



ARTISTAS LATINOAMERICANOS: AFINIDADES Y COINCIDENCIAS EN TORNO A LO ANCESTRAL, EL RITO, EL MITO Y EL SÍMBOLO

Latin American Artist: Affinities and coincidences regarding the ancestral, ritual, myths and symbols

Fernando Rojo Betancur*

Resumen

Este texto surgió a partir de una investigación sobre arte latinoamericano, basada en la idea de desarrollar un acercamiento y un análisis historiográfico relacionado con el tema “Artistas latinoamericanos: afinidades y coincidencias en torno a lo ancestral, el rito, el mito y el símbolo”, una lectura crítica que aportará un material pertinente a la historia del arte regional y universal. Es necesario reconocer el abordaje que muchos artistas hacen de temas afines al numen, los arquetipos, lo ancestral, lo ritual, el *pensamiento mágico* y otros tópicos, dado que en su propuesta formal o en sus conceptualizaciones coinciden en la pretensión de re-significar o recuperar ecos del pasado prehistórico y precolombino. A partir de una aproximación interdisciplinar desde

una base metodológica y un aparato crítico y bibliográfico novedoso, emergió la necesidad de delimitar y contextualizar sus obras artísticas a modo de *fetiches contemporáneos*, que implican en su iconografía la presencia de remanentes fenomenológicos y conceptuales del mundo mítico, la magia y la religión. Los valores del fetiche como objeto estético, sagrado, o devocional permiten al mismo tiempo la “ritualización” de imaginarios míticos. Por último, se desarrollan ideas sobre la obra de arte como objeto simbólico y polisémico, y su inserción en las dinámicas culturales.

Palabras clave: Historiografía del arte, iconografía, crítica, mundo ancestral, mito, símbolo.

Abstract

This paper emerged out of a research on Latin American art based on the idea of developing a historiographic approach and analysis on the subject “Latin American Artists: affinities and similarities regarding the ancestral, rituals, myths, and symbols”, a critical reading that will provide information on local and international art with

*Magíster en Estudios de Arte. Universidad Iberoamericana (UIA), México D.F. Docente Tiempo Completo en la Facultad de Artes y Humanidades del INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO –ITM– de Medellín, Colombia. fernandorojo@itm.edu.co

relevant material. It is fair to acknowledge the approach that many artists have about numen-related topics: archetypes, the ancestral world, rituals, *magical thinking* and other subjects, given the fact that in their artistic ideas or in their conceptualizations many artists agree on their will to resignify or recover echoes of pre-Columbian and prehistoric world.

From an interdisciplinary approach with a methodological base and a new critical and bibliographical apparatuses, an attempt was made to delimit and contextualize the artwork of these artists as *contemporary fetishes*, which in their iconography involve phenomenological and conceptual remnants of the world of myth, magic and religion. The values of the fetish as an aesthetic, sacred, and devotional object, allow at the same time, the ritualization of mythic imagination. Lastly, some ideas about the work of art as symbolic and polysemic object, as well as its inclusion in the cultural dynamics are developed.

Keywords

Historiography of art, iconography, art criticism, ancestral world, myth, symbol.

Introducción

Es necesario realizar una valoración del arte latinoamericano contemporáneo, porque en él encontramos una expresión actual de las mismas inquietudes que se perfilan ya en las pinturas rupestres prehistóricas o en el arte precolombino americano. Esto nos permite establecer un diálogo entre el pasado y el presente y encontrar correspondencias. Las obras de artistas como Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Carlos Jacanamijoy, Ana Mendieta, Roberto Matta, Wifredo Lam, Cecilia Vicuña, José Bedia, entre muchos otros, retoman elementos cuyos valores semánticos aluden al arte rupestre o prehispánico o nos conducen a una imaginaria ancestral, ritual y mítica que se articula con representaciones del pasado. Muchas de sus obras artísticas (pintura, escultura, instalación) resultan ser apropiadas para este análisis historiográfico, porque en ellas la intencionalidad sugerida gira alrededor de los procesos creativos que remiten a experiencias expresivas afines a las del hombre primitivo, y

muestran cómo las formas plásticas se re-vinculan con cargas emotivas o conceptuales similares a las que se cifraron en tiempos ajenos a la modernidad. Es muy notorio que sus búsquedas tienen muchas afinidades, coincidencias e intereses comunes con respecto a lo ancestral y lo primitivo.

Para las artes visuales, el teatro, la música y la danza, el arte primitivo ha sido fundamental, dado que ha inspirando narrativas audaces al insertarse en los movimientos artísticos modernistas y vanguardistas.

Un sinnúmero de artistas latinoamericanos o europeos presentan grandes afinidades y significativas coincidencias en torno a lo ancestral. El pintor y escultor español Pablo Picasso rompió esquemas y generó nuevos paradigmas respecto de la perspectiva renacentista y el ilusorio cubo escénico del cuadro, al destruir la forma con una intención expresiva, de-construyendo masas y volúmenes en las imágenes –permeadas por el pensamiento– mediante juegos audaces de ángulos o múltiples puntos de vista, generando así el artificio del aparente movimiento de los objetos desde los efectos de una mirada cerebral o visceral, o acercando la bidimensionalidad de la pintura a la tridimensionalidad cubista de la escultura y el collage.

Picasso mostró su resistencia u oposición a las reglas de la academia, la tradición y la historia. No es fortuito que él mostrara en su trabajo más osado una clara inspiración en la escultura ibérica antigua, o que usara como referentes de su obra las máscaras y esculturas africanas del Museo Etnográfico del Trocadero –actual Museo del Hombre en París–, con el fin de reconfigurar un lenguaje que le posibilitara proponer una lectura diferente de los objetos artísticos en general, o para re-significar valores plásticos no occidentales que le permitieran reinventar el oficio de la pintura.

Picasso bebió de esas fuentes para revelar sus propuestas transgresoras, evidenció gran interés por el arte primitivo de una manera más racional que emotiva e instauró un nuevo paradigma estético en Occidente. Mediante el abordaje de un arte tan distante como enigmático, permitió la entrada al

potencial expresivo del arte primitivo hacia el arte moderno y se convirtió en el visionario por excelencia de la fuerza creadora de *lo ancestral*.

Para plantear una problematización conceptual e historiográfica aportadora, es importante establecer un acercamiento teórico respecto de la necesidad de muchos artistas contemporáneos por re-significar el concepto de *pensamiento mágico* en su obra no solo como un aporte formal y conceptual, sino como una postura ontológica y una convicción estética basadas en recuperar la naturaleza esencial de diversos fenómenos místico-religiosos. Esto puede ser explorado teóricamente con la ayuda de otras disciplinas que pueden complementar la historiografía del arte sin comprometer su objetividad. La magia, el mito y la religión en el arte, son temas que erróneamente se han asociado con lo esotérico, ante los cuales muchos críticos de arte se sienten intimidados, y por ende se tornan elusivos. El pretendido “cientificismo” de la Historia del Arte como disciplina limita el acercamiento teórico y fenomenológico hacia estos temas, que desbordan una simple visión positivista.

La valoración que se puede establecer respecto del arte que se vincula con lo mítico o lo ritual, en algunas ocasiones, no le hace justicia a una obra cuya profundidad radica especialmente en los contenidos religiosos o que deviene y está relacionada referencialmente con el universo del mito, la magia y el ritual. Es premisa fundamental de esta reflexión el poder evidenciar que, aun hoy día, el fenómeno artístico no es un fenómeno meramente decorativo, sino que en él se cifran experiencias trascendentes de índole espiritual o estética, análogas a las inquietudes ontológicas y metafísicas que encontramos en los rituales y las tradiciones religiosas ancestrales.

Es importante, además, esclarecer los valores semánticos y la polisemia de diferentes manifestaciones artísticas latinoamericanas a partir de la indagación sobre códigos conceptuales afines al universo del mito y las prácticas rituales o religiosas. Por esta razón, esta conceptualización de lo ritual en relación con el arte contemporáneo demuestra la hipótesis de que la obra plástica de muchos artistas en el mundo es o ha sido un

fetichismo contemporáneo, abriendo así la posibilidad de una nueva lectura e interpretación de su trabajo plástico. Según Lluís Duch, a partir del siglo XX las aproximaciones teóricas que se han empleado para estudiar los fenómenos religiosos han obedecido a ciertas posturas dogmáticas que él llama “imperialismo metodológico”. Estas aproximaciones las concibe como “modas” que han sido descalificadas a priori por escuelas o investigadores que se consideran como los únicos portadores de un discurso válido para acercarse a los fenómenos religiosos de manera polifacética (Duch, 2001: 23-25).

En este caso este trabajo privilegia los nuevos modelos comparatistas de investigación que combinan varios panoramas teóricos². Estos panoramas, que en ocasiones se han postulado como irreconciliables, tienen aciertos que, si se combinan de manera fragmentaria, aportan la posibilidad de generar una lectura más completa con respecto al arte en general y buena parte del arte latinoamericano contemporáneo que recupera ecos del pasado o que re-significa un imaginario ancestral.

