

00261

2  
2ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
DIVISION DE POSGRADO**

**ETNOARQUEOLOGIA Y PINTURA  
(Principios de Etnoarte)**

**T E S I S**  
**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**MAESTRO EN ARTES VISUALES**  
**ORIENTACION: PINTURA**  
**P R E S E N T A :**  
**PEDRO OSVALDO GRANDA PAZ**

**DIRECTOR: MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY.**

**MEXICO, D. F.**

**1999**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

273127



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
DIVISIÓN DE POSGRADOS  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ETNOARQUEOLOGÍA Y PINTURA:  
( *Principios de Etnoarte* )

Pedro Osvaldo Granda Paz

Agosto de 1999

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
DIVISIÓN DE POSGRADOS  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ETNOARQUEOLOGÍA Y PINTURA:  
( *Principios de Etnoarte* )

Trabajo presentado como  
requisito parcial para optar el  
título de Maestro en Artes  
Visuales.

Asesor de Tesis:  
Maestro Arturo Miranda V.

Pedro Osvaldo Granda Paz

Agosto de 1999

Jurado integrado por:

*Antonio Salazar Bañuelos*  
*Arturo Miranda Videgaray*  
*Carlos Blas Galindo Mendoza*  
*Elizabeth Fuentes Rojas*  
*Víctor Frías Salazar*

#### Agradecimientos:

A la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma, a la Universidad de Nariño, a la Dirección de Intercambio Académico de la UNAM, a los directores de las bibliotecas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Nacional de Cataluña, a la fundación Antoni Tápies, al maestro Arturo Miranda Videgaray y a todas aquellas instituciones y personas que me brindaron su apoyo para llevar a buen término este trabajo.

## CONTENIDO:

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. LO ÉTNICO COMO UN VALOR	9
Elementos para entender lo etnoartístico.	10
CAPÍTULO 2. REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE DEL OTRO	19
CAPÍTULO 3. ARTE PRIMEVO - ARTE MODERNO	27
CAPÍTULO 4. LO ÉTNICO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	37
Tàpies o la impronta de un país.	38
El regreso de Ana Mendieta a la Madre Tierra	42
CAPÍTULO 5. EL CONJURO DEL ARTISTA	46
Hacedor de Objetos (Artista o chamán)	47
Homenaje a una silla	50
CAPÍTULO 6. BUSCAR UN ARTE PARA AMÉRICA	53
Vanguardias y manifiestos	54
Últimos hurgamientos	64
CAPÍTULO 7. JOAQUIN TORRES GARCÍA	
UNA FORMA DE ARTE AMERICANO	70
CAPÍTULO 8. COLOR Y MANERA DE VER AMERICANOS	77
Color Mestizo de Tamayo	81
CAPÍTULO 9. RELATO DE UN EJERCICIO ETNOARTÍSTICO	85
El Caso de los expresionistas abstractos	89
Encuentros contemporáneos (Amat y Yazpik)	93
Pintura de la Tierra	96
Textura - Texto	97
A MANERA DE CONCLUSIÓN	99
Manifiesto por el etnoarte	102
BIBLIOGRAFIA	104

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis es el resultado de vincular concepto y práctica artísticos en un sentido humano y estético que prevea e impulse la presencia cultural alterativa y marginal en el arte del presente y futuro.

Si trabajo el tema del arte primitivo y resalto con frecuencia la presencia del arte indígena, es porque este tipo de manifestaciones están más cerca de mi visión estética y porque considero que son un buen ejemplo para comprender los procesos de alteridad y marginalidad, que se pueden dar respecto de otras manifestaciones artísticas como podrían ser el arte negro, el arte popular y el arte de minorías. Los procesos de discriminación sobre determinados grupos humanos viene, de lo profundo de la formación ideológica del hombre, cuando se estructuran las genealogías taxonómicas y se inician procesos simbólicos complejos que afloran en las relaciones de parentesco y más tarde en relaciones de poder.

El arte circunscribe múltiples estéticas, pero en realidad pocas son privilegiadas a manera de formas reconocidas en un determinado rito social, tal como ocurre con las obras "dignas" de estar en un museo, o las que participan de salones, exposiciones, subastas y concursos.

Hay una arte "marginal", de minorías, de etnias no reconocidas a nivel político y económico. Así, el arte producido entre los indígenas, con un valor trascendental que el arte moderno al interior del pensamiento occidental descubrió a comienzos de siglo, participa de otros ritos y otros espacios, y se desconoce metódicamente; si se llega a considerar, se lo hace estrictamente en tanto producto etnográfico.

Pero bien, desde comienzos de siglo se ha visto como el arte "diferente", "primitivo" en tanto proviene del "Otro", ha aportado indiscutiblemente al desarrollo del arte moderno, como ocurrió con el arte negro y prehispánico respecto del cubismo y el surrealismo, o como ocurrió con el arte arcaico e indígena con respecto del expresionismo abstracto americano, el arte del Otro se concibe como excéntrico y de menor presencia en tanto no se reviste de los valores estéticos del arte occidental logó y etnocentrista por antonomasia.

Trato de dilucidar este conflicto cuando trabajo la situación del arte del Otro. Muestro especialmente como el arte occidental a



subsumido en sus paradigmas a otras artes. Procuro con el desarrollo de esta problemática en sus aspectos más álgidos, que se comprenda este menosprecio y se trate de revertir la situación, haciendo que el arte del Otro sea autónomo y busque su propio desarrollo, aunque se ubique en la periferia, en lo "pobre" o "popular". Cuando se subvalora este arte que continúa aportando al pensamiento y arte latinoamericanos aspectos como el de integralidad, sacralidad, humanismo, naturalismo, y se desconoce como ha procurado ampliar los límites de lo estético, es una obligación conocer, al menos, el porque de esta jerarquización y subvaloración.

Para lo anterior desarrollé los tres primeros capítulos, de los cuales el 1° es el fundamento de mi propuesta: establecer en la obra de arte y al interior de sus niveles de producción estético, lo étnico como un valor universal y de presencia constante. Los capítulos 2° y 3° pretenden confirmar los procesos históricos del arte que con raíces etnicistas ha aportado al arte contemporáneo. Situación que luego ejemplifico en el Capítulo 5° en donde trato dos ejemplos de cómo el valor étnico se involucra en la obra de creadores de diferentes continentes y tendencias.

Una vez analizada esta situación desarrollo uno de los distintivos del creador en cuanto se relacione directamente con este ejercicio etnoartístico<sup>1</sup>, se trata de su palabra plástica, de su conjuro.

Paso en los capítulos 6° a 8° a hacer un recorrido por los hurgamientos y las propuestas de arte americano de este siglo, en los que sin habérselo propuesto adrede, el elemento étnico esta presente y en casos como el expresionismo abstracto fue de un carácter definitorio para el rumbo de sus artistas. Se destacan movimientos y artistas de América que han dejado una huella profunda y que también, tuvieron una preocupación constante por transitar los caminos de la identidad, la autonomía, y la universalidad de lo nuestro, así veremos los distintos indigenismos y personalidades como Joaquín Torres García y Rufino Tamayo.

