

LAS IMÁGENES VISUALES LATINOAMERICANAS

El derecho a la contemporaneidad

Maríel Ciafardo | marielciafardo@fba.unlp.edu.ar

Lenguaje Visual I y II B
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La
Plata Argentina

RESUMEN

En este escrito se intenta volver visibles las formas supervivientes que emergen en las obras contemporáneas latinoamericanas cuyo origen se remonta a las producciones de la América profunda. Se estima que la ausencia de reconocimiento de las que podrían denominarse «artes visuales contemporáneas latinoamericanas» se debe a la colonización conceptual de los enfoques y de las metodologías de análisis, cuestión que impide dar cuenta de la actualidad de la producción artística del continente.

Para ello, por un lado, se trata de poner en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado, negando su derecho a la contemporaneidad. Por el otro, se requiere sacudir los pilares del pensamiento europeo moderno a la hora de interpretar –y de producir y de enseñar– el arte de este lado del mundo.

PALABRAS CLAVE

Artes; Latinoamérica; supervivencias;
contemporaneidad



«[...] una cultura que rechaza su propia memoria –sus propias supervivencias– está tan abocada a la impotencia como una cultura inmovilizada en las perpetuas conmemoraciones de su pasado.»

Georges Didi-Huberman [2002] (2009)

Circunscribir el campo de estudio acerca de las artes visuales contemporáneas no es tarea sencilla. Las teorías estéticas, las definiciones de arte y sus correlatos en la educación artística tienen su origen, fundamentalmente, en Europa y surgieron, sobre todo las teorías y las definiciones, para explicar la producción artística de la modernidad. En un texto de 2010, a doscientos años de la Revolución de Mayo, se señalaba con entusiasmo el crecimiento sostenido de las reflexiones en torno a América Latina, su misma definición, su posible identidad, los problemas históricos comunes y su incidencia en el presente, etcétera, en variadas áreas del conocimiento, incluidas las disciplinas artísticas (Ciafardo, 2010).

Si bien en otro clima social y en otro contexto político nacional y continental, este nuevo Bicentenario vino a poner en escena la necesidad de pensar en ese campo de contornos difusos –el de las artes visuales contemporáneas latinoamericanas– desde una perspectiva que permita sortear los estrechos principios clasificatorios y los axiomas fundamentales de la modernidad que nunca albergaron las producciones estéticas de lo que ha dado en llamarse «la periferia» y que, por esa razón, han impedido la emergencia de la recuperación de la voluntad de ver en ellas aquello que revele su carácter vital, su materialidad, su complejidad, sus tensiones y sus contradicciones. El texto referido pretendía ser una invitación a dotar de una cierta porosidad a esas fronteras delimitadas por el discurso dominante y a sostener un proceso de pensamiento que se atreviera a cuestionar un saber ya no legítimo, sino autolegitimado y autoerigido en universal, que se expresa –y que se impone– mediante categorías, nociones, jerarquías, clasificaciones y formas de validez general (Ciafardo, 2010).

Tal vez, esta línea de investigación haya sido inaugurada por tres autores latinoamericanos: Adolfo Colombres (argentino), Juan Acha (peruano) y Ticio Escobar (paraguayo). En su libro *Hacia una teoría americana del arte* (1991), y asumiendo el atraso de la teoría respecto de la propia práctica artística del continente, se propone resignificar el pensamiento estético para dar cabida a la producción artística de este lado del mundo, especialmente, a aquella que quedó –y que aún queda– en los márgenes de la esfera del arte, sin traspasarlos.

Un cambio radical de la actitud teórica frente al arte –al nuestro– permitiría formular algunas preguntas imposterables. Por ejemplo: ¿Existe un arte visual contemporáneo latinoamericano? ¿Es posible visualizar en las obras contemporáneas latinoamericanas rasgos formales

(en sentido amplio: composición, paleta, materiales, ritmos, etcétera) cuyo origen se remonte a las producciones de la América profunda?, ¿o, por el contrario, es más evidente la influencia del arte de vanguardia europeo? ¿El problema es el de las formas de las obras o se trata de un conflicto de orden teórico? ¿Cómo irrumpen –si es que lo hacen– las formas del pasado, más allá (y pese a) las formas preestablecidas por la Europa moderna? ¿A qué se debe esa imposibilidad de ver, esa negación de la mirada?