Muchas religiones se han valido del lenguaje simbólico como una necesidad del ser humano por las imágenes y el poderoso influjo que traen consigo.

También el símbolo atañe a las vivencias cotidianas que dejan su huella y permanencia en el inconsciente. El arte se vale del lenguaje del espíritu, de la imaginación y de universos oníricos que ameritan diversos lenguajes que se debaten entre la abstracción y la mimesis.

El paradigma estético en Occidente implicó que los artistas se arriesgaran a recuperar códigos perdidos y rasgos estilísticos del arte antiguo, inspirándose de diversas maneras en el arte primitivo. Así,

² Algunos teóricos han basado su metodología en modelos comparatistas. Entre ellos están el estudioso de la sociología crítica Peter V. Zima; el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, que utiliza un modelo comparatista desde la hermenéutica; o el novelista español Pío Baroja, que desarrolló una metodología mediante la cual hizo comparaciones filosóficas y literarias entre Friedrich Nietzsche y Albert Camus.

buscaron emular la carga mágica, ritual y emotiva de las manifestaciones artísticas de muchas culturas remotas. El arte antiguo representa, aun hoy día, un potencial expresivo importante como referente de diversos movimientos artísticos. Estas cualidades son las que cautivan a los artistas de las vanguardias, que se sintieron atraídos por los ecos del arte ancestral, y motivados por la búsqueda de formas esenciales, formas intrínsecas del arte desligadas de la retórica formal.

El arte primitivo reviste una aparente simplicidad e implica la representación de formas puras que trascienden el sentido mimético de la representación. Desde tiempos inmemoriales se ha originado la necesidad de una expresión o lenguaje artístico que reúna la acción, el pensamiento y el sentimiento, que amplifique el poder de los sentidos, o que permita proyectar las ideas y creaciones que devienen de un universo mítico, de un imaginario que posibilita al hombre generar un repertorio de imágenes; por ello el surgimiento de caligrafías y formas básicas, los ideogramas, los petroglifos, las representaciones esquemáticas, que remiten a la síntesis de conceptos no exentos de una complejidad ontológica. La ausencia de intención por el detalle y lo aparential se refiere a la capacidad de abstracción, cualidad del pensamiento racional y el *pensamiento mágico*.

Las religiones antiguas, los rituales ancestrales, los mitos y símbolos más remotos, la magia, el ocultismo o lo sobrenatural, ya habían sido elementos inspiradores en la iconografía y conceptualización del arte o la literatura simbolista de fines del siglo XIX en Europa. Los artistas de ese movimiento recreaban un imaginario de mundos raros y oníricos, contrastaban lo sagrado y lo profano, experimentaban con otros planos de la realidad basados en visiones poéticas o en referentes esotéricos, dirigían sus intereses hacia lo metafísico, y exploraban el inconsciente colectivo mediante imágenes atávicas que combinaban lo irracional y lo subjetivo al convertir las ideas en formas sensibles, en la búsqueda de símbolos trascendentes que deriven de una mirada al pasado y un desencanto frente al positivismo occidental.

Con sus obras pictóricas, escultóricas o literarias, los artistas simbolistas contrastaban el *pensamiento mágico* con la razón y la ciencia, como improntas de un proyecto de modernidad que causaba muchas sospechas y desconfianzas. El movimiento surrealista también recibió influencias de los simbolistas en lo formal y en lo conceptual, y trató de recuperar códigos perdidos o remanentes del inconsciente a través del *automatismo psíquico* en el que se pretendía expresar el proceso y funcionamiento real del pensamiento, sin el control objetivo de la razón.

Es innegable la pervivencia del arte prehispánico y la incidencia del arte rupestre en las propuestas de muchos artistas de la escena plástica moderna, vanguardista o contemporánea en Europa y Estados Unidos, al igual que en México o en otros países centro y sur americanos.

Mathias Goeritz

(Gdansk, 1915; Ciudad de México, 1990)

A diferencia de Marta Palau –que será mencionada más adelante–, no toma como referente el arte rupestre de Baja California, sino el de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria, España). Goeritz fue arquitecto, pintor y escultor. De origen alemán –Gdansk actualmente pertenece a Polonia–, residió en España entre 1946 y 1949. Allí se dedicó a la pintura y fundó la Escuela de Altamira. Sus caligrafías e ideogramas, llenos de símbolos y figuras antropomorfas esquemáticas, identifican su fascinación por el arte primitivo y dan muestra de cómo este influyó en su obra.

El Eco, su museo a modo de laboratorio de arte o interesante experimento arquitectónico, albergó una enorme serpiente (una especie de Quetzalcóatl³ minimalista) que lo definió como un visionario, precursor del uso de formas básicas y primigenias como un principio fundamental para la libertad creativa del arte.

³ *Quetzalcóatl* o “serpiente emplumada” es una deidad mesoamericana prehispánica, considerada como dios principal para la civilización azteca, tolteca y chichimeca.

Federico Silva

(Ciudad de México, 1923)

Sus obras *Hombres Rupestres* (1985), *Guerra Florida* (1996) y *Cruz de Chanèques* (2000), sorprenden con sus maquetas en bronce o esculturas en piedra, que también abordan la visión esquemática de un mundo plagado de símbolos y mitos.

Muchas de las obras de estos artistas emulan o recuperan los códigos perdidos y evidencian una búsqueda de lo originario que está contenido en la sabiduría secreta de la magia, el ritual y el mito. Sus pinturas, esculturas o instalaciones revelan a través de todo un despliegue iconográfico que ninguno de sus símbolos es accesorio o decorativo. Innumerables patrones y códigos gráficos son manifestaciones artísticas de imaginarios del pasado, que cobran vigencia y se renuevan en la producción plástica actual. Las imágenes o elementos formales que legadas por antiguas civilizaciones son inspiradores de acertadas búsquedas en la plástica latinoamericana. Estos fungen como formas primigenias cuya carga simbólica es re-significada para animar nuevos modos de pensamiento y una búsqueda espiritual que se reinventa infinitas veces y no se agota.

Aún perviven diversos remanentes visuales como evidencia de estas formas “primigenias” del arte en Mesoamérica, formas que se repiten, como por ejemplo la espiral, la greca y toda clase de bandas con motivos geométricos, el triángulo, el cuadrado, el círculo o mandala, las formas animales, etc., y todas hacen parte de un elocuente repertorio plástico que sigue vigente.

Adolfo Riestra

(México, 1944; México, 1989)

Se inspiró técnica o expresivamente en objetos y hallazgos arqueológicos del estado de Nayarit, México. Él, al igual que muchos otros creadores mexicanos, hizo del arte rupestre o prehispánico la base de su lenguaje.

El arte contemporáneo, que se nutre de corrientes primitivistas, pero que se puede desarrollar en un contexto global, se transforma paradójicamente

en un arte muy expresivo e innovador mediante posturas inéditas. Es un arte que puede dialogar con lo tecnológico, lo orgánico y lo primigenio, y puede adquirir la forma o el concepto de *fetichismo contemporáneo*.

Sir Eduardo Paolozzi

(Leith, Escocia, 1924; Londres, 2005)

Este escultor británico elaboró variados y sugestivos fetiches de acero que ejemplifican la afirmación anterior. Paolozzi fue representante del *art brut* en Gran Bretaña y desempeñó un papel importante en el *pop art* inglés. En un momento determinado inspiró su propuesta plástica en lo ancestral mediante la creación de totems mecánicos y robóticos. En sus problematizaciones plásticas y sus soluciones esculturales, Paolozzi se cuestionó sobre la manera audaz de reciclar piezas industriales o emular poéticamente un imaginario tecnológico a partir de elementos heredados de movimientos como el *dadá* y el *pop*, para producir una iconografía que refleje novedosas representaciones de la civilización occidental.

En su trabajo de la década de 1950, incorporó formas mecánicas heredadas del surrealismo, con elementos de un mundo orgánico a medio camino entre lo mítico-ritual y lo moderno, configurando así una nueva naturaleza mediante lo maquinal y lo anguloso. Sus objetos y esculturas de bronce también se integran a la arquitectura, para afectarla o hacerla parte de su propuesta. En sus obras, un imaginario de metal despliega un juego con las formas, donde el bronce es su más recurrente elemento a la par con el cemento, combinando formas rectilíneas con una deconstrucción casi cubista de algunas de sus esculturas-objeto. El enigma de su obra radica en la manera como logra que los objetos tomen nueva vida y significación al ser metamorfoseados o travestidos sincréticamente, como remanentes de una era post-industrial.

Estos objetos cobran vigencia y producen sensaciones, al ser trastocados y convertidos en símbolos de una era que atañe al observador. Las obras de este artista hacen manifiesto el elemento sorpresa y se emancipan idealmente de todo lo establecido, en el orden de una

naturaleza artificial asombrosa.

