron de punto de partida en la vasta obra de Cecilia Vicuña, que los resignifica desde mediados de los años sesenta. Su caso es tomado como ejemplo de aquellos en los que la revitalización de rasgos formales del pasado es parte del plan de los artistas, lo cual no anula la emergencia de ciertas *supervivencias*, a modo fortuito, que escapan a ese plan.

Movimientos de tierra: Arte y Naturaleza fue un proyecto colectivo llevado a cabo entre los años 2015 y 2017 por Cecilia Vicuña, Hamish Fulton, Patrick Steeger, Cristián Velasco, Catalina Correa y José Délano, con Pedro Donoso como curador. Culminó en una exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile que reunió sus seis propuestas de exploración artística, las cuales se repartieron por distintos paisajes del país. Cecilia Vicuña se situó en la desembocadura del río Maipo en marzo de 2016, donde comenzó a elaborar el proyecto *Quipu Mapocho* (2017).

Cada artista, mediante una amplia variedad de recursos, se enfrentó a la pregunta sobre nuestro vínculo con la naturaleza, aquel medio que solíamos ver como sagrado, salvaje e inmenso, pero que hoy parece haber mutado a un ecosistema bajo protección de nuestra propia amenaza.

Sin una pretensión unificadora y materializada de modo diverso, la heterogeneidad de propuestas en cada sitio específico planteó lecturas posibles para vincularnos con el medio y respuestas tentativas a la posibilidad de contrarrestar el impacto humano. En este desafío, los artistas abandonaron sus talleres para producir en otro espacio, el del entorno natural:

Elementos de la tierra, del cielo y del agua, así como los lugares mismos con todas sus dinámicas, son los materiales que componen las obras de esta exposición. El trabajo artístico convierte los elementos naturales en herramientas, materias y productos, tanto al extraer elementos de su espacio original como al dejar trazos más o menos visibles en él (Museo Nacional de Bellas Artes, 2017, s. p.).

En su relato, Vicuña (2017) menciona que era apenas una niña de seis años cuando los buscadores de tesoros encontraron al Niño del Plomo, en el Glaciar del Plomo. Dos años más tarde, en una excursión escolar, la llevarían a

conocerlo. En aquel instante, la artista afirma que sintió que el niño era igual a ella, que no le faltaba nada para volverse momia. Y a partir de ese momento sostiene haber quedado dentro de la esfera imaginaria inca. Aquel niño, que había sido enterrado vivo, una vez desenterrado de su tumba santuario se exhibía en el Museo Nacional de Historia Natural como pieza arqueológica. En *Una respuesta a Pascua Lama*³⁷ decía:

Fue enterrado y olvidado durante 500 años, para luego ser hallado y arrancado de su sueño por buscadores de tesoros. Lo hallaron para deshallarlo convirtiéndolo en “objeto arqueológico.” Dijeron “es el culto de las alturas” y esa frase lo situó en el pasado. Lo llamaron “La Momia del Plomo”, y ese nombre lo apartó de la vida, pero el niño sigue dormido y su sueño revive cada vez que alguien siente su conexión con el agua (Vicuña, 2006a, s. p.).

Años más tarde de aquella épica visita, la artista se enteraría de que había muerto con hebras rojas en su mano (iguales a las que ella utilizaba en sus obras), pero que se desconocía aún el motivo. Interpretó que el niño estaba tocando la fibra vital, porque con su sacrificio dio su vida para que fluya el río Mapocho. Su propia producción tomó entonces para Vicuña un sentido radical enraizado en el pasado ancestral. Esta historia cobraría tal fuerza en su imaginario, así como en el del ser andino, que se volvería metáfora a la hora de materializar su *Quipu Mapocho* [figuras 20 y 21]: con fragmentos de un ovillo, elaboró un recorrido siguiendo el curso de aquel río.

Mientras que los *quipus* antiguos presentan un tamaño objetual, abarcable y manipulable, debido al uso para el que fueron pensados, esta propuesta es de gran escala. La artista realizó una hipérbole por exceso del tamaño de los *quipus* andinos en una producción pensada no como objeto trasladable, sino para un espacio-tiempo específico, que implicó el recorrido desde la montaña hacia la desembocadura del río en el mar. La acción era una compleción del sacrificio del niño: devolver las hebras rojas al mar, como ofrenda a la vida, en un sitio en que se la estaba atacando mediante la privatización del agua. De este modo cobró sentido e impacto la operación poética de las dimensiones. La obra fue una invitación a cambiar de dirección.

³⁷ Exhibido en *Del otro lado: Arte Contemporáneo de Mujeres en Chile*, exposición realizada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, Santiago, Chile, en el año 2006.



Figuras 20 (izquierda) y 21 (derecha). Fragmentos de *Quipu Mapocho* (2017), Cecilia Vicuña.³⁸

Decíamos que la información descifrada respecto al color de los *quipus* aún hoy es un tanto inespecífica; también que Cecilia Vicuña hace una utilización poética del mismo. En este caso, esa hebra roja saturada es presentada como continuidad de aquel niño sacrificado, situando a la producción en una lógica anacrónica, en tanto en la antigüedad:

se confeccionaron prendas exclusivamente para los fardos funerarios de distinguidos personajes, o para ser ofrendados a las deidades en las ceremonias agrícolas de estos pueblos del desierto, donde el agua y la propiciación de la fertilidad eran esenciales (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 10).

Del amplio repertorio cromático y los tipos de fibras, así como de la manera de trabajarlas por el pueblo andino (resultado de los años de experimentación que condensaban sus textiles), la artista sintetiza su poética en la utilización de lana cruda, sin tratar, de color rojo saturado. Resulta interesante reparar en el grado de contraste cromático y material que eso determina. Naturalmente, ese rojo no se encuentra *per se* en el contexto en que fue inserto por Vicuña. La decisión de presentar un monocromo, y a ese nivel de saturación, agudiza notablemente el

³⁸ Extraídas del sitio web *Movimientos de tierra*. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

contraste de color junto a los picos nevados, las piedras y el agua. Asimismo, el ovillo de lana tampoco es parte del paisaje del Plomo [figura 22].



Figura 22.³⁹ Fragmento de *Quipu Mapocho* alcanzando el mar. Desembocadura del río Maipo.

¿Qué sucede con las particularidades de esa materialidad? Como se expuso, la mayoría de los *quipus* antiguos, al igual que el *Quipu Mapocho*, fueron realizados en lana. Como todo material, posee una textura propia de la que la artista se sirvió a la hora de producir. Esa textura se inserta en la composición y pasa a formar parte de una textura que aprehendemos de modo global en la obra. En cuanto al ritmo, el de las de las producciones andinas es notoriamente más denso que el de la textura del *quipu* de Vicuña, que presenta intersticios más amplios. Esto se desprende de la decisión de escala abordada, decisión que se traslada, también, a los nudos, los cuales se vuelven un elemento de mucho mayor tamaño en un caso que en otro, presentando variaciones de forma hacia el interior de cada propuesta en particular. Por último, la direccionalidad de ambas coincide en forma descendente: una anuda el material desde de la cumbre de la montaña hacia el mar, hasta dispersarse en éste; la otra, desde la gruesa cuerda primaria hacia sus cordeles colgantes.

³⁹ Extraída del sitio web *Movimientos de tierra*. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

En el *Quipu Mapocho* podemos hablar de un caso de alusión metafórica, en tanto sustituye el *quipu* andino por semejanza en lo formal, así como por semejanza de contenido.

A medida que interrogamos su producción, nos damos cuenta de que su propuesta no intenta posicionarse como documento histórico, sino poetizar el pasado. Lo cronológico es suspendido, y el tiempo sintetizado en un relato ficcional (Belinche, [2011] 2016), un relato poético que recupera, en lenguaje contemporáneo, aquel resto de historia arrancada.

La sangre de los glaciares o *Quipu Menstrual* fue llevada adelante en el año 2006. Comenzó frente al glaciar del Nevado del Plomo, en la cordillera chilena, y continuó en la muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile* (2006). Del mismo modo que en *Quipu Mapocho*, al incorporar el *quipu* como anclaje en el título, la obra aloja una concepción temporal anacrónica y fragmentada. Si bien no manifiesta por la artista, la propuesta podría resignificar el gesto de resistencia que en el pasado significó dicha herramienta para el pueblo Inca: un objeto que resistió, un espacio que hoy intenta resistir a la explotación.

Se compuso de, al menos, tres instancias: una primera de realización en ese sitio específico, registrada a modo performático; una instalación en el Centro Cultural Palacio de La Moneda; y, otra, performance callejera, como evento en el marco de aquella muestra. Se tomarán esos tres momentos como ejes organizadores del análisis, lo cual no implica pensarlos como dimensiones separadas sino, por el contrario, en interrelación. Dicho esto, se abordará la obra desde los aspectos en que se distinga cada uno.

Primer momento: la dimensión del proceso. En enero de 2006, el día de la elección de Michelle Bachelet, Cecilia Vicuña subió a la cordillera frente al glaciar del Nevado del Plomo a realizar aquello que registraría de manera performática, su *Quipu Menstrual* [figura 23]. Pedía a la dirigente chilena que no entregara los glaciares ni los cerros nevados a la mina de Pascua Lama, representante de intereses extranjeros.

El énfasis en esta primera instancia está puesto en lo temporal. De la relación infinitamente variable que las imágenes mantienen con el tiempo, la dimensión procesual toma en este caso un lugar preponderante al vivenciar los espectadores el *tiempo creatorial*,⁴⁰ la génesis de la obra es manifiesta en un video de registro [figura 24] en que se observa a la artista en lo alto de la montaña disponiendo los materiales: plumas, piedras, lanas y su voz de fondo. Naturalmente, el viento los mueve, mientras ella rota sus posiciones, comprometiendo el cuerpo, su presencia, en tanto avanza en la construcción del *quipu*. El tiempo es protagonista, tanto el que transcurre durante la realización de la obra como el de los materiales que va organizando –que a su vez incorporan movimiento por el contexto climático-; esa materia es portadora de significación temporal en tanto, como se desarrolló, son objetos y elementos recogidos y acumulados en distintos momentos y en contextos de funcionamiento extra-artísticos.

Su escala y emplazamiento cobran, asimismo, un lugar relevante. A diferencia de los antiguos que, como se dijo, presentaban un tamaño manipulable acorde a su utilidad por la que, necesariamente, debían ser trasladables, el *Quipu Menstrual* escapa a la capacidad visual humana, es otra hipérbole por exceso de la atávica herramienta emplazada en lo alto de la montaña. Sobre este tipo de intervenciones en el paisaje y su vínculo con la dimensión temporal Ciafardo & Giglietti (2020) refieren que:

La locación lejana y exótica de las obras del *land art* o el *earth art*, así como su monumentalidad, impiden, en su mayoría, un acercamiento directo del público. Incluso, en las intervenciones en las que esto es posible la macro escala que alcanzan niega la posibilidad de recorrerlas y de percibir las en su totalidad. De modo que aquí la escala, si bien involucra al tiempo del espectador, es constitutiva del tiempo que presenta la obra, cuyo carácter inconstante reside en las apariencias múltiples, en las alteraciones de luz y temperatura y en los procesos de manipulación y de destrucción (pp. 245-246).

Su gran escala, ligada al espacio en que se ubica, convive con el modo de contemplarla: a *posteriori* y como registro.

⁴⁰ Para ampliar el concepto ver: Aumont, J. (1990). El papel del dispositivo. En *La imagen* (pp. 152-168). Barcelona, España: Paidós.

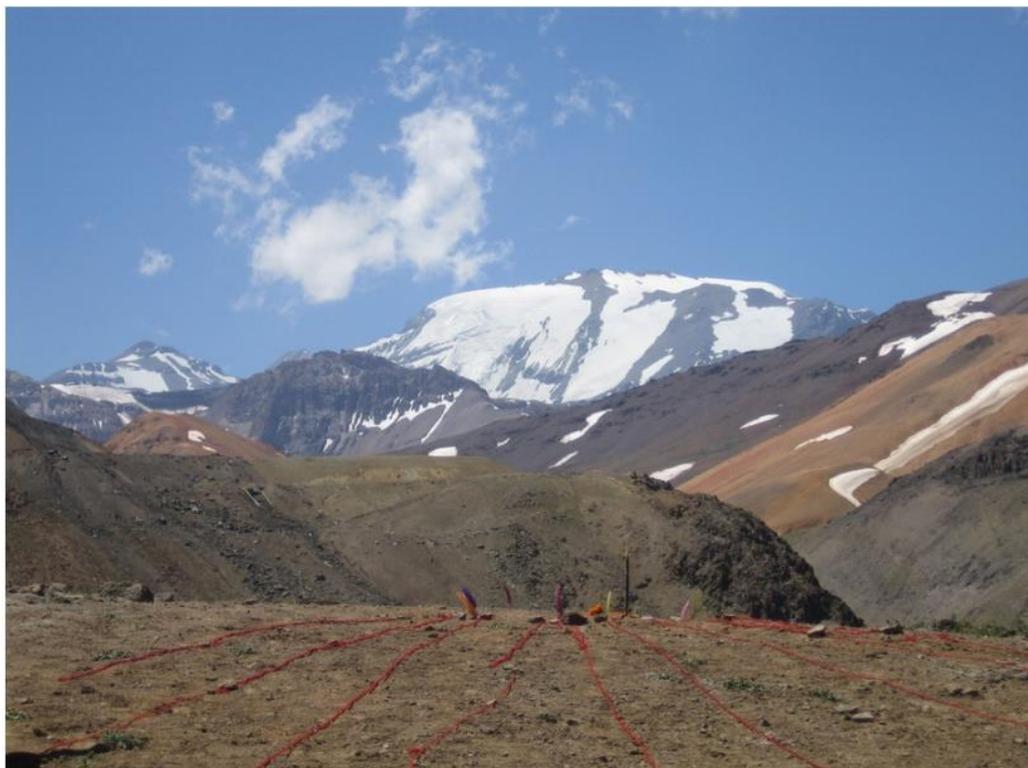


Figura 23.⁴¹ *Quipu Menstrual* (2006), Cecilia Vicuña. Instalación de sitio específico, registro de la performance realizada en la montaña.

A 2000 metros de altura la artista ejerció su voto ciudadano. En la carta que escribió a Bachelet cuenta que, desde la destrucción del antiguo Registro Electoral en Santiago en tiempos de dictadura, no volvió a votar. En tal sentido, no lo haría por la candidata en sentido estricto, pero sí de este modo. El gesto, además de apoyarla, implicó un modo de apelar a la futura mandataria chilena. Fue un guiño, una convocatoria a velar por el agua de los glaciares que de ningún modo podía pasar desapercibido: menos aún ante su posterior exhibición en el Centro Cultural Palacio de La Moneda.

En la imagen contemporánea el espacio no funciona como receptáculo o cubículo a llenar: su carácter es decisivo en el propósito de la obra. Al igual que cualquier otro elemento compositivo, carece de neutralidad. Cecilia Vicuña construyó su *Quipu Menstrual* en aquel sitio específico cargado de un sentido particular y en un determinado momento. En *Una respuesta a Pascua Lama* manifestaba:

⁴¹ Extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

Los incas [sic] enterraron vivo al niño-cóndor, guardián del glaciar, al borde del nacimiento del río Mapocho, en el cerro del Plomo, para que nunca faltara el agua, en el valle que hoy llamamos “Santiago” [...] Ahora el niño está volviendo a la conciencia nacional en el momento en que los glaciares se derriten y corren peligro de ser vendidos, contaminados, perdidos. Re-aparece cuando Chile está a punto de escoger entre oír o no oír la música de una conexión con la tierra y el glaciar, el tono específico de un lugar (2006a, s. p.).

En más de una ocasión, el color en sus producciones expresamente retoma lo ancestral; así lo describe, por ejemplo, en el catálogo de *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe*: «los colores de las largas hebras fueron inspirados en la paleta de las pinturas aborígenes y van desde los amarillos pálidos hasta el color de la tierra roja» (Vicuña en Fonds Régional D’art Contemporain de Lorraine, 2013, p. 94).⁴² En este caso, la paleta es respetada, pero el énfasis está puesto en la saturación del rojo que remite a la sangre menstrual, al hilo rojo como metáfora de la vida y a la herida de los glaciares. En el apartado anterior, se ofrecían *algunas consideraciones sobre los quipus*, y se mencionó la posible utilización del rojo como símbolo de la menstruación femenina. Así, al día de hoy,

cuando las jóvenes adolescentes de Qaqachaka tejen su primer aguayo para bailar el huayno en la plaza principal del pueblo, suelen introducir el color rojo hasta en la *pampa* textil, para así imbuir en su aguayo la estética del color rojo, con su alusión evidente a una especie de rito de paso de la menarquia femenina (Arnold, 2016, p. 202).

En la época de la Colonia temprana, la roturación de la tierra estaba en manos de las mujeres; términos derivados del *wila* -rojo en aymara-, se refieren a esa acción. En los tejidos actuales, las mujeres vinculan el trabajo del pasado con la actualidad: «se refiere principalmente a la tierra que se ha vuelto roja con las lluvias de la estación lluviosa y que ya es fértil como una mujer con su sangre» (Arnold, 2016, p. 203).

El modo de incorporación del color y la lana responden a la misma lógica que *Quipu Mapocho*, motivo por el cual no nos detendremos allí. Es interesante reparar, además, en otro elemento que incorpora junto a aquella materia y que ocupó, también, un lugar preponderante para las sociedades de América antigua: plumas.

⁴² «The long unspun streams’s colours were inspired by the palette in Aboriginal paintings and range from pale yellows to the colour of red earth» (Vicuña en Fonds Régional D’art Contemporain de Lorraine, 2013, p. 94). Traducción de la autora de esta tesis.

En los Andes precolombinos la representación de aves está presente en todas las manifestaciones culturales, como la música, la danza, el chamanismo, la arquitectura, la cerámica y la orfebrería. Sin embargo, es en el arte textil donde adquieren una especial importancia utilizando técnicas de tejido con aplicaciones de plumas para crear piezas que vestían a sus portadores como aves multicolores. Otras veces, los textiles imitaban plumas con este mismo objeto (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 28).

Se infiere, y no precisa mayor desarrollo, la decisión de conjugar esos materiales [figura 24]. En el próximo capítulo se ahondará sobre esa práctica, que fue despreciada por varios cronistas.



Figura 24.⁴³ Lanas y plumas. Detalle del video de registro de la elaboración de *Quipu Menstrual* (2006), Cecilia Vicuña.

Segundo momento: un *todavía no*. Compuesta por hebras de vellón sin hilar y una pantalla reproduciendo el video de la acción en la montaña, esta instalación [figura 25] fue presentada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, en el marco de la mencionada muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*.

Denominada en un principio *Quipu Menstrual*, en continuidad con su realización performática en el pico nevado, la obra pasó a llamarse *La sangre de los glaciares* luego de la censura, dice Vicuña (2006b). Durante el montaje, algunas participantes pidieron al curador que retirara la obra, o disminuyera su tamaño - si bien éste se ceñía a lo asignado-. Intuyó que esto se debía a que estaban

⁴³ Captura de pantalla. Extraída del sitio web *Quipu Menstrual*. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

«ofendidas por los gruesos chorros de lana color sangre» (2006b, s. p.). Más allá de lo anecdótico, decidió eliminar varios hilos de su obra y, como manifestó, *adelgazarla*, proponer un *quipu* débil, un *quipu* herido, que comprendiera la violencia sobre el glaciar y que contara la historia de la censura que sufrió.



Figura 25.⁴⁴ *La sangre de los glaciares* o *Qipu menstrual* (2006), Cecilia Vicuña. Vista de la instalación en el Centro Cultural Palacio de La Moneda.

⁴⁴ Extraída del sitio web del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos. Su reproducción en esta tesis tiene un fin académico y no comercial.

A la inauguración asistió la ministra de Cultura, Paulina Urrutia, a quien Vicuña entregó su *Carta a Michelle Bachelet*. En el mismo evento se repartieron copias del poema *Un Quipu Menstrual* (2006), cada una con una hebra roja, para ser retirados en el transcurso de la exposición.

Desde la materialidad, el *todavía no* se reafirma siguiendo con lana cruda sin tejer, decisión respecto al estado del material que la diferencia de los antecesores andinos. Esa estética de *lo precario* se presenta tanto en propuestas que llevan ese título de anclaje –abordadas en el capítulo anterior- como en la utilización de mínimos recursos en su poética.

Respecto a la manipulación y disposición del material en su obra no bastaría decir que es una instalación textil, pues la manera de organizarlo podría ser múltiple. *La sangre de los glaciares* o *Quipu menstrual* se constituye desde una trama abierta con intersticios muy espaciados. Se toman para el rastreo de las *supervivencias* en esa trama las sofisticadas técnicas ancestrales de gasa vuelta y tejido reticular [figuras 26 y 27] utilizadas en los Andes y Mesoamérica.



Figuras 26 (izquierda) y 27 (derecha). Paño Chancay (1000 – 1476). Gasa reticulada de algodón con diseños geométricos de cuadrados y rombos. Dimensiones: 24,2 x 9 x 0,1 cm. Museo Larco – Lima, Perú.⁴⁵

⁴⁵ Imágenes autorizadas por el museo para utilizar con fines educativos o de investigación.

Ambas son variedades de textil calado y se concretan en telar. La gasa vuelta consiste en hilos de urdimbre entrecruzados. La función de la trama es sujetar esos cruces. De esa manera, se logran efectos de calado, con estructuras abiertas y generalmente livianas, poco densas. El tejido reticular es original de los Andes pre conquista: consiste en una retícula de base triangular o cuadrada (que definirá la forma de su trama, la cual es espaciada) que se logra anudando con pasadas de trama las urdimbres espaciadas de manera regular. Por su estabilidad, puede servir de soporte para la aplicación de bordado en su retícula.