En el transcurso de esta investigación viajé a Barcelona para conocer de cerca la obra de dos artistas que me llamaron poderosamente la atención y cuya relación con lo étnico me parece directa e innegable, el primero de ellos, Fèderic Amat, estuvo en México y trabajó aquí en Oaxaca, su obra se cargó del color y la luz mexicana y de la forma y

---

<sup>1</sup> La definición de lo etnoartístico que utilizo esta relacionada con el desarrollo del concepto etnicista de las ciencias sociales, sin embargo no se equipara con exactitud a los parámetros que contienen ramas como la etnohistoria, y la etnoliteratura, más bien lo amplían en tanto se introduce el factor de "creación" estética como un condicionamiento para su presencia. Por tanto la etnopintura como la etnoescultura se inscriben dentro del gran conjunto de lo que intento definir como etnoarte, es decir aquello que es creación estética estrechamente ligada a una concepción etnicista.

expresiones indígenas. El segundo Antoni Tàpies, resultó mientras avanzaba en mis planteamientos, el ejemplo rotundo de cómo un artista se plantea elementos étnicos en su obra. Con los dos tuve oportunidad de conversar personalmente y grabar sus comentarios sobre estos aspectos, así que muchos de los conceptos que aquí aparecen postulando lo etnoartístico, fueron contrastados con el pensamiento de estos maestros.

Para finalizar presento un recuento de mi tarea plástica en tanto experiencia dirigida a *hacer etnoarte*, en el cual se rememora el pasado visual desde lo etnoarqueológico.

Este es un trabajo que pretende convocar a los artistas de Latinoamérica a hurgar y estremecerse con nuestros propios espacios, hombres, tiempos paisajes, colores, sabores, y olores, con nuestras formas, palabras, sufrimientos y sueños. De esta manera resumo mi trabajo y mi ideología en el *Manifiesto por el etnoarte*.

Oswaldo Granda  
México 1999

Capítulo I.  
LO ÉTNICO COMO UN VALOR

"El origen es, pues, aquello que está en vías de volver, la repetición hacia la cual va el pensamiento, el retorno de aquello que siempre ha comenzado ya, la proximidad de una luz que ha iluminado desde siempre."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, (El Retroceso y el Retorno al origen), México, Siglo XXI, 1986. p.323.

## ELEMENTOS PARA ENTENDER LO ETNOARTÍSTICO

Los valores estéticos son inherentes a la obra artística, ellos permiten apreciar determinados aspectos con más profusión, pero esos valores están diseminados, cada observador puede escoger, de eso dependerá su desciframiento.

Las categorías estéticas han prevalecido en sus vertientes tradicionales desde cuando las propuso el pensamiento clásico griego. Con el transcurso histórico distintos pensadores han ampliado, criticado y también reformulado dichas categorías, centrándose en ocasiones sobre la discusión de lo "bello". Cada categoría incluye valores revisados paulatinamente, por ejemplo: Kant propone los valores de: "tremendo" para lo terrorífico, monstruoso, demoniaco; "sublime" para la serenidad, grandeza, etc. Nietzsche abarca el mundo de los valores estéticos mediante la propuesta de dos órdenes, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Se habla de belleza y armonía como si fueran consustanciales al arte. ¿Pero qué hay si se duda de esos conceptos de belleza y de armonía que sostiene la estética occidental? Algunos artistas se han manifestado en desacuerdo con estos hitos, sus obras se han erguido como una rotunda disensión. Dubuffet se manifiesta decididamente en contra de tal taxonomía estética "Considero -dice- esa noción de belleza totalmente errónea. Me niego absolutamente a aceptar que existen personas feas y objetos feos... Me parece consternante y ello me subleva"<sup>3</sup>, opone a esa concepción occidental cimentada en lo griego la concepción de los "primitivos".

Los hombres que desarrollan taxonomías que no se inscriben entre lo bello y lo feo, lo sublime y hermoso o en algunos de los antagonismos categoriales estéticos, no se reconocen, se ven como "primitivos", cuando en realidad lo que ostentan es otra forma de pensar y ver. Deberíamos en este orden de ideas invocar nuevos valores como los de esencialidad, fascinación, actitud, sacralidad, espiritualidad, que aún tratan de mantener algunos pueblos, particularmente los indígenas latinoamericanos.

Lo étnico puede considerarse un valor axiológico en tanto permite reconocer ese elemento como componente del discurso plástico. Es un valor presente en todas las obras de arte, lo étnico deviene obra de arte a través del sentimiento de identidad histórico-social inherente al hombre. Todo artista esta necesariamente inscrito en un proyecto de identidad individual y social, comulga con un grupo o con una cultura, siempre es poseedor de elementos de identidad. Lo étnico es

<sup>3</sup> Dubuffet, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral ed., 1975, pág. 85

más poderoso. Se ha formado durante muchos años de convivencia social o por la identidad encontrada desde lo psicológico y socio-histórico. Ciertamente pueden influir para hacer dimanente esa etnicidad valores de identidad como los religiosos, de lengua, filosofía, política, etc., me refiero a la etnicidad eterna que está en los agrupamientos sociales y marca a quienes los conforman.

Ningún artista puede escapar a este valor. Picasso es español antes que europeo, Tamayo mexicano antes que latinoamericano, Tàpies catalán antes que español. Acaso la mayor parte de las pinturas del gran Mi Fei no representan la cultura China?. Este ser comporta y contiene lo étnico, aunque pueda además, tener valores de identidad aleatorios o suplementarios como sus creencias religiosas, políticas o artísticas.

El ser de una parte, de haber nacido en *medio de*, independientemente de su complejo contenido, hace que el hombre cuando exprese algo lo haga con una correspondencia raigal. El artista no puede escapar a esa pertenencia, lo que busca, como suele hacerlo siempre, es identidad humana partiendo de su identidad personal, de su mismidad. Paradójicamente puede saberse más social cuanto más individual.

Lo étnico se puede encontrar en todas las obras de arte, trata la correspondencia de lo expresado con un deseo tácito o expreso de retorno a una matriz, deseo en el cual ha sido producida la obra y en cuyo proceso tiene gran importancia la respuesta que el artista ha encontrado sobre su búsqueda de identidad propia.

El arte prehispánico conlleva de una manera más evidente estos valores, el arte africano y el arte oriental de igual modo portan lo étnico como una constante de diferenciación casi premeditada. Tratándose de culturas muy jerarquizadas y con una profunda mitología, todos sus productos artísticos están irradiados, subsumidos en este componente. Lo mítico no puede separarse de la obra de arte. En lo mítico está presente la etnicidad como diferencia, desemejanza de génesis, destino, fin.

Si lo vemos de esta manera es más fácil entender porque los grupos indígenas pertenecientes a las sociedades azteca, maya e inca, tenían muy en cuenta los vestidos y los diseños de sus tejidos como elemento esencial de identidad y al mismo tiempo de diferenciación frente a otras etnias. Grupos de los andes meridionales y del amazonas han hecho lo mismo con los tatuajes corporales. Tanto el vestido como las señales corporales y la lengua misma, significan a través de lo estético un dominio de signos y códigos, pertenencia a un determinado grupo, es decir, diferenciación.