Paolozzi recrea su propia mitología, reciclando inclusive mitos antiguos para la creación de extraños seres inanimados a modo de fetiches, materializados a partir de un lenguaje moderno que actualiza sus valores semánticos, y aporta aquello misterioso que caracteriza los objetos rituales del pasado mediante la creación de piezas o *idolos-robots* atemporales que interrogan, como signos autónomos, hieráticos, y a la vez dinámicos. Su obra lleva a pensar en la inteligencia artificial o en las piezas metálicas y las formas industriales como metáforas del hombre, o en sus construcciones arquitectónicas como objeto de contemplación ritual. El artista cuestiona la comprensión de su cuestionamiento sobre la modernidad, o trata de entender cómo las creaciones de los artistas son proyecciones de la fascinación que el mundo ejerce sobre ellos.

Jackson Pollock

(Wyoming, 1912; Nueva York, 1956)

Pollock fue un artista expresionista abstracto que no se sustrajo de la influencia significativa del “origen” y lo “primitivo”, y se remitió a las pinturas que los indios navajos elaboraban sobre la arena. A los 11 años, durante una visita a una reserva indígena en Arizona, quedó fascinado con las danzas ceremoniales y los rituales de pintura en la arena, que tenían el sentido mágico y ritual de los aborígenes del Oeste estadounidense.

Pollock retomó como ingrediente esencial el símbolo, y se vinculó así con la espiritualidad; también retomó el azar, el mundo mágico de *lo originario* y *lo aborígen*, y se vio motivado a tratar de recuperar *lo ancestral*. Además, dejó de pintar sobre el caballete y comenzó a pintar sobre el suelo. Su obra surgió de la profundidad de lo emotivo, de lo existencial. Con ello consiguió que su pintura adquiriera vitalidad a través de gestos pictóricos agresivos y rítmicos que dieron como resultado una explosión cósmica de elementos que devienen en un entramado dramático que remite a un caos nombrado a través de tensiones plásticas. La energía de su obra surgió de un interior convulsionado que le permitió proponer sus tesis estéticas del *action painting* y justificar su técnica, el *dripping*, en la idea de configurar una imagen,

una dramaturgia compositiva de imágenes, formas instintivas y gestos “pulsionales”.

El artista, durante el proceso, fue teniendo un contacto sensorial con la imagen; y su “kinesis”, o rotaciones corporales, le permitió trabajar encontrando las soluciones plásticas en su pintura. Así, fue experimentando a partir del accidente pictórico y a través de los imprevistos fortuitos de sus goteos —esta es la forma de interrogar los materiales y los soportes intuitivamente—, haciendo patente la ira, la pasividad o la euforia, o materializando la reflexión visual mediante las cargas expresivas y emotivas de la imagen resultante, cuyo producto final no se puede anticipar con precisión. Pollock también recurrió a la memoria evocativa, y en la mayoría de sus cuadros la imagen significó más que un paisaje referencial, “dibujístico” o figurativo, trascendiendo la representación objetiva de la realidad. En una fase mítica, el pintor recurrió a sus instintos o trató de invocar los impulsos del inconsciente para ritualizar el oficio de la pintura.

Pollock utilizó mitos, algunos de ellos descritos en los escritos de Jung, para sondear los ámbitos preconcientes más profundos. Sus títulos proporcionan claves generales para su contenido: varios aluden a mitos grecorromanos relacionados con la sexualidad animal, entre ellos, *She Wolf [Loba]* y *Pasiphae [Pasífae]* (anteriormente llamado *Moby Dick*). Es posible que Pollock se hubiera formado una idea de la actividad física del toro de Pasífae y de la ballena de Acab como un símbolo de su modo de pintar. Otros lienzos sugieren ritos míticos, como *Moon Woman Cuts the Circle [Mujer Luna Corta el Círculo]*. El crítico de arte Lawrence Alloway dijo de este cuadro: “La cabeza de la figura que hay a la derecha es el perfil fragmentado [de un piel roja] tocado con un penacho de plumas [...]. Sir Herbert Read sugirió, en una carta que me dirigió [...] que puede compararse al diseño de un tatuaje de la mujer sobre la luna realizado por la tribu india norteamericana de los haida y reproducido en *Psychology of the Unconscious* de Jung [...]. Read señala que “hay una referencia en la misma página a una leyenda hotentote

sobre ‘desgajar un trozo bastante grande’ de la luna” [Lawrence Alloway, catálogo de la exposición “Jackson Pollock”, Marlborough Fine Art Ltd., Londres, junio, 1961, sección 34]. [...]. No obstante, entre 1942 y 1946, Pollock fue suprimiendo cada vez más las referencias específicas a mitos, centrándose en su lugar en las propiedades míticas de sus configuraciones biomórficas en sí mismas. Motivado por lo que Barnett Newman denominó una “voluntad ritualista”, Pollock se concentró en el proceso de la pintura como acto ritualista. Esta tendencia se había iniciado en sus cuadros más literalmente míticos, en los que las imágenes surgían en el acto de pintar, dependiendo más de dicho acto que de la iconografía –a diferencia de los surrealistas, que “acababan” sus motivos automáticos, es decir, que en un determinado momento trataban la pintura como un proceso disociado de la creación de imágenes. (Sandler, 1996: 138-139).

La fiereza de su pincelada en la obra la década de 1950 deviene además de un contexto de la época convulso e inestable. Como artista de posguerra, este pintor mostró un desencanto con el poder devastador del hombre en detrimento de la naturaleza y de sí mismo, en medio de un proyecto de modernidad que había fracasado para el sentir pesimista de muchos intelectuales y creadores en Occidente y en América. Inspirar las técnicas, las formas o los conceptos artísticos en prácticas y cosmovisiones atávicas era una manera de reinventar el pasado y gestar ideas audaces en el arte moderno.

Culturas o civilizaciones remotas eran enciclopedias vivientes, reservorio de nuevas ideas y repertorio de nuevas iconografías. Una vuelta al pasado permitía promover nuevos sentidos en el lenguaje plástico o visual.

Haciendo un acercamiento al ámbito sudamericano actual, aparece que los artistas se inspiran en el arte del pasado de muchas maneras, en la idea de trascender incluso las mismas técnicas que se utilizaron en tiempos remotos, buscando nuevos

discursos e intencionalidades. Un ejemplo elocuente de esas re-significaciones puede concretarse en la obra de **Nadín Ospina** (Bogotá, 1960), que desarrolla un trabajo tridimensional y figurativo en el cual trata con ironía y humor la sacralización mediática de algunos símbolos y personajes del celuloide o la iconografía del cine y la televisión que hacen parte del imaginario colectivo, el gusto popular y el consumo global, heredados de una penetración cultural capitalista o consumista. De hecho, podría decirse que Ospina más bien “desacraliza” dichos personajes, convirtiéndolos tridimensionalmente en verdaderos totems posmodernos y en emblemas banales de la cultura de las masas.

Mediante una mirada crítica, Ospina cuestiona los valores establecidos por la tradición y la difusa visión que se tiene del patrimonio –o el tráfico de piezas prehispánicas en el mercado negro, como si fuesen artesanías–, en tanto este es materia experimental para generar una visión idealizada o híbrida de la cultura. Haciendo uso de técnicas cerámicas que emulan civilizaciones remotas, las figuras ancestrales que representan poder o hierática solemnidad fungen como ídolos travestidos por protagonistas de un jocoso mundo global, con remanentes de tiempos prehispánicos, coloniales o contemporáneos. Mediante estos objetos, el artista pretende reflejar una falta de identidad latinoamericana compensada con una compulsión por la compra de recuerdos de viaje y *souvenirs*, objetos que, como ídolos o fetiches, causan una confusión semántica y visual al tener rasgos de algún personaje de las películas de Walt Disney o la televisión –Tribilín, Mickey Mouse, Minnie o Bart Simpson–. Ospina combina los rasgos característicos de estos personajes con elementos formales de divinidades aztecas o andinas, como por ejemplo la *Coatlicue*, y se inspira en objetos precolombinos al asemejar algunas de sus piezas al poporo quimbaya o a una cerámica muisca.

Aunque en algunos casos este tipo de búsquedas se dan individualmente y como algo aislado y particular, se puede ver que en las motivaciones e inquietudes de artistas heterogéneos, distanciados por sus edades, procedencia o tiempo, se hacen manifiestas inquietudes artísticas similares. A

continuación se mostrarán algunos de ellos, pormenorizando detalles formales de su trabajo o ahondando en sus referentes conceptuales y visuales, así como en sus influencias y exploraciones plásticas.

Rufino Arellanes Tamayo

(Oaxaca, 1899; Ciudad de México, 1991)

Desde que este artista oaxaqueño muestra su interés por la pintura y comienza a desarrollar su propuesta plástica, manifiesta su inconformidad con los estereotipos temáticos tradicionales de la plástica nacional y el muralismo. Tamayo buscó revelar la síntesis y la pureza de una pintura cuyas fuentes son el arte precolombino y el arte popular. En 1921 trabajó en el Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología de México, experiencia que le permitió tener un acercamiento al arte prehispánico y las artes populares. Este gran artista indagó en su obra sobre el poder simbólico y telúrico de un mundo mítico, animal o vegetal, e instauró en su trabajo plástico los paradigmas de una nueva tipificación de *lo mexicano*. Además, mediante visiones líricas dotadas de una retórica formal sincrética, buscó los elementos esenciales de la pintura.