Paracas (700-100 a.C.) fue uno de los pueblos más prolíficos en cuanto a producción textil, destacándose por sus bordados sobre tela con líneas curvas, lo que les permitió la representación de figuras en movimiento desde distintas angulaciones y posiciones. Esas imágenes se irían complejizando y posteriormente, en el periodo Nasca (100 a.C. -700 d.C), se desarrollaría casi todo el repertorio cromático y técnico que existió en los Andes.

En la época de Parakas y Nasca en el sur andino y de Moche, en la costa norte, los textiles alcanzaban su máxima expresión [...] Al mismo tiempo que se complejizaba el repertorio de las estructuras enlazadas o trenzadas de los primeros tiempos, los tejedores desarrollaron técnicas más sofisticadas mediante el telar, como la tapicería, la doble y triple tela y los tejidos de urdimbres y tramas discontinuas. Entre los recursos decorativos que se dominaron a la perfección se encuentran el bordado, la pintura en tela y el arte plumario, con los cuales los tejedores recrearon su entorno natural, social y religioso (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 10).

Posteriormente otras culturas, como Chancay (1000 – 1430 d.C.), destacarían también por sus tejidos. Esta última, que ocupó la costa central de Perú, fue de hábiles ceramistas y textileros: desarrolló una notable variedad de técnicas, entre las que se destacan la gasa vuelta y el reticulado [figuras 26 y 27], pero también los encajes, tejidos de doble cara, tapices calados, patrones de trama, bordados, brocados, relieves de plumas, teñidos en reserva y telas pintadas. Piezas como el envolvente de cabeza [figura 28] tuvieron un profundo sentido protector contra los malos espíritus para quienes las utilizaban.

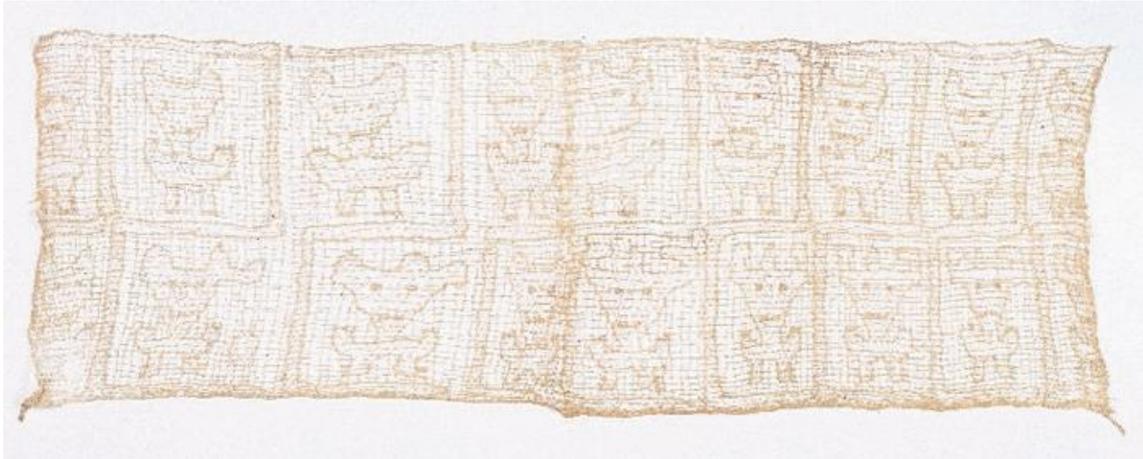


Figura 28.⁴⁶ Envolvente de cabeza. Tejido reticular y bordado. Chancay (1000-1430 d.C).
Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.

Pero en la antigüedad, los tejidos no se componían únicamente como planos. En algunos casos se aplicaron elementos, como plumas y tubérculos en forma de borlas y volúmenes, para producir relieve. En otros, se construyeron directamente como piezas tridimensionales. Los chancayes se destacaron por sus máscaras funerarias y figuras volumétricas. Las miniaturas llegaron a su esplendor con las conocidas *muñecas* Chancay. Se toma aquí una almohada escultórica que representa una escena de confección de textiles, con personajes con tocado, pintura facial y túnica, tejiendo en telar [figura 29].



⁴⁶ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Extraída del sitio web del museo.

Figura 29.⁴⁷ Dimensiones: 27 x 60 x 33 cm. Chancay (1000-1476). Extraídas del sitio oficial del Museo Larco – Lima, Perú.

Estas representaciones en volumen no se han encontrado con demasiada frecuencia; por sus características y fragilidad, se cree que no fueron objetos de uso cotidiano sino ofrendas ceremoniales de alto contenido simbólico, que condensaron síntesis, afecto y tradición:

El tejedor andino concibe sus obras como seres vivos y bajo ese concepto cada pieza es una unidad completa, por lo tanto sus bordes se presentan íntegros sin corte alguno. Las miniaturas textiles y los volúmenes tejidos precolombinos se rigen bajo este mismo concepto de integridad, de modo que, a pesar de su reducido tamaño, se puso especial cuidado en terminar apropiadamente las piezas, sin urdimbres cortadas en sus extremos, ni prendas incompletas (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006, p. 85).

Los *quipus* antiguos también se concibieron como objetos portables. En un gesto que avanza aún más en la tridimensionalidad, Vicuña construye un poema en el espacio en el que ésta cobra un sentido particular: la densidad de la trama se hace variable en función de la cantidad de personas que atraviesa la instalación. La dinámica de la propuesta inicial cambia cuando los espectadores atraviesan la escena. La obra se vuelve una invitación a la experiencia. El *todavía no* permite que en ese momento todo suceda y, en el paso de los cuerpos, los nudos se conviertan en portadores de memoria. La contemplación queda a un lado, la invitación es bien participativa. La dimensión poética del tiempo se vuelve cada vez más potente, un juego heterogéneo y anacrónico. El pasado andino es resignificado primero en la montaña y vuelto a significar en la exposición, donde aparece un público con historia propia que, al sentido que ya cargaban los nudos en términos de pasado, adhiere presente y futuro. Una instalación que, como las figuras volumétricas, por su intensidad y potencia requiere ser aprehendida en un acto de cercanía e intimidad.

Tercer momento: poner el cuerpo. El tercer y último momento del análisis es la performance callejera que tuvo lugar frente al palacio de gobierno, bajo la consigna «El ruego es el riego, el agua es el oro, Michelle, no vendas los glaciares, nuestro patrimonio» (Vicuña, 2006b, s. p.).

⁴⁷ Imagen autorizada por el museo para utilizar con fines educativos o de investigación.

De esa performance no se cuenta con mayores registros, pero la artista fundamenta la práctica multidimensional con su vasta experiencia de trabajo colectivo. No se ciñe a una disciplina específica, sino que trabaja con cantos, instalaciones, escrituras, libros, esculturas, pinturas y con su propia voz. Incluye en el relato a sus antepasados. En esa perspectiva sitúa su trabajo y lo liga a la noción de archivo:

mi archivo es una especie de documento multidimensional que implica todas mis conexiones y relaciones, inclusive las ancestrales. El archivo no es algo físico que esté guardado en una cajita solamente, sino que además son todas las relaciones [...] Lo más importante que hay que recuperar (acá en Latinoamérica en especial) es la multidimensionalidad, que es nuestra herencia precolombina y de nuestro mestizaje (Vicuña en Quezada & Villarroel, 2014, s. p.).

Desde esta óptica no podría encasillarse su trabajo en un lenguaje único. Su obra toma sentido cuando se la piensa desde la totalidad, una organicidad que mantiene un criterio poético.

Esta performance en particular mira hacia el futuro, hacia la esperanza que deposita en la presidenta de Chile. Pero ese futuro implica un presente que mira hacia atrás, un presente que no olvida, un presente descolonizador que trae un pasado desprolijo, olvidado, censurado, roto. Un auténtico ejercicio de la memoria.



Figura 30.⁴⁸ *La sangre de los glaciares* (2006), Cecilia Vicuña. Registro de la performance callejera.

Los mismos cuerpos portadores de memoria que participaron en la instalación del Palacio de La Moneda se involucraron aquí [figura 30]. El hilo rojo y la continuidad de la vida fueron trasladados al ingreso del Palacio, donde, sin lugar a dudas, no pasaría desapercibida para los transeúntes. La referencia fue directa y las lecturas dirigidas. El mensaje fue claro.

La exposición *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña* (2014) recreó el rol de co-fundadora de la artista y activista en la agrupación *Artists for Democracy* (AFD), fundada en Londres en 1974 para apoyar la resistencia chilena contra el Golpe Militar. Dicha agrupación dio lugar a una inmensa

⁴⁸ Imagen extraída del sitio web *Quipu menstrual*. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

movilización y a una acción colectiva anti-dictatorial que culminó en el *Festival de las Artes por la Democracia en Chile*, en el Royal College of Art de Londres.

Se abordarán dos obras que formaron parte de la muestra: *Quipu de Lamentos* (2014) [figura 31] y *Ruca Abstracta* (1974, 2014) [figura 32].



Figura 31.⁴⁹ *Quipu de Lamentos* (2014), Cecilia Vicuña.

Quipu de Lamentos fue una propuesta sonora-espacial, producida a modo de sitio específico para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos con la colaboración de José Pérez de Arce y Ariel Bustamante. Al igual que *Quipu Mapocho* y *Quipu Menstrual* fue compuesta con hebras de vellón sin hilar colgadas en altura: se ubicó en el tercer piso de la institución, frente al muro en que se exponen a modo permanente retratos de desaparecidos chilenos.

Como en *Quipu Mapocho* y *Quipu Menstrual* el tratamiento de la materialidad propuso el *todavía no*. Dicho tratamiento, una vez más, invitaba a pensar en lo temporal que propicia la lana, proveedora de la textilería andina. Las hebras

⁴⁹ Imagen extraída del sitio web de la artista. Su reproducción en esta tesis tiene un fin educativo y no comercial.

fueron, también, anudadas en intersticios muy espaciados, generando una trama liviana.

Desde el color, el *todavía no* sucede prácticamente por sustracción del mismo, si bien la obra no es acromática. A diferencia de las otras dos propuestas de la artista, donde el color es saturado, esta decisión es notable pues se ubica en una paleta neutra. El gesto podría remitir a una doble ausencia, la de los desaparecidos y la de la cosmovisión andina ancestral. Durante la inauguración leía:

Nuestra historia es un telar vivo / Histos es red / El tejido de nuestras historias / La historia más decisiva es el dolor de los pueblos originarios y los torturados. [...] Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos (Vicuña en Goñi, 2014, s. p.).

Pensada para ese sitio específico, es de gran escala, con dimensiones que permiten a los espectadores atravesarla. En su tránsito se oyen, de fondo, lamentos que se activan de manera aleatoria. Nuevamente, el *todavía no*: esos lamentos remiten a una ausencia, algo o alguien que ya no está y no puede hacerse presente más que desde un ejercicio de la memoria. El público pone el cuerpo, lo compromete, atraviesa la escena, siente los nudos. Una vez más, la densidad de la trama se hace variable; desde los intersticios espaciados de la propuesta inicial a una mayor o menor condensación en función de ese tránsito. El recorrido de los cuerpos dialoga con el muro que se ubica adelante. Así, la obra se constituye como otro poema en el espacio.

Ruca Abstracta [figura 32] fue elaborada en Londres en 1974; el golpe de Estado a Chile sucedió cuando Cecilia Vicuña estaba estudiando arte becada por el British Council, a sus veinticuatro años. En pocos meses regresaría a su país, pero no pudo hacerlo.



Figura 32.⁵⁰ *Ruca abstracta* (2014), Cecilia Vicuña.

Por aquel entonces, junto a tres artistas, organizó el mencionado *Festival de las Artes por la Democracia*, que buscaba juntar fondos para enviar a Chile. Esa convocatoria informal reunió 326 obras que donaron importantes artistas y colectivos de todo el mundo -Roberto Matta, John Dugger, Mike Leggett y Julio Cortázar, entre otros-. Para la ocasión realizó *Ruca Abstracta*, recreada en el 2014 durante la exposición en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Afirmó Vicuña que esa obra era una casa para el espíritu de Salvador Allende. En mapuche, *ruca* significa casa, vivienda. Incluyó la pintura *Los Ojos de Allende*. La obra lleva también las últimas palabras del presidente antes del suicidio. La pintura fue bastardeada por sus propios compañeros, que veían en la disciplina el modo de producción colonial. Pero lo que Vicuña argumenta es que

ellos estaban en la onda del arte cinético, del arte abstracto, del arte participatorio [sic], y no encontraban ningún sentido en el hecho de que yo pintaba así en esa época, como un comentario a la pintura colonial. Porque la pintura colonial había sido impuesta a los artistas indígenas de América, quienes subvertieron [sic] esa pintura. Entonces yo estaba persiguiendo mi imagen,

⁵⁰ Imagen extraída del sitio web del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile. Su reproducción en esta tesis tiene un fin académico y no comercial.

quería subvertir una imagen colonial. Eso allá (en Londres) no tenía ningún significado (Vicuña en Goñi, 2014, s. p.).

Frente a la certeza que podrían ofrecer, a la hora de acercarnos a una obra, determinados soportes ligados a la tradición de la pintura (el bastidor de tela, por ejemplo), Vicuña construyó una pintura participativa. En *Los ojos de Allende* el soporte está ahuecado en el espacio del rostro que deberían ocupar los anteojos; se genera un extrañamiento, y los límites obra-espectador se vuelven porosos en tanto el público pasa a ocupar ese vacío que ofrece el soporte. Los espectadores verían el mundo a través de sus ojos ausentes y desde su sacrificio, convirtiéndose en su mirada en un momento de plena oscuridad de la historia chilena.

Nuevamente el *todavía no. Ruca Abstracta* posee una fragilidad que desanda el criterio de perdurabilidad exigido por el sistema de las Bellas Artes; es sostenida por cañas, telas y nudos que vuelven a la composición un tanto compleja. Utilizó objetos propios del natural como esas cañas, dispuestas verticalmente a modo de refugio o casa, y pajas tejidas en forma de esterillas que acompañan la instalación otorgándole estructura; así perviven rasgos formales de los Andes, donde algunos de los primeros textiles «se hicieron siguiendo la técnica de las antiguas esteras vegetales» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 6).

En el interior se hallan dispuestas plantas de distintos tamaños sobre tablas de madera. En el exterior, enmarcando el rostro, una aglomeración de personas, árboles, plantas, palos, animales, otras figuras y manifestaciones del socialismo que se cruzan con siluetas de personajes ancestrales. El antecedente es sorprendente:

figuras tridimensionales de semillas y cabezas cortadas de las que emergen plantas, así como filas de seres humanos, aves y otros animales bordean los mantos funerarios, creando un efecto de vida y abundancia en objetos que paradójicamente se utilizaron en el contexto de la muerte (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 10).

En cuanto al emplazamiento, la obra no fue pensada como sitio específico, sino que replicó la original de Londres en la sala del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en la que su gran escala no pasaría desapercibida. En una obra inmersiva, el público fue invitado a empatizar a través de su disposición corporal hacia la obra. Una experiencia que apeló a resignificar aquel fragmento

de historia censurado mediante una amalgama de tiempos heterogéneos que siguió la lógica del anacronismo y en la que todo su ordenamiento rompió esquemas modernos heredados: construcción del espacio, emplazamiento, relación con el público, escala, materialidad y soporte.

Paisajes de lo doméstico

En este apartado se trabajará a partir de algunas obras en las que se considera que el *quipu* sobrevive, no como parte del plan de trabajo de las artistas sino de un modo más próximo a lo inconsciente; además, se abordarán otras prácticas textiles de América antigua cuyos rasgos formales emerjan en aquellas producciones.

Isabel Cisneros es una artista venezolana nacida en Caracas, en 1962. Su serie *Traslaciones* fue inaugurada en 2019 en el Centro Cultural B.O.D, Caracas. Refirió: «Quise exponer mi más reciente obsesión: La historia, la importancia, los usos, las tradiciones y los afectos que están presentes en todas las cosas que podemos heredar de un costurero familiar» (Isabel Cisneros, 2019, s. p.).

La serie se construyó a partir de textiles prefabricados. El motivo de su utilización se debe a que «perduran en el tiempo y se consiguen en cantidad» (Cisneros en Sánchez Di Camillo, 2019, s. p.). Todo había sido desechado y, en su mayoría, tiene muchísimos años, pues data de la posguerra, de los años cincuenta. Partiendo de su carga simbólica, así como de sus características específicas, la artista reactualiza ese material otorgándole una nueva forma, pensada ahora para otro contexto.

Con tópico en la vida de después de la guerra, Cisneros concibe al textil como una disciplina que permitió autonomía como respuesta a esa situación: al crear aquello que se iba a vestir, se generaba cierto sentido de individualidad e independencia. Partió de cientos de patrones de revistas, los cuales aparecieron por entonces respondiendo a una necesidad -en un contexto de pocos recursos, la mayoría de las personas no podía afrontar ciertos gastos-. Una nueva manera, diferente, de vincularse con la vestimenta y con el propio cuerpo.

Al textil y ciertas particularidades de su manufactura, además de la relación espaciotemporal que la artista sugiere, podemos vincularlo con el pasado de Latinoamérica. En tal sentido, es propicio sostener que varias propuestas de *Traslaciones* hunden sus raíces en las formas de aquellas producciones ancestrales.

En el formato de *Movimiento 1 afluencias* (2018) [figuras 33 y 34] podría rastrearse al *quipu* en su disposición de una cuerda primaria horizontal de la que descienden cordeles colgantes. En vez de nudos, la composición se construye a partir de pequeños módulos vinculados al universo costurero que la artista toma como tema. Para su organización se vale de la repetición, recurso compositivo que se hace presente, también, en *Movimiento 4 quietud* (2019) [figuras 35 y 36] y *Movimiento 5 mudanzas* (2019) [figura 37]. Más distante de lo modular, en el primer caso (*M4 quietud*) se genera una acumulación superpuesta y orgánica con un criterio más caótico que en el segundo (*M5 mudanzas*), que se aproxima a lo geométrico y regular con énfasis en la ortogonalidad –rasgo que fue sumamente explorado por los textiles chimúes, de los que se tomará un caso para el abordaje de la próxima artista, y el cual podríamos suponer que sobrevive, también, en *M5 mudanzas*–.

En cuanto al uso del color, las tres obras escogidas se valen del color local del material; en las primeras dos podríamos hablar de monocromías, mientras que en la tercera las diferentes tonalidades acentúan tramas y urdimbres y hay una fuerte presencia del rojo, color del que se mencionó su significación en el sistema de *quipus*. La relación espacial con el espectador propone un punto de vista frontal, producto de su ubicación sobre el muro; aquí podemos hablar de un distanciamiento con respecto a aquellas herramientas mnemotécnicas, las que, se dijo, fueron objetos portátiles.



Figura 33.⁵¹ *Movimiento 1 Afluencias* (2018), Isabel Cisneros.



Figura 34.⁵² Detalle. *Movimiento 1 Afluencias* (2018), Isabel Cisneros. Papel, plástico, madera, nylon y botones plásticos. Dimensiones: 80 x 70 cm.

⁵¹ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.

⁵² Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.