El arte en cuanto proceso individual es autoidentificadorio al igual que ocurre con el ser étnico, solamente puede valorarse cuando se

confronta, solo se reconoce a través de otros creadores, si no tuviera un referente no podría identificarse. El hecho que determinadas culturas, tengan elementos muy marcados de reconocimiento no significa que todos por si sean identificatorios. Por ejemplo: la lengua permite dar y construir identidad, la religión permite identidad con el mismo u otros grupos, el arte popular no solo permite la identidad sino que por el contrario es su definición mantenerla. No ocurre igual con el arte, no todas las obras de arte que se creen en un determinado grupo pueden abocar principios de identidad, es más, por cuanto el arte es un proceso que va más allá, la sobrepasa, no está interesado estrictamente en reafirmarla, puede cuestionarla, puede interesarle transformar sus valores. El arte tiene un círculo propio en el cual debate su mismidad como un acto donde pueden participar valores de identidad, pero no existe un proceso reflejante o de correspondencia recíproca.

La obra de arte contiene aunque no se lo proponga, el valor de lo étnico como una raíz. El artista (en tanto ser) puede cambiar valores de identidad pero es muy difícil que pueda renunciar a su etnicidad, no puede sepultar el origen.

Hablo de la obra de arte como construcción solipsista, en cuya exploración el artista no puede sustraerse de la conciencia étnica. Veamos: Las obras de Leonardo se inscriben en un contexto europeo y fincan como ninguna otra los paradigmas renacentistas. Se trata de una pintura que por primera vez plantea la perspectiva y el dominio del claroscuro, esa era una búsqueda que el momento histórico impulso a llevar a cabo a Leonardo, su encuentro y su práctica podría decirse que fueron de interés personal. Tenemos por tanto obras salidas de intereses personales por el conocimiento y la práctica pictórica. Pero de lo que se trata aquí es de plantear que Leonardo, por disímiles y novedosos que fueran los tópicos que escudriñó para su obra, no podía sustraerse de su italianidad. No afirmo que identidad y nacionalidad vengán a estar dados solamente por las técnicas, lo están, por muchos elementos; la temática, el color, la forma, la composición y además por los componentes sociales etc.

Aunque poseedor de una técnica similar y conocimientos teóricos importantes, cada artista alcanza un estilo propio, una individualidad que sale de algún lado, ese salir es origen alimentado de lo étnico.

Dos artistas concedores por igual de una técnica o pertenecientes a un mismo Movimiento, como por ejemplo: Picasso y Braque, hacen obras diferentes, esa diferencia es una impronta que quierase o no va a estar presente referenciando lo étnico: el origen recóndito como impulso vital que los orienta a plantease disímiles y provenientes de un sitio.

La identidad no es única<sup>4</sup> como tampoco lo es lo étnico, la identidad personal y colectiva es pluriforme, muchos fenómenos sociales producen diversas identidades, el caso más claro lo tenemos con los grupos religiosos, pero estos mismos fenómenos sociales no siempre podrían conformar grupos étnicos, ocurre lo contrario, grupos étnicos producen fenómenos sociales.

La identidad étnica en determinados conglomerados, especialmente los que mantienen una fuerte tradición mitológica como los grupos indígenas americanos o algunos de Oceanía, está subsumida, no pueden proclamarse en contradicción con la identidad individual. Me explico; ningún individuo que se considere perteneciente a una etnia indígena, puede a modo propio renunciar a un modelo de identidad, como podría ser cortarse el cabello a la manera occidental, sin que esto le obligue a tener que renunciar a otras cosas y posiblemente a ser mirado como diferente. En este tipo de sociedades el modelo étnico impone comportamientos individuales e identidades individuales.

El arte de las sociedades con un modelo étnico de raigambre fuertemente mítica estará igualmente influido por ese condicionamiento, por eso el arte es un acontecimiento colectivo y se desconoce el valor de creación como aporte o hecho individual. El arte es social y étnico corresponde a su ideología. En cambio en las sociedades menos mitologizadas, permite pluri-identidades, una multiplicidad de formaciones de identidad, ya que, no le interesa sostener un rango de ideología religioso o mítico. En las sociedades modernas occidentales cabe pensar este hecho de prioridad que se da al valor del pensamiento mítico en relación equivalente, como presencia no como valor, al capitalismo. En sociedades occidentales vemos que todo se mueve bajo esta condición y que el artista actúa en medio de su imperio. Por ello si pensáramos en el capitalismo como un elemento de identidad de la cultura occidental, tendríamos que aceptar que todo el arte occidental contemporáneo también estaría irradiado por este fenómeno y además por los valores particulares relacionados con el origen del hacedor de arte.

De esta manera el origen seguirá formulándose:

“Una de las razones por la cual el problema de la nación y de la tradición permanece siendo extremadamente actual en un mundo que tiende a volverse una “aldea global”, se debe al hecho de que las personas continuarán naciendo en un determinado país o región, hablarán su lengua, adquirirán sus costumbres, se identificarán con sus símbolos y valores, abogarán por su selección nacional de deporte, respetarán su bandera y serán convocados para

---

<sup>4</sup> En el modelo dramático de Groffman sobre identidad el actor se prepara para una puesta en escena social, plantea la identidad como producto de la dramaturgia social.

defender las fronteras de la patria y morirán por la honra nacional".<sup>5</sup>

Si nos preguntamos qué elemento invariable pueden contener las obras de artistas de sitios diferentes como Oaxaca y Barcelona... tenemos que hablar de sentimiento y territorialidad, *pertenencia*, esto es lo que comprende el dominio étnico en el arte. El origen no se puede negar, no es posible hacer desmemoria. También la errancia es confirmación de origen.

Lo étnico en tanto reconocimiento connota identidad, se trata del origen que propicia y ofrece pertenencia como una oportunidad. No se busca ofrecer sentido, o al menos, no únicamente el sentido que permanece en el arte de Occidente, se trata de *re-velar el ser de allí*, se grita no se calla esa raíz.

Entender lo étnico desde esta opción requiere despojarse del prejuicio que sobre la apreciación y creación de la obra de arte legó el pensamiento occidental clásico y renacentista, no se puede mirar a través de esos postulados todo el arte. Sentidos como los de sagrado, colectivo y anónimo, se pueden volver a proclamar o al menos a revalorar.

Logocéntricamente se postula una "edad media" cultural o se denomina "bárbaro" lo hecho en sociedades "primitivas." Deberíamos al menos ampliar los conceptos y entender lo bárbaro en el sentido positivo como aquello que significa ir al comienzo, a construir desde poco, restituyendo como lo plantea Benjamin<sup>6</sup> el valor y el uso de la experiencia, de aquello que se nos puede haber legado.<sup>7</sup>

La etnicidad es un acto necesario de circunscripción, en tanto origen ineludible está en el arte de todos los tiempos como una huella. De tal suerte que no es posible el ocultamiento o la negación de la tierra, ella se presenta, permite plantearnos en medio-de, a través-de un hecho plástico, el ser de algún sitio. El arte connota de esta manera una genealogía, la rememora y contempla, la pone frente a nuestros ojos.