En su pintura Tamayo revela un temor cósmico y primigenio que el hombre ha tenido desde siempre, originado por la sensación de pequeñez frente al poder devastador de la naturaleza, y muestra la ansiedad y el temor reflejados desde hace miles de años por el hombre rupestre sobre los abrigos rocosos de las cuevas prehistóricas, manifestados en los personajes que contemplan absortos el horizonte.

Francisco Toledo

(Juchitán, Oaxaca, 1940)

Toledo ha ilustrado numerosos libros, entre los que es importante resaltar *Zoología fantástica* de Jorge Luis Borges, editado en México por el Fondo de Cultura Económica (FCE). Al igual que Rufino Tamayo, Toledo regresó a México en 1965, articulando su experiencia y aprendizaje en Europa hacia una búsqueda de *lo mexicano* y complementando su trabajo estética y conceptualmente. Como los artistas rupturistas

de los años cincuenta del siglo pasado, no se involucró con las temáticas nacionalistas que representaba la Escuela Mexicana, superando los programas sociales y políticos que hacían parte del movimiento muralista. Toledo ha mantenido su carácter de pintor independiente y autónomo.

En sus pinturas se ve una paleta compuesta principalmente por colores cálidos y terrosos, y un énfasis en los efectos de luces y sombras que dinamizan sus composiciones. En su repertorio iconográfico este artista retoma elementos de la tradición popular indígena, haciendo de ellos una lectura contemporánea. Y en la poética de su trabajo plástico despliega un universo totémico en el cual expresa la relación entre el hombre y la naturaleza, haciendo manifiesta una cosmovisión animista y fabulosa de estos dos elementos.

Animales e insectos se fusionan a modo de metamorfosis con elementos fálicos y formas eróticas; el volumen es enfatizado al diluir los colores y oscurecer los contornos que delimitan las siluetas de sus dibujos, recreando una mitología fantástica a partir de la hibridación de formas humanas, animales, vegetales y minerales; el resultado de este proceso puede ser una mujer pescado, un pez petate, un pez manta, etc. Este artista juega también con analogías de formas y estructuras bajo el principio de la asociación libre de imágenes.

Toledo nos recrea un mundo mítico de correspondencias y oposiciones, inspirado en la arqueología de una memoria ancestral, la representación del tiempo mediante fósiles orgánicos y la imaginería de mundos reales y fantásticos que son revelados al mismo tiempo, y recurre a motivos locales recuperados por una compleja imaginación. Aun así, es un artista moderno.

Wifredo Lam

(Sagua la Grande, Cuba, 1902; París, 1982)

Hijo de inmigrante chino y madre mulata, su abuela era una sacerdotisa de la religión o culto afrocubano sincrético del panteón yoruba, denominado *santería*; con ella aprendió sobre la

cosmovisión africana y sus divinidades. Lam fue exponente del vanguardismo no solo en Cuba, sino en Latinoamérica. Estudió pintura en la Academia de San Alejandro en La Habana, y desde 1923 permaneció un tiempo en Madrid, donde descubrió la pintura de Brueghel y El Bosco. Lam hace parte de los artistas vanguardistas que se desencantan con el racionalismo occidental, que exploran las fuentes salvajes de un mundo primitivo, el refinamiento expresivo de formas esenciales y la belleza de una naturaleza indómita propiciatoria de un realismo mágico.

Armando Villegas

(Ancash, Pomabamba, Perú, 1926)

La obra de este pintor peruano-colombiano ha retornado a la abstracción, que practicó medio siglo atrás de una manera más contundente, vital y lúdica, sin perder el rigor de su oficio. Su trabajo revela la ensoñación mágica de coloridas reminiscencias, simbologías incas y la evocación atávica de tiempos prehispánicos, al recordar sus ancestros quechuas. La influencia de Paul Klee y las vanguardias le permite realizar experimentaciones y exploraciones interesantes, cuyo producto final deviene imágenes universales.

El XX fue el siglo de las apropiaciones artísticas, que llegan a su plenitud gracias al trabajo seminal que en el XIX realizó el Paul Gauguin ceramista, el “salvaje peruano” que de niño vivió en Lima, en la primera juventud vino a Colombia para establecerse en Panamá unos cuantos meses, y en la madurez huyó de Europa para refugiarse en las islas Marquesas, donde murió. Buscar y encontrar fuentes de inspiración no europeas se volvió desde entonces una obsesión, visible en el Pablo Picasso que abrazó el paradigma africano, en el Paul Klee que prefirió los tejidos andinos y en el Henry Moore que derivó su petricidad del Chac-Mool maya-tolteca (Medina, 2005: 18-20).

La obra de Villegas está cargada de formas geométricas, patrones de grecas y tejidos peruanos precolombinos. Sus diseños o estructuras compositivas están inspirados en un contexto histórico andino y un realismo fantástico de

vertientes americanistas. Su trabajo contiene la esencia de códigos y espacios imaginarios, que van del simbolismo de un pasado ancestral al regodeo lúdico y poli-evocativo de la memoria, la intuición y el cuestionamiento de las posibilidades de los materiales, en un diálogo con ellos. Ese diálogo no es tan pueril como parece: es meditado, y el artista logra tener control sobre imágenes que trascienden una mera imaginaria geométrica o el arbitrio caprichoso de la intuición.

Los símbolos que aborda Villegas en su iconografía sugieren el acercamiento a una cosmovisión prehispánica o al esoterismo moderno, llevados a la abstracción, siempre en la búsqueda y el rescate de lenguajes propios de la psique y los sustratos del inconsciente colectivo.

La combinación de elementos decorativos planos y juegos espaciales en Villegas remiten a la madurez de otro peruano: **Fernando de Szyszlo** (Lima, 1925), con sus figuras monolíticas y totémicas misteriosas, que se tornan personajes autónomos y elocuentes. De Szyszlo también toma como referencia en su trabajo una mirada hacia el pasado ancestral, al inspirarse en el hieratismo de monumentos religiosos precolombinos. Ambos artistas se remiten a antiguas culturas de Perú y exploran las posibilidades de la luz o los efectos del color desde la audacia lírica, en una búsqueda “identitaria” que retoma un pasado milenarista mediante los matices y formas de un lenguaje moderno. La geometría de sus variaciones rítmicas, sus juegos y mensajes crípticos del pasado dejan interrogantes. De Szyszlo atribuye su relación con lo geométrico y su interés en el arte abstracto al acercamiento que ha tenido hacia el arte precolombino.

Manuel Hernández

(Bogotá, 1928)

También como pintor abstracto, recurre frecuentemente a figuras frontales que equilibran lo racional y lo emotivo mediante una simbología inagotable, un universo “sígico” de campos neutros de color. Muchas de estas formas son casi pétreas, y bien podrían remitir a las figuras o esculturas monolíticas prehispánicas de zonas arqueológicas latinoamericanas.

Igual ocurre con el mexicano **Gunther Gerzso** (México, D.F., 1915; México, D.F., 2000), en cuyas imágenes cargadas de geometrías antiguas hay remanentes de universos rituales y míticos, así como una visión metafísica del espacio. Las posibilidades estructurales de sus composiciones se relacionan con un mundo matemático que revela la esencia mística de lo divino.

Gerzso se inspiró en los artistas surrealistas europeos y mexicanos, el cubismo y los paisajes metafísicos del francés Yves Tanguy; pintó paisajes abiertos tratados como objetos y motivos geométricos. Este pintor otorgó a sus cuadros un acabado refinado con múltiples transparencias y finas veladuras que insinúan grietas. Sus espacios recrean imágenes dotadas de efectos emotivos con visiones en picada vertical, que se relacionan con la impresión que le causaron las perspectivas aéreas de diferentes territorios o campos, vistos desde un avión a cuatro mil metros de altura.

En su referencia a los monumentos y la arquitectura maya, las vistas aéreas de ruinas y ciudades antiguas y las estructuras en piedra o cenotes, se ven geometrías intrincadas o planimetrías infinitas y abigarradas, no atemporales, sino propias o evocativas de una temporalidad ritual.

Carlos Jacanamijoy Tisoy

(Santiago, Colombia, 1964)

Descendiente de la tribu de los ingas, del valle de Sibundoy,⁴ localizado en el departamento de Putumayo, al sur de Colombia. Su padre, el *taita* Antonio Jacanamijoy, fue un curaca o chamán muy reconocido por su liderazgo entre las comunidades indígenas colombianas, y transmitió importantes conocimientos tradicionales al pintor, conocimientos que devienen de la sabiduría que provee el contacto con la naturaleza y sus secretos. Es así como la pintura de Jacanamijoy⁵

⁴ Los ingas descienden de los incas y pertenecen al grupo lingüístico quechua.

⁵ Carlos Jacanamijoy, al igual que Kindi Llajtu, otro artista indígena de la comunidad inga, ha recibido influencia del expresionismo abstracto, y logra combinar lo esencial de su cosmovisión y su cultura ancestral con las claves semánticas de la pintura occidental.

tiene mucho que ver con la cosmovisión de su pueblo, los rituales mágicos y ancestrales y el uso o consumo ritual del yagé.