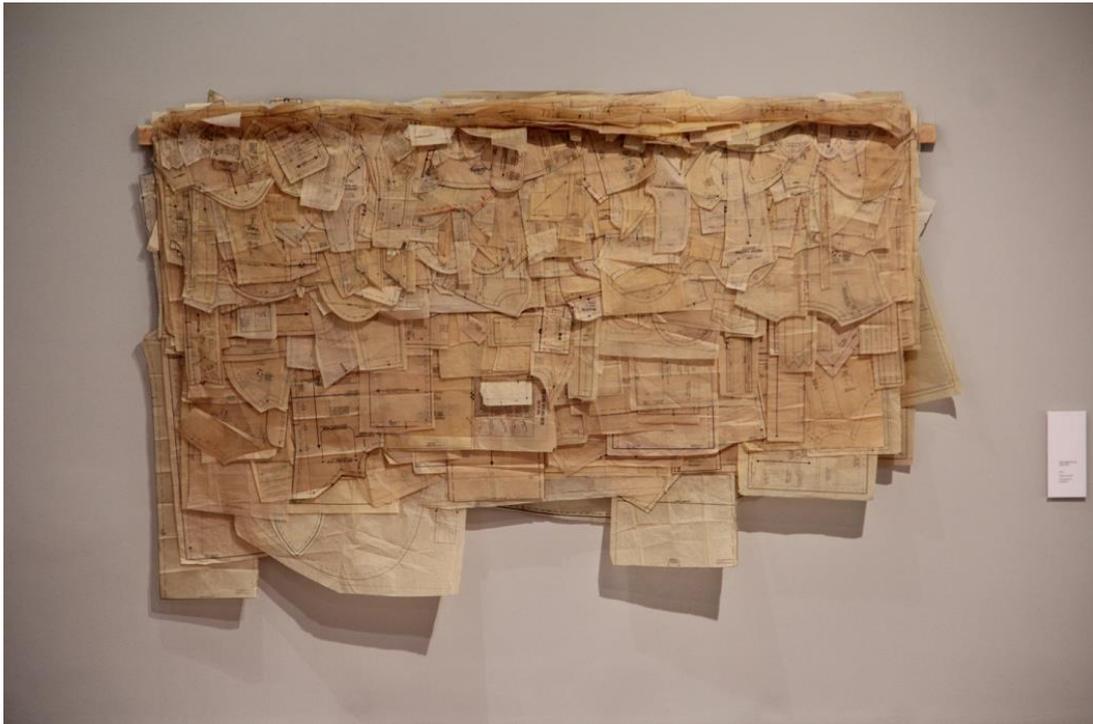
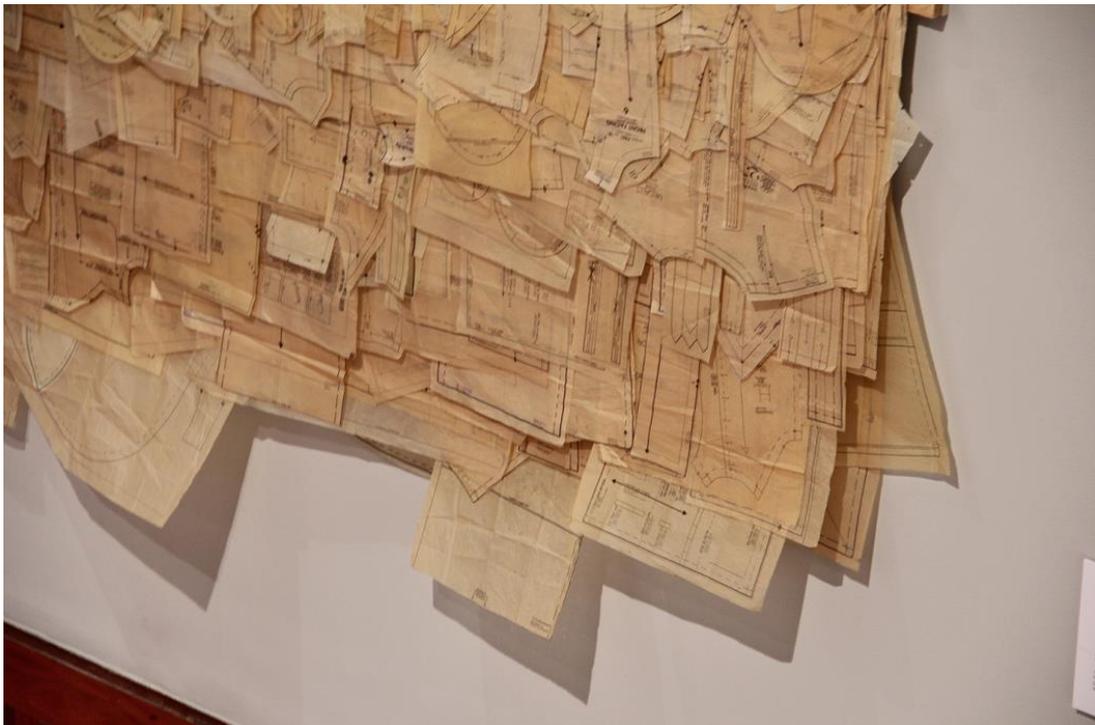


Figura 35.⁵³ *Movimiento 4 Quietud* (2019), Isabel Cisneros.



⁵³ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.

Figura 36.⁵⁴ Detalle. *Movimiento 4 Quietud* (2019), Isabel Cisneros. Papel de seda. Dimensiones variables.

Un último rasgo interesa destacar de *M5 mudanzas*: el formato en su totalidad habilita asumir la *supervivencia* de máscaras funerarias como la de Paracas, que se toma como caso [figura 38]. Ambos tejidos son rectángulos terminados en extensos flecos que alcanzan su longitud o, incluso, la superan. No incorporan otro material, sino que son continuaciones de las mismas fibras.

La serie presenta una relación indisociable con el tiempo y habilita una lectura múltiple, arraigándose en un accionar de la memoria. Dice Cisneros:

Yo trabajo con una triple memoria. Una memoria física, es un papel delgado, grueso, que si se dobla se quiebra y que puedo doblar muchas veces. Una segunda memoria, que es lo que tiene el material impreso y para lo que fue hecho. Y una tercera memoria, que fue quien los usó, pues pueden ser materiales que ya estén usados, marcados o cortados (en Sánchez Di Camillo, 2019, s. p.).

El vínculo pasado-presente y vuelta es trazado en un devenir matérico, formal y temático.

⁵⁴ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.



Figura 37 (izquierda).⁵⁵ *Movimiento 5 Mudanzas* (2019), Isabel Cisneros. Cintas. Dimensiones: 370 x 370 cm. Figura 38 (derecha).⁵⁶ Máscara funeraria pintada (600 – 200 a.C.), periodo Parakas. Dimensiones: 80 x 30 cm. Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.

Leda Catunda es una artista brasileña nacida en 1961 que fue parte de la denominada *generación 80* de Brasil, conformada por jóvenes artistas marcados por un contexto político de liberación, producto del fin de la dictadura militar. En la entrevista que le realizó Josefina Barcia en el marco de la muestra *Fuera de serie* (inaugurada en el año 2020 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, que reunió obras suyas y de Alejandra Seeber) la artista refería sobre aquella época: «Brasil tenía muy pocos espacios de exhibición; fue con nuestra generación que se empezaron a generar otros, a partir de una ansiedad

⁵⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen: cortesía de la artista. Fotografía de Luis da Silva.

⁵⁶ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Extraída del sitio web del museo.

por las cosas creativas que vino con el final de la dictadura» (Catunda en Barcia, 2020, p. 86).

La obra *Linguas Douradas* (2018)⁵⁷, por su materialidad y por su técnica, podría pensarse como tradicional: acrílico sobre lienzo. La clave radica en la forma en que la artista compone a partir de los materiales. Su vínculo con la pintura se complejiza presentando límites difusos al espectador. Es una pieza textil de grandes dimensiones, 253 x 345 cm, en la que la organización de los elementos invita a una experiencia casi cinestésica: son pinturas blandas y su disposición roza la tridimensionalidad.

Para generar esos volúmenes cose a máquina. En otras ocasiones, Catunda se vale, además del lienzo, de géneros variados -como toallas, alfombras, terciopelos, tules, cortinas, colchones, paños, lonas- que intercala con pinceladas.

El título, en portugués, ofrece un anclaje verbal: *Linguas* (lenguas, lenguajes) y *Douradas* (dorada, de oro). La referencia al dorado permite entrar a la obra desde el color: amarillos desaturados, amarillos quebrados, que por momentos se acercan a los neutros, por otros a los verdes y azules. La presencia del oro es de larga data en Latinoamérica. Vale pensar en algunas de las infinitas producciones visuales de las sociedades que habitaron la América pre conquista, así como en las guerras y sistemas económicos que posteriormente desataría su obtención, junto a la de la plata. Si todo esto se conjuga con la iluminación cenital elegida para el montaje, que otorga brillo a la pieza, el espectador puede inferir aquella idea sugerida textualmente.

Módulos cosidos, de manera imbricada, dan cuerpo a la totalidad. El soporte, así organizado, da lugar a una forma orgánica e irregular, cuya estructura podría delimitarse mediante líneas curvas imaginarias en el espacio tridimensional. De todos modos, las *Linguas* nos hablan de cierta referencia figurativa, son *lenguas*, y la primera impresión de abstracción empieza a dialogar con, y despertar, otras interpretaciones. En Catunda «la pintura es un juego que tiende a erosionar con

⁵⁷ Disponible en el sitio web de la artista:
http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=93&cod_Serie=38

gracia la representación» (Lemus, 2020, p. 36), su producción constantemente se mueve por ese poroso límite imaginario entre figuración y abstracción.

Colchones, frazadas, tejidos, blondas, bordados. En la elección de los materiales, la artista explora lo doméstico y juega a «cancelar la función de los objetos para detenerse en su sensualidad» (Lemus, 2020, p. 34).

Lo abstracto, sin dudas, se desarrollaba en este continente miles de años previos a la llegada del europeo, más allá de que algunas interpretaciones hayan suscitado cierta subestimación. Si bien debería entrar el siglo XX para que Occidente arribara a la abstracción, en 1963 Alan R. Sawyer aún afirmaba que la iconografía de la textilería Wari-Tiwanaku «es sorprendentemente limitada. Repeticiones de un solo motivo forman, generalmente, la ornamentación de cada prenda individual» (en Paternosto, 1989, p. 42). No es casual que esa crítica fuera publicada en el entonces denominado Museo de Arte *Primitivo*⁵⁸ de Nueva York.

En sus tapices [figuras 39 y 40] se despliegan formas que podrían asemejarse a algunas otras obras de Catunda como *Quadrados de Lã* (1989).⁵⁹

⁵⁸ La cursiva es mía.

⁵⁹ Disponible en el sitio web de la artista:

http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=7

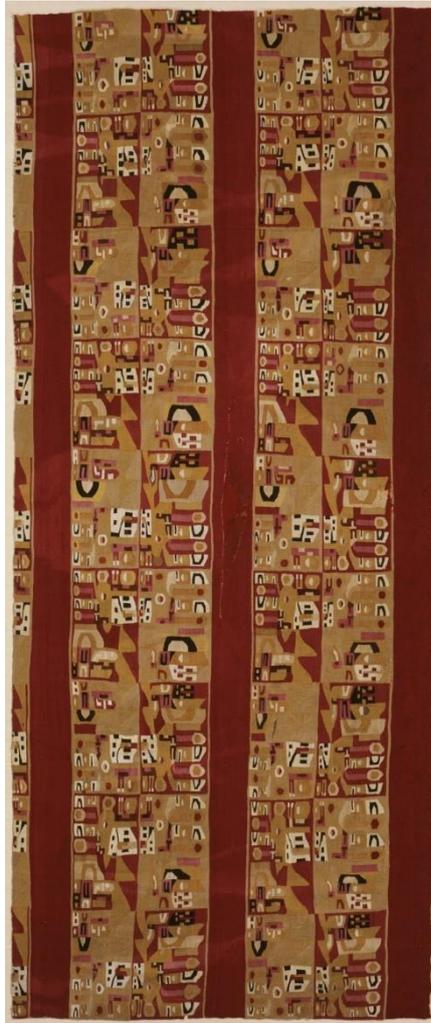


Figura 39.⁶⁰ Túnica Wari (600-850). Fibra de camélido y algodón. Los Angeles County Museum of Art.



Figura 40.⁶¹ Manto Wari (600 – 850). Fibra de camélido y algodón. Los Angeles County Museum of Art.

⁶⁰ Extraída del sitio web del museo. Su reproducción en esta tesis tiene fines académicos y no comerciales.

⁶¹ Extraída del sitio web del museo. Su reproducción en esta tesis tiene fines académicos y no comerciales.

Al español se traduce *cuadrados de lana*. Están pintados. Otro desborde disciplinar. Catunda amplía de manera exponencial las posibilidades de la pintura:

Para mí la cuestión de la expansión fue muy fuerte cuando comencé con pinturas sobre tela, pero no era suficiente. Entonces empecé a pegar cosas sobre ellas, después esas cosas fueron saliendo, y todavía sigo en esa búsqueda, a la que le encontré un nombre: las llamo “pinturas objeto”. Cuando escribí mi tesis de doctorado, encontré una dramaticidad en esta objetualización de mi obra, como un teatro. Porque es una pintura que tiene superficie, color, imagen, pero también cuerpo, como nosotros, me gusta que sea como nosotros, *macia* [blanda], corpórea. Como si tuviera una presencia, algunas veces agradable y otras veces como una intromisión [...] Lo que está dentro está un poco guardado por unas capas que lo están cubriendo. Uno sabe que está ahí, solo que no sabe qué es (Catunda en Barcia, 2020, pp. 88-92).

El guión curatorial de la exposición referida encuentra raíces de esta y otras propuestas de Catunda en la abstracción geométrica de Lygia Pape, Lygia Clark y Joaquín Torres García. Acorde a las hipótesis que aquí se sostienen, estaríamos en condiciones de habilitar, también, otras referencias que se remonten aún más en el tiempo.

Tanto por el uso del color como por el énfasis en la disposición regular de formas cercanas a rectángulos y cuadrados, *Quadrados de Lã* podría recuperar ciertas formas de la textilería Chimú. Sus trajes ceremoniales se conformaban por tres prendas (turbante, camisa o *unku* y taparrabo con faldellín) realizadas con los mismos materiales, técnicas e iconografía. El Museo Chileno de Arte Precolombino dispone de un ejemplar en su Sala Textil;⁶² en cuya guía se refiere:

La camisa o *unku*, cuya forma ancha y corta es característica del vestuario de la costa andina, presenta toda su superficie con iconografía. Tanto el taparrabo como el turbante son largos y sencillos paños de tejido plano, a los que se le han cosido en sus extremos los paneles decorados. La iconografía se basa en la superposición de tres estructuras textiles diferentes, que originan un módulo de representación rectangular que se repite en casi todas las prendas; un soporte o base de tejido reticulado, en cuyo centro se realizó con tapicería una cruz escalonada rodeada por personajes con cetros y dobles círculos, y aplicaciones de tapicería y volúmenes anillados de borlas y representaciones de diversas plantas, entre ellas, algodón, maíz y tubérculos, cosidos al soporte. Diferentes terminaciones y flecos rematan la composición del textil (2010, p. 20).

El tejido de su soporte es un contrapunto de estructuras planas abiertas y cerradas, las cuales ordenan la ortogonalidad mediante filas y columnas. El

⁶² Galería de imágenes disponible en el sitio web.

resultado, visualmente, agudiza verticales y horizontales generando una especie de mosaico compuesto por cuadrados bordados. La terminación en flecos es característica distintiva de las prendas chimú, cuyos tejedores desplegaron diversos tipos de flecaduras. Esos trajes eran portados por sus gobernantes, quienes, de manera adicional, podían incorporar piezas metálicas como brazaletes, pulseras, tobilleras y coronas.

Cabe mencionar otras referencias, como ciertos mantos de las sociedades Nasca,⁶³ cuyos textiles solían componerse de múltiples colores -rasgo posiblemente heredado de la cultura Paracas-⁶⁴ o los de Lambayeque [figura 41], o los del pueblo Chimú [figura 42], que se distinguían de los de sus gobernantes por ser más sencillos.



⁶³ Veasé, por ejemplo, uno de los ejemplares disponibles en el Museo Textil Precolombino Amano (200 a.C – 600 d.C).

⁶⁴ Dos de cuyos mantos fueron recientemente robados del Museo regional de Ica Adolfo Bermúdez Jenkins. Para ampliar, ver: UNESCO. Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe, (2004).

Figura 41 (izquierda).⁶⁵ *Panel* (1000-1476), Lambayeque. The Art Institute Chicago. Kate S. Buckingham Endowment. Figura 42 (derecha).⁶⁶ Mural o manto Chimú (900-1470). Algodón estampado. Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.

***Lo doméstico en su doble juego: la contracara de lo íntimo o familiar.
Clandestinidad y mandatos***

Si buceamos aún más en el ámbito de lo doméstico, pero abandonando ya paisajes amables, es imposible obviar a Ana Gallardo, artista argentina nacida en Rosario en 1958. Su producción está cargada de afecto, lo cual se aprecia de manera contundente en sus trabajos del último tiempo, como *Escuela de envejecer* (2017), que presenta una mirada no hegemónica sobre la vejez, en tanto la sitúa desde el deseo y los sueños, corriéndola del lugar de carencia o deterioro. Gallardo manifiesta su creencia en el afecto como herramienta artística y política. En otras obras, esa mirada afectiva y empática se traduce en denuncias más explícitas. En el año 2000 -cuando aún restarían veinte para la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en Argentina- realizó *Material descartable (perejil)* [figura 43], una cortina de perejiles atados y colgados sobre el muro.

⁶⁵ CC0 Public Domain designation.

⁶⁶ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Fotografía: cortesía del museo.



Figura 43.⁶⁷ *Material descartable (perejil)* (2000), Ana Gallardo.

La obra aborda el ámbito de lo doméstico, desde una zona aterradora, oscura, ilegal, pero existente, real y trágica. El perejil es uno de los instrumentos caseros que se utilizan para practicar abortos clandestinos, por los que mueren y murieron miles de personas gestantes; mediante ese material, la artista exponía la violencia cotidiana a la que son sometidas.

El título no podría ser más irónico ni funcionar de mejor manera. De primera mano cabría leerlo en su sentido literal, una especie de *Blanco sobre blanco* (Malévich, 1918) que describe sin enconder nada detrás. Pero la obra de

⁶⁷ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía de Gustavo Lowry; cortesía de la artista.

Gallardo se insertaba en un contexto públicamente conocido y legalmente ignorado -o negado-, un sistema atravesado por el abuso y la corrupción estatal, eclesiástica y civil en relación con la práctica del aborto. Lo descartable pasa a operar quirúrgicamente, y descartables se vuelven, también, esos cuerpos. En el ámbito de lo doméstico sucede, entonces, un problema que atañe a la salud pública:

Los objetos de la vida doméstica ponen el foco sobre las relaciones de poder que se esconden en eso que llamamos “vida privada”. Estos objetos, materiales recurrentes en situación de urgencia, logran desarmar la fantasía de la felicidad femenina asociada al trabajo doméstico y al hogar. [...] De otro modo, dejan ver las maneras en que las mujeres, a lo largo de la historia, han logrado afirmar su deseo de no ser madres a pesar de la criminalización. Lo doméstico como ámbito quirúrgico, como herramienta política (Bienal del Mercosur, s. f., s. p.).

En la trama de la historia, el textil ha sido principalmente asignado a las mujeres. Esta decisión de género estuvo ligada a cuestiones de poder, de política, de administración y otros motivos varios que al día de hoy se están revisando, sobre los cuales no estaría aquí en condiciones de realizar un análisis serio, por la diversidad de disciplinas desde las que debería abordarse y por razones de extensión, tema y objetivos del presente estudio. La cuestión que interesa resaltar es que ese arte, por milenios, se asoció al universo femenino, al igual que lo doméstico y la vida privada. De tal modo, ese tejido de significaciones podría complejizarse aún más al rastrear en el formato de *Material descartable (perejil)* prácticas textiles de la América antigua.

Si bien carente del rasgo de horizontalidad que aporta la cuerda primaria, habiendo ya realizado entrecruces con el *quipu* podemos rastrear emergencias de los cordeles colgantes en la disposición vertical de los racimos de perejiles. Si la antigua herramienta sirvió, entre otros usos, a modo de registro y contabilidad censal, la cortina de Gallardo podría oficiar como un doloroso registro poético de todos los decesos sucedidos a causa de prácticas clandestinas del aborto.

Su materia vegetal podría trasladarnos a numerosas producciones andinas mencionadas: tintes, esteras, trenzados, cestería y cordelería a partir de fibras como totoras o juncos, tejidos con aplicaciones de borlas y volúmenes vegetales, como capullos de algodón, flores de maíz o de coca, hojas y tubérculos. Esa procedencia del material hizo que el tiempo operara de modo contundente en

esta propuesta, que con el paso de los días se secaba, cambiando de color. «En esa mutación contiene toda la memoria, y nuevamente se convierte en testigo» (Bienal del Mercosur, s. f., s. p.), testigo de la violencia cotidiana que aún se ejerce sobre las personas gestantes en discursos patriarcales, coloniales, discriminadores y machistas. Esa idea fue plasmada en un texto de la teóloga brasileña Ivone Gebara, en respuesta a un pedido de retracción por parte de la Iglesia debido a sus declaraciones, que en una ocasión sirvió de catálogo a la obra de Gallardo:

Una sociedad que no ofrece condiciones objetivas para dar empleo, salud, vivienda y escuela, es una sociedad abortiva. Una sociedad que obliga a las mujeres a elegir entre permanecer en el trabajo o interrumpir un embarazo, es una sociedad abortiva. [...] Una sociedad que silencia la responsabilidad de los varones y sólo culpabiliza a las mujeres, que no respeta ni sus cuerpos ni su historia, es una sociedad excluyente, sexista y abortiva (Gebara en Vignoli, 2018, s. p.).

La artista presentó elementos de una escena íntima relegada al ámbito individual a causa de la ilegalidad; de esa manera Ana Gallardo reivindicaba que lo personal es político.

Lo perturbador en lo cotidiano, íntimo o familiar también es traído a escena por Catalina Mena Ürményi, artista chilena nacida en 1971. Su instalación *Léxico doméstico* (2012 - 2021) [figuras 44 y 45] está compuesta por cuatrocientos cuchillos de cocina usados, perforados y bordados con hilo dorado que alcanzan una dimensión de 200 x 200 x 480 cm.



Figura 44.⁶⁸ *Léxico doméstico* (2012), Catalina Mena Ürményi.



Figura 45.⁶⁹ Detalle. *Léxico doméstico* (2012), Catalina Mena Ürményi.

⁶⁸ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía de Patricia Novoa; cortesía de la artista.

⁶⁹ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía de Patricia Novoa; cortesía de la artista.

La obra es una auténtica paradoja: tanto por el tema como por la forma en que lo materializa. La artista propone resignificar nuestro vínculo con lo doméstico desde las palabras y los objetos: «Tanto el cuchillo como el lenguaje tienen una latencia, una potencia, una manera de relacionarnos y por ello uní palabra y cuchillo» (Mena Ürményi en López Fdz. Cao, 2016, s. p.).

Mena Ürményi realiza una acción aparentemente imposible o ajena a la práctica del bordado: utiliza el metal como soporte. Ese metal es filoso, son cuchillos, una de cuyas cualidades, además, consiste en estar usados. Los perfora, y escribe con hilo dorado, a modo de glosario, palabras como: fiel, ceder, familia, ruido, soñar, culpa, culpar, silencio, libertad, verdad, amar, olvido, cariño, deseo, existir, razón, sexo, sexual, creer, mentir, gozar, goce, cuerpo, dócil, promesa, seguridad, verdad, futuro, engaño, destino, soledad, presente, pasado, futuro, mujer, hombre, padre, madre, hijo, hija, humano, envidia, plenitud, conciencia, mentira, experiencia, fantasía, pureza, vacío, angustia, felicidad, masculino, femenino, cansancio. La iluminación realza el brillo del dorado y del metal, y proyecta una densa textura lumínica sobre el suelo, que invade la sala, extendiendo la obra hacia el espacio ocupado por el público.