El pasado en imágenes llega hasta nosotros, consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente. Habrá que rastrear –tal es el gran aporte de Aby Warburg, analizado magistralmente por Georges Didi-Huberman¹ esas *supervivencias*:

1 Warburg y Didi-Huberman no son, como es obvio, latinoamericanos. A pesar de ello, se tomarán algunos de sus conceptos por dos motivos: porque resultan útiles para el estudio que se pretende realizar aquí, fundamentalmente, debido a la ampliación de los universos, de las metodologías y de las perspectivas de análisis, y porque no se trata de rechazar de plano a los autores por simple chauvinismo, sino de construir un marco teórico con los aportes de quienes han cuestionado el modelo hegemónico occidental.

La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, *a su propia muerte*: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una memoria colectiva ([2002] 2009: 59-60).

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

Para ello, por un lado, se trata de poner en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado, a ser visto como pieza de museo antropológico, negando, de este modo, su derecho a la contemporaneidad. Por el otro, se requiere sacudir los pilares del pensamiento europeo moderno a la hora de interpretar –y de producir y de enseñar– el arte de este lado del mundo.

A continuación, y tomando como eje una de las ideas fuerza que constituye la médula del canon moderno europeo y su imposición en las producciones Latinoamericanas a partir de la conquista, se reconoce el rescate de las formas de éstas y la posible emergencia de sus rasgos en el arte de las últimas décadas. En definitiva, volver a las obras evitaría esquematizaciones cerradas, prefiguradas y pretendidamente universales, a través de las cuales sólo se obtura el acercamiento a configuraciones que reclaman otras claves interpretativas.

LA ASPIRACIÓN DE PRODUCIR OBJETOS ÚNICOS, IRREPETIBLES Y PERDURABLES

El sistema de las Bellas Artes, cuyo germen se encuentra en el Renacimiento y se consolida en tiempos de la Ilustración, presenta una fuerte preeminencia de las artes plásticas en su justificación teórica debido a que fueron precisamente los artistas plásticos quienes encabezaron la batalla por su cambio de estatuto y de jerarquía con el objetivo de ingresar a una esfera privilegiada que ya integraban la danza, la música y la poesía: las artes liberales. Esto, tal vez, explique la atribución de características imprescindibles del arte de la modernidad, aún vigentes, de imposible cumplimiento para el resto de las artes.

El nacimiento de la obra maestra, aquella producida por el artista genio, significó el establecimiento de una clara escisión respecto de la artesanía, entre artes mayores y artes menores: las primeras, la pintura, la escultura y la arquitectura (más tarde, el dibujo); las segundas, el grabado, la cerámica y todo aquello que no encajara en el canon y que, por lo mismo, pasaron a denominarse «artes aplicadas, industriales o decorativas».

La obra de arte –además de ser armónica, equilibrada, producida en el marco de las normas establecidas por el sistema de la perspectiva y de la doctrina de las proporciones– debía ser única, es decir, original e irrepetible y, además, perdurable. Como es obvio, las producciones visuales latinoamericanas quedaron en los márgenes, aun aquellas que por sus características formales y materiales hubieran podido cumplir, si no todos, varios de los exigentes requisitos, como, por ejemplo, las obras arquitectónicas y las grandes esculturas. El relato puede parecer cosa del pasado, pero la persistencia de esta ideología estética se alza, en ocasiones, con asombrosa actualidad.

Dos ejemplos. Como advierten Miguel Rojas Mix y Rubén Bareiro Seguir, «todavía sigue siendo significativo que, mientras la estatua en piedra del Chac-mool se conserva en el Museo del Hombre, su réplica contemporánea, la figura tendida de Henry Moore, se expone en el Museo de Arte Moderno» ([1986] 2006: 448).

Un ejemplo más cercano lo proporciona el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata. A 131 años de su creación, nada ha cambiado. Según se informa en la página oficial, la Sala de Arqueología alberga:

[...] las colecciones más completas de arqueología peruana: Moche, Nazca, Ica, Chancay y Chimú. [...] Puede observarse su metalurgia, vasos de madera, cerámica y los típicos platos pato.

La Sala de Arqueología Argentina reconstruye la historia de estas poblaciones desde el período precerámico hace 10.000 años hasta el período hispano-indígena.

La cultura Condorhuasi-Alamito se ubica aproximadamente entre el 200 a.C. y el 500 d.C. [...]. Eran excelentes artesanos de la piedra, elaboraron pipas, cuentas de collar, hachas rituales y figuras esculpidas. Se destacan las esculturas arqueológicas realizadas en roca volcánica llamadas “suplicantes”, cuya talla representa la figura humana [...].