Podríamos considerar lo étnico como una categoría estética, al lado de las categorías denominadas finitivas, pero con un valor mucho más trascendental y universal que el de las categorías que provienen de lo *Laográfico*, lo cual nos permitiría hablar de españolismo, de hinduismo o de un "bogar por la patria". De alguna manera el fomentar

<sup>5</sup> Ruben George Oliven, "Las Metamorfosis de una identidad", en: *III Coloquio Paul Kirchhoff*, México, Unam, p. 201

<sup>6</sup> Walter Benjamin, "Experiencia y Pobreza", en: *Discursos Interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, p.169.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p.168



este valor a ultranza sabemos que puede arrastrar connotaciones peligrosas, como un nacionalismo desbordado y posiblemente actitudes racistas y fascistas. Es muy importante tener claro que cuando postulo lo étnico, ese valor no tiene el sentido de raza y de pueblo en términos históricos, sociales y políticos, abarca por el contrario un postulado filosófico humanista, búsqueda, instauración o invocación de la patria como origen.

Se trata del país que el hombre desea siempre, el mítico "edén", la isla de Ulises, el espacio de los sin tierra, en fin; una comarca donde el hombre pueda ser en libertad. La patria o tierra utópica de que habló Erns Bloch, "ese futuro que es la patria donde nadie ha estado todavía". Patria o paraíso mítico de todos los pueblos del mundo. El espacio de los cuatro rumbos mesoamericanos, la gran noche de la aluna Muisca, el rectángulo con sus cuatro escalones andino, el paraíso perdido.

El etnismo procura la afirmación de una presencia originaria, procura restituir el nirvana; pero ante la imposibilidad de su logro se propone llevar a cabo esa búsqueda hacia el futuro, este es el cometido del artista, restituir el pasado perdido, resarcir la destrucción sufrida en un logro hacia el futuro, en definitiva toda estética busca un enlace con el futuro. La búsqueda étnica de una estirpe no necesariamente significa el hallazgo de una patria delimitada geográficamente, también puede ser o es, esa "estrella utópica en la sangre" <sup>8</sup>

El artista accede al territorio soñado con su obra, aboca el imposible, construye, persigue, relata, dibuja y da perfil, sus obras no son otra cosa que la forma de la tierra imaginaria, de su regreso al futuro, del hurgamiento de la entraña para resucitar en un cuerpo distinto, paradójicamente con una herencia, la herencia del arte. La obra, por eso va de acuerdo al futuro, instaura y clama, no describe porque no ha visto, no es una crónica porque no ha vivido, hace memoria de lo que no ha visto, lo está formando frente a sus ojos, desaparece y aparece constantemente en una forma que no termina de configurar.

Lo telúrico no sería sino el encuentro de aquello que desde antes comporta la obra de arte entendida en la perspectiva Bolchiana, cuando se asume como: "Espejo de la tierra", espejo y a la vez eco donde toma forma, devuelve el hombre al mundo, ahí está presente como un pasaje expedito el camino del encuentro de "sí mismo" señalando el futuro. En ese espejo se ve lo interior oculto, ... se permite, se hace un puente entre el ser y su nostalgia, "ver al fin el rostro del hombre", "el contorno secreto del rostro humano" dice Bloch. <sup>9</sup>

<sup>8</sup> José Jiménez, *La estética como utopía antropológica*, Madrid, Tecnos, 1983, pág. 254

<sup>9</sup> *Ibidem.*, p.42.

Siempre he creído que todas las nostalgias conducen a una sola e inmensa nostalgia de tierra, el deseo y la vida en sí, se genera en torno a ella y amplifica el deseo del retorno. Nosotros no tenemos muy claro esta necesidad interior de regresar, de ubicarnos contextualmente, de ocupar un lugar. Recuerdo el respeto que existe en las comunidades indígenas por el sitio, la forma de ocuparlo y la jerarquía que se debe ostentar para estar en determinada parte. En las malocas y en las casas de los indígenas amazónicos el espacio esta previamente designado y delimitado, los hombres, mujeres, niños y ancianos saben que sitio deben habitar, el jefe de la casa reserva el *wanku*, el banco de madera sagrado. Si se ocupara sitios indiscriminadamente se estaría violentando el orden primordial mítico. La casa como espacio mítico acompaña al hombre. Nuestra casa es el espejo que deseamos nos refleje. Al ampliar ese espacio la casa se convierte en la patria.

Probablemente cuando estamos por entender el mundo, se desarrolla en nosotros la necesidad de ocupar un sitio, esa necesidad lleva a otra más universal, la necesidad del retorno, de volver al espacio por ocupar y al deseo de encuentro del mundo posible, sólo avistado en el arte. Ya no se trata entonces de una nostalgia de lo que fue, sino de lo que podemos lograr, de lo que queremos que sea. A esta evocación telúrica alude Bloch y agrega además que se trataría no de un retorno estricto al pasado, sino también de un "retorno al futuro", "a una patria donde no se ha estado nunca, pero que es sin embargo la patria" <sup>10</sup>. Para el artista no solamente sería un retorno a lo desconocido sino a lo imaginario proyectado

De lo que se trata es de la urgencia de una tierra imaginaria que se torne real, esa es la utopía del hombre, especialmente del artista que hace, en buena medida su trabajo en torno a visualizar ese "país" imaginario. Tanto la nostalgia como el regreso a la tierra soñada (el verdadero lugar donde nacemos), el país como patria-tierra volvería a tener el sentido pleno: La vida en términos romanticistas

Al pertenecer esa búsqueda a lo interior del hombre-artista, la necesidad de patria que equiparo aquí con lo étnico, con la necesidad de ser de algún sitio, estamos planteando un constitutivo estético general. Ninguna obra de arte en tanto producto humano podría suplantarla, la nostalgia de patria se manifiesta por ello en los *drómenas*.

Se convierte la nostalgia en un pensamiento utópico porque el artista como el filósofo o el religioso invocan esa *patria ideal* que nunca se construirá verdaderamente. La realidad es otra, el mundo es un caos

---

<sup>10</sup> Ernst Bloch, *Principio de Utopía*, 1923, p.186

con plétora de incongruencias, por lo que el mundo armónico es ciertamente utopía. En ese sentido se plantea la filosofía de Bloch:

"No llegamos nunca a conocer plenamente nuestra forma más interior, porque esta siempre inacabada, siempre en proceso. No llegamos nunca a penetrar en la patria, porque está siempre en marcha, en camino. Pero si encontramos sus huellas, y eso es lo que la filosofía utópica persigue en toda experiencia humana en general y en el dominio del arte en particular. "Una huella, un signo del *makaanthropos*, un sello de su figura escondida, de la Jerusalén espiritual oculta"<sup>11</sup>

En este trayecto la obra intensifica su papel como forjadora de identidad, el arte en tanto escritura, en tanto memoria desvela la huella del trayecto a la patria en el cual vamos cubriéndonos de piel nueva, la piel de la identidad que se forma con múltiples aportes. Bloch habla de la identidad humana<sup>12</sup> como algo no uniforme ni acabado que continúa fragmentándose y configurándose.