En su potencia, y en esa latencia que señala, las palabras construyen realidad. Pareciera que la selección de las mismas tiene que ver con algo de esa familiaridad que se nos vuelve ajeno, extraño o monstruoso (en este último punto la obra fue pensada para finalizar este capítulo, dado que da pie al próximo eje de análisis).

El bordado y la cocina también han sido ámbitos asignados a la mujer; el cuchillo oficia como metáfora de esas labores propias de lo femenino según esa concepción que la ubica como la hacendosa del hogar. Ese objeto industrial es intervenido por el trabajo manual del bordado con palabras que incitan a reflexionar sobre cómo se ejerce la violencia doméstica. En esa acción lo cotidiano se podría transformar en un arma de doble filo; lo supuesto amoroso, cálido y maternal se invierte de modo tal que los espectadores son habilitados a preguntarse por los roles de género que operan históricamente.

Lo que se espera de una cuchilla se vuelve anti-intuitivo. Mena Ürményi modifica la textura lisa, brillante y espejada de la hoja de metal: lo que corta es ahora

perforado y sustraído para poder bordar y tramar sobre sí las palabras, la ecuación se invierte volviéndose el filo soporte de esa incisión. De tal manera «el instrumento cortante, sin perder sus capacidades lacerantes, se transforma en un “arma de doble filo” porque potencialmente puede accionar desde el gesto violento del escalpelo, pero también desde el intangible de la palabra perforada» (Montecino Aguirre, 2011, s. p.).

El cuchillo es una herramienta que data de tiempos milenarios y fue utilizado por las más diversas sociedades, de modo que no se rastrearán emergencias de la antigüedad allí. Lo que resulta pertinente a nuestra hipótesis, es la acción de conjugar los universos del textil y el metal: metal que proviene del cuchillo, pero también del hilo dorado del bordado, habilitando su asociación con otros metales.

La presencia de ese material abundó: vestimentas de novia con incorporaciones en plata a modo de dote, parasoles de oro cuyo portador tenía vínculo con los dioses, *tianas* que, en tanto su poseedor ascendía en importancia, incorporaban más colores o nuevos materiales como estaño, plata y oro, cetros y bastones de oro compartidos entre dioses y gobernantes Incas, camisas Chimú tejidas en oro y tela, así como mantos Mochicas o calzados Chancay, *andas* Chancay que oficiaban como cortejos ceremoniales, construidas con elementos de oro y plata y varas que soportaban cojines de textil, pectorales Chimú de oro, tela, pluma y nácar, así como pulseras del mismo estilo realizadas en oro, turquesa y tela, o sus tocados de oro, plata y tela.⁷⁰ Si el textil incorporaba plumas, plata u oro el contenido religioso alcanzaba su máxima expresión, por el carácter de esos elementos [figura 46].

⁷⁰ Para ampliar ver *Trajes y joyas del antiguo Perú. Oro del Perú*, del Museo Chileno de Arte Precolombino, publicado en 1984.



Figura 46.⁷¹ Traje Chimú con aplicaciones de plumas y metales (900 -1400). Uso ceremonial o fúnebre. Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.

El cronista Ramos Gavilán relata que un *indio instructor* aconsejaba al futuro primer Inca:

dándole a entender que era hijo del Sol, y para que teniéndose por más que hombre, criáse [sic] orgullo y altivez conforme a su linaje y llevase menos mal su clausura, en este tiempo fue justamente labrando una camiseta de hojas de oro y plata, matizando con arte de algunas plumas extrañas que imitaban oro y azul, y un llauto o corona de lo mismo, que lanzase de sí como rayos parecidos a los del Sol (Ramos Gavilán en Museo Chileno de Arte Precolombino, 1984, p. 15).

Parece ser que el vínculo hombre-traje en el mundo Inca fue tan indisoluble que hasta podía sustituirse el primero por el segundo - algo así como una maravillosa metonimia- en algunas ceremonias funerarias que se realizaban con la vestimenta en vez de con el cuerpo del difunto. En el Puente del Inca,

se halló un fardo funerario acompañado de un ajuar de seis estatuillas confeccionadas en metales preciosos y en mullu (concha *Spondylus* típica de la costa sur de Ecuador). Semejante inversión de recursos tecnológicos y económicos en la zona más austral y lejana del centro del imperio implica pensar que los objetivos religiosos y rituales fueron inseparables del avance político estatal del Tawantinsuyu, que se apropió de los espacios sagrados de las

⁷¹ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Fotografía: cortesía del museo.

poblaciones locales y los utilizó de acuerdo a su culto (Sosa y otros, 2020, p. 136).

Más allá del caso Inca, las sociedades andinas, como se mencionó al dar comienzo a este capítulo, fueron estudiadas en la posteridad como *civilizaciones del tejido*; ciertas veces, sus textiles incorporaron metales de determinada manera que rindiera culto a divinidades y gobernantes, como insignia de prestigio y poder. Como contrapartida, la inmensa cifra de población originaria destinada por parte de los conquistadores a la extracción de metales preciosos sería una de las principales causas de desintegración del mundo andino.

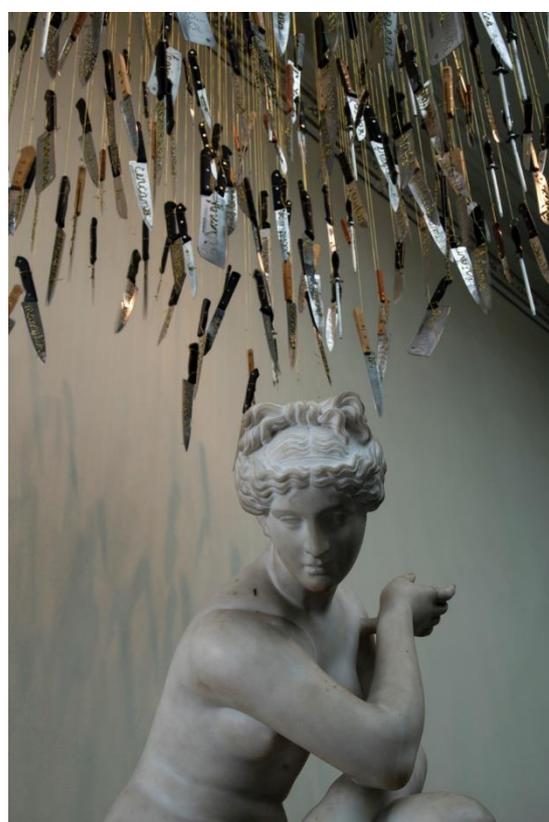


Figura 47 (izquierda).⁷² *Léxico doméstico* (2021), Catalina Mena Ürményi. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Figura 48 (derecha).⁷³ Detalle. *Léxico doméstico* (2021), Catalina Mena Ürményi. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

El 8 de marzo de 2021 Catalina Mena Ürményi intervino el hall del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile con *Léxico doméstico* [figuras 47 y 48]. La

⁷² Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía de Patricia Novoa; cortesía de la artista.

⁷³ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía de Patricia Novoa; cortesía de la artista.

fecha seleccionada para la inauguración, claro, no fue casual: Día Internacional de la Mujer. Para la ocasión optó por un emplazamiento particular, montó la obra suspendida sobre la *Venus arrodillada* de Ernesto Gazzeri (ca. 1900), escultura que forma parte de la colección del museo y que encarna el ideal de belleza clásico europeo. Los cuchillos encima de esa mujer generan una atmósfera violenta, detenida en un instante a punto de derrumbarse. En su latencia, el elemento puede officiar como herramienta de trabajo cotidiana o volverse un arma letal. Gloria Cortés, curadora del museo, expone que la obra «atraviesa vulneración y emancipación simultáneamente, usando la costura insurgente para resarcir aquello que fue roto, dañado y fragilizado» (en Museo Nacional de Bellas Artes, 2021, s. p.).

La decisión de emplazamiento vuelve inseparable a la obra de aquella escultura; la desnaturalización del uso de las cuchillas se agudiza cada vez más, así como la potencia del título como refuerzo semántico: el léxico de lo íntimo familiar y lo doméstico como cálido y apacible se ven transfigurados sobre esta Venus. Sonia Montecino Aguirre nos recuerda las acciones que se pueden realizar con un cuchillo e invierte la pasividad con que podría pensarse a esa mujer allí situada, para proponer un tipo de empoderamiento (o defensa):

Una mujer con un cuchillo restituye la imagen de los viejos gestos femeninos anidados en la cocina: cortar, pelar, trinchar, descuerar, probar los alimentos; pero una mujer con un cuchillo como artefacto de defensa y ataque, es una figura que tensa y aleja la noción de mansedumbre que la tradición asigna a su género (en Artishock 2018, s. p.).

Las interpretaciones pueden volverse ambiguas, pero si algo es certero es que como público es imposible pasar desapercibidos ante esa escena desconcertante. La obra se vuelve, además, inseparable del tiempo, que desde esta óptica y el abordaje que se trazó, se entramaría entre la Época Clásica, la América pre conquista y la contemporaneidad.

LO MONSTRUOSO

«Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.»

Jorge Luis Borges. Fundación mítica de Buenos Aires. En *Cuaderno San
Martín* (1929).

La conquista y colonización de Latinoamérica no fue únicamente geográfica o de territorio, sino que trajo aparejada toda una serie de instituciones y un aparato epistemológico. Esto no es una novedad. El concepto de *arte* –así como el de ciencia, escuela, política y otros tantos- tal como hoy lo conocemos, deriva de entonces. El canon de *belleza* reguló, mediante estrictas normas, la producción visual, ajustándola a la armonía, el equilibrio, la figuración y la inutilidad.

En su esclarecedor ensayo *El Pecado de Ser Otro. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII)*, Gastón Carreño (2008) reflexiona en torno a diversas imágenes de pobladores americanos producidas por viajeros y grabadores en aquellos siglos, las cuales tuvieron amplia difusión en Europa. Lo que el autor aborda es el hecho de que en la mayoría de esas representaciones operó una *monstrificación*⁷⁴ de lo *indígena*, debido al complejo proceso del encuentro con un *otro* similar, lo cual generó una reacción de alejamiento a partir de esos dibujos, pinturas, grabados y descripciones. Su estudio se compone de dos partes: imágenes en las que son representados como *monstruos físicos* y, cuando aquel mito se hizo insostenible en el encuentro con la realidad, como *monstruos por sus prácticas culturales*. Según las entiende, esas imágenes son representaciones interculturales, esto es, quien las produjo traspasó formas y contenidos de su cultura en la representación de aquel *otro* americano.

El análisis profundizará en la segunda categorización. Se tomarán algunas de las prácticas culturales abordadas por Carreño y otras que se consideraron pertinentes por formar parte de la cosmovisión de los pueblos que habitaban Latinoamérica y emerger en ciertas producciones de las artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Conjuntamente se denominarán aquí *repertorio visual*, concepto que abarcará: vestimenta, ornamentos, pinturas, esculturas, cerámicas, herramientas, como producciones ligadas a festividades, rituales y prácticas culturales cotidianas.

Mitos e imágenes: adiós a la razón

⁷⁴ Término utilizado por el autor.

Carreño refiere que «lo monstruoso sólo existe en relación a un orden establecido, como oposición a una cultura superior, es decir, lo monstruoso representa la asimétrica relación que existe entre la “naturaleza” americana y la “civilización” europea» (2008, s. p.). Seres paganos, exóticos, extraños, ajenos. Seres *otros* a quienes se clasificó mediante categorías medievales, aplicadas primero a Oriente y África, y luego a América, sin reparo. Claro que la realidad fue mixeada con datos míticos que enaltecían la identidad europea; sujetos dignos de identidad u objetos de conocimiento pasivos con la pureza originaria como valor inalterable, decía Richard (1994a). En aquel artículo, citado en el capítulo 1, la autora refería:

Toda una cadena de enlaces por similitudes y analogías teje parentescos de inclusión (lo mismo) y exclusión (lo otro) que divide a los sujetos entre los representantes de lo luminoso –lo humano, lo cristiano, lo europeo, lo civilizado, lo masculino y los representantes de lo tenebroso; lo animal, lo pagano, lo indio, lo salvaje, lo femenino. Esa polarización antinómica del eje de identidad-diferencia, reedita el corte entre cultura y naturaleza que separa lo estructurado (lo discursivo) de lo inestructurado (lo presimbólico) (Richard, 1994a, p. 1014).

En la ilustración a continuación [figura 49], pueden verse cinocéfalos orientales luchando contra caballeros, de modo similar a la siguiente [figura 50] en la que estos –probablemente Taínos- practican actos de canibalismo en las Antillas. Este tipo de imágenes, en vez de reproducir la realidad local, reforzaban mitos de la vieja Europa que no hacían más que estereotipar a aquellos habitantes desde esa supuesta monstruosidad. Para su representación, los artistas recurrieron a imágenes previas que les resultaban familiares, imágenes –también míticas- de la representación de Oriente trasladadas, ahora, al *Nuevo Mundo*.



Figura 49.⁷⁵



Figura 50.⁷⁶ Una imagen del libro que acompañó la *Carta Marina* de Lorenz Fries en el que se ilustró el *descubrimiento*⁷⁷ de Colón. (1525), Johannes Grieninger, Estrasburgo.

⁷⁵ Extraída de Villalba Ruiz de Toledo, F. J. & Novoa Portela, F., 2016, p.51.

⁷⁶ Extraída de Sáenz López Pérez, S., 2011, p.471.

⁷⁷ Con el término aquí no se comparte posición, pero sí fue el utilizado en la *Uslegung der Carta Marina*.

Producidas principalmente en Alemania, Italia y Holanda debido a su desarrollo de la imprenta, alejadas de España y, en su mayoría, realizadas por artistas que nunca habían visitado esas tierras, el estereotipo fue cobrando cada vez más fuerza. Al respecto, sostiene Sáenz-López Pérez (2011):

en las primeras exploraciones al Nuevo Mundo no se reclutaron artistas, y las imágenes que ilustraron esos viajes fueron realizadas en Europa a partir de las descripciones textuales de los exploradores. Además, generalmente estos últimos no intervenían en el proceso creativo, por lo que el resultado era fruto de las interpretaciones de artistas occidentales que nunca habían estado en América, y que solamente podían recurrir a un lenguaje gráfico anclado en la Edad Media. Como consecuencia de ello, podemos afirmar que a través del vocabulario lexicográfico que los occidentales utilizaron al referirse textual y gráficamente al Nuevo Mundo, América y su población nativa fueron inventadas; el Viejo Mundo impuso sus valores, percepciones y prejuicios sobre las cosas — y las gentes— del Nuevo (pp. 465-466).

Ahora bien, interesa mencionar que la mirada sobre el pasado no será aquí con aires nostálgicos o de lamento sobre lo que pudiera haber sucedido si... La intención es comprender la sistemática represión que se ejerció sobre el *repertorio visual* latinoamericano para dar cuenta de su espejo y el impacto de su contraparte: latencias sintomáticas de lo *monstruoso* que emergen formalmente en producciones visuales contemporáneas latinoamericanas.

Obras y seres diabólicos, monstruosos, deformes, depravados y otros tantos adjetivos, se verifican en las crónicas de viajeros que reprodujeron y perpetuaron esos mitos mediante potentes imágenes —como eficaces herramientas de dominación, aún mayores que el texto escrito— que recorrerían Europa. La representación del *indígena* en dibujos y grabados abundó, y lo situó «más próximo de la naturaleza que de la historia, viviendo más en el pasado y en el realismo mágico que en la razón occidental» (Rojas Mix en Carreño, 2008, s. p.).

Como monstruos físicos, algunos mitos fueron los más frecuentes: seres acéfalos, orejones, coludos, gigantes, azules. Sobre los hombres recientemente *descubiertos*, decía Johannes de Sacrobosco en su *Sphera Mundi* de 1498:

Cuando en el año de Nuestro Señor 1491, nuestro gran rey Fernando de España envió navegantes experimentados al occidente ecuatorial a buscar islas, estos navegantes a su vuelta, después de cerca de cuatro meses, decían que habían encontrado muchas islas en el Ecuador, o cerca de él, en prueba de lo cual traían mucho género de aves exquisitas, varias especies aromáticas y oro; también traían algunos hombres de esas regiones con ellos. Estos hombres no eran altos, pero bien formados, reían con gusto y eran de buena disposición, confiados y

aquiescentes de inteligencia considerable, de color azul y de cabeza cuadrada. A los españoles les parecían extrañísimos (en Miguel Rojas Mix, 2012, s. p.).

Podríamos, modestamente, ampliar la tesis de Dussel (1994) respecto a la irracionalidad del mito moderno, también, en estas representaciones.

Sin embargo, como se refirió, cuando el contraste con la realidad fue - progresivamente- imposibilitando la perpetuación de esos estereotipos, la *monstrificación* pasó a operar en términos culturales.

Cabe mencionar que, por supuesto, además de las producciones visuales que aquí son abordadas, otras prácticas fueron reprimidas. La homosexualidad, por ejemplo, fue una de las más repudiadas; la Inquisición se ocupó de perseguir semejante herejía. Claro que no era ni más ni menos que una práctica habitual, como puede verificarse en Carreño: «Esta costumbre fue tan común en los cronistas del siglo XVI, que debe ser considerada como una de las características clave de la imagen de los nativos americanos construida por los europeos» (2008, s.p.). A propósito, una de las imágenes más conocidas y de mayor circulación es un grabado de Theodor De Bry que evidencia un tipo de los castigos que impartían: Vasco Núñez de Balboa condena a panameños acusados de sodomía a ser comidos por perros [figura 51].



Más allá del interés que puedan despertar estos temas, el análisis que se ofrece se estructura, como se mencionó, a partir de lo que he dado en llamar *repertorio visual*. La intención es brindar un abordaje lo más preciso posible y propio de mi campo de formación: las artes visuales. La categoría implica la producción visual ligada a algunas de esas prácticas culturales y rituales, las festividades y la cotidianidad de las sociedades que habitaron Latinoamérica previo a la conquista. En fin, producción ligada a su cosmovisión, porque, como se refirió en capítulos anteriores, el *pecado* fue su modo de habitar el mundo o un espacio que la razón consideró digno de apropiación.

Lo monstruoso como concepto

El estricto canon normativo de belleza occidental hizo imposible enmarcar las producciones de los habitantes de América antigua bajo sus parámetros. Así «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» (Ciafardo & Cortese, 2021, p. 4). Su categorización de monstruosas expresó el rechazo y la voluntad de desaparición a la que fueron sometidas. Las que permanecieron, si es que lo hicieron, fue más bien como objeto de estudio de las ciencias naturales, reforzando el *salvajismo* americano. Porque, como se expresó en el capítulo 1, a la historia de aquellos pueblos, si se la reconoció, fue en términos fósiles, como piezas de museo, signo del atraso y la barbarie. Estos intentaron, en primera instancia, expulsar a los invasores, y luego preservar su propia historia, su lengua, creencias y modos de vida social y familiar de la destrucción y el silenciamiento (Mignolo, 2007).

Raquejo (2002) expone que lo monstruoso se presenta como una anomalía: «todo aquello que rompe la regla sobre la manera como se hace o está establecido que se haga o sea una cosa [...] aquello que no obedece a lo que

⁷⁸ Imagen de dominio público. Sitio en el que se encuentra: New York Public Library, Rare Book Room, De Bry Collection, New York.

una comunidad ha acordado en establecer como “normal”» (p.60). Varios años antes, Freud, en su ensayo *Lo ominoso* [1919] (1992), postulaba esa noción como un matiz de lo terrorífico, aquello que produce angustia y horror. 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 (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 tanto 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»⁷⁹ (en Freud, [1919] 1992, p. 224).

Si se piensa este concepto en referencia a las artes visuales, podrían habilitarse algunas preguntas:

¿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 (Ciafardo & Cortese, 2021, p.6).

Breve mención a lo ritual

Kusch (2007) presenta al arte latinoamericano como bifronte, resultado de una angustia original que reguló lo sombrío y tenebroso desplazando o suprimiendo lo imperfecto –aquel paisaje fundacional del mestizaje que se desarrolló en el capítulo 1-. Ubica su vitalidad en los suburbios, eso que se encuentra por debajo de *lo social* –como refiere el autor al orden occidental-. Eso ominoso, oscuro,

⁷⁹ Se respetan las cursivas del original.

reprimido, que se recuperó de Freud y Raquejo. Refiere que «en América se dieron los elementos occidentales de dominio sin el sustrato real, ambiental, social de ese dominio, el que, por su parte, únicamente existía con el respaldo de una actividad económica, social, política y humana igual a la europea» (Kusch, 2007, pp. 801-802). Las imágenes monstruosas formaban parte del universo cotidiano de las más variadas culturas; lo que se reprimió, como se dijo, estuvo ligado a su modo de habitar un espacio merecedor de ser colonizado por la razón, un espacio que escapaba a sus cánones.

En el siguiente apartado se realizará un recorrido por ciertas producciones visuales y audiovisuales de artistas contemporáneos latinoamericanos en las que, considero, superviven formas de lo que se denominó *monstruoso* del repertorio visual. La pervivencia de lo ritual atañe, de modo más o menos directo, a todos los casos que se abordarán: seres y deidades antrozoomorfas, prácticas tales como el canibalismo, ritos asociados al manejo de recursos naturales, usos del lenguaje, ceremonias y sacrificios funerarios.

Durante los primeros años de conquista los europeos concordaban en que no existía religión entre los habitantes de este continente. Esto sucedió hasta que conocieron los templos peruanos y mexicanos, y comenzaron a dar cuenta de sus religiones (Carreño, 2008, s. p.). Entonces se planteó que, en tanto veneraban a otros dioses, las prácticas rituales debían ser deliberadamente censuradas por la Iglesia. Expone Amodio:

[...] la represión violenta por parte de la Inquisición de todos aquellos rituales indígenas que servían para mantener la identidad de esas poblaciones, que al mismo tiempo eran expresión de la resistencia a la integración compulsiva que demandaban los conquistadores europeos. Por lo tanto, si esos rituales se realizaban para tener relación con el diablo, era legítimo reprimirlos, utilizando todo el rigor y las técnicas ya ampliamente aplicadas por la iglesia durante todo el medievo en Europa (en Carreño, 2008, s. p.).