Las culturas Santa María y Belén trabajaron el bronce confeccionando elementos de uso ritual: hachas, campanas, tensores para arcos, discos y cuchillos (Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, s/f).

Simples restos materiales que conviven con piedras, con fósiles y con momias. Objetos de estudio de las ciencias naturales (se infiere, no culturales).

En Latinoamérica, la división arte/artesanía fue parte del proceso colonizador. 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. Ambas certezas resultan cuanto menos parciales. Ni Europa primero ni Estados Unidos después *descubrieron* nuevas formas (en sentido amplio), ni Latinoamérica posee una cultura inmóvil que repite incansablemente esquemas formales fijos como esperan, en ocasiones, los organizadores de las bienales internacionales.

Tomemos el ejemplo del arte textil. Es una práctica milenaria en todas, o en casi todas, las culturas del mundo. 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. Sin embargo, la famosa crítica de arte, Marta Traba, escribe al referirse a las obras de Marlene Hoffmann: «De ese informalismo de sus tejidos ha pasado hoy en día a la superficie más limpia, dibujos

claros y combinaciones abstractas. La precisión de las composiciones la acerca a Vassarely y al op art» (Larsen, 1972: s/p). Esta *triangulación teórica*, que consiste en establecer necesariamente para la valoración positiva de las obras los antecedentes en las vanguardias de otras latitudes, obtuvo tanto el desarrollo de una crítica de arte que escape de su ensimismamiento como la construcción de una teoría que esté a la altura de los objetos que pretendía abarcar.

Entre los expositores se encuentran las norteamericanas Sheila Hicks y Claire Zeisler, y la polaca Magdalena Abakanowicz, quien fue galardonada en la Bienal por su obra *Composition of White Forms*. La primera, descubre su interés por los textiles al entrar en contacto, por medio de fotografías exhibidas en las clases del historiador de arte latinoamericano George Kubler, con una envoltura de momia perteneciente a la cultura Chancay, Perú. La segunda y la tercera utilizan en sus obras las técnicas del tejido peruano. Las tres reconocen la influencia de los sutiles encajes producidos por dicha cultura (Billeter, 2000). Dice Zeisler:

Los peruanos fueron los mayores tejedores de todos los tiempos. [...] Ninguna nueva técnica ha sido creada desde los peruanos. Y encuentro esto muy interesante. Por lo tanto, era natural que todos nosotros, los tejedores en el siglo veinte, volviéramos a los peruanos [...] (Zeisler en Barrie, 1981: s/p).²

Algunos críticos, historiadores y artistas han permanecido entre incrédulos y embelesados frente a los encajes chancay. «Dos son las reacciones inmediatas: los encajes les comunican, por una parte, un intenso goce estético y, por la otra, la sensación de encontrarse ante una obra de arte contemporáneo» (Eielson, 2001). Las virtudes estéticas, la «belleza», atribuidas a las obras de los artistas textiles contemporáneos, les fueron negadas a quienes verdaderamente las crearon. Y lo que es peor: la crítica de arte latinoamericana suele ver los antecedentes de nuestros artistas textiles en Europa.

Otro tanto ocurre con los *quipus*. Con una vigencia de alrededor de 3.000 años, el *quipu* (en quechua: 'nudo') era un sistema que permitía registrar cifras referidas a la producción agrícola, datos históricos y legales e, incluso, probablemente, literarios. Eran confeccionados con hebras de algodón o con fibras de animales (llama o vicuña) anudados o teñidos, que pendían de una cuerda principal horizontal.

Los quipus fascinaron a los artistas de los países centrales y sus huellas se encuentran en sus textiles del sesenta en adelante, si bien, con anterioridad, era evidente, y confesada, la influencia de los textiles mejicanos y peruanos en las obras de la alemana Anni Albers –pionera del arte textil que estudia en la Bauhaus– a los cuales frecuentó en sus viajes

● 2 «The Peruvians were the greatest weavers of all time. [...] No new technique has been created since the Peruvians. And I find that very interesting. So it was a natural that all of us weavers in the twentieth century went back to the Peruvians [...]» (Zeisler en Barrie, 1981: s/p). Traducción de la autora del artículo.