El yagé o ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) es una planta alucinógena de la región amazónica, denominada también “bejuco del alma”. Esta especie botánica de liana es considerada sagrada y mágica, y es usada también como medicina o purgante por las etnias originarias del piedemonte andino-amazónico de Colombia, Perú, Bolivia y Ecuador. El trabajo de Jacanamijoy remite al *action painting* de Jackson Pollock, así como a una abstracción expresionista y lírica plagada de impresiones de frondosos y enigmáticos paisajes selváticos colombianos –las selvas de Putumayo–. Sus referencias a la naturaleza desbordan en cargas emotivas que suscitan un diálogo entre paisajes interiores y exteriores que permiten múltiples representaciones provenientes de una prodigiosa memoria evocativa.

En algunos de sus cuadros las formas y la luz se diluyen en el espacio y descomponen la materia; los elementos compositivos se complementan o se desintegran, conformando un lenguaje lleno de movimiento que remite a ámbitos metafísicos o a una visión de lo sobrenatural que se manifiesta en el contexto selvático. Aunque muchas figuras se insinúan o se diluyen, no desaparecen totalmente. Pese a la fuerza de zonas abstractas o atmosferas no referenciales del color local o la realidad, algunos elementos figurativos siguen flotando o moviéndose furtivamente entre las temperaturas cromáticas de su iconografía.

En un viaje sensorial, el entorno natural, sus atmosferas, ruidos, movimientos, son permeados por su emotividad. Superficies y formas inquietantes, dinámicas, juegan con analogías visuales de humedad, calor, luz, oscuridad, aromas, movimientos y ruidos selváticos. Tiempo y espacio son deconstruidos en la forma de imágenes armoniosas o paroxismos. En la obra de Carlos podemos constatar cómo los artistas se apropian de las formas con el propósito de “hacerlas reales”, nombrarlas y proveerlas de un ánimo y una espiritualidad; entablan relaciones con los objetos, los convierten en símbolos, poblando así el mundo de las imágenes; en sus gestos y caligrafías se puede reconocer la pintura como

reflejo de la existencia humana, que de un modo analógico se debate entre lo corpóreo-sensorial y lo emotivo-espiritual. Sus imágenes evidencian, como acontecimiento sobre la superficie pictórica, un proceso riguroso y de notable factura, ya que denotan una reflexión constante acorde con una depuración técnica meditada y una madurez pictórica. Los procesos plásticos devienen ideas y emociones, y obtienen como resultado una búsqueda en la que no hay distinción entre la experiencia sensorial y la abstracción: ambas se funden para originar una experiencia estética en la cual aparecen formas inquietantes de ojos, picotazos, plumas, alas y aleteos, olores, movimientos furtivos.

Jacanamijoy es sensible a una vibrante y milagrosa sinfonía selvática que lo inspira, va espionando la existencia oculta de espíritus que gravitan como cuerpos celestes entre la fauna y la flora, y devela los secretos de un tiempo mítico, esa temporalidad no lineal de un mundo sagrado que se oculta a la mirada común y desprevenida. Con su lenguaje pictórico, el artista muestra su pertenencia a la tierra, sus montañas, páramos y bosques. Mediante una sensibilidad casi rupestre, hace manifiesto un interés por explorar, a partir de formas y sensaciones, el sentido mágico y mítico de un orden natural que entre las ideas, la paleta y el lienzo, es metamorfoseado e idealizado como sobrenatural.

Ana Mendieta

(La Habana, 1948; Nueva York, 1985)

Los primeros *performances corporales* de esta artista fueron documentados mediante fotografías, películas y videos, y se vinculan con el concepto de *nuevo performance* y el arte feminista de los años setenta del siglo XX; realizados en Iowa entre 1972 y 1974, en ellos incorporaba elementos de religiosidad afrocubana y experimentaba lúdicamente con su propia identidad y la simbolización de metamorfosis corporales. Mendieta se interesó por configurar un lenguaje en el que se establece un diálogo expresivo entre el paisaje y el cuerpo femenino a través de sus características *Siluetas*.⁶

⁶ La artista fue enviada con su hermana Raquel a Iowa, Estados Unidos, en 1961 (cuando Ana tenía doce años), como parte de la diáspora cubana, junto con otros niños que fueron sacados de la isla

El uso de “siluetas corporales” fue el reflejo de sus búsquedas en torno a una visión ritual, mística y sincrética del arte y la religión, y estuvo inspirado en ritos afro-cubanos y en costumbres de la santería. Mendieta viajó a Cuba en varias ocasiones a principios de la década de 1980,

donde interactuó y compartió ideas con artistas como José Bedia, Ricardo Brey y Juan Francisco Elso, que tenían afinidades en sus búsquedas expresivas y conceptuales con respecto a la artista.

En su obra, el cuerpo se delimita y funge como signo detonante de fuertes cargas expresivas y emotivas, cuya huella testimonia grandes posibilidades comunicantes de valores plásticos y ontológicos.

La artista se asumía a sí misma como un producto de la tierra, y buscaba en los materiales orgánicos y naturales una substancia cósmica que se relacionara directamente con su propia naturaleza humana; por ello quiso fundirse, de un modo simbólico, a través de sus *Siluetas* y en muchos de sus *performances*, con el entorno natural. Mendieta entabló un diálogo con la naturaleza, es decir, con la *Madre Tierra*, como reflejo esencial de ella misma. Algunas de sus esculturas en la roca se encuentran en un macizo montañoso (en la cueva del *Águila*) ubicado en las afueras de La Habana, en el parque turístico Escaleras de Jaruco. Estas imágenes excavadas en las paredes poseen los nombres, en el idioma taíno, de las diosas de esta cultura ancestral, y representan la serie de *Esculturas Rupestres* que la artista terminó en su segundo viaje a la isla, en 1981.

en lo que se llamó la *Operación Peter Pan*, un programa de la Iglesia Católica estadounidense. Mendieta no solo vivió el exilio, sino que también tuvo que sufrir el encarcelamiento de su padre por participar en actividades políticas contra el régimen de Fidel Castro. En Iowa vivió con una familia adoptiva y no volvió a ver a sus padres por muchos años. Obviamente, esta experiencia dolorosa impactó mucho su formación, y su obra refleja esta experiencia. En septiembre de 1985, tras sostener una discusión con su marido, el también artista Carl Andre, Mendieta cayó desde la ventana de su apartamento de Manhattan, situado en el piso 34; si bien en un principio Andre fue acusado de asesinato, fue absuelto en 1988 [Rebecca Petrini. *Prominent Hispanics in the U. S.* Disponible en: <http://www.american.edu/cas/philorel/prominenthispanics/Mendieta.htm>. Fecha de consulta: 3 abril 2007

En este sitio natural y aislado fueron esculpidas las figuras y siluetas de mujeres talladas directamente sobre la roca, donde concentró todas sus energías para encontrar las formas femeninas entre las sinuosidades, protuberancias y grietas de formación coralina.⁷

Mendieta se enfocaba en aprovechar las huellas antiguas del mar sobre el arrecife y seguir las oquedades y cicatrices de la roca, y según lo que las mismas le iban sugiriendo, ella “encontraba” las siluetas. Esto mismo ocurría con el arte rupestre plasmado sobre la roca, en la medida en que el hombre –o la mujer– primitivo se basaba en los accidentes naturales de la roca para continuarlos en la forma de un animal o un ideograma. La artista también utilizó tintas negras y verdes para reforzar los contornos de sus figuras femeninas, algo que emparentaba aún más este tipo de creaciones con el arte primitivo.⁸

⁷ Toda su obra tiene una marca y una fuerte conciencia de género, y esto hace sentir a Mendieta una unión con el resto de las mujeres de la tierra y las divinidades femeninas taínas que la inspiran y le dan fuerza. Las diosas de la creación: *Guabancex* (diosa del viento), *Atabey* (madre de las aguas), *Guanaroca* (la primera mujer), *Guacar* (nuestra menstruación), *Maroya* (luna), *Iyare* (diosa madre) y *Itiba Cachubaba* (la vieja madre sangre). El cuerpo de mujer presentado en su producción está intrínsecamente relacionado con dos nociones inseparables en su obra: vida y muerte. La brecha que la mujer tiene de nacimiento, la división que la convierte en un ser poderoso dador de vida, caracteriza muchas de las imágenes de su serie *Esculturas Rupestres*, excavadas en las paredes de la cueva del Águila. *Iyare*, la madre, es representada como la patria, la nación, la cultura, el origen, conceptos que yacen en su obra en estado de letargo. También la luna, la mar y la mujer han sido conceptos unidos a lo largo de la historia de las culturas universales; estos tres conceptos, junto con el de la menstruación, son intrínsecamente femeninos y están unidos a los de vida y muerte. [María del Mar López-Cabrales (2006). *Laberintos corporales* en la obra de Ana Mendieta. *Espéculo*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Sitio web: *Colorado State University*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>. Fecha de consulta: 3 abril 2007].