En *Historia general y natural de las Indias*,⁸⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo afirmaba: «Estas gentes de estas Indias, aunque racionales [sic] y de la misma estirpe de aquella santa arca de Noé, están hechas irracionales [sic] y bestiales por sus idolatrías, sacrificios y ceremonias infernales» (en Dussel, 1994, p. 37). El científico jesuita José de Acosta pronunciaba: «No es sólo útil sino del todo

⁸⁰ Escrito en el siglo XVI, pero editado entre 1851 y 1855 en cuatro tomos.

necesario que los cristianos y maestros de la Ley de Cristo sepan los errores y supersticiones de los antiguos, para ver si clara y disimuladamente las usan también ahora los indios» (en Dussel, 1994, p. 56). Su imaginario, por demoníaco, pagano, satánico y perverso, debía ser destruido: «El método de la tabula rasa era el resultado coherente» (Dussel, 1994, p. 55).

Algunos casos

Aquel desprecio hacia lo antropto-zoomorfo no parece haber contado para los pobladores de América antigua, en cuyas representaciones su presencia es verificable. El centro ceremonial Chavín de Huantar fue una de las expresiones más sofisticadas de arquitectura lítica en la región andina, en cuyos frisos, estelas y columnas, la sociedad que lo erigió plasmó contenido religioso mediante una compleja imaginería. El llamado *Lanzón* es un prisma de cinco metros de alto, tallado en bajorrelieve en forma de punta de lanza. Sin embargo, si bien se lo dio a conocer bajo ese nombre (*Lanzón*), su forma se asemeja también a un enorme colmillo. Alude más precisamente a una expresión numinosa,

a una deidad antropomorfa, a su vez con una ancha boca de felino y grandes colmillos, en tanto que la cabeza culmina en “volutas serpientes” como capilares [...] Llama por ello la atención que ninguno de los autores haya advertido que el “Lanzón” tiene, en realidad, la forma de un gigantesco colmillo que pareciera acentuar su sentido metafórico al aparecer “hincado”, hundiéndose su fijo en el suelo como si fuera carne (Paternosto, 1989, p. 31).

Un verdadero culto felino.

Quizás las obras, allí presentes a nuestro alcance y actualidad, requieran volver a ser miradas.

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 identidad latinoamericana. *Ninguna forma sólida puede contenerse* (2010) [figura 52], formó parte de la exposición *Encontrarse uno mismo en el afuera*, que tuvo lugar en el New Museum de Nueva York, en 2019. Técnicamente, esta escultura modular de fibra de vidrio de grandes dimensiones (250 x 120 x 120 cm) no es una réplica, o al menos no bajo criterios estrictos, y tampoco es un molde. Es una especie de copia invertida de la diosa azteca *Coatlícue* 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.

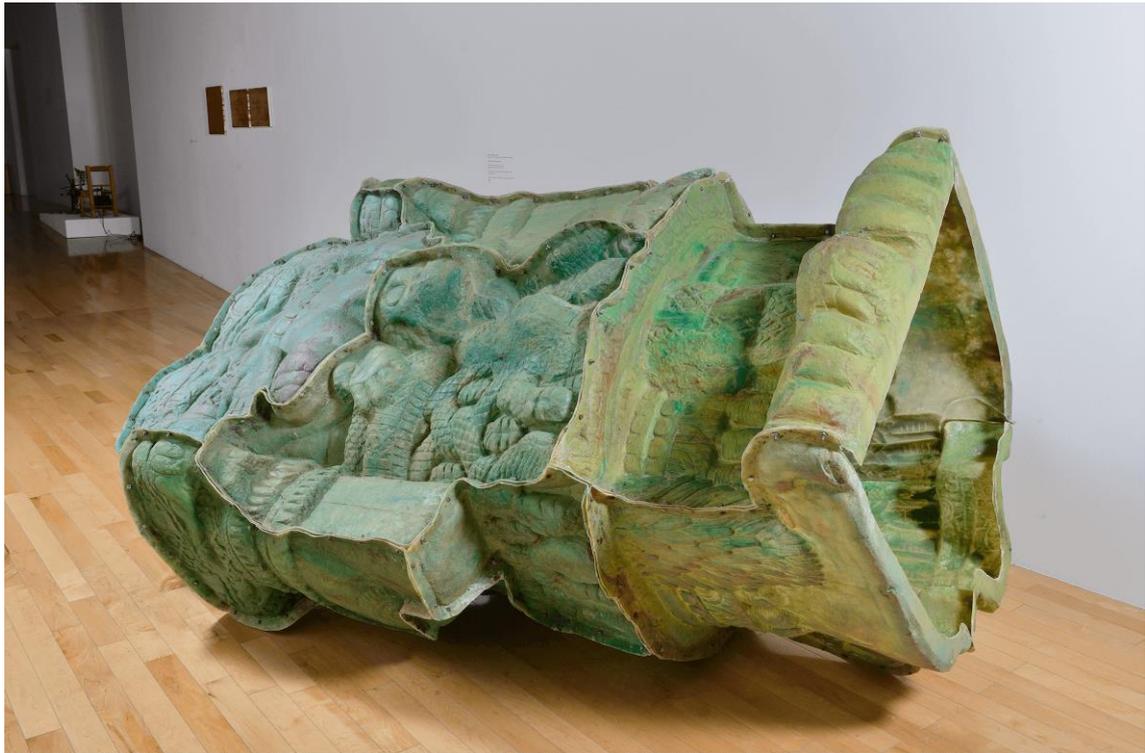


Figura 52.⁸¹ *Ninguna forma sólida puede contenerte* (2010), Mariana Castillo Deball.

Mariana Castillo Deball trae esa producción Azteca y, en un gesto de 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 pre conquista, conquista-colonización, independencia, presente.

Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl (1996) [figura 53] es otra obra que aborda el tema de la identidad mexicana. Éste, sin dudas, ha dado lugar a un sinnúmero de propuestas; interesa estudiar la forma que toma el mismo en esta instalación en particular.

⁸¹ Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Laura Anderson Barbata es una artista mexicana, nacida en 1958. Su trabajo se configura en múltiples lenguajes: performance, dibujo, instalaciones, escultura, arte público, fotografía, vestuario, video, y más. A partir de la década del noventa trabaja principalmente en el ámbito público y social, realizando proyectos interdisciplinarios y colaborativos en los más diversos sitios: México, el Amazonas venezolano, Trinidad y Tobago, Noruega, Estados Unidos.

Materializa su interés por la identidad cultural de los pueblos originarios en variadas producciones que resignifican sus indumentarias, rituales y tradiciones. Creó el término *Transcomunalidad*, que utiliza «para determinar un espacio público, sin fronteras, en el que la hibridación y el mestizaje cultural generan nuevas identidades estéticas e iconográficas» (Carvajal García, 2019, p. 230). La artista se pregunta por el lugar del individuo en la sociedad y su sensibilidad en la comunidad: «sus acciones son ejemplos singulares de mestizaje cultural o bien combinaciones y apropiaciones respetuosas de formas de actividad, de arte y de vida de muy diversos orígenes» (Sullivan, 2013, p. 62).



Figura 53.⁸² *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* (1996), Laura Anderson Barbata. Vista de la instalación en la VI Bienal de La Habana.

⁸² Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía: Cortesía de la artista.

Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl es una instalación de dimensiones variables, realizada a partir de elementos naturales, que problematiza sobre las lenguas originarias latinoamericanas en peligro de extinción, puntualmente el Náhuatl. Está conformada por estructuras de bambú que sostienen sesenta y dos piezas con forma de mazorca o maíz elaboradas en cera Campeche, dientes y cabello humano [figuras 54 y 55].



Figura 54.⁸³ Detalle. *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* (1996), Laura Anderson Barbata.

⁸³ Fotografía: Cortesía de la artista.



Figura 55.⁸⁴ Detalle. *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* (1996), Laura Anderson Barbata.

Epítome significa «1. m. Resumen o compendio de una obra extensa, que expone lo fundamental o más preciso de la materia tratada en ella. 2. m. *Ret.* Resumen de un discurso extenso en unas pocas palabras finales» (Real Academia Española, 2021, s. p.). En la VI Bienal de La Habana, la artista proclamaba: «La pieza habla de cómo en la conquista poco a poco el indígena fue despojado, quitándole por último hasta su manera de hablar. Esta era la última conquista. Cada diente extirpado representa una palabra muerta» (Anderson Barbata en Martínez Muñoz, 2017, p. 47). La civilización, en su obra cúlmine, si mantuvo algún término fue en su modo fácil, un epítome;⁸⁵ la obra operaría, además, como compendio de todas las palabras extirpadas: en su título aloja lo censurado. El criterio de selección del material está ligado a una decisión histórico-política; mediante esa reunión de elementos la artista liga el lenguaje y la alimentación.

Para conformar cada pieza, el aglutinante del que se vale es la cera Campeche, cuya consistencia permite usarla como adhesivo natural. Esta cera, de larga

⁸⁴ Fotografía: Cortesía de la artista.

⁸⁵ Dato de color: algunas palabras que se utilizan con frecuencia como tomate, chocolate, aguacate, mezcal, guacamole y chicle, derivan del náhuatl.

tradición en el territorio mexicano, es producida por una especie de abeja originaria de Latinoamérica, *Melipona beecheii*, cultivada en la península de Yucatán por los Mayas previo a la llegada de los europeos, quienes continuarían su explotación y exportarían su cera y miel al *viejo continente*. A la abeja la llamaban *Xunán kab* que se traduce: *dama real*. Entre cuatrocientas especies sin aguijón, la abeja Campeche es única porque fue sistemáticamente reproducida por los Mayas para aumentar su número y producción. La miel fue un recurso forestal esencial, sus productos tuvieron un rol preponderante en la medicina tradicional maya como antibiótico, para tratar enfermedades en los ojos, oídos, problemas respiratorios, de la piel y digestivos; las mujeres recibían este tipo de miel después del parto. También fue utilizada como edulcorante y como ingrediente de su aguamiel.

En el códice Tro-Cortesiano⁸⁶ se muestra el manejo que tenían los mayas con este tipo de abeja; de hecho, una sección se denominó: *La sección de las abejas*. Allí se registraron, además de datos de agricultura y cacería, los distintos tipos de abejas, su entorno, las floraciones que visitaban, sus cuidados, la siembra de colmenas, la cosecha de la miel, y los rituales divinos asociados a ellas. El cultivo de este insecto data de, al menos, dos mil años; una tradición viva y aún vigente en las comunidades locales entre las que mantiene su carácter sacro (Sotelo Santos, 2015-2016). Estas ceremonias tenían tal importancia en la comunidad, que fueron perseguidas por la Inquisición:

María Elena Guerrero Gómez, estudió una serie de procesos judiciales de los siglos XVI, XVII y XVIII relativos a indios hechiceros o indios ocultadores de ídolos. En los procesos, se describe una ceremonia que se realizaba en el traspatio de las casas. En esta ceremonia, los indígenas mayas utilizaban hojas de una planta llamada *ha'bin*, un jobón que es el tronco donde las abejas meliponas hacen su colmena, candelas hechas con cera de Campeche y las raíces del árbol del *balché* para la preparación del vino de miel. Además los participantes en las ceremonias se pinchaban en la lengua, en la oreja y en la punta de los dedos para hacer un pequeño ofrecimiento de sangre. En la visita que las investigadoras hicieron a la comunidad maya ubicada en el municipio de Tixcacalcupul, pudieron constatar que la ceremonia, prohibida por la Inquisición en el siglo XVI, aún se lleva a cabo con los mismos elementos y con los mismos fines que son pedir lluvia, buenas cosechas, y salud para los dueños de las milpas y de toda la comunidad (Castillo García, 2012, s. p.).

⁸⁶ Los códices mayas fueron los libros que elaboraban las élites que leían y escribían; contenían escenas religiosas y textos jeroglíficos.

Por su carácter politeísta, los códices fueron prohibidos por la religión católica: «El Provisorato de Indios de Yucatán perseguía estas prácticas, decomisaba esos códices, los destruía, castigaba a los que los hacían, los leían, hasta que llegaron a cumplir su meta, que era extirpar la escritura jeroglífica maya y la elaboración de códices» (Velásquez García en Santillán, 2018, s. p.).

Las piezas de Anderson Barbata aludieron maíces; forma que podría dar pie a otra investigación entera por la significación que tuvo el cultivo de ese vegetal en la tradición del continente –no sólo en lo que hoy conocemos como México-. El historiador de la conquista Francisco Antonio Fuentes y Guzmán redactaba en el año 1690:

En los nacimientos de sus hijos estilaban (hoy por la misericordia de Dios están más fieles a la observancia católica) tomar una mazorca de maíz de las que se producen y crían variado el grano de diversidad de colores vistosos, y sobre esta mazorca, con ciertas palabras conducentes a conseguir para el niño buena ventura, con un cuchillo de chay, especie de pedernal negro, nuevo y sin que hubiese servido a otra cosa, le cortaban el ombligo y guardaban la mazorca al humo llena de aquella sangre hasta el tiempo de las siembras, y entonces, desgranada aquella mazorca, sembraban aquellos granos con grandísimo cuidado en nombre del hijo, y lo que producía volvían a sembrar; y esto se reducía a sustentarle, dando parte de la cosecha al sacerdote del templo, hasta que él tenía edad de poder por sí sembrar, diciendo que así no solamente comía del sudor de su rostro, pero de su propia sangre. La navaja arrojaban al río como cosa sagrada (en Martínez Muñoz, 2017, p. 200).

El Adolescente Huasteco (una escultura de ciento cuarenta y cinco centímetros, tallada en piedra arenisca) es una pieza característica del pueblo huasteco, esculpida con extremada destreza y nivel de detalle. Representa un joven, erguido y desnudo (rasgo de deidad en aquella sociedad). Tiene deformado el cráneo, sus dientes superiores limados, orificios para llevar orejeras y el tabique perforado para portar nariguera. Además, posee complejos diseños tallados en su cuerpo los cuales podrían referir a tatuajes o pinturas corporales de significado simbólico complejo: mazorcas de maíz, cuentas de piedra verde, la serpiente de agua y signos vinculados al culto a *Ehécatl-Quetzalcóatl*. Lleva, colgando de una banda, a otro personaje -pequeño, tal vez un infante-, con la misma deformación craneal y orejeras. Algunas investigaciones, entre otras interpretaciones, lo han descifrado como *Cipak*, joven dios del maíz que carga a su padre para introducirlo en el sedentarismo (del Olmo Frese, 2020).

En varias partes de su cuerpo pueden apreciarse, tallados, maíces que evidencian el vínculo simbólico que establecían los antiguos entre el cuerpo y su cosmovisión; en este caso la significación sagrada de la mazorca. A propósito, puede leerse en el sitio web del Museo Nacional de Antropología de México:

Uno de los signos más reiterados en el cuerpo del joven es la serie de círculos interpretados como chalchihuitl, cuentas de piedra verde que representan gotas de agua indispensables para el cultivo del maíz. Otras versiones de los círculos tienen en su interior la figura de un monstruo o serpiente de agua, que al igual que las piedras verdes, se relaciona con las fuentes de agua y la fertilidad de la tierra que permite el crecimiento del maíz (2020, s. p.).

Martínez Muñoz (2017) realizó un recorrido en artes visuales sobre la reproducción de significaciones en torno a la importancia de la alimentación a base de maíz. En su estudio sugería, poéticamente, que en la conquista de América los cuerpos alimentados a base de trigo se toparon con los hombres de maíz, y concluía que la alimentación genera y perpetúa afectos: «el alimento es íntimo, como las semillas, condensa saberes y sensibilidades aprendidas y enseñadas por generaciones y generaciones de ancestros predecesores» (p. 202). Hoy en día se realizan grandes esfuerzos para preservar algunas poblaciones antiguas de maíz, un producto que tiene alto impacto en la economía del país.

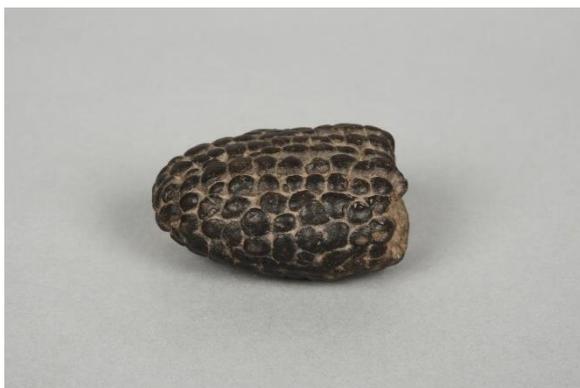


Figura 56 (izquierda).⁸⁷ Maíz labrado en piedra (1400 – 1532). Museo de América, Madrid. Ministerio de Cultura y Deporte, España. Fotografía: Gonzalo Cases Ortega.⁸⁸ Figura 57 (derecha) Mochica (200 a.C. – 600 d.C).⁸⁹ Cabeza de cetro escultórica de aleación de oro-cobre-plata representando mazorca de maíz. Dimensiones: 12,6 x 4,5 x 5 cm. Extraída del sitio oficial del Museo Larco – Lima, Perú.

⁸⁷ Uso ceremonial: se enterraban en los campos de cultivo para agradecer por las cosechas.

⁸⁸ Imagen autorizada por el museo para su reproducción con fines académicos y no comerciales.

⁸⁹ Imagen que puede ser utilizada con fines educativos o de investigación.



Figuras 58 y 59.⁹⁰ Botella gollete asa estribo escultórica. Cerámica. Mochica (200 a.C. – 600 d.C). Personaje con cara humana, colmillos de felino, collar y cuerpo de maíz, acompañado de dos personajes con cara humana, colmillos de felino, extremidades superiores humanas y cuerpo de maíz. Dimensiones: 23,7 x 17,2 x 13,4 cm. Extraídas del sitio oficial del Museo Larco – Lima, Perú.

Podrían escribirse gran cantidad de páginas para referir a las representaciones del maíz en la América pre conquista. Las evidencias abundan [figuras 56, 57, 58 y 59]. Su sacralidad y preeminencia entre los cultivos marcó, sin lugar a dudas, el uso del territorio, la implicancia de aquellos hombres en los períodos de siembra, cosecha, y los factores climáticos que las determinaban. Si pensamos el lenguaje como un modo de habitar que modela y regula nuestro vínculo con el entorno mediante la implicancia del pensamiento, podemos inferir el valor que tuvo el cultivo de aquel vegetal para definir culturalmente al pueblo y cómo esto se tradujo o se traspasó a su lengua. Así, por ejemplo, «*Tlaoltemoliztli* es una palabra en náhuatl que se traduce al español como “en búsqueda de la planta de maíz”» (Martínez Muñoz, 2017, p. 16); el término refleja la importancia de este cultivo traducida al lenguaje.

Los Nahuas dejaron abundante producción escrita; su lengua se hablaba en buena parte de Mesoamérica hasta la llegada de los conquistadores. En *Lectura del Náhuatl* (2016) Wright Carr explica que el *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales* (2008) determina que hay trescientas sesenta y cuatro lenguas indígenas en México, de las cuales treinta corresponden a variaciones del náhuatl. Agrega, «éstas se denominan “náhuatl” o “mexicano”, agregando referentes geográficos como “del norte de Puebla” y “de Tetela del Volcán”; se

⁹⁰ Imágenes que pueden ser utilizadas con fines educativos o de investigación.

registran las formas de autodenominación de cada variante y las poblaciones donde actualmente se habla» (Wright Carr, 2016, p. 27). Respecto a la denominación *maíz*, si bien se vuelve útil para establecer cierta comunicación que permita desarrollar este estudio, se hace necesario aclarar, también, que no deja de ser una reducción, vale decir, occidental; en náhuatl se llamó *Tlaolli*, con otras denominaciones para cada una de sus partes. De todos modos, *maíz* basta a los fines de este análisis.

Si «todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten» (Borges, [1949] 2009, p. 752), Laura Anderson Barbata, mediante una potente reunión de elementos formales en la que nos permitimos rastrear la pervivencia de América Antigua, nos obliga como público a preguntarnos por el lugar que los pueblos originarios ocupan en el contexto global y por el detrimento de su identidad.

La obra *En carne propia* (2010) [figura 60] es otro caso –además del de Castillo Deball- que se inscribe en la línea de lo antro-po-zoomorfo. Formó parte de la exposición individual *Mudar la piel*, de la artista costarricense Karla Solano, realizada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), en 2010. La propuesta es un video en el que la propia artista está realizando una acción. La situación se inicia con una especie de cuero o piel ubicada en el medio de la escena. Seguidamente, aparece Solano, desnuda, caminando sobre sus manos y rodillas, dirigiéndose a ese centro. Comienza a hacer movimientos con esa piel, y lentamente se va arrojando con la misma. La toca, la mueve, se envuelve y se coloca un trozo de ella sobre el rostro, 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 3'34" de duración acompaña y potencia la imagen, haciendo lugar al vacío y reforzando la acción –un tanto incómoda al espectador– desde esa falta.