Podría pensarse por consiguiente que el ser del hombre es no poseer identidad y tampoco tener patria, tal vez así lo proponga Bloch. Debemos entender la identidad y la patria utópicas como un *metaetnismo*. La identidad que tenemos en el transcurso de nuestra búsqueda es una identidad signada de nostalgia. Aún los pueblos étnicamente muy compactos como podrían ser los orientales o amerindios, subyacen en este "principio" blochiano, sus arraigadas costumbres y su identidad tan demarcada relumbran especialmente en sus fiestas y rituales. Pero se trata, en estos ritos, de recobrar en un espacio-tiempo imaginarios el espacio mítico original, la patria.

Quizá no hay tanta distancia entre los conceptos de patria utópica y de espacio mítico original, en tanto esto así, también deberíamos hablar de identidad y tierra y aun más de herramientas de búsqueda mítica, el arte sería por antonomasia el *instrumento mítico* más eficaz para esta búsqueda. Ahora bien, si entendemos entonces, como he dicho, que las imágenes que nos acompañan en la exploración por restablecer el espacio mítico o el lugar de la patria, nos darían identidad y valores étnicos, en ese momento podemos hablar de acciones étnicas y de etnoarte.

El etnoarte es posible porque pertenecemos a alguna parte, cuando estamos buscándonos y partimos a la errancia, estamos afirmando esa búsqueda. El artista no puede abstraerse de su habitat, del mundo donde vive y desea cambiar, cuando deviene crítico de su entorno, advierte por fin su raíz.

---

<sup>11</sup> *Ibidem.* p.49

<sup>12</sup> *Ibidem.* p.55

Lo étnico acompaña al hombre (al artista), en la demanda de una patria primigenia que puede constituir eso que llamamos "verdad total", aunque esa búsqueda lo estrellé contra el vacío y lo pliegue, en ese remoto querer desaparecer, el arte es un hiato que permite volver a la presencia, volver a nacer y por lo tanto volver a nuestro primer territorio.

No existe por consiguiente contradicción al decir que el arte en cuanto producto humano contiene ineludiblemente una raíz, que todo artista es referente étnico así como lo es ético y que el arte propone instaurar estéticas que van en procura de desvirtuar la tradición reinante. Se trata de desconocer ciertamente una tradición estética que se cree desviada o que se está repitiendo con lo cual no lleva a buen término el ejercicio del hallazgo. No se atacará deliberadamente "la tradición". Es imposible atacar la lengua con la misma lengua, no se puede destruir la poesía con la poesía, se puede hacer desaparecer una tradición, pero no *la tradición*. Lo que busca el artista es un dominio propio; en esa confrontación atacará tradiciones creativas, no obstante nunca se tratará de abolir la tradición cultural, ni la costumbre étnica.

Hay que ampliar el margen de pertinencia del arte, de ir más allá del continente logocéntrico (cargado de conceptos ya mitológicos también de romanticismo e idealismo) para que el arte se eleve y muchas formas de expresión salgan a la luz por cuanto son humanas y dicen algo de ese hombre con origen y destino.

Capítulo II.  
REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE DEL OTRO.

"A diferencia de lo que ocurría con persas, egipcios o babilonios, las civilizaciones de América no eran más antiguas que la europea: eran diferentes. Su diferencia era radical, una verdadera otredad"<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Octavio Paz, *Privilegios de la Vista*, México, F.C.E. 1988, p.43

Si como se plantea constantemente en los ámbitos filosóficos y etnológicos, ser significa al mismo tiempo ser desde el "otro", que mismidad no existe sin alteridad y que ser es siempre ser-distinto porque "En el mundo de lo humano todo es peculiaridad, distinción, alteridad en la mismidad"; el abocar la comprensión y aprehensión del Otro zanjando distancias hasta sus complejidades propone la necesidad de cuestionar nuestro propio ser y estar. ¿Se trata de la descripción o de la adscripción? ¿De la aproximación al Otro también nuestro para Nosotros, para que seamos de una vez por todas mestizos?

Buscar el otro es encontrarse. Mientras no se cumpla esa búsqueda del Otro que no somos tampoco podemos ser verdaderamente, es una búsqueda de identidad, buscarnos a través - y por - el Otro. Lo que no somos es lo que nos diferencia y al tiempo nos proclama. En un sentido desconstruccionista no hay otro si no hay nosotros.

Zvetan Todorov y Octavio Paz han dicho que los europeos nunca extrañaron la existencia de Asia y de Africa porque siempre estuvieron ahí; en su historia, en su conocimiento. Supo el europeo que estaba cerca lo asiático, lo africano, y en efecto, lo retomó en su arte en el siglo XX. Lo africano lo ha visto como primitivo pero lo ha visto. Sin embargo, lo americano no había existido en su mente, no lo ha visto completo, no termina de aceptarlo. Cuando lo tuvo en frente, hizo como si no existiera, era demasiado lo Otro.

Ocurre lo mismo en el arte, el arte contemporáneo es logocéntrico, hasta fines del XIX le era extraño el arte oriental y el africano, pero luego por pedazos los asumió. El arte prehispánico e indígena se ha visto, como manifestación de alteridad, con benevolencia. No se trata de un aprecio igualitario, sino de un toleramiento, igual que con los fenómenos raciales, se acepta, incluso se adquiere. No en balde los coleccionistas del arte indigenista y real-socialista de los pintores mexicanos fueron gente de los EUA. El arte de culturas lejanas o menospreciadas históricamente como la de los africanos y latinoamericanos, se acepta pero no en igual nivel, sólo en contados casos cuando logra hablar en el mismo tono o lo supera.

Hoy el arte africano se capta en el mundo occidental, igual que a comienzos de siglo, el artista occidental hace suyo el arte desde su propia conceptualidad, pareciera que sólo ve a los demás a través de su propia imagen. El arte primitivo y el arte africano tienen un inmenso valor vistos a través del concepto del arte de las vanguardias, del filtro cubista, naif, informal, etc. Las culturas diferentes que producen arte se siguen viendo como hermanos menores. Los valores asignados al primitivo connotan excentricidad y aunque el hombre occidental los invoque a viva voz para escapar de su propio

mundo (del maremagnum progresista), lo ve como resultado de una manera de ser radicalmente opuesta, naturalista o salvaje.

La existencia de museos especializados en arte primitivo y/o arte latinoamericano, colocan en el nivel de lo diferente éstas creaciones, su producción es vista como alteridad y también a veces como *otredad*. El arte popular latinoamericano, el arte étnico o indígena, tienen su sitio en los museos etnológicos. No quiero decir que esta sea una postura exclusiva desde Europa y EUA hacia Latinoamérica, en cada país latinoamericano se repite este hecho. El arte popular y el arte indígena no se aceptan como arte en su total dimensión.