3 Se hace evidente, a la vez, que en general fue y sigue siendo una actividad mayoritariamente femenina. Tal vez tres razones la excluyeron de las academias hasta hace poco tiempo: el ser una práctica femenina y, por lo tanto, reservada a la esfera de lo doméstico; el carácter utilitario de buena parte de sus producciones; y el haber sido clasificado como «artesanía» por los conquistadores europeos, quienes recién en el siglo XX se han permitido una ampliación de los materiales para la producción artística.

por Latinoamérica. Lo cierto es que la apertura de materiales y de técnicas que influyeron en muchos artistas contemporáneos, precursores del arte textil, es absolutamente explícita. La ya mencionada Sheila Hicks, Lenore Tawney (también norteamericana), la alemana Eva Hesse, las suizas Lissy Funk y Liselotte Siegfried son sólo algunos ejemplos.³

Lo curioso es que, con el tiempo, los teóricos inscribieron buena parte de las producciones de los artistas mencionados como esculturas post-minimalistas. Aunque más que curioso, mantiene una línea ideológica. La división arte/artesanía va siendo paulatinamente superada, pero sólo si las obras que la diluyen se producen en y para los centros mundiales del arte.



Figura 1. *Paisaje recuperado 14* (2013), José Luis Landet (Argentina)⁴

4 La obra fue extraída de la revista digital *Ramona* (2013).

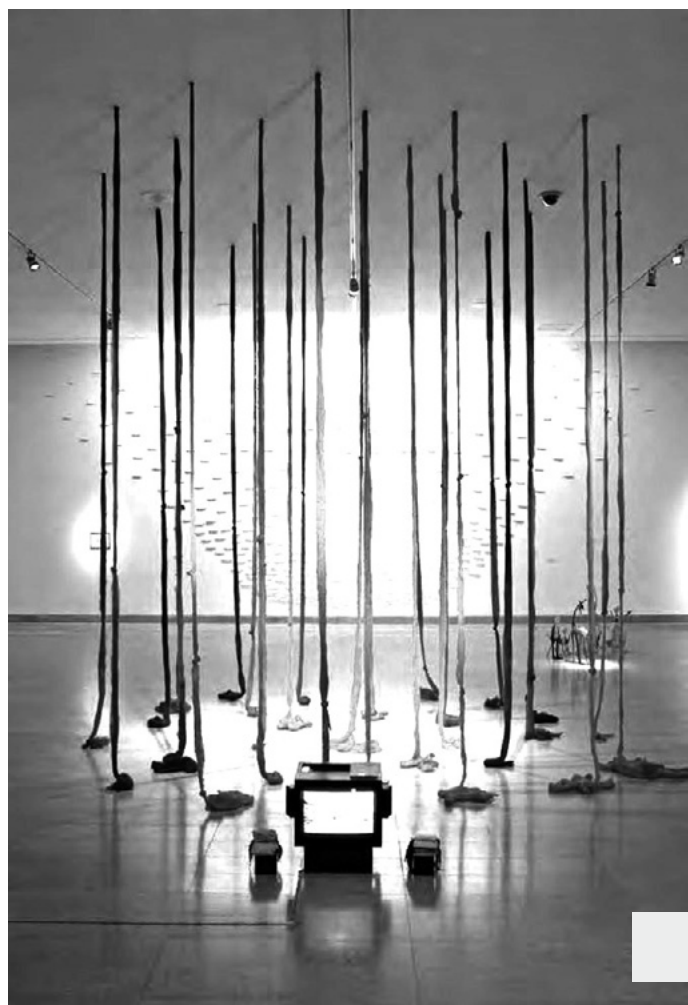


Figura 2. *Quipu menstrual* (2006),
Cecilia Vicuña (Chile)⁵

- ⁵ La obra fue extraída de la página digital de revista *Arte y Crítica*, del texto «A la espera de ver los signos arder. Crítica, curatoría y arte de mujeres» (Illanes, 2012).

6 Gary Urton es profesor de Estudios Precolombinos en el Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard y director del Khipu Database Project.

En un reportaje, dice Gary Urton:⁶

La colección más grande consta de 350 quipus se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín (Alemania). Adicionalmente, se calcula que en colecciones privadas puede haber otros 200 quipus. Y existen otros más que ya no se pueden estudiar porque están muy maltratados por el paso del tiempo (Urton en Pontificia Universidad Católica de Perú, 2012: s/p).

Nuevamente: los quipus originales –saqueados en tiempos de la conquista– que inspiraron buena parte del arte textil contemporáneo son exhibidos en un museo de etnología. Lo que resulta francamente llamativo es la pretensión de encontrar las raíces estéticas de los artistas latinoamericanos que reinterpretan esas formas en clave contemporánea en esos otros centros del arte, ya validados por el circuito internacional.