⁸ Women can, and do, identify the forms of our own bodies with the undulations of the earth –the hills and sacred mountains which were the first gardens and the first temples. Our menstrual periods are moon-determined, therefore related to the earth’s magnetic energies and to the ocean’s tides. Our genitalia recall caves, [...] river beds. [Las mujeres pueden, y lo hacen, identificar las formas de nuestros propios cuerpos, con las ondulaciones de la tierra –las colinas y las montañas sagradas que fueron los primeros jardines y los primeros templos–. Nuestros períodos menstruales son determinados por la luna, por lo tanto, están relacionados con las energías magnéticas de la tierra y con las mareas del océano. Nuestros genitales nos remiten a las formas de las cuevas... o nos recuerdan los lechos de los ríos] [L. R. Lippard (1983). *Feminism and Prehistory*. En: *Overlay, contemporary art and the art of prehistory*. Nueva York. Pantheon Books-Random House. Págs. 41-42. Trad. Fernando Rojo Betancur].

Juan Francisco Elso Padilla

(La Habana, 1956; La Habana, 1988)

Este artista fue uno de los integrantes del grupo conocido como *Volumen Uno*, que transformó radicalmente la plástica cubana a principios de los años ochenta del siglo pasado.

Elso fue estimulado por un “redescubrimiento” de las posibilidades rituales que ofrecían las religiones animistas afrocubanas, la santería y el mismo catolicismo. Así, recurrió a un imaginario mitológico y religioso, haciendo un uso poético, no literal, del ritual santero. En 1981 se encontró con Ana Mendieta, que concientizó a un grupo de artistas en valorar su potencial artístico y encaminarse hacia la búsqueda de la identidad cultural latinoamericana.

En su obra, Elso trabajó a partir de materias primas naturales como madera, barro, yute, terracota, maíz, fibras vegetales y ramas, utilizando métodos artesanales y acabados rústicos con los que definió la elaboración de instalaciones y arte-objetos en los que se mezclan la santería con la política y con diversas fuentes míticas de América. El artista cuestionó la herencia de la cultura europea, desvinculándola simbólicamente de la identidad latinoamericana, y reflejando, a través de esos símbolos, una actitud de irreverencia y resistencia frente a los valores culturales de Occidente.

José Braulio Bedia Valdés

(La Habana, Cuba, 1959)

Bedia también fue integrante importante del radical *Volumen I*. Este grupo de creadores generó grandes cambios en la trayectoria cultural del proceso post-revolucionario cubano –la exposición *Volumen I* se realizó en el Centro de Arte Internacional de La Habana el 14 de enero de 1981–. Bedia goza de un gran prestigio y vigencia dentro de la vertiente neo-conceptual del arte los últimos veinticinco años en la cultura de las Américas.

Su trabajo se funda en el abordaje crítico-antropológico de los estudios de culturas ancestrales a partir de elementos primitivos y religiosos que enriquecen su obra plástica.

Esto lleva al artista a utilizar un repertorio de elementos simbólicos y conceptuales que le permiten tomar una posición intelectual de rebeldía hacia la civilización y con respecto a las huellas culturales eurocentristas que perviven en muchas manifestaciones artísticas tradicionales. Así, descifra los valores de un mundo mítico, complementando y enriqueciendo los valores estéticos de Occidente y del arte contemporáneo.

En 1984 José Bedia expuso en la Primera Bienal de La Habana su obra *Doce cuchillos*, en la que hizo manifiesto el uso de elementos que serían recurrentes en su trabajo posterior: las formas circulares, cónicas e irregulares que aludían a sus prácticas religiosas, propias de la cultura afrocubana. Es importante mencionar que este artista es practicante de la Regla de Palo Monte, un culto sincrético cubano. Bedia se ha identificado con la cosmovisión y filosofía del culto palero, y en su proceso artístico ha utilizado firmas y caligrafías mágicas pertenecientes al culto congo de santería.

En 1985 Bedia recibió una beca subvencionada por la Fundación Ford, y viajó a Estados Unidos para participar como artista visitante en la Universidad de Old Westbury College, en Long Island. Allí permaneció un mes viviendo con la familia Cuervo Perro en la reserva Rose Bud, una comunidad de indios sioux ubicada en Dakota del Sur, donde compartió e intercambió ideas con un chamán. Al entrar en contacto con el mundo mítico y totémico y las formas de pensamiento de esta reserva india, asimiló nuevos elementos simbólicos que integró posteriormente en su obra. Esto le permitió ampliar su visión de lo ancestral y enriquecer dicha visión con las raíces primigenias de otras culturas.

Bedia jugó con los valores semánticos de elementos indígenas prehispánicos o coloniales de América y con elementos religiosos afrocubanos, generando interesantes oposiciones y dualidades dialécticas. En su trabajo reflejó la asimilación del *pensamiento mágico* primitivo; los objetos de sus instalaciones son sacralizados por él a partir de una re-significación semántica, y de ellos se desprende un potencial mágico, ya que para el artista dichos objetos tienen una carga emotiva y

un poder espiritual. En sus instalaciones elaboró simulacros de altares, espacios que detentan un tiempo mítico y sagrado, delimitándolas como un territorio de seres espirituales a los cuales les rinde tributo.

Como practicante de la Regla de Palo Monte, Bedia elaboró las obras exclusivas para dicho culto y las obras propias de sus exposiciones artísticas.

Laura Anderson Barbata

(México, D.F., 1958)

Después de haber ejercido la docencia en México, esta artista fijó su residencia en Nueva York, desde donde viaja con frecuencia para estudiar culturas primitivas —en Venezuela, el Caribe o Canadá— en las que se integra durante un tiempo para realizar diferentes proyectos de cooperación, como los llevados a cabo en la reserva Cotocachi-Cayapas de Ecuador y en las comunidades yanomami, yukwana y piaroa del Amazonas venezolano, entre los cuales se destaca la enseñanza de la confección de papel a partir de los vegetales autóctonos, e incluso de libros. La poética de su trabajo gira en torno al uso de materiales orgánicos, haciendo una reflexión estética en torno a las polaridades contrastantes —cultura y naturaleza—, y a partir de los valores semánticos de estos conceptos. En sus instalaciones Anderson Barbata se vale de íconos espirituales imaginarios, cuyo objeto es transmitir la sensación suscitada por la sobrevivencia histórica de un pueblo.

Esta artista profundiza conceptual y estéticamente en la indagación de su propia identidad como reflejo en otras culturas, y mediante una intención social y ecológica va emulando de un modo simbólico la presencia o desaparición de culturas ancestrales o ironizando sobre las acciones humanas que depredan tales culturas. También se ha interesado en temas antropológicos y etnográficos.

Marta Palau Bosch

(Albesa, Lérida, 1934)

La artista Marta Palau Bosch vive desde su temprana niñez en México (1940), por lo que su vida y su identidad se desarrollan en este país. Forma parte de aquellos españoles que

enriquecieron de innumerables maneras el contexto cultural mexicano. Sin embargo, como hija de refugiados del exilio español, sus raíces no solo se vinculan con México, sino también con España.

Palau Bosch trabaja sus propuestas plásticas mediante un lenguaje en el que recurre fundamentalmente a lo primitivo. Ella se ha remitido al arte rupestre de Baja California y al significado y esencia del *pensamiento mágico* como soporte conceptual, formal, estético y ontológico de su repertorio plástico. El arte rupestre de Baja California guarda una continuidad ancestral que se conserva viva en el arte prehispánico y que tiene su influjo en el arte contemporáneo; estas pinturas rupestres de Baja California le han aportado un gran repertorio de imágenes y formas.

La artista ha aprovechado el potencial expresivo de estas pinturas, y de este modo también manifiesta un sentido de pertenencia hacia este sitio con el cual tiene un estrecho vínculo afectivo por residir cerca de allí gran parte del año –en Tijuana– mientras no está viviendo en Ciudad de México. Allí se apropia de este contexto geográfico y mítico, y se vincula con la riqueza de un imaginario ancestral.⁹

Marta Palau Bosch. Instalaciones *Doble muro* y *Nómadas II*. Resignificación del concepto de *pensamiento mágico*

En su obra, Marta Palau pretende entablar un diálogo entre las vivencias ancestrales y los problemas actuales que se equiparan a esas vivencias y las actualizan: retrotrae situaciones e imágenes ancestrales y las inserta en la contemporaneidad,

⁹ La gestión y promoción cultural también han sido parte del prestigio de esta artista, que ha impartido varios cursos y ha obtenido premios relevantes: primer premio en la Segunda Bienal de La Habana, en 1986, con su instalación *Bastones de Mando*; la Trienal de Fellbach, Alemania (1992); la Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador (1996); también recibió de la Universidad de Lleida, Cataluña, un Doctorado Honoris Causa al Exilio Catalán, con su instalación *Nómadas II* (2002); en 2008 recibió la *Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío*, de parte del gobierno de Nicaragua; y en México, D.F., el 24 de noviembre de 2010, junto a otros artistas, escritores y miembros de la academia, recibió el *Premio Nacional de Ciencias y Artes*, uno de los reconocimientos más importantes que se otorgan en este país. Esta artista también ha promovido las diversas ediciones del Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura; su incansable labor en el Centro Cultural Tijuana (CECUT), le ha permitido organizar el Salón Internacional de Estandartes, ya transformado en bienal.

problematizándolas plásticamente. Por ejemplo, en su instalación *Doble muro* –que fue expuesta individualmente en la Sala de Arte Público Siqueiros, de México, D.F., en 2006–, denuncia la problemática de los inmigrantes indocumentados y del muro fronterizo entre México y Estados Unidos. De esta manera hace alusión a este doble muro, que ya existe en algunas áreas de Tijuana.