Pienso que el planteamiento de fundamentos estéticos en el arte desde un vórtice eminentemente americanista con un bagaje de pensamiento y logros originarios es todavía una utopía. No se puede entender lo Otro cuando aun no se entiende bien lo nuestro. Si se quisiera tomar elementos estéticos de origen prehispánico estaríamos partiendo hacia una estructura ideológica mucho más desconocida y lejana que si se partiera desde el arte primitivo africano u oriental. En la mente del hombre de occidente, África ha estado, abandonada u olvidada, pero ha estado ahí. El arte prehispánico nunca estuvo en la mente del hombre occidental, cuando lo vio no quiso comprenderlo, quiso enterrarlo, destruirlo, le era totalmente extraño y hasta peligroso.

En esta misma medida se piensa que el hombre de cultura diferente no podría entender el arte occidental, lo estético occidental le estaría vedado. Como expresa Sally Price, el hombre occidental "puede contemplar la obra creativa de sus hermanos menos civilizados y alcanzar la comprensión. Pero no suele pensarse que el proceso complementario podría arrojar concepciones valiosas"<sup>14</sup>

Como he dicho, a pesar de que el arte africano se valorizó a comienzos de siglo desde lo estético, solo ha sido a través de ese filtro del arte occidental. Si se aprecia el arte primitivo probablemente sea porque conduce a reminiscencias del arte de las vanguardias y en particular de las obras cubistas, siempre se prefiere el último.

Esta en lo cierto Todorov al decir que el arte "indio" no ejerció ninguna influencia en el arte europeo del siglo XVI<sup>15</sup>. Contrariamente a lo ocurrido con el "arte negro" en el s. XX. De otra manera, parangonando sus palabras sobre el trato cultural de los españoles a los indios, en el mejor de los casos, los artistas españoles hablarían bien de las obras de los indios; pero nunca hablarían a los indios, el arte indígena, el arte del otro, estaría

<sup>14</sup> Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI, 1993, op. cit. p.55

<sup>15</sup> Todorov, op.cit., p. 143

bien, pero no estaría a su nivel. La historia no ha cambiado, cuatro siglos de arte colonial, apenas si dejaron paso a las indagaciones iniciadas por los artistas modernos latinoamericanos, fue dura la batalla frente al arte colonial y frente al arte academicista de fines del s. XIX. Pensar que en México, en Sao Paulo o en Montevideo se podría producir un arte autónomo era inconcebible, habría que esperar que se produjera en Europa para luego seguir su camino, eso se pensaba. Pero bien, se dieron las vanguardias, unas más radicalmente americanas que otras y al fin se removieron las condiciones colonialistas del arte producido en Latinoamérica. Surgió el arte moderno, irrumpieron los artistas expresionistas, abstractos, "ingenuos" o "primitivistas", construccionistas, surrealistas y otros. Sin embargo el arte del indio, siguió estando aislado, la cultura india servía de pretexto, pero en la realidad seguía encerrada en su propio destino. El arte de los indígenas sólo se miró a través del signo arqueológico, hoy los indígenas solo se ven desde esa parte de su historia. Hay quienes todavía creen que no existen Mayas en México y Guatemala e Incas en el Perú, se piensa que ellos no habitan las ruinas. Los europeos quieren pensar que nosotros sólo somos las ruinas que tanto asombran y admiran, en cuanto caminamos y en cuanto soltamos nuestra palabra, somos el otro inexistente.

Acertadamente Octavio Paz ha hablado del acto especular de mirarnos a través del otro, refiriéndose al arte del México prehispánico:

"El arte moderno de Occidente -dice-, que nos ha enseñado a ver lo mismo una máscara negra que un fetiche polinesio, nos abrió el camino para comprender el arte antiguo de México.

Así, la otredad de la civilización mesoamericana se resuelve en lo contrario: gracias a la estética moderna, esas obras tan distantes son también nuestras contemporáneas."<sup>16</sup>

Conjuntamente con el "mayor genocidio de la historia humana", hubo una gran destrucción de cultura, esa destrucción que Benjamin entiende se hace por temor al otro. El arte prehispánico en tanto connotador de una religión totalmente desconocida fue objeto de destrucción en toda América.

Los latinoamericanos caminamos en nuestras ciudades mestizas, habitamos barrios en ciudades de todos los tamaños, hablamos el español y casi nos pensamos desde fuera, no hemos existido. Latinoamérica aún es un continente que no hemos pensado. No hemos

<sup>16</sup> Octavio Paz, op. cit. p.46



aprendido a entender sus cosas, ni a sentir sus olores, sus sabores, su propia desgracia. A veces nos duele pero también con un dolor ajeno.

Caminamos en nuestras ciudades y pueblos sobre ruinas. Ni que decir de los habitantes de la inmensa ciudad de México levantada sobre la gran Tenochtitlan destruida, o de los habitantes del Cusco o Quito, de Bogotá, de Guatemala. Carlos Fuentes ha expresado claramente: "No hemos permanecido en el desastre porque hemos nacido de él: de la catástrofe de la conquista nacimos todos nosotros, los indoamericanos... Fuimos inmediatamente mestizos."<sup>17</sup> Continuamos preguntándonos sobre nuestra identidad, sobre lo que somos, hacemos y deseamos, sobre nuestros sueños en medio de los cuales hay uno muy importante llamado arte.

En su tesis de la filosofía de la Historia, Benjamin hace hincapié en como el hombre históricamente ha tomado el papel de destructor, para ejercer una labor a posteriori de reconstructor. En el caso de las conquistas, muchas veces se destruye por el temor que puede causar ese otro desconocido al que se somete. Esto ocurrió con los españoles frente al Nuevo-Mundo, su sorpresa y su deseo de someter rápidamente les llevó a incendiar ciudades, a la destrucción y al genocidio.

La paradoja de la comprensión que mata - dice Todorov- se anularía fácilmente si se pudiera observar al mismo tiempo, entre los que comprenden, un juicio de valor enteramente negativo acerca del otro; si el éxito en el conocimiento estuviera acompañado por un rechazo axiológico<sup>18</sup>. Los conquistadores admiraron las obras de los indígenas, a pesar de ello las destruyeron, tenían temor que su cultura connotara ese asombro, esto se explica sólo en un ámbito psicológico: el temor o terror por el otro, es el temor a ser por desconocernos.

"A Cortez le interesaba la civilización azteca y, al propio tiempo, es totalmente ajeno a ella. Y no es el único. Ese es el comportamiento de mucha gente ilustrada de su época. Durero admira, desde 1520, las obras de los artistas indios que Cortés ha enviado a la corte real, pero no se le ocurre tratar de hacer lo que ellos; hasta los dibujos de indios hechos por Durero siguen siendo totalmente fieles al estilo europeo."<sup>19</sup>

Algo totalmente distinto ocurre hoy con artistas como Jean Dubuffet que en su esfuerzo por aprehender el arte del "otro" nos habla de los

<sup>17</sup> Carlos Fuentes, *Discurso sobre Latinoamérica*, p.51, s.ed.

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Júcar, 1988, p.137

<sup>19</sup> *Ibidem.* p. 143

"valores salvajes" relacionándolos con el arte impetuoso, tempestuoso que dice tenemos en América más que en otras partes. Considera ese "arte en bruto", nunca dejado de hacer en la antigua Europa paralelamente con el otro arte culturalista, como un arte salvaje al que nadie presta atención y que muy a menudo se ignora a sí mismo en tanto arte, en el cual por el contrario pude hallarse el arte auténtico y vivo, arte en su estado elemental y puro.