Su temporalidad está definida, hay un principio y un final; transcurre, a primera vista, cronológicamente, en una acción continua. Pero, además de esa presencia aquí y ahora, *En carne propia* podría establecer otro juego espaciotemporal si,

como espectadores, le adjudicáramos el retomar la práctica cultural de andar desnudos de los pobladores de la América pre conquista, que fue descrita desde el desprecio por la norma civilizatoria:

lo que su vida y costumbres conocimos fue que todos van desnudos, así los hombres como las mujeres... Sus armas son arcos y flechas muy bien fabricadas... Pero todo lo que en esto son limpios y esquivos, son sucios y desvergonzados en hacer aguas, así los hombres y las mujeres porque estando hablando con nosotros, sin volverse ni avergonzarse, dejaban salir tal fealdad, que en esto no les da vergüenza alguna (Amodio en Carreño, 2008, s. p.).

La desnudez, la intervención de la piel, lo ritual, podría asociarse formalmente a la propuesta de Solano, cuyo énfasis está puesto en esos ejes.



Figura 60.⁹¹ Captura de pantalla de *En carne propia* (2010), Karla Solano.

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,

⁹¹ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída de https://www.youtube.com/watch?v=6770Q5T_acw

movimientos, tensiones, en las que el cuerpo es llevado al extremo o a detenciones que no podrían durar mucho más que instantes.

La artista explora múltiples variantes en sus obras sobre el modo de presentar lo corporal. La fotografía, con Solano, se despega de su tamaño y carácter tradicionales para ocupar otros espacios, formatos, materialidades y soportes. En *Geografías* (2000) [figura 61 y 62] sirvió a los espectadores una suerte de canapés o porciones de torta, emplatadas en sus clásicos pirotines o tulipas, cuyo decorado o revestimiento consistió en una crema estampada con fragmentos corporales. Invitó a digerir el cuerpo, literalmente.



Figura 61.⁹² *Geografías* (2000), Karla Solano.

⁹² Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída de su sitio web.



Figura 62.⁹³ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.

En el marco de la hipótesis que aquí nos ocupa, se hace indisociable esta propuesta a una de las prácticas rituales más difundidas como monstruosa -sino la más-: el canibalismo. Al respecto, Carreño recopilaba los siguientes datos:

Aunque es Colón quien da inicio a tales mitos, es Vespucio quien elabora las comparaciones entre las prácticas de cocina europeas y las prácticas caníbales, imponiendo una equivalencia entre dos acciones que en la realidad etnográfica no son comparables. Efectivamente, en un caso se trata del consumo cotidiano de comida (Europa), mientras que en el otro es un consumo ritual en el contexto de ceremonias tradicionales, como ocurre entre algunos pueblos americanos (Amodio en Carreño, 2008, s. p.).

Un cronista que relató en detalle la práctica fue Hans Staden, alemán que en 1550 se unió a una expedición española al Río de La Plata que naufragaría y de la que resultaría capturado durante nueve meses por los Tupinamba, conocidos como caníbales. En 1555 escapó en un barco francés, volvió a Alemania y en 1557 publicó un libro (que se volvería *best seller*, reimpresso numerosas veces en alemán, traducido al francés, holandés y latín) en el cual relató su experiencia: *La verdadera historia y descripción de un país en América, cuyos habitantes son salvajes, están desnudos, no tienen un Dios y son crueles devoradores de*

⁹³ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.

hombres. El relato es espeluznante, claro, pues fue escrito en primera persona. Contenía algunas imágenes que graficaron su ingrata experiencia y que afianzarían el imaginario en torno al canibalismo. Comenzando por el título, se perpetuó su descripción como una práctica aberrante, despreciable y horrorosa, despojándola de toda significación ritual, para presentarla como sacrilegio.

A continuación, algunos detalles de las fotografías que Karla Solano estampó [figuras 63, 64, 65, 66, 67 y 68].



Figura 63.⁹⁴ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.

⁹⁴ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.



Figura 64.⁹⁵ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.



⁹⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.

Figura 65.⁹⁶ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.



Figura 66.⁹⁷ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.



⁹⁶ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.

⁹⁷ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.

Figura 67.⁹⁸ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.



Figura 68.⁹⁹ Detalle. *Geografías* (2000), Karla Solano.

Solano, en ese alimento, ofrece detalles del cuerpo. Omar Calabrese, en un recorrido por la etimología de la palabra, nos recuerda que «"detalle" viene del francés renacentista (y a su vez, obviamente, del latín) "detail", es decir, "cortar de". Esto presupone, por tanto, un sujeto que "corta" un objeto [...] La preposición "de" implica la precedencia de un estado anterior al corte» (1987, pp. 86-87). En ese corte, presumimos la relación con su entero, algo que inevitablemente sucede al entrar en contacto con las imágenes de la artista, las cuales dejan ver orificios, cavidades, saliva, sangre, pezones, vellosidades. Algunas presentan instantes que tensan el cuerpo hacia un extremo o lo detienen en lo que no podría durar más que un tiempo definido. Mediante la estrategia poética de desandar la fotografía de su tradicional soporte, interpela al espectador, quien debe atravesar una experiencia extraordinaria en su relación con los límites de lo comestible.

⁹⁸Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.

⁹⁹ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Imagen extraída del sitio web de la artista.

Otras prácticas culturales también suscitaron desprecio entre viajeros y conquistadores. Como parte del *repertorio visual* se enumeraron la vestimenta y la ornamentación. Veamos un fragmento de *Primer viaje alrededor del mundo* (1899)¹⁰⁰ en el que Antonio Pigafetta se asombra por la ridiculez del uso de plumas:

Los brasileros son de color aceitunado, más bien que negros; van desnudos, como dije antes, sin cubrir siquiera las partes naturales; pero sí la parte posterior del cuerpo, debajo de la cintura, con un cerco de plumas de papagayo, uso que a nosotros nos pareció por demás ridículo. Los hombres no tienen barba, ni vello alguno, pues se arrancan todo el que sale; se pintan el cuerpo y la cara, valiéndose del fuego, haciéndolo igualmente las mujeres. Aquellos, en su gran mayoría, tienen en el labio inferior tres agujeros, de los que cuelgan unas piedrecitas de forma cilíndrica, como de un dedo de largo (p. 9).

El arte plumario, sin embargo, fue sumamente importante por aquel entonces. Este tipo de crónicas amerita la decisión de estudiarlo en este capítulo como práctica monstruosa y no en el tercero junto a lo textil. Esto no quiere decir que no esté íntimamente ligado a ese último universo. De hecho, en ese capítulo se hizo hincapié en que fue en el arte textil donde la representación de aves adquirió especial importancia.

En los Andes, con las culturas Nasca y Wari, este arte logra su máximo desarrollo a partir de la incorporación de diversas plumas obtenidas del intercambio con pueblos amazónicos entre los que, por la abundancia de aves tropicales en el territorio que habitaban, este arte tuvo una especial impronta. Las piezas (pectorales [figura 69], tocados, bolsas, abanicos, tobilleras, sombrillas, escudos) eran diseñadas específicamente para lucir las plumas mediante la combinación de técnicas textiles con otras, como cestería [figura 70]. En el período Inca, continuando esta tradición heredada, la actividad estuvo circunscripta a artesanos especialistas denominados *tejedores de plumas*, y su uso a autoridades religiosas y políticas en contextos rituales, ornamentación de sus emblemas, como mantos en paredes y techos de templos, entre otras funciones (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010).

¹⁰⁰ 1899 es, por supuesto, el año de publicación del libro; la obra fue concluida en 1522. La travesía se inició en 1519 cuando Magallanes se embarcó en un itinerario sin precedentes hasta entonces: el primer viaje alrededor del mundo -del que Pigafetta formó parte-.

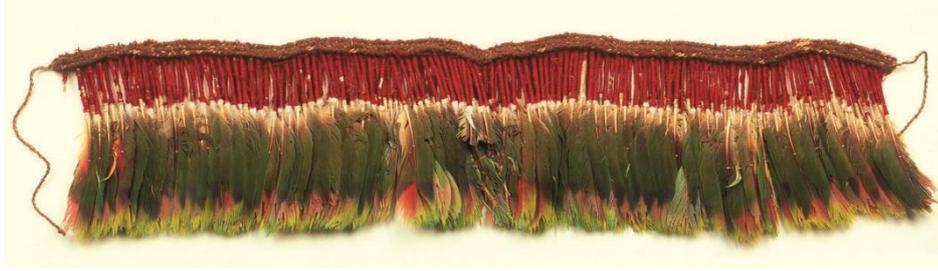


Figura 69.¹⁰¹ Pectoral o faldellín de plumas (1400 – 1500). Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.



Figura 70.¹⁰² Gorro discoidal (1000 – 1450). Fibras vegetales dispuestas en espiral y cosidas con hilos; del centro brota un grueso manojo de fibras trenzadas y plumas de colores. Tocado vernáculo, diseñado para brindar sombra. Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.

En lo que aquí interesa reparar es en su carácter sagrado, en su trascendencia ceremonial y social como insignia de poder, lo cual aparejaría su represión en

¹⁰¹ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Fotografía: cortesía del museo.

¹⁰² Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Extraída del sitio web del museo.

tanto rito hereje. En los dos capítulos anteriores se abordaron los *precarios* de Cecilia Vicuña como obras que recuperan ese material, y su utilización en ciertas acciones como, por ejemplo, la de la montaña en su *Quipu Menstrual*. Además, a partir de la obra de Catalina Mena Ürményi se mencionó que un tejido llegaba a su máxima expresión si incorporaba plumas, plata u oro.

Ampliaré respecto a esa sacralidad a partir de un caso más. *Llanto cósmico* fue el título de la exposición individual de la artista chilena Patricia Domínguez, que tuvo lugar en 2018, en la Twin Gallery, Madrid. Mediante esta propuesta identifica, visualiza y transforma prácticas y 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 en Twin Gallery, 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 Domínguez es que 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) [figura 71] está realizada con «Plumas, pelo sintético, garra de metal, tape de ojos, patas de gallina, camisa, botones de ojos irritados y vela» (Twin Gallery, 2018, s. p.). Un ser antropo-zoomorfo se posa sobre un estante construido a partir de una camisa [figuras 72 y 73]. Lo humano-animal está dado por su forma: es una especie de cabeza con una 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. Así, a la emergencia del arte plumario se suma la del uso de pelucas, elemento trascendente en las ceremonias y prácticas funerarias de algunos pueblos como el Chinchorro, por

traer un caso (que no es cualquier caso, sino que se trata de unos de los más antiguos habitantes de la costa de Arica).

También hay ojos amarrando las plumas y una garra de metal en la punta de la cabeza, con una estética similar a la de los objetos de cotillón. La camisa que oficia de estante podría ser una prenda de cualquier empresario 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 o ritual.



Figura 71.¹⁰³ *'Ol a.k.a huevo* (2018), Patricia Domínguez.

¹⁰³ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía: cortesía de la artista.



Figura 72.¹⁰⁴ Detalle. 'Ol a.k.a huevo' (2018), Patricia Domínguez.

¹⁰⁴ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía: cortesía de la artista.



Figura 73.¹⁰⁵ Detalle 'Ol a.k.a huevo (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 comunicación está desintegrada, simplificada y fácil de digerir. 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. Esos *new media* son sacudidos y puestos en tensión al interactuar en *Llanto cósmico* con elementos que recogen prácticas y formas ancestrales, como es el caso de 'Ol a.k.a huevo.

Haití [figuras 74 y 75] de Tomás Espina y Pablo García, fue expuesta en el Museo Emilio Caraffa (MEC) en 2016. Al año siguiente inauguraría 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

¹⁰⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografía: cortesía de la artista.

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, unificadas por una cubierta de polvo. El lenguaje de éstas 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 74.¹⁰⁶ *Haití* (2016 - 2017), Tomás Espina y Pablo García.

¹⁰⁶ Obra con autorización para su reproducción. Fotografía: cortesía de los artistas.



Figura 75.¹⁰⁷ Detalle. *Haití* (2016 - 2017), Tomás Espina y Pablo García.

La presencia de máscaras en la antigüedad merecería escribir un capítulo aparte. Formalmente, estas cabezas atávicas habilitan un anclaje en producciones de la América pre conquista. «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 [figura 76] originalmente empotradas equidistantes y horizontalmente en los muros del Templo Chavín de Huántar [figura 77], a las máscaras líticas Tafí,¹⁰⁸ a las de las culturas Olmeca, Tolteca, Condorhuasi, Teotihuacán y Maya.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Obra con autorización para su reproducción. Fotografía: cortesía de los artistas.

¹⁰⁸ Uno de cuyos ejemplares forma parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰⁹ La galería William Siegal dispone de varios ejemplares que pueden visualizarse online.



Figura 76.¹¹⁰ Cabeza clava. Chavín.

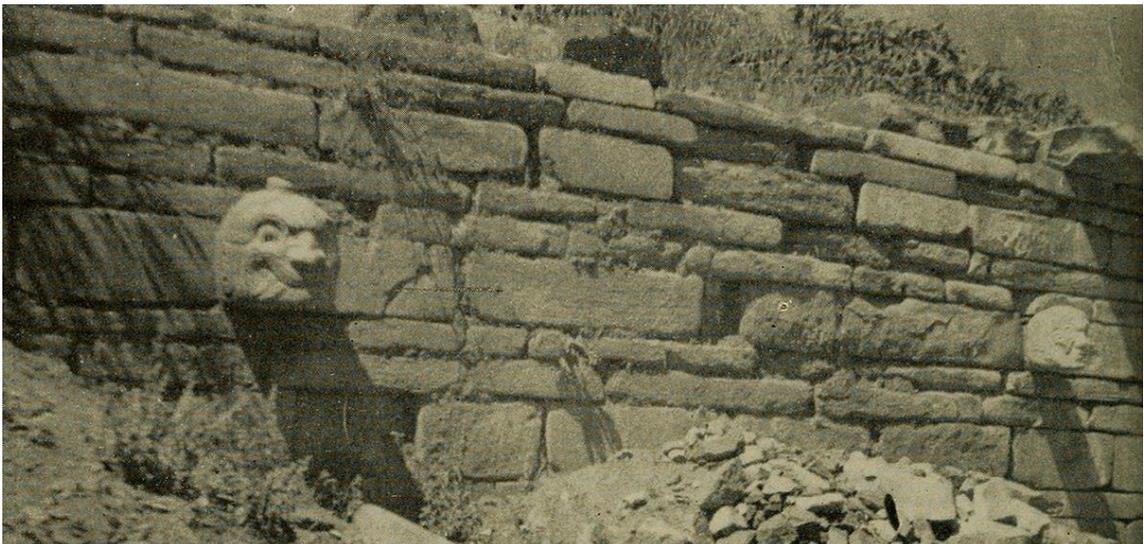


Figura 77.¹¹¹ Vista de las cabezas clavos empotradas en el Templo Chavín de Huántar (1901).

Espina manifestó que Haití encierra aquello que Occidente desprecia: primitivo, salvaje, chamánico; lo ritualizado que está al margen de la cultura (Espina en UNTREF, 2017a). Además,

¹¹⁰ Autoría: Kcorac (2016). Imagen autorizada para compartir bajo Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

¹¹¹ Imagen libre. Sin restricciones de autoría.

fue el primer país que se independizó, y el país al que Occidente no ha dado tregua. [...] Haití suena como ¡ay, ti!, como ¡ay 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 la producción al ritual y al dolor; esto forma parte de aquellos tabúes o temas que Occidente no quiso hacer asomar: la enfermedad, el sexo, la homosexualidad, la muerte, la magia, lo chamánico, lo inconsciente.

Si la obra es abordada, además de su formato, 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 público. 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 necesariamente como ritual, sino habilitando otras lecturas posibles:

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 nexos, 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, 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: «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» (Espina, 2017b).

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 Argentina, se hace inevitable la asociación, como sostiene Espina (en Stupía, 2016, s. p.).

El trabajo de Raquel Paiewonsky, artista dominicana nacida en 1969,

gira en torno al cuerpo, principalmente el femenino, como contenedor de experiencias, y el impacto que genera en él lo que ella denomina como las construcciones culturales y los estereotipos [...] Su instrumental simbólico insistirá entonces en el cuerpo y su fragmentación, en la materia y la memoria, en las capas profundas de la experiencia (Centro Atlántico de Arte Moderno & Cabildo de Gran Canaria, 2018, s. p.).

La serie *Enlace* (2012) consiste en nueve fotografías montadas sobre acrílico, de dos mismas personas en diferentes poses, acciones, situaciones. Acorde a su pregunta y trabajo sobre el estereotipo, esos cuerpos no encarnan el ideal femenino-masculino, ni se posicionan desde ese lugar. Empezando por la vestimenta, ésta va variando y en unas tomas la mujer utiliza prendas que, en

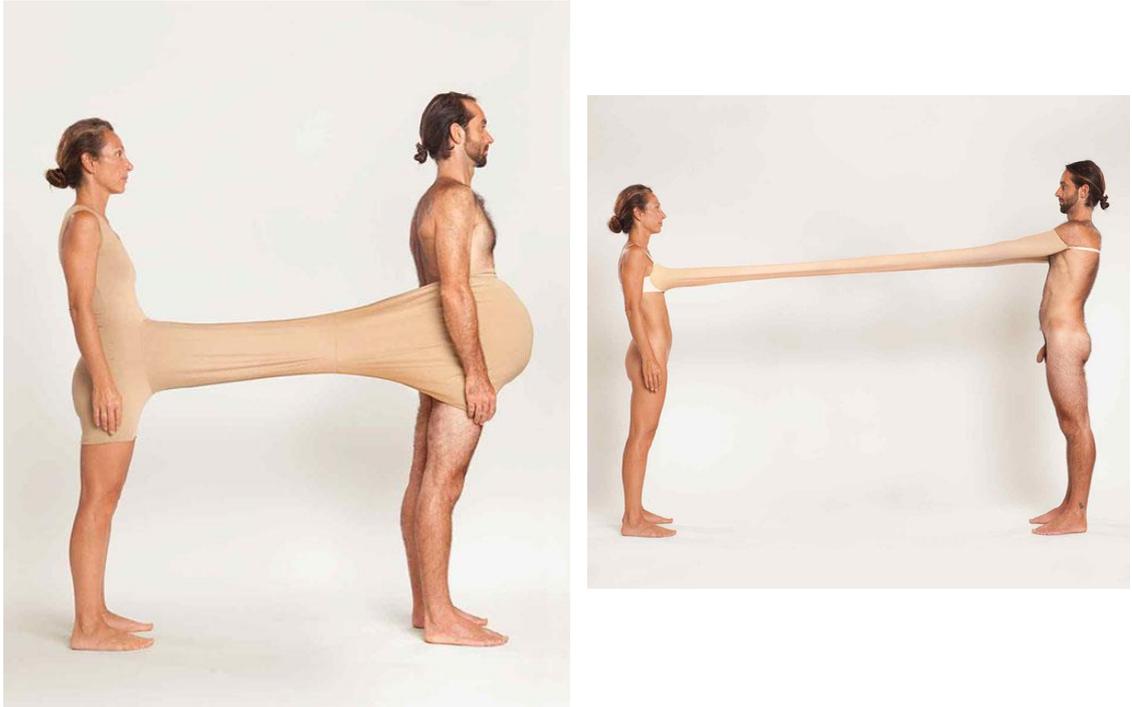
teoría y desde esos lugares, son producidas para hombres, y viceversa, como calzarse con tacos [figura 78].

Por otro lado, y como el título sugiere, esas dos personas están siempre enlazadas. Claro que el modo de hacerlo no es casual. Unas veces desde los genitales [figura 79], otra desde los pectorales [figura 81], desde la mujer hacia el hombre -generándole a éste un vientre similar al de un cuerpo gestante- [figura 80], desde sus bocas, desde sus cabezas, o desde la de ella hacia el glúteo de él. Un múltiple enlace que recorre ambos cuerpos, enfrentados, pegados uno al otro, unas veces vestidos, otras vendados, otras desnudos.



Figuras 78 (izquierda) y 79 (derecha).¹¹² Fotografías pertenecientes a la serie *Enlace* (2012), Raquel Paiweonsky.

¹¹² Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografías extraídas de su sitio web. La serie completa se encuentra disponible en <https://raquelpaiweonsky.com/enlace.html>



Figuras 80 (izquierda) y 81 (derecha).¹¹³ Fotografías pertenecientes a la serie *Enlace* (2012), Raquel Paiweonsky.

En estos cuerpos enlazados de Paiweonsky se reconocen rasgos formales cercanos a los de los *Duhos* del pueblo Taíno, sillas o bancos ceremoniales cuya forma consiste, de modo simplificado, en dos cuerpos o rostros que se prolongan enlazándose. En algunos casos no son dos, sino un cuerpo o figura antropozooorfa que se extiende, pero sobre el mismo principio de forma conexas o prolongada [figura 82].

¹¹³ Obra con autorización de la autora para su reproducción. Fotografías extraídas de su sitio web.



Figura 82.¹¹⁴ Dúho Taíno (800 – 1600). Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino.

Este tipo de formas fue recurrente en éstas y otras producciones taínas. Es posible hallarlas en muchos de sus objetos utilitarios, como vasijas u ollas materializadas en cerámica o madera o en sus *Trigonolitos* [figura 83], *Cemies* y *Majadores*, figuras de pequeña escala talladas en piedra. Estos antecedentes pueden advertirse también en otras series de la artista, como *Dunas* (2014),¹¹⁵ u obras como *Contenedor de ideas* (2010),¹¹⁶ en las cuales el énfasis está puesto en la prolongación vertical de la forma.

¹¹⁴ Imagen con autorización para ser reproducida en esta tesis. Extraída del sitio web del museo.

¹¹⁵ Disponible en el sitio web de la artista.

¹¹⁶ Disponible en el sitio web de la artista.



Figura 83.¹¹⁷ Trigonolito (1000 – 1500). Museo de América, Madrid. Ministerio de Cultura y Deporte, España. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda .

Fueron distintos modos de representar el cuerpo que el pueblo Taíno manifestó en su universo visual. Del mismo modo, y desde un abordaje contemporáneo de la imagen, pueden pensarse las fotografías de Raquel Paiewonsky: una prolongación del cuerpo en escena que habilita conexiones.