¿Qué pasaría si despojados de todo prejuicio, de todo artilugio teórico-crítico colonizador, *miramos* las obras de los actuales artistas textiles latinoamericanos? ¿Podríamos arriesgar que en ellas aparecen rescatadas, renovadas, reinterpretadas –luego de discontinuidades que las volvieron invisibles–, esas *formas supervivientes* que permanecen tercamente y pese a todo? Nudos, tramas, urdimbres entre el presente y ese pasado que se resiste a perecer y a limitarse a ser sólo un objeto de estudio de las ciencias naturales. ¿No estaríamos en condiciones de reconocer una gran cantidad de artistas que aún no frecuentamos porque continúan bajo la denominación de «artesanos» en sus países de origen, sobre todo, las productoras mujeres?



Figura 3. *Knotted Km* (2004), Jac Leirner (Brasil), Foto de Sandra Burns

A MODO DE CIERRE

Llegados a este punto, incluso debería recordarse el hecho de que la importancia otorgada por algunos investigadores a los textiles precolombinos –desde el punto de vista antropológico, arqueológico, no artístico– encubrió un dato no menor: la pintura sobre tela, cuyo origen es establecido por la historia del arte en el siglo XV con el nacimiento del objeto cuadro, existía en Perú desde «[...] por lo menos, el primer milenio antes de Cristo» (Paternosto, 1989: 21). Tal el caso de las telas pintadas de Karwa: lienzos sobre los cuales se aplica el pintado directo. La técnica, las herramientas y los materiales son tardíamente incorporadas en Occidente. Con relación a esto, dice César Paternosto:

La crítica de arte estadounidense consideraba poco menos que “revolucionaria” la técnica de Jackson Pollock o de Helen Frankenthaler porque permitía al color integrarse con la trama de la tela, teñirla, en lugar de ser “depositado” sobre una capa de preparación, como en la técnica al óleo. En suma, algo que los antiguos pintores peruanos hacían casi dos mil años atrás (1989: 21).

Se podría haber ejemplificado con otro tipo de obras que incorporan técnicas, materiales y modos de representación muy avanzado el arte de vanguardia y que se remontan en Latinoamérica a tiempos remotos. Pensemos, por poner sólo algunos ejemplos, en la abstracción, el *body painting*, el *land art*, las obras efímeras, lo monstruoso...

La tarea está pendiente. Volver a las imágenes, reconocer las huellas del pasado, el retorno de aquello que ha sido rechazado y, de ese modo, dar cuenta de las formas que pugnan por nacer o, mejor, por ser vistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ciafardo, Mariel (2010). «Editorial». Revista *La Puerta*, 4 (4), p. 5. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Colombres, Adolfo; Acha, Juan y Escobar, Ticio (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.

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

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

Rojas Mix, Miguel; Bareiro Seguir, Rubén (1986). «La expresión estética. Arte popular y folklore. Arte culto». En Zea, Leopoldo (coord.). *América*

Latina en sus ideas (pp. 446-466). México: Siglo Veintiuno.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Barrie, Dennis (1981). «Oral history interview with Claire Zeisler» [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2016 en <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-claire-zeisler-12076>>.

Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata (2016). *Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata* [en línea]. Consultado el 10 de enero de 2016 en <<http://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/arqueologia>>.

Eielson, Jorge (2001). «Luz y transparencia en los tejidos del Antiguo Perú» [en línea]. Consultado el 15 de enero de 2016 en <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/more55.html>>.

Pontificia Universidad Católica de Perú (2012). «Los Incas emplearon quipus para la narración de cuentos y mitos, pero no sabemos cómo» [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2016 en <<http://puntoedu.pucp.edu.pe/entrevistas/quipu-rosetta-y-los-quipucamayoc/>>.

CATÁLOGOS

Larsen, Jack Lenor (1972). *15 Muros Tejidos 9 Armaduras*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Billeter, Erika (2000). «Textile Art and the Avant-garde». En *Contemporary Textile Art: the Collection of the Pierre Pauli Association* (pp. 52-65). Lausanne: Benteli, Bern / fondation Toms Pauli.

OBRAS

Illanes, Carol (2012). «A la espera de ver los signos arder. Crítica, curatoría y arte de mujeres» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://www.arteycritica.org/ensayos/a-la-espera-de-ver-los-signos-arder-critica-curatoria-y-arte-de-mujeres/>>.

Leirner, Jac (2004). *Knotted Km* (foto de Sandra Burns) [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b8/14/15/b81415fa8006caee509c067b0e13668d.jpg>>.

Ramona (2013). «Taxonomía de un paisaje de José Luis Landet en Dotfifyone (Miami)» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://www.ramona.org.ar/node/49709>>.