Dubuffet creyó como De Kooning y Tamayo que tal vez Occidente si podía aprender de los "salvajes", "a lo mejor -dice sus soluciones y sus vías, que se nos antojaron tan simplistas, son finalmente más sagaces que las nuestras"<sup>20</sup>. y de acuerdo con él podemos creer que ya el ropaje cultural con que nos vestimos no va bien. Si el arte tiene una raíz étnica esa puede ser también la existencia real. Si existimos tenemos una pertenencia aunque históricamente nos ha sido negada.

El arte del Otro puede asombrarnos, cautivarnos, estremecernos como nuestro propio arte, no tiene razón de ser establecer diferencias, deberíamos asumir de una vez su riqueza como una voz interior que nos forje en nuestra propia expresión. Hacer arte latinoamericanista supone no olvidarse del arte ("diferente") de los otros, anteriores o presentes. Si practicamos este conocimiento en tanto reflejo que nos proyecta nuestro propio rostro, nuestro ser, estaríamos entendiendo el arte como ejercicio autoreflexivo, dualista y ambiguo, como un lenguaje plural.

También es importante comprender que la visión del Otro europea surgida del pensamiento Russonian, afirmada por el romanticismo, continúa siendo una forma de ver etnocentrista y logocéntrica. Goethe oponía los valores estéticos de lo "salvaje" a los valores del arte decadentista de las distintas escuelas o grandes estilos, por eso exclamaba: "De este modo, el salvaje moldea sus cocos, sus plumas o su cuerpo con formas terroríficas y colores chillones [...] y aunque consista este arte en las combinaciones más arbitrarias, armonizará sin ningún sistema de proporciones, pues una emoción amalgama todos los elementos de un todo significativo. Es este arte significativo el único que es verdadero para mí"<sup>21</sup> Goethe rechazaba así los ideales rococó - como anota Gombrich -, en tanto estos son significación de la decadencia del arte clásico o "verdadero", en consecuencia se trataba de una postura neoplatónica de terror ante la corrupción de la forma clásica que es la que realmente se privilegia y en este caso también mirando con buena fe el arte de los "salvajes" porque según su afirmación, estaría siendo coherente en su propio concepto de clasicismo.

<sup>20</sup> Dubuffet op. cit. p.81 (Posiciones Anticulturales)

<sup>21</sup> E. H. Gombrich, *Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1996, p. 306.

### **Arte del otro y transcultura.**

Quisiera detenerme sobre unos ejemplos: A finales del siglo pasado visitó a los huicholes, en la sierra madre mexicana, el etnólogo Karl Lumholtz, se dedicó a "estudiar" su mitología y su cultura, recogió y analizó sus obras de arte como elementos de contexto mitológico, jamás se le habría ocurrido pensar que las jícaras y las cerámicas de las hermosas pinturas huicholes podrían calificarse llanamente como arte. Lo mismo que ocurre con la cerámica indígena expuesta en los museos y catalogada como cerámica arqueológica se traslada a buena parte de las obras escultóricas cerámicas y líticas. Algunas por su monumentalidad se aprecian como muestras de arte, pero se necesitaría de la visión de un artista moderno para captarlas con su sentido estético, como ocurrió en efecto más tarde, entre algunos europeos.

De otro lado, en caso reciente, hace pocos años recibió título de maestro en artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Carlos Jacanamejoy, el primer indígena colombiano en graduarse de artista. El maestro Jacanamejoy pertenece a la etnia indígena Inga, sus ancestros son incas, de los incas que avanzaron al norte con Huaina Capac. A pesar de la aculturación permanente que sufrieron especialmente en la primera mitad del siglo, conservan tradiciones importantes que les dan identidad como comunidad, su lengua kechwa, su vestido, sus artesanías, sus ritos y fiestas entre las que se destaca el *kalusturinda*.

Carlos Jacanamejoy se graduó en el mismo año en que obtenía un premio en uno de los salones regionales de arte, luego se hablaría de su pintura en el salón Nacional y se le invitaría a exponer en una de las galerías más prestigiosas del país.

En la obra de Jacanamejoy se reconoce un manejo estético de valores étnicos importantes. Inicialmente habría que decir que sin duda sus pinturas estas bien realizadas (como se dice en el argot de los pintores) se trata de óleos en formatos de uno a dos metros, óleo aplicado con espátula y pincel.

En este caso, como en otros, juega mucho papel el apreciar la alteridad para reconocerse a sí mismo. Se "reconoce" el arte indígena en tanto eso permite pensarse como protector, como benefactor. Las pinturas de Jacanamejoy no proponen una estética nueva, se inscriben dentro del neo-expresionismo circundante y se condicionan con lo que se llama "buena factura". Quizá él tome los colores de su pueblo, estoy seguro de que así debe ser, pero luego los traduce al lenguaje plástico que maneja el arte contemporáneo occidental, es un arte híbrido.

Este artista ingano, consciente o inconscientemente, ha cedido parte

de lo suyo, no esta hablando con su lenguaje exclusivamente, no parece plantearse la pregunta que estremeció al escritor peruano José María Arguedas, sobre el ser indio. Se trata de un proceso de transculturación, lo cual no quiere decir que sea el único, quizá sea equiparable con el proceso inverso de quienes siendo formados en la cultura occidental se desbocan sobre la otredad, sobre nuestro propio mundo en ruinas, sobre la destrucción y el olvido de la "Conquista".

El arte de los indígenas confeccionado para el hombre mestizo actual comporta varias hipótesis de respuesta, caminos de sometimiento a los parámetros del arte occidental haciendo un arte mestizo por antonomasia, subvalorado o encaminado al juego de su esteticismo o de rechazar la estética occidental haciendo un arte "otro" ubicándose en la alteridad y ejerciendo el acto de creación para un mundo diferente.

Capítulo III.  
ARTE PRIMEVO - ARTE MODERNO

"Si profesamos afinidad con el arte del hombre primitivo es porque los sentimientos que expresa tienen especial pertinencia hoy en día. En épocas de violencia, la predilección personal por los primores del color y la forma parecen no venir al caso. Toda expresión primitiva revela la conciencia constante de fuerzas poderosas, la presencia inmediata del terror y el miedo, un reconocimiento de la brutalidad del mundo natural y de las eternas inseguridades de la vida. El que en la actualidad muchas personas estén experimentando estos sentimientos en todo el mundo es un hecho desafortunado y, para nosotros, un arte que encubre y evade estos sentimientos es superficial y carece de sentido. Por ello insistimos en el tema, un tema que abarque estos sentimientos y permita expresarlos.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Adolph Gottlieb y Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist* [El retrato y el artista moderno], transcripción mimeografiada de una emisión radiofónica sobre "El arte en Nueva York" WNYC, Nueva York, 13 de octubre de 1943. En

La historia del arte se compone de un universo manipulado a través del cual muchos "estetólogos" y críticos han tratado igualmente de instaurar una aprehensión de contenidos axiológicos, estableciendo valores y promulgándolos como universales. A pesar de ello los cambios y las revaluaciones de esos principios continúan dándose por parte de los artistas. Siempre será así.