El muro doble que propicia la instalación es un recorrido de dos paredes levantadas a base de una serie de estructuras de madera en forma de columnata, que hace alusión simbólica a los muros que se están erigiendo: uno de metal y otro de cemento.

En *Doble muro* aparece una silueta humana tejida en fibras y tramas naturales –hecha en petate– ubicada en el suelo, rodeada por los dos muros simbólicos, que recuerdan las siluetas que demarcan con tiza en el suelo los policías o agentes de medicina legal para establecer la huella de un cadáver y su posición corporal. En su cabeza tiene una pequeña abertura en forma de umbral. La silueta, inspirada en una figura del arte rupestre, es retomada por la artista de las pinturas en las cuevas de Baja California, y bautizada *el hombre de Baja* –Palau Bosch establece un juego doble e irónico con el lenguaje, refiriéndose a un hombre “dado de baja”, es decir, asesinado, vinculando esta idea con la del hombre rupestre de Baja California y remitiéndose también al Hombre de Java u *Homo erectus erectus*–, logrando de esta manera hacer alusión a un joven real –no ficticio– muerto a manos de un policía estadounidense en el momento de saltar el muro.

La instalación alude a un hecho que acaeció a finales de 2005 y fue difundido ampliamente por la prensa, que hizo hincapié en que el sujeto había sido asesinado con un balazo en la espalda, lo que enfatiza la cobardía del perpetrador del acto y la alevosía con la que actúan las autoridades fronterizas estadounidenses en los casos que involucran a inmigrantes ilegales. Palau Bosch evidencia la situación de racismo y discriminación que han padecido aquellas personas que han muerto en el intento de saltar el muro y atravesar la frontera. En este caso, se remite a la simbología

rupestre y la recontextualiza como un instrumento de denuncia política, haciéndola parte de su repertorio plástico. Los materiales que utiliza son cuidadosamente seleccionados para ese fin: madera y lodo, con amarres de diferentes fibras para los elementos arquitectónicos; y petate, para el entramado de la figura humana.

Con respecto a los elementos arquitectónicos, es importante hacer énfasis en las columnatas dobles elaboradas a manera de escaleras. Se trata de piezas alargadas y estilizadas, formadas por estructuras de madera, que se erigen hacia el cielo y remiten al concepto de elevación. Este tipo de elementos verticales son recurrentes en la iconografía de Palau Bosch, al grado de que se convierten en verdaderos ideogramas. Las escaleras se consolidan como un aporte semántico dentro de los lenguajes plásticos que ella misma elabora. El petate, la metáfora de la escalera y las alusiones al arte rupestre llevan implícito el tema de las inmigraciones, y se convierten en referencias plásticas predeterminadas. Aparecen en muchas de sus *Nauallis*, en las que simbolizan, al igual que en *Doble muro*, la esperanza y la desesperación. Las escaleras en su obra tienen la función de ser puentes, pues permiten pasar de un lugar a otro, de un estado a otro. Fungen como un umbral hacia lo metafísico que se enfatiza a través del artificio de una silueta que nombra una muerte real: a través del petate, que emula la huella testimonial de la muerte. Así, logra darle continuidad a una situación de violencia que en realidad es efímera, y permite que esta se convierta en representativa y ejemplar de todas las situaciones similares a ella. En resumen, sus escaleras no son únicamente umbrales hacia la esperanza, sino también testigos de desesperación e impotencia. Muchos de los elementos verticales que aparecen en su obra pueden interpretarse como un aporte semántico, puesto que se repiten en varias de sus instalaciones.

Las migraciones son también un tópico recurrente en la obra de Palau Bosch, tema que se reitera en las instalaciones *Doble muro* y *Nómadas II*. En esta última se aborda de una forma implícita y universal –las inmigraciones actuales tienen su equivalente en el nomadismo rupestre: son los nuevos nomadismos–. En ambas obras la artista retoma elementos figurativos del arte rupestre de

Baja California, vinculándolos como imágenes plásticas al discurso y la poética de su obra. En *Nómadas II* elabora innumerables pies en barro y otros materiales, inspirados formalmente en los pies girados de las figuras rupestres bajacalifornianas. Así, el arte rupestre se adapta semánticamente a la reflexión crítica de problemáticas políticas, sociales, ontológicas, espirituales y religiosas.

Conclusiones

En el arte latinoamericano se puede encontrar una expresión actual de las mismas inquietudes que se perfilan ya en las pinturas rupestres prehistóricas o el arte precolombino americano. Innumerables artistas latinoamericanos modernos y contemporáneos experimentan y exploran referentes antiguos a través de su abordaje de temas afines al mito, el símbolo, el numen, los arquetipos, lo ancestral, lo ritual, el *pensamiento mágico* y otros tópicos, que en su propuesta formal o sus conceptualizaciones coinciden en la pretensión de resignificar o recuperar ecos del pasado.

En sus obras la naturaleza es exaltada mediante signos que interactúan con ella en sus cuadros, objetos y escenarios, llevando la mirada hacia la frontera entre lo abstracto y lo figurativo y estableciendo un discurso plástico que va de lo espiritual a lo orgánico-material, del mundo de las ideas al mundo de los hechos concretos.

Esto explica el surgimiento de abstracciones y figuraciones simultáneas que interactúan entre sí. En sus cuadros el espacio conspira para la aparición de signos crípticos y claves ocultas que habitan la obra.

Lo sensorial y lo real se orquestan en un mismo escenario, condicionado por un concepto propicio para el replanteamiento de temas “identitarios” que enaltecen la vertiente nacionalista de los países latinoamericanos. Lo antiguo es legitimado como pervivencia de un pasado que se engrandece y que se erige como modelo.

Si se hace una remisión a los tiempos coloniales en Latinoamérica, se ve que los artesanos indígenas

encontraban en muchas ocasiones la necesidad de representar sincréticamente la imaginería andina junto con la iconografía católica. Los colores tenían también una trascendencia ancestral y simbólica en cuanto a su uso y tradición. Los pigmentos representaban nuevas concepciones de lo divino y ocultaban la idea de su antigua sacralidad. Los colores, los pigmentos, los minerales –y las montañas de donde estos eran extraídos– habían sido la sustancia o la sangre de sus dioses, literalmente.

Regresando al arte latinoamericano actual, es importante tener en cuenta que este tiene sus particulares características históricas y culturales. En su poética, simbología y filosofía, ha retomado elementos aborígenes y de origen africano; y mediante estos componentes afro e indoamericanos, se han resaltado elementos prehispánicos para reapropiarse de las marcadas diferencias en los sistemas de pensamiento e imaginarios culturales de Latinoamérica con respecto al arte occidental. Estos elementos han dado una identidad propia al arte contemporáneo americano, haciéndolo más universal.

En el contexto de los años sesenta del siglo XX, los tiempos de la posguerra, la Guerra Fría, una era postindustrial llena de avances tecnológicos –después de Vietnam–, la era espacial, y después del Mayo francés la consolidación de movimientos juveniles en Estados Unidos y el afianzamiento en la perspectiva filosófica de diversos movimientos de descolonización, hay una transición histórica que deviene una incertidumbre por lo que vendrá, un desencanto o temor hacia tantos cambios que deben darse en el contexto político, económico, y territorial, que deben repercutir en las artes, en el sentido de que muchas propuestas plásticas surgen como síntomas de la crisis existencial en los que se ven sumidos un sinnúmero de artistas que asumen una posición pesimista sobre el acontecer histórico de la humanidad.

Muchos artistas definen como decadente el lenguaje de las nuevas estéticas, por considerarlo carente de una base ontológica y espiritual sólida; asumen que el arte se ha banalizado al convertirse en mercancía, en un mero concepto o en un producto cultural de consumo masivo, y añoran el

esplendor de civilizaciones remotas en las que el progreso tecnológico y bélico iba a la par con una mayor conciencia de la dimensión espiritual del ser humano. Esto anticipa un poco lo que ocurre hoy en día con una era global supuestamente multicultural, en la que se tiende a homogeneizar y borrar las diferencias entre las culturas. Diversos artistas latinoamericanos se inspiran en los motivos y las interpretaciones del arte rupestre, prehispánico o colonial, y emprenden una búsqueda espiritual que intenta recuperar a través de una producción plástica la memoria de un tiempo primigenio, con el fin de acceder a una verdad mítica que escape a la superficialidad conceptual de muchas de las manifestaciones artísticas propias de la época actual. Estos artistas se remiten a las reminiscencias de otros tiempos y logran resignificar la idea de lo ancestral para convertirla en parte de su obra (Marta Palau Bosch, Cecilia Vicuña, Ana Mendieta y Laura Anderson Barbata, entre otros).