La contrastación de sus obras con las de ese pueblo no es casual: fueron quienes habitaron República Dominicana desde el 700d.C, aproximadamente, hasta la llegada de los españoles. De todos modos, no se intenta decir con esto que a cada territorio correspondería una *supervivencia*. Por el contrario, se sostiene que los artistas contemporáneos son seducidos, consciente o inconscientemente, por la forma, y no necesariamente por criterios de tipo geográfico o antropológico. Pero en el caso concreto de Paiewonsky y los Taínos, la cuestión tampoco puede omitirse.

¹¹⁷ Imagen autorizada por el museo para su reproducción con fines académicos y no comerciales.

PALABRAS FINALES

Al comenzar esta tesis se infería, con cierta presunción de afirmación, la presencia de rasgos formales de producciones de América antigua en el arte contemporáneo latinoamericano. Era necesario esclarecer en qué sentido se construyen esas revitalizaciones.

Al trazar la hipótesis me propuse ir en búsqueda de pervivencias únicamente formales. Tenía un sentido específico y marcaba una posición determinada: no debía forzar las obras a decir aquello que no dicen, no debía llenarlas de palabras que obturaran su disposición, no debía realizar traducciones forzadas. Además, tenía una razón ligada a mi campo disciplinar de formación: las artes visuales –y no, por ejemplo, la sociología, la psicología, la historia o la antropología-. Sin embargo, como las mariposas, las *supervivencias* son esquivas y errantes. Su relampagueo me obligó a ahondar en la relación entre las formas y el contenido, porque *¿cuál sería, si no, el sentido de su reaparición?* No debía –no deseaba, para ser honesta- trazar una especie de matriz que, sólo a modo de cotejo, contrastara producciones de distintos tiempos para simplemente verificar sus similitudes formales. Pero también, próximo a eso, comprendí que, como afirma Belinche [2011] (2016), la formalización de los materiales no necesariamente parte de los temas y, aunque así fuera, «estaríamos, igualmente, instalados en una esfera cualitativamente superior al acontecer y a su relato» (p. 51). El análisis debía bucear entre la composición de las obras y sus contextos. Tensionar éstos últimos para leer, en su propio tiempo, la oscuridad, siguiendo a Agamben (2008). Porque, como la fuerza de la mariposa, esa emergencia no es mecánica, sino orgánica y móvil.

Asumí, como sugiere Didi-Huberman [2002] (2018), que escribir hoy sobre Warburg «es aceptar que nuestras propias hipótesis de lectura se vean un día modificadas o cuestionadas por un hallazgo inesperado de este *corpus flotante*» (p. 28) que es su obra, con límites todavía difusos. Él mismo advertía al lector de su *Atlas Mnemosyne*:

Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva, historizante, de los hechos y de la empatía <introducción> de la libertad de conciencia en el arte, se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretajan con la materia acronológicamente [sic] estratificada (Warburg, 2010, p. 4).

Una carta que escribió a su hermano en 1928 da cuenta de que su propuesta exigía desplazamientos, un saber en constante movimiento. Permite inferir que el autor no se estaqueaba en certezas apriorísticas:

Gracias a estas investigaciones [para mi atlas], puedo comprender hoy, y demostrar, que pensamiento concreto y pensamiento abstracto no se oponen con nitidez, sino que, por el contrario, determinan un círculo orgánico de la capacidad intelectual del hombre... En mi *Mnemosyne* espero poder representar tal dialéctica en su desarrollo histórico (Warburg en Didi-Huberman, [2002] 2018, p. 440).

Para poder entablar un diálogo fue menester una circunscripción, puesto que, por cuestiones metodológicas y de extensión, se volvía imposible abarcar todas las producciones que se deseaba. Sin embargo, mi intención fue ofrecer un panorama diverso, plural y variado de obras. Las unidades de análisis se dispusieron en torno a la *supervivencia* del *textil* y lo *monstruoso*. Si bien la delimitación podría parecer simplemente ordenadora y descriptiva, propició, hacia el interior de cada una de esas categorías, análisis interpretativos.

En cuanto al textil, mi abordaje suscitó ciertas relaciones que merecen ser expuestas a modo de, provisionales, conclusiones. A lo largo de la tesis, se vio el valor excepcional que tuvo el *quipu* entre otras prácticas culturales, por su peso específico en la administración de la sociedad y el complejo rol que cumplió, lo cual trajo aparejada su consecuente represión. De allí la importancia del estudio de esa herramienta, en tanto lo reprimido opera de manera central en la lógica sintomática-fantasmal de las *supervivencias*. El caso de Cecilia Vicuña adquirió preponderancia en el tercer capítulo por su intención manifiesta de hacer resonar ecos del pasado en la actualidad, y específicamente del *quipu*, lo cual la situó inmediata a mi hipótesis. Multidimensionalmente habita los espacios liminales entre lo recordado y lo olvidado, lo consciente y lo inconsciente, lo venerado y lo descartado, lo material y lo precario. Sin embargo, aún seducida por la exquisita producción de Vicuña, no era justo forzar interpretaciones que obturaran mi marco teórico: era necesario dar cuenta de que las *supervivencias* operan, también, de manera inconsciente, lo cual me condujo a rastrear otras producciones. La pregunta por lo textil me hizo encontrar con los espacios domésticos –un tanto disgustada por su casi inevitable destino, no así por las potentes formas que de este arte emanan-. Isabel Cisneros vino a instalar la

factura industrial de ciertos materiales en convivencia poética con el quehacer manual y cotidiano de ciertas labores, en una serie que habilitó el encuentro de temporalidades discontinuas, como la contemporaneidad, la posguerra del siglo XX y la América ancestral, a partir de recursos formales que remitieron a aquella herramienta mnemotécnica (*quipu*) y a otras piezas textiles. Leda Catunda desbordó la disciplina y, con ella, la vida doméstica, despertando, también, conjugaciones temporales sustantivas; los tejidos fueron tergiversados y, expone Lemus (2020), su función suspendida en pos de reparar en su sensualidad. Pero el tópico de lo íntimo u hogareño ligado históricamente a lo femenino despertó en mí una necesidad de dejar sentada la discusión de tamaña asignación al género que entablan ciertas artistas en sus composiciones en la actualidad, aunque sólo fuese como puntapié para futuras investigaciones. La disposición de la materia que propone Ana Gallardo habilitó la emergencia inconsciente del *quipu* andino, con un uso transfigurado a los tiempos de la obra: el registro y contabilidad de muertes a causa de la clandestinidad de la práctica casera del aborto. Ésta, claro, es una interpretación propia, pero suscitada a partir de la poética que construye la artista. Catalina Mena Ürményi reunió el universo textil junto al metal mediante una extraña –en el sentido de inesperada– labor de bordado. El léxico construido con esos únicos dos elementos indicó la potencia de lo breve, la condensación de sentido que puede motivar.

Escogí adrede el nombre de la segunda categoría y del cuarto capítulo: *Lo monstruoso*. Con ello se buscó mantener el tono de rechazo con que se miraron ciertas producciones latinoamericanas al momento de la colonización. Lo ritual, decíamos, adquirió particular peso, en tanto todas las *supervivencias*, en mayor o menor medida, tuvieron referencia a ese carácter. Y aún más, en cierto punto, todas las obras abordadas a lo largo de cada capítulo hundieron sus raíces, de alguna manera, en prácticas rituales; es que, como se evidenció, las mismas formaron parte del entramado cotidiano de los pueblos de la América pre conquista. Podemos decir que las formas de la producción visual ligada a ese universo, de algún modo, y volviendo sobre las palabras de Colombres (1985), germinaron. En *Ninguna forma sólida puede contenerse* (2010), Mariana Castillo Deball nos situó frente a la diosa azteca *Coatlicue*, considerada un monstruo y una expresión de lo demoníaco por quienes la encontraron en el siglo XVIII. Tanto por su connotación y carácter sacro como por su particular historia de

entierros y desentierros, esa escultura es hoy un emblema mexicano. Laura Anderson Barbata, en *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* (1996), refirió a la identidad a partir del idioma y la alimentación. Apostó a una conjugación de materiales en la que -mediante formas alusivas al maíz- radicó toda la potencia de la obra: me instó a indagar en ciertas tradiciones mayas relacionadas con el cultivo de abejas y la producción agrícola, en sus códices y su posterior represión. *En carne propia* (2010), de Karla Solano, posibilitó, casi a modo de rito contemporáneo, acceder, de cierta manera, al vínculo que mantuvieron los antiguos con la desnudez. Su obra *Geografías* (2000) tomó para mí especial importancia dado que, a partir de una práctica como el canibalismo, animó mi interés por profundizar en la pervivencia de lo ritual como tópico fundamental que atravesaría toda esta tesis. Patricia Domínguez, en *‘Ol a.k.a huevo* (2018), tematiza sobre la desintegración de la comunicación en el mundo actual y se pregunta por la capacidad que tenemos –o no- de hacer espacio a la espiritualidad. Mediante esta producción, abrió la puerta al abordaje del arte plumario como insignia principalmente ceremonial o litúrgica en los pueblos de la América antigua, quienes dejaron una inabarcable producción. Ésta es resignificada de múltiples maneras en el arte visual contemporáneo latinoamericano, hecho que justificaría la continuidad de este tópico en investigaciones posteriores. Igual que la mariposa, su belleza podría congelarse en un panel de museo, pero sus reminiscencias son errantes y esquivas; sus destellos dejan huellas que, por su vitalidad, no pueden capturarse en un estudio. *Haití* (2016-2017), de Tomás Espina y Pablo García, reunió la potencia de lo ritual, el sacrificio y la muerte; nos trasladó a la América pre conquista, así como también a su colonización y a determinados contextos turbulentos que vivió Latinoamérica en distintos momentos de su historia. La decisión de presentar esta obra en la Bienal Sur, y específicamente en Paraguay, cristalizó todas esas decisiones en una instalación de centenares de cabezas de barro que, en su forma, nos recordaron a ciertas máscaras y a la terracota como material milenario del continente. Entonces, a modo provisorio, y a partir de lo desarrollado en el cuarto capítulo, podemos acordar con Kusch en que lo «indígena espeja, en este sentido, la otra posibilidad de lo humano, que no había sido incluida en el proceso euroasiático» (2007, p. 798). En ese reflejarse devuelve la imagen de lo sombrío, su contraparte (Mignolo, 2007), muestra lo

que el sistema occidental no ofreció o -dicho de modo más pertinente- ocultó. Y en ese punto lo monstruoso se planteó en íntima relación con lo superviviente, en tanto

lo que sobrevive en una cultura es lo más *rechazado*, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. *Lo más muerto*, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también *lo más vivo* en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional. Tal es la extraña dialéctica del *Nachleben* (Didi-Huberman, [2002] 2018, p. 138).

Inauguré mi tránsito por el doctorado con el seminario *Historiografía Contemporánea y Cultura Latinoamericana*. Al finalizar la cursada se abría la pregunta sobre cómo se construyen miradas sobre el pasado; acordábamos en que, si bien la historiografía como construcción del mismo en sentido estricto es tarea de especialistas, las visiones del pasado que construimos en un sentido más amplio provienen de la acción de otros mediadores, como el caso que nos ocupa: el arte. Esta pregunta me acompañó en las cursadas subsiguientes, las cuales me llevaron, cada una en su especificidad, a reflexionar sobre la concepción en que posicionaría mi investigación. La categoría de *Nachleben* tiñó a mi estudio de una mirada concreta sobre la temporalidad; una especie de contrato irrenunciable en que el pasado debía ser leído como un archivo vivo, móvil y en diálogo con el presente, con potencial para nosotros. La consigna sonaba bien; la tarea fue ardua.

En algunas obras, las temáticas se acercaron a la pregunta por la historia o la identidad nacional o latinoamericana de un modo más evidente o manifiesto. *Paño e'sangre* (1973-1974), *Quipu Mapocho* (2017), *Quipu Menstrual* (2006), *Quipu de Lamentos* (2014), *Ruca abstracta* (1974-2014), *Traslaciones* (2019), *Ninguna forma sólida puede contenerte* (2010), *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* (1996), *'Ol a.k.a huevo* (2018) y *Haití* (2016-2017), en sus aspectos compositivos y procesos formantes construyeron aquel sentido en términos poéticos. En otras, América antigua se reconfiguró a modo de latencia formal, aunque su tópico no lo refiriera de manera explícita: *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* (2017), *Pueblo de altares* (2017), *Linguas Douradas* (2018), *Cuadrados de Lã* (1989), *Material descartable (perejil)* (2000), *Léxico*

doméstico (2012 - 2021), *En carne propia* (2010), *Geografías* (2000), y *Enlace* (2012).

El criterio de selección de las producciones –tanto contemporáneas como antiguas- no se forjó en términos cronológicos, y mucho menos evolutivos, sino a partir de ciertas formas y su reconfiguración en la actualidad. En el segundo capítulo se sostenía que la perspectiva warburgiana trunca la temporalidad dominante que suprimió especificidades locales. Sin intentar boicotear a aquella, pues hay algo del orden de lo cotidiano que debe organizarse de alguna manera, ampliamos concluyendo que las temporalidades suprimidas no pueden ser simplemente asimiladas a narrativas lineales; se hace necesario habilitar otros espacios-tiempos que releen aquello que quedó en algún lugar de la memoria colectiva. El concepto de *Nachleben* propende a no fijar el objeto a unas trayectorias históricas preestablecidas. Los objetos visuales así entendidos serían capaces de asumir un papel activo en la vida de la cultura (Moxey, 2016).

Entonces, se propuso la posibilidad de releer a los artistas de la América pre conquista a través de los contemporáneos y viceversa, en una lógica en la que ambos contextos fueran vinculados en una tensión que, al igual que en *Mnemosyne*, inaugurara el espacio de la complejidad y apuntara a pensar la historia en términos discontinuos. Concebir así las imágenes las volvió portadoras de tiempos heterogéneos o, mejor, implicó asumir esa heterogeneidad y captar sus impurezas y especificidad temporal, que son las del tiempo estético, un tiempo otro al cronológico. Los cruces temáticos y formales habilitados por el espacio ficcional del arte permitieron la coexistencia de elementos fundando otros mundos posibles, otros espacios-tiempos que los que exige la cotidianeidad. Un llamado a detenernos. Un espacio para la reflexión que nos adentró en la conciencia de los anacronismos.

Todo esto exigió que me acercara a las obras sin inmovilizarlas en categorías homogéneas o unidades totalizadoras, partiendo de la premisa de que las influencias centro-periferia fueron –y son-, al menos, recíprocas. Esa dinámica también es propia del proyecto warburgiano, el cual comprende la memoria como material plástico, apto de metamorfosis. Esto nos sitúa, como refiere Didi-Huberman [2002] (2018), «ante una relación inédita de lo universal con lo singular, una relación en la que lo universal sabe deformarse bajo cada presión

o impulso del objeto local» (p. 143); y agrega: «Warburg fue un historiador de las singularidades y no un investigador de universalidades abstractas» (p. 180).

La pregunta por la implicancia de retomar hoy esas memorias fue trasfondo de toda mi investigación que, casi como expresión de deseo, podría considerarse un aporte -muy modesto- a las teorías decoloniales. Entendiendo que «“lo propio” no se refiere a un museo de “elementos fundamentales”, una ontología de “cosas que nos pertenecen”» (Mignolo, 2007, p. 134), se trazaron caminos que apunten hacia un futuro de posibilidades. En ese sentido, en la *Introducción* mencioné la decisión de ceñir mi objeto de estudio a producciones de América Latina que, en su abordaje, cobren sentido en tanto prácticas sociales situadas con potencialidad problematizadora e interpelativa. En esa «toma de posición», y haciéndome cargo del «movimiento» que conlleva (Didi-Huberman, 2008), el recorte operó, además, en su mayoría, por obras de artistas mujeres; una decisión que ameritará ampliación en próximos análisis, una invitación a seguir revisando las artes latinoamericanas.

Finalmente, me interesa mencionar –de manera breve, puesto que esto no fue un trabajo de pedagogía- la intención que corrió a lo largo de este trabajo, y que fue enunciada como parte de sus objetivos, de generar un aporte a la labor docente en artes visuales al promover la incorporación de producciones contemporáneas latinoamericanas en la enseñanza. Se espera que esta tesis haya podido ser de utilidad para concebir una manera particular de abordar nuestro objeto de estudio.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Altieri en Radicati di Primeglio, C. [1951] (2006). *Estudio sobre los Quipus*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Fondo Editorial; Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE); Instituto Italiano di Cultura.

Amodio, E. en 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. Recuperado de http://www.antropologiavisual.cl/sites/default/files/carreno_imp_0.pdf

Anderson Barbata, L. (1996). *Epítome o modo fácil de aprender el idioma Náhuatl* [Instalación]. Figuras 53, 54 y 55. Cortesía de la artista.

Anderson Barbata, L. en Martínez Muñoz, A. (2017). *YO-TLAOLLI: El maíz como cuerpo, territorio y alimentación* (Tesis de Maestría). Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (600 a.C. – 200 a.C.). [Máscara funeraria]. Figura 38. Recuperada de <http://precolombino.cl/sala-textil/mascara-funeraria-pintada/>

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (100 a.C – 300 d.C.). [Bolsa anillada]. Figura 11. Recuperada de <http://precolombino.cl/coleccion/bolsa-anillada/>

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (800 - 1600). [Dúho]. Figura 82. Recuperada de <http://precolombino.cl/coleccion/duho-asiento-2/>

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (900 - 1400). [Traje Chimú]. Figura 46. Cortesía del museo.

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (900 – 1470). [Mural o manto Chimú]. Figura 42. Cortesía del museo.

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (1000 - 1400). [Red de pesca]. Figura 12. Recuperada de <http://precolombino.cl/sala-textil/red-de-pesca/>

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (1000 - 1430). [Envolvente de cabeza]. Figura 28. Recuperada de <http://precolombino.cl/sala-textil/envolvente-de-cabeza/>

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (1000 - 1450). [Gorro discoidal]. Figura 70. Recuperada de <http://chileprecolombino.cl/arte/piezas-selectas/el-gorro-discoidal/>

Archivo Fotográfico Museo Chileno de Arte Precolombino. (1400 - 1500). [Pectoral o faldellín]. Figura 69. Cortesía del museo.

Argumedo, A. [1993] (2004). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Arnold, D. (2016). *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. La Paz, Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Aumont, J. (1990). El papel del dispositivo. En *La imagen* (pp. 152-168). Barcelona, España: Paidós.

Belinche, D. [2011] (2016). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Belinche, D., Ciafardo, M., Maddonni, A., Musso, L., Sirai A. & Delfino, L. (2020). La dimensión espacial de las imágenes visuales. En Ciafardo, M. (comp.). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp.147-202). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Ense%C3%B1anza-lenguaje-visual.pdf>

Bienal del Mercosur. (s.f.). *Material descartable; Dibujos textuales*. Recuperado de <https://es.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal/Material-descartable%3B-Dibujos-textuales->

Borges, J.L. (1929). Cuaderno San Martín. En *Obras completas I 1923 – 1949*. [1974] (2009). (pp. 93 – 108). Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Borges, J.L. (1949). El Aleph. En *Obras completas I 1923 – 1949*. [1974] (2009). (pp. 639 – 758). Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2019). Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En Burucúa, J. ...[et al.]. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (pp. 6-13). Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura.

Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Carvajal García, A. (2019). Realidad Social en el Arte Mexicano del Siglo XXI: Migración, Violencia de Estado y Exclusión/Inclusión de los Pueblos Indígenas. En Suing, A.; Carvajal, A.; Sedeño, A.; Barcellos, J.; Rivera, J.; de Morais, O.; Irisarri, P.; Sarzi, R.; Castro, S.; Kneipp, V. (Orgs.) *Narrativas imagéticas* (pp. 201-240). Aveiro, Portugal: Ria Editorial.

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. Recuperado de

http://www.antropologiavisual.cl/sites/default/files/carreno_imp_0.pdf

Castillo Deball, M. (2010). *Ninguna forma sólida puede contenerte* [Escultura]. Figura 52. Recuperada de <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/2438/between-you-and-the-image-of-you-that-reaches-me>

Castillo García, N. (6 de septiembre de 2012). Mieles nativas de los mayas, usos de ayer y hoy. *Ciencia UNAM*. Recuperado de http://ciencia.unam.mx/leer/102/Mieles_nativas_de_los_mayas_usos_de_ayer_y_hoy

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-24). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Catálogo Digital de Museos de España, Museo de América, Madrid; Ministerio de Cultura y Deporte, España. (1000 - 1500). [Trigonalito]. Figura 83. Recuperada de http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=MAM&AMuseo=MAM&Niv=03318&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom

Catálogo Digital de Museos de España, Museo de América, Madrid; Ministerio de Cultura y Deporte, España. (1400 - 1532). [Maíz]. Figura 56. Recuperada de <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Niv=08667>

Catunda, L. (2018). *Linguas Douradas* [Instalación]. Recuperada de http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=93&cod_Serie=38

Catunda, L. (1989). *Quadrados de Lã* [Pintura]. Recuperada de http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=7

Catunda, L. en Barcia, J. (2020). Euforia aplicada. Entrevista a Alejandra Seeber y Leda Catunda. En John Yau... [et al.], *Fuera de serie* [catálogo de exposición] (pp. 80-97). Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Cecilia Vicuña. (s. f.). *Objetos*. Recuperado de <http://www.ceciliavicuna.com/objects>

Centro Atlántico de Arte Moderno y Cabildo de Gran Canaria. (2018). *RAQUEL PAIEWONSKY. Yo soy mi propio paisaje* [dosier de prensa]. Las Palmas de Gran Canaria, España: Centro Atlántico de Arte Moderno; Cabildo de Gran Canaria.