La historiografía del arte consigna una visión parcializada de la realidad, en ella se pone en práctica una forma de ver heredada, historicista, filosofista y psicologista, de los procesos de creación artística del hombre. Se nos enfrenta a una historia de las ideas estéticas positivista y evolucionista, con un esquema para el desarrollo del arte también lineal y excluyente, como si se tratara de una sucesión de hechos o hitos en los que importara más personalizar las grandes obras, como fruto de una visión romántica del arte y de la misma historia que, propone al hombre como salvador y redentor; se olvida con facilidad la creación como un hecho colectivo, especialmente porque este se da en culturas entendidas como de poco desarrollo y muy anteriores a la conformación de las llamadas "Civilizaciones" de Occidente y se privilegia como se ha hecho desde hace mucho la concepción renacentista del arte y especialmente de la pintura.. El arte primevo, el arte tribal y las producciones estéticas marginales, siempre se presentan como procesos pero no como obras de arte, jamás como un acto de una pureza o realización comparable con la alcanzada por el arte en otros momentos históricos y menos se acepta que el arte primevo y manifestaciones artísticas actuales de sociedades entendidas como menos desarrolladas, como las indígenas o africanas, pueda ofrecernos un bagaje artístico con valores superiores a los que nos ofrece el arte occidental.

Pero esta tiranía de la historia del arte no solamente se vuelca sobre el arte primitivo, sino también sobre los artistas que tratan de avanzar decididamente a proponer nuevas estéticas. Son muestra de ello lo mal comprendidos que han resultado en su momento artistas que hicieron obras de gran carácter como Cézanne, Gauguin, Miró, Torres García, ahora asumidos e incluidos en lo historicista, olvidando sus luchas y postulados.

El arte como el mundo es un sistema de "emergencia permanente" y la teoría de la historia que manejamos es parcial, no ha dejado surgir lo alterno, lo no escrito, lo no trascendental, lo colectivo. Michel Taussing retomando a Benjamin en su "Tesis sobre la Filosofía de la Historia" plantea la idea de que el mundo es un montaje y que la memoria también lo es, así como los sistemas de aprendizaje. Para él todo análisis social se revela con esta forma:

"También es montaje, yuxtaposición de cosas disímiles, de

tal manera que antiguos hábitos de pensamiento se sacudan y accedan a nuevas percepciones de lo evidente. En realidad, subrepticamente hemos estado practicando el montaje constantemente en nuestras prácticas históricas y antropológicas, pero hemos estado tan concentrados en vincular un eslabón de la cadena con el siguiente, como si fuera un rosario, creando una religión de causas y efectos amarrada a un ordenamiento narrativo de la realidad que, al estar deslumbrados por nuestro relato, nunca tomamos conciencia de lo que estábamos haciendo y, de esta manera, reprimimos justamente uno de los instrumentos con capacidad, tanto de resistir como de destruir, la colonización intelectual ..."<sup>23</sup>

Si los artistas modernos aprendiéramos a des-montar la historia, a des-estructurar e incluso a de-construir, estudiaríamos más las características estéticas del arte antiguo y tendríamos en ello una buena base para comenzar búsquedas propias. Quienes lo hicieron explorando solamente los valores formales supieron aprovecharlo, revolucionaron el arte moderno, fue así como se gestó y desarrolló por ejemplo: el cubismo, de la influencia recibida por el arte primitivo africano y prehispánico, en el "muralismo mexicano" aparece lo prehispánico y lo indígena retomado de distintas formas por los Tres Grandes, Orozco desde los murales de Darmouth, Rivera en la SEP en "Xochipilli en un paisaje tropical" y Siqueiros en su pintura con influencia de la escultura Olmeca<sup>24</sup>. También por influencia de lo formal prehispánico se gestaron obras como las del escultor Moore y en las últimas décadas en Latinoamérica podría mencionar los siguientes casos de artistas que han apuntalado su producción en elementos formales de origen prehispánico: Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Pedro Coronel y Toledo en México, los escultores Edgar Negret y Ramírez Villamizar en Colombia, Szyslo en Perú. Caso especial es el uruguayo Joaquín Torres García que siempre resaltó los valores formales del arte prehispánico y que en varios de sus escritos predica la necesidad de partir de este conocimiento.

En artistas revolucionarios del arte del siglo XX como lo fue por ejemplo, Lucio Fontana, se encuentra el apego por el sentido espiritual y abstracto que puede aportarnos el arte primevo de cualquier parte del mundo. En su manifiesto Blanco, lanzado en Buenos Aires en 1946, Fontana defiende la relación en todas sus formas del artista con la naturaleza, relación como se sabe inherente al hombre americano y africano, dice en el párrafo pertinente:

<sup>23</sup> Juan Antonio Flórez, "Reseña Taussing" en: Rev. Cuicuilco N| 8 de Dic. 1996, p.66

<sup>24</sup> Puede verse el trabajo de Rita Eder "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", en El nacionalismo y el arte mexicano, México, Unam, IIE, 1987, pp.73-90, para comprender las distintas posiciones y procesos de captación de lo prehispánico en estos artistas.

" Tomamos como principio las primeras experiencias artísticas. Los hombres de la prehistoria que percibieron por primera vez un sonido producido por los golpes dados sobre un cuerpo hueco, se sintieron subyugados por sus combinaciones rítmicas. Impulsados por la fuerza de sugestión del compás, debieron danzar hasta la embriaguez. Todo fue sensación en los hombres primitivos. Sensación ante la naturaleza desconocida, sensaciones musicales, sensación de ritmo. Nuestra intención es desarrollar esa condición original del hombre."<sup>25</sup>

No es cierto que exista un arte primitivo y un arte moderno, el arte deviene conocimiento siempre. Sin embargo los artistas a veces no se convencen de esto y creen que la evolución solo puede pactarse mirando estrictamente hacia delante, nada más equivocado.

Occidente privilegió el valor del arte incluyéndolo en el nivel que ostenta lo escrito, tanto que, supuso a la pintura frente a la literatura como un lenguaje más burdo. Aun no se veía al arte mismo como fenómeno escritural como lo plantea Theodor Adorno.<sup>26</sup> Ya son bien conocidas las discusiones que se dieron por parte de varios artistas para demostrar la nobleza del arte de la pintura, desde Leonardo de Vinci hasta Francisco Pacheco,<sup>27</sup> quienes querían al menos, equipararle con la poesía. Tal vez lo que ocurrió con este proceso de otorgar supremacía a lo escrito en Occidente, es que se pretendió que entonces la pintura debería optar por el poder evocador y la metáfora en el mismo sentido que lo hacía la poesía. Aquello era ralmente un despropósito.

La escritura se sobresignó haciendo parecer aquello que no le secundase en su visión descriptiva, como un arte menor. La pintura fue vista despectivamente. El fenómeno se acentuó más cuando se trató de culturas "ágrafas". Recordemos la conocida "Lección de Escritura" de Lévi-Strauss en su libro "Tristes Trópicos" pasaje en el cual, al llegar a tierra de los indígenas