El indigenismo es un tema que también predomina en el arte latinoamericano de las últimas décadas, e implica ser tenido en cuenta con las particularidades propias de cada región, a la luz de percepciones antropológicas que legitiman y recalcan dichas particularidades. En México, por ejemplo, el concepto moderno de lo *indígena* se desarrolla a la par con la evolución del nacionalismo, en el que prevalece una ideología del Estado-nación burgués. Este concepto se nutre también de remanentes teóricos del positivismo y retóricas del modernismo poético que devienen de las élites intelectuales. *Lo indígena* puede llegar a ser un tópico mediante el cual se recrean imaginarios que se valen de los estereotipos y discursos maniqueos.

En la época colonial Europa se había deslumbrado con una imagen de lo indígena como algo ingenuo, inferior, o como un reflejo de barbarie; el nacionalismo de ese entonces hereda una estructura política y social basada en la explotación del aborigen.

Lo indígena es un concepto generalizador que nace de perspectivas y concepciones culturales dominantes; es el sustrato de lo latinoamericano,

lo criollo y, posteriormente, lo burgués. La ideología burguesa de las clases dominantes ha convertido *lo indígena* en lo tradicional, lo vernáculo y lo prístino, que es inmutable, y que refleja la comunión del hombre con la naturaleza, la identidad de los pueblos con la tierra y el origen. Esta imagen no da pie a particularidades y convierte el concepto de lo indígena en categoría universal.

A fines del siglo XIX y principios del XX no pocos artistas europeos viajaban grandes distancias para tratar de encontrar un modo de vida más rústico y esencial –Paul Gauguin en Tahití, por ejemplo–, en la búsqueda de aquellos paraísos terrenales donde la civilización no había trastocado los valores culturales propios de esos lugares, pero les era difícil evitar llegar a estos prístinos lugares sin la mirada o el prejuicio exotista del microcolonizador europeo.

Aunque las referencias a un pasado precolombino no son las únicas fuentes de identidad latinoamericana, sí son las más trascendentales, en especial para la plástica. Muchas expresiones del arte contemporáneo tienen su fundamento en el arte indígena. Los creadores latinoamericanos pueden apropiarse de símbolos propios del arte del pasado –de un tiempo distante de nuestra época actual y de un arte milenario cuya cosmovisión es ajena a la nuestra– sin vulnerar la esencia del mismo.

Con respecto a los artistas que se remiten al arte ancestral y sus mundos míticos para enriquecer visual o conceptualmente sus propuestas, se puede decir que dichos artistas pueden dar saltos en el tiempo en sus licencias expresivas, ya que se inspiran en los ecos del pasado para transformar la naturaleza en sus obras, y el tiempo de esos mundos míticos es también mítico, no es un tiempo lineal como lo plantea la concepción histórica tradicional. El arte primitivo inspira a los artistas un imaginario creativo ilimitado.

Es difícil hablar de una sola identidad en América, más aún cuando las tradiciones heredadas responden hoy en día a un mundo más diverso, globalizado y muy diferente, distante del pasado prehispánico y colonial.

El arte latinoamericano es un arte “mestizo” que tiene su identidad en la fusión de lo vernáculo, lo ancestral, el arte popular y la influencia europea. Latinoamérica es una cultura mixta y diversa. Es necesario que los artistas no solo incorporen a su obra elementos propios de *lo primitivo*, sino que hayan entendido el significado de dichos elementos antes de tomarlos como referentes.

Los mitos siguen vivos en las formas de comportamiento y los modos de pensamiento americanos. En la cultura de los pintores latinoamericanos conviven elementos occidentales y primitivos.

Para abordar un panorama del arte latinoamericano era necesario hacer una revisión histórica de temas como la identidad en la producción artística, la influencia de religiones africanas en el arte de Cuba, la visión colonial de *lo indígena*, el muralismo y su relación con el indigenismo y el realismo social, el surrealismo, la magia y el pensamiento mágico, y, finalmente, la postura de algunos artistas contemporáneos, en oposición al colonialismo.

En gran parte de la producción artística latinoamericana que se remite a lo ancestral o lo indígena, se ha adquirido el conocimiento de esas culturas remotas desde fuera de ellas, y, de este modo, se sigue produciendo un “arte occidental”. Este trabajo plástico no tiene un fin mágico, religioso o ceremonial, sino específica y exclusivamente artístico. La apelación a los orígenes en la obra de muchos artistas plásticos también puede ser cuestionada, ya que Latinoamérica no puede circunscribirse únicamente a la imagen estereotipada de lo primitivo. Los artistas deben integrarse al discurso artístico internacional sin perder la conciencia de su propia identidad, y deben evitar la marginación de las culturas indígenas. Esto se puede hacer de múltiples maneras en el ámbito del arte.

Bibliografía

- Ades, D. (1989). *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Madrid. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Quinto Centenario. Turner Libros. Pág.198.

- Arnaldo, J. (2000). España, 1950: la abstracción como vuelta al orden. *La Balsa de la Medusa*. Madrid. Núm. 55-56, pág. 18.
- Ávila, A. (2003). *Para conocer la psicología de la religión*. Pamplona. Verbo Divino. Pág. 32.
- Bayón, D. (1993). *Pensar con los ojos. Ensayos de Arte Latinoamericano*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. Págs. 377-378.
- Bihalji-Merin, O. (1978). *El arte naif*. Barcelona. Labor. Págs. 21-22.
- Cassirer, E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. Vol. I, págs. pp.17-20.
- Cirlot, J-E. (1981). *Diccionario de Símbolos*. 4.^a ed. Barcelona. Labor. Págs. 4-60.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1995). *El antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona. Paidós. Págs. 32-33.
- Duch, L. (2001). *Antropología de la religión*. Barcelona. Herder.
- Eder, R., R. González, C. Medina, F. Reyes, I. Rodríguez, J. Barrios, E. Carballido y G. Mosquera (2006). *Marta Palau. Naualli*. México, D.F. Turner, Conaculta, Unam, Cecut. Pág. 168.
- Fromm, E. (1967). “La situación – La clave del psicoanálisis humanístico [capítulo III], Arraigo”. Fraternidad contra incesto [sección c]. En: *Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. Págs. 47-54.
- Gadamer, H. G. (2003). “Conclusiones estéticas y hermenéuticas [capítulo v]”. En: *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme. Vol. I., págs. 202-204.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona. Anthropos. Págs. 43-55.
- Giedion, S. (1981). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid. Alianza Forma. Págs. 311-312.
- Goldman, S. (1989). “El tiempo de la Confrontación [capítulo III]”. En: *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México, D.F. Domés. Págs. 52-60.
- Grof, S. (1999). *El juego cósmico. Exploraciones de las fronteras de la conciencia humana*. Trad. Alfonso Colodrón. Barcelona. Kairós. Pág. 30.
- Guénon, R. (1995). “La reforma de la mentalidad moderna [capítulo I]”. En: *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. El simbolismo tradicional y algunas de sus aplicaciones generales*. Trad. José Luis Tejada y Jeremías Lera. Barcelona. Paidós Orientalia. Págs. 13-20.
- Jung, C. G. (2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona. Editorial Luis de Caralt. Págs. 9-10, 48-49.
- Langer, S. (1967). *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*. Trad. Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Filosóficos. Págs.177, 222.
- Lippard, L. R. (1983). Feminism and Prehistory. En: *Overlay, contemporary art and the art of prehistory*. Nueva York. Pantheon Books-Random House.
- Lurker, M. (1992). *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona. Herder. Pág. 20.
- Medina, Á. (2005). *Armando Villegas. Abstracto*. Bogotá. Zona.
- Mier, R. (1996). “Tiempos rituales y experiencia estética”. Ritual: el tiempo y el orden simbólico. Las políticas del ritual. En: Ingrid Geist, coord., *Procesos de escenificación*

- y contextos rituales*. México, D.F. Plaza y Valdés-Universidad Iberoamericana. Págs. 83-84, 89.
- Otto, R. (1980). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid. Alianza.
- Parra, T., R. Eder, J. Bremer, R. Villarreal, A. Martínez y N. García (1982). *Artes visuales e identidad en América Latina. Foro de Arte Contemporáneo*. México, D.F. Federación Editorial Mexicana. Págs. 22-23.
- Reyes, F. (2004). “Trasterrados, inmigrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”. En: Issa María Benitez Dueñas, coord., *Hacia otra historia del arte en México*. Disolvencias (1960-2000), México, D.F. Conaculta. T. IV, pág. 188.
- Rodríguez, O. (1996). *Presencia de artistas plásticos cubanos en México (1985-1996)* [tesis para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte]. México, D.F. Universidad Iberoamericana de México. Págs. 65-68.
- Rojo Betancur, F. (2009). *La obra de arte como fetiche contemporáneo*. Medellín. Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano, Colección Artes y Humanidades, Programa de Artes Visuales. Págs. 45-46, 57-61.
- Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza.
- Todorov, T. (1991). *Teorías del símbolo*. 2ª ed. Caracas. Monte Ávila. Pág. 449.