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162/351>

Ciafardo, M. y Giglietti, N. (2020). La dimensión temporal de las imágenes. En Ciafardo, M. (comp.). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 203-251). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Ense%C3%B1anza-lenguaje-visual.pdf>

Ciafardo, M. y Cortese, J. (2021). Lo monstruoso en el arte contemporáneo latinoamericano. *Arte e investigación*, (20), e077. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/1457/1544>

Cisneros, I. (2018). *Movimiento 1 Afluencias* [Objeto]. Figuras 33 y 34. Cortesía de la artista.

Cisneros, I. (2019). *Movimiento 4 Quietud* [Objeto]. Figuras 35 y 36. Cortesía de la artista.

Cisneros, I. (2019). *Movimiento 5 Mudanzas* [Objeto]. Figura 37. Cortesía de la artista.

Cisneros, I. en Sánchez Di Camillo, F. (21 de diciembre de 2019). El tributo a la memoria de Isabel Cisneros. *El estímulo*. Recuperado de <https://elestimulo.com/climax/el-tributo-a-la-memoria-de-isabel-cisneros/>

Colombres, A. (1985). Prólogo. En Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular* (pp. 7-15). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Colombres, A. (1989). Prólogo. En Acha, J., Colombres A. y Escobar T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 9-32). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Cortés, G. en Museo Nacional de Bellas Artes. (1 de marzo de 2021). Intervención Día Internacional de la Mujer. Léxico Doméstico, de Catalina Mena. *Museo Nacional de Bellas Artes*. Recuperado de https://www.mnba.gob.cl/noticias/lexico-domestico-de-catalina-mena?_noredirect=1

de Acosta en Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Plural editores.

De Bry, T. (1528-1598). [Ilustración]. Figura 51. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balboamurder.jpg>

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

del Olmo Frese, L. (junio de 2020). El Adolescente Huasteco. *Museo Nacional de Antropología*. Recuperado de https://mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=225

de Sacrobosco, J. en Miguel Rojas Mix (2012). *AMÉRICA IMAGINARIA: La representación de América de Vespucci a Milo Manara*. Recuperado de <https://miguelrojasmix.com/articulos>

Didi-Huberman, G. [2000] (2018). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.

Didi-Huberman, G. [2002] (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona, España: Mudito & Co.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: A. Machado Libros.

Domínguez, P. (2018). 'Ol a.k.a huevo [Escultura]. Figuras 71, 72 y 73. Cortesía de la artista.

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 Acha, J., Colombres A. y Escobar T. *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 85-183). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

Escobar, T. en Boggliione, R. (28 de marzo de 2017). La necesidad de buscar lo imposible. *La diaria*. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/la-necesidad-de-buscar-lo-imposible/>

Espina, T. y García, P. (2016 – 2017). *Haití* [Instalación]. Figuras 74 y 75. Cortesía de los artistas.

Espina, T. en 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>

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

Espina, T. en UNTREF (9 de octubre de 2017b). Haití. [bitácora]. Buenos Aires: UNTREF. Recuperado de <https://bienalsur.org/es/bitacora/46>

Fernández de Oviedo, G. en Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Plural editores.

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

Fuentes y Guzmán, F. en Martínez Muñoz, A. (2017). *YO-TLAOLLI: El maíz como cuerpo, territorio y alimentación* (Tesis de Maestría). Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Fundación Temple Radicati. (s. f.). [Quipu]. Figura 19. Recuperada de <https://templeradicati.unmsm.edu.pe/colecciones/quipus/>

Gallardo, A. (2000). *Material descartable (perejil)* [Instalación]. Figura 43. Cortesía de la artista.

Gebara, I. en Vignoli, B. (11 de junio de 2018). Artistas mujeres por el aborto legal. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/120910-artistas-mujeres-por-el-aborto-legal>

Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *Nueva corónica y buen gobierno*. Recuperado de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/en/text/?open=idm46287306382352>

Guamán Poma de Ayala, F. (s. f.). [Ilustración]. Figura 1. Recuperada de <https://www.elindependiente.sv/2020/08/19/ir-a-violar-chinear/>

Guamán Poma de Ayala, F. en Valko, M. (s.f.). Ir a violar (chinear). *El independiente*. Recuperado de <https://www.elindependiente.sv/2020/08/19/ir-a-violar-chinear/>

Guamán Poma de Ayala, F. (1535-1615). [Ilustración de un *quipucamayoc*]. Figura 18. Recuperada de [https://es.wikipedia.org/wiki/Quipucamayoc#/media/Archivo:Nueva_cor%C3%B3nica_y_buen_gobierno_\(1936_facsimile\)_p360.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Quipucamayoc#/media/Archivo:Nueva_cor%C3%B3nica_y_buen_gobierno_(1936_facsimile)_p360.png)

Internet Archive Book Images. (1901). [Fotografía]. Figura 77. Recuperada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cabezas_clavas_en_el_templo,_Image_from_page_91_of_%22Bulletin%22_\(1901\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cabezas_clavas_en_el_templo,_Image_from_page_91_of_%22Bulletin%22_(1901).jpg)

Isabel Cisneros. (2019). *Traslaciones*. Recuperado de <https://isabelcisneros.com/category/traslaciones/>

Janeiro, V. en Twin Gallery (2018). *Llanto cósmico. Patricia Domínguez* [dosier de sala]. Recuperado de

<https://twingallery.es/wp-content/uploads/2019/01/Twin-Gallery-dossier-sala-patricia-dominguez-2.pdf>

Kcorac. (2016). [Fotografía]. Figura 76. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chav%C3%ADn_Cabeza_Clava_From_Right.jpg

Kusch, R. (2007). Anotaciones para una estética de lo americano. En *Obras completas Tomo IV* (pp. 779-815). Rosario, Argentina: Fundación A. Ross.

Lemus, F. (2020). Fuera de serie. En John Yau... [et al.], *Fuera de serie* [catálogo de exposición] (pp. 28-41). Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Lenguaje Visual 1B. (2022). *Programa 2022*. Recuperado de <https://lenguajevisual1bfba.wixsite.com/lenguajevisual1b-fba/programa>

Linne en Radicati di Primeglio, C. [1951] (2006). *Estudio sobre los Quipus*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Fondo Editorial; Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE); Instituto Italiano di Cultura.

Lippard, L. Cecilia Vicuña: La persistencia del gozo. En Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Nacional de Bellas Artes. (2014). *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* [catálogo de exposición] (s. p.). Santiago, Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; Museo Nacional de Bellas Artes.

Los Angeles County Museum of Art. (600 – 850). [Manto]. Figura 39. Recuperada de <https://collections.lacma.org/node/238424>

Los Angeles County Museum of Art. (600 – 850). [Túnica]. Figura 40. Recuperada de <https://collections.lacma.org/node/201675>

Martínez Muñoz, A. (2017). *YO-TLAOLLI: El maíz como cuerpo, territorio y alimentación* (Tesis de Maestría). Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Mena Ürményi, C. (2012). *Léxico doméstico*. Figuras 44 y 45. Cortesía de la artista.

Mena Ürményi, C. en López Fdz. Cao, M. (15 de abril de 2016). Entre hilos y filos. Entrevista a Catalina Mena y María Gimeno. *M-Arte y Cultura Visual*. Recuperado de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2016/04/15/entre-hilos-y-filos/>

Mena Ürményi, C. (2021). *Léxico doméstico*. Figuras 47 y 48. Cortesía de la artista.

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

Miguel Rojas Mix. (2009). *América Latina: identidad e integración*. Recuperado de <https://miguelrojasmix.com/america-latina-identidad-e-integracion/>

Ministerio de Educación de la Nación. (2011). Resolución CFE N° 111/10 – Anexo *La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional*. Recuperado de <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/bitstream/handle/123456789/110513/1.%20Resolucion%20111-120.pdf?sequence=1>

Montecino Aguirre, S. en Artishock. (3 de septiembre de 2018). Catalina Mena: el peso de las alas. *Artishock*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/09/03/catalina-mena-santiago/>

Montecino Aguirre, S. en Catalina Mena Ürményi. (diciembre de 2011). *Al filo de lo doméstico. Armas blancas de Catalina Mena*. Recuperado de <https://www.catamena.com/lexico-domestico>

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil Ediciones.

Muñoz Barra, R. en Senado. República de Chile. (s. f.). *Homenaje en memoria de Roberto Matta Echaurren*. Recuperado de https://www.senado.cl/appsenado/index.php?mo=sesionessala&ac=getDocumento&teseid=14742&nrobol=&tema=Homenaje&legiid=&parl_ini=58&>tagid=7

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s. f.). *Tecnologías precolombinas*. Recuperado de <http://precolombino.cl/recursos-educativos/tecnologias-precolombinas/textiles/#/preparacion-de-las-fibras/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (s. f.) *Traje ceremonial Chimú*. Recuperado de <http://precolombino.cl/exposiciones/exposicion-permanente-america-precolombina-en-el-arte/sala-textil/vitrinas/traje-ceremonial/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (1984). *Trajes y joyas del antiguo Perú*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Ilustre Municipalidad de Santiago; Fundación Familia Larrain Echenique.

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2003). *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* [catálogo de exposición]. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Universidad de Harvard.

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2006). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Banco Santander Santiago.

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010). *Guía Sala Textil*. Recuperado de <http://precolombino.cl/biblioteca/guia-sala-textil/>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Nacional de Bellas Artes (2014). *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* [catálogo de exposición]. Santiago, Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; Museo Nacional de Bellas Artes.

Museo Larco. (200 a.C – 600 d.C). [Cetro]. Figura 57. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=9211>

Museo Larco. (200 a.C – 600 d.C). [Botella]. Figuras 58 y 59. Recuperadas de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=3300>

Museo Larco. (1000 - 1476). [Bastidor]. Figura 3. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=43887>

Museo Larco. (1000 - 1476). [Telar]. Figura 4. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=43894>

Museo Larco. (1000 - 1476). [Telar]. Figura 5. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=44060>

Museo Larco. (1000 - 1476). [Herramienta textil]. Figura 15. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=41937>

Museo Larco. (1000 - 1476). [Paño]. Figuras 26 y 27. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=43872>

Museo Larco. (1000 - 1476). [Almohada]. Figura 29. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=14804>

Museo Larco. (1476 - 1532). [Quipu]. Figura 16. Recuperada de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=44116>

Museo Larco. (1476 - 1532). [Quipu]. Figura 17. Recuperado de <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=20039>

Museo Nacional de Antropología de México. (2020). *Pieza del mes arqueología. Junio 2020. El Adolescente Huasteco*. Recuperado de https://mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=225

Museo Nacional de Bellas Artes. (0 – 550). [Máscara lítica Taffí]. Recuperada de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8940/>

Museo Nacional de Bellas Artes. (2017). *Coloquio Movimientos de tierra. Arte, naturaleza y ciencias en diálogo*. Recuperado de <https://www.mnba.gob.cl/noticias/coloquio-movimientos-de-tierra-arte-naturaleza-y-ciencias-en-dialogo>

Museo Textil Precolombino Amano. (200 a.C – 600 d.C). [Manto Nasca]. Recuperado de https://artsandculture.google.com/asset/_iQFjCguARZG2qg

Nodelman, S. en Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Oliveras, E. (2013). Lo extremo minimalista: vacío, oscuridad, vapor. En Oliveras, E. (ed.) *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas* (pp. 109-138). Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Paiewonsky, R. (2010). *Contenedor de ideas* [Performance]. Recuperada de <https://raquelpaiewonsky.com/contenedor-de-ideas.html>

Paiewonsky, R. (2012). *Enlace* [Fotografías]. Figuras 78, 79, 80 y 81. Recuperadas de <https://raquelpaiewonsky.com/enlace.html>

Paiewonsky, R. (2014). *Dunas* [Fotografías]. Recuperadas de <https://raquelpaiewonsky.com/dunas.html>

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

Pigafetta, A. (1899). *Primer viaje alrededor del mundo*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7757.html>

Radicati di Primeglio, C. [1951] (2006). *Estudio sobre los Quipus*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Fondo Editorial; Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE); Instituto Italiano di Cultura.

Ramos Gavilán en Museo Chileno de Arte Precolombino. (1984). *Trajes y joyas del antiguo Perú*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Ilustre Municipalidad de Santiago; Fundación Familia Larrain Echenique.

Raquejo, 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.

Real Academia Española. (2021). *Epítome*. Recuperado de <https://dle.rae.es/ep%C3%ADtome>

Real Academia Española. (2021). *Precario*. Recuperado de <https://dle.rae.es/precario>

Richard, N. (1994a). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. En G. Curiel Méndez, R. González Mello y J. Gutiérrez Haces (Coords.), *Arte, historia e identidad en América Latina: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte, Vol. 3* (pp. 1011-1016). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Richard, N. (1994b). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Providencia, Santiago, Chile: Cuarto propio.

Rojas Mix, M. (1981). Centeotl y la modernidad de la Malinche. *Araucaria de Chile*, (15), 121-131. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:99296>

Rojas Mix, M. en 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. Recuperado de http://www.antropologiavisual.cl/sites/default/files/carreno_imp_0.pdf

Ruvituso, F. (septiembre de 2013). *Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne*. Objeto de conferencia presentado en las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Sáenz-López Pérez, S. (2011). Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología Moderna. *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario (Núm. Extra)*, 463-481. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37474/36274>

Sáenz-López Pérez, S. (2011). Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología Moderna [Ilustración]. *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario (Núm. Extra)*, 463-481. Figura 50. Recuperada de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37474/36274>

Santos, F. (2014). Prólogo. En Warburg, A. *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Buenos Aires, Argentina: Miluno Editorial.

Sawyer, A. en Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Schelling, F. en Freud, S. [1919] (1992). Lo ominoso. En *Obras Completas. Volumen XVII (1917-1919)* (pp. 215-251). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Solano, K. (2000). *Geografías [Performance]*. Figuras 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68. Recuperadas de <https://karlasolano.com/ARTWORK>

Solano, K. (2010). *En carne propia* [Archivo de video]. Figura 60. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=6770Q5T_acw

Sosa, V... [et. ál.]. (2020). *Camino ancestral Qhapaq Ñan. Una vía de integración de los Andes en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura de la Nación, Secretaría de Patrimonio Cultural.

Sotelo Santos, L. E. (noviembre de 2015 - abril de 2016). Abejas sagradas entre los mayas. *Ciencias*, (118-119), 118-125. Recuperado de <https://www.revistacienciasunam.com/images/stories/Articles/119/pdf/118A11.pdf>

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>

Sullivan, E. J. (2013). Del estudio a la calle. La obra de Laura Anderson Barbata. *Archipiélago*, 21(82), 62-65. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55702/49418>

The Art Institute Chicago. (1000-1476). *Panel* [Manto]. Figura 41. Recuperada de <https://www.artic.edu/artworks/85259/panel>

Twin Gallery. (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>

UNESCO. Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe. (2004). *Robados tres valiosos objetos patrimoniales del Museo regional de Ica Adolfo Bermúdez Jenkins, en Perú*. Recuperado de <http://www.lacult.unesco.org/noticias/showitem.php?lg=1&id=105>

Ureña Calderón, J. (2015). *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia* (Tesis de maestría). Recuperado de <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/11828/EI%20MONTAJE%20EN%20ABY%20WARBURG%20Y%20WALTER%20BENJAMIN.%20UN%20ME%CC%81TODO%20ALTERNATIVO%20PARA%20LA%20REPRESENTACION%CC%81N%20DE%20LA%20VIOLENCIA%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1>

Urton, G en Museo Chileno de Arte Precolombino (2003). *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* [catálogo de exposición]. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Universidad de Harvard.

Valko, M. (s.f.). Ir a violar (chinear). *El independiente*. Recuperado de <https://www.elindependiente.sv/2020/08/19/ir-a-violar-chinear/>

Velásquez García, E. en Santillán M.L. (15 de octubre de 2018). Los antiguos códices mayas, un tesoro astronómico y religioso. *Ciencia UNAM*. Recuperado de <http://ciencia.unam.mx/leer/794/los-antiguos-codices-mayas-un-tesoro->

astronomico-y-religioso

Vicuña, C. (1973-1974). *Paño e'sangre* [Objeto]. Figura 2. Recuperada de <http://www.ceciliavicuna.com/objects/uitl2nj66w2quxeq24k3tjo4mnjj79>

Vicuña, C. en Donoso, C. (septiembre de 1987). Cecilia Vicuña: Lo precario, el canto y el rito. *Revista Apsi*, (218), 44-46. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80116.html>

Vicuña, C. (2006). *La sangre de los glaciares o Quipu menstrual* [Instalación]. Figura 25. Recuperada de <http://centronacionaldearte.cl/glosario/arte-y-feminismo/>

Vicuña, C. (2006). *La sangre de los glaciares* [Performance]. Figura 30. Recuperada de <http://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>

Vicuña, C. (2006). *Quipu menstrual* [Archivo de video]. «Consultado el 5 de junio de 2019.» Figura 24. Recuperada de <http://www.quipumenstrual.cl/video.html>

Vicuña, C. (2006). *Quipu menstrual* [Instalación de sitio específico]. Figura 23. Recuperada de <http://www.ceciliavicuna.com/quipus/emrlb54l7t34r5shonpeqbxpguee4p>

Vicuña, C. (2006). *Un Quipu Menstrual* [Poema]. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/poema.html>

Vicuña, C. (2006a). *Una respuesta a Pascua Lama*. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/poema.html>

Vicuña, C. (2006b). *Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda*. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>

Vicuña, C. (2013). Quipu Austral. En Fonds Régional D'art Contemporain de Lorraine. *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe* [Catálogo de exposición]. Lorraine, Francia: Fonds Régional D'art Contemporain de Lorraine.

Vicuña, C. (2014). *Quipu de Lamentos* [Instalación]. Figura 31. Recuperada de <http://www.ceciliavicuna.com/quipus/h22erblloz3kug8jfyuchwsx2a8zsb>

Vicuña, C. (2014). *Ruca abstracta* [Instalación]. Figura 32. Recuperada de <https://web.museodelamemoria.cl/informate/exposiciones/artists-for-democracy/>

Vicuña, C. en Goñi, A. (12 de febrero de 2014). Cecilia Vicuña. El Quipu de los Lamentos: "Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos" [Entrada de blog]. Recuperado de <https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2014/02/12/cecilia-vicuna-el-quipu-de-los-lamentos-oir-lo-no-oido-el-sufrimiento-de-los-desaparecidos/>

Vicuña, C. en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Nacional de Bellas Artes. (2014). *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* [Catálogo de exposición]. Santiago, Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; Museo Nacional de Bellas Artes.

Vicuña, C. en Quezada, L. y Villarroel, F. (14 de mayo de 2014). Conversación con Cecilia Vicuña. *Colección Cisneros*. Recuperado de <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/in-their-words/conversaci%C3%B3n-con-cecilia-vicu%C3%B1a>

Vicuña, C. (2017). *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Balsa Serpiente Balsa para Escapar de la Inundación] [Instalación]. Figura 7. Recuperada de <https://artishockrevista.com/2017/04/20/primera-individual-cecilia-vicuna-estados-unidos/>

Vicuña, C. (2017). *Colliguay* [Objeto]. Detalle 3 de *Pueblos de altares* [Instalación]. Figura 14. Recuperada de <http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/sae93037oguv7hayt7yyjfkhsx60y>

Vicuña, C. (2017). Detalle 1 de *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Instalación]. Figura 8. Recuperada de <http://www.ceciliavicuna.com/news>

Vicuña, C. (2017). Detalle 2 de *Balsa Snake Raft to Escape the Flood* [Instalación]. Figura 10. Recuperada de <http://thisistomorrow.info/articles/cecilia-vicuna-about-to-happen>

Vicuña, C. (2017). Detalle 2 de *Pueblo de altares* [Instalación]. Figura 13. Recuperada de <http://thisistomorrow.info/articles/cecilia-vicuna-about-to-happen>

Vicuña, C. en Artishock. Primera individual de Cecilia Vicuña en Estados Unidos. (20 de abril de 2017). *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2017/04/20/primera-individual-cecilia-vicuna-estados-unidos/>

Vicuña, C. (2017). *Movimientos de tierra - Cecilia Vicuña* [Archivo de video]. MNBACHILE [canal de YouTube]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2epc87AmF1c>

Vicuña, C. (2017). *Pueblo de altares* [Instalación]. Figura 6. Recuperada de <http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/f64xokw1cyuij7xdka8aafd7m0nw7a>

Vicuña, C. (2017). *Quipu Mapocho* [Instalación de sitio específico]. «Consultado el 10 de diciembre de 2018.» Figuras 20, 21 y 22. Recuperadas de <http://movimientosdetierra.org/portfolio-item/cecilia-vicuna>

Vicuña, C. (2017). *Wool Satellite* [Objeto]. Detalle 1 de *Pueblo de Altares* [Instalación]. Figura 9. Recuperada de

<http://www.ceciliavicuna.com/interior-installations/3i50Imp8tjzk6k46mwckpjkp7s1a1b>

Vicuña, M. (29 de noviembre de 2018). *Un resbalón hacia lo desconocido* [archivo de video]. Centro para las Humanidades UDP [canal de YouTube]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aLnL0BkgBLs>

Villalba Ruiz de Toledo, F. J. y Novoa Portela, F. (2016). Los mitos medievales en la obra de John Mandeville [Ilustración]. *ISIMU*, 9, 37-56. Figura 49. Recuperada de <https://revistas.uam.es/isimu/article/view/3301>

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.

Warburg, A. en Didi-Huberman, G. [2002] (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.

William Siegal Gallery. (s. f.) *Ancient objects | Pre columbian*. Recuperado de <https://williamsiegal.com/ancient/pre-columbian/objects/>

Wright Carr, D. C. (2016). *Lectura del Náhuatl. Versión revisada y aumentada*. Ciudad de México, México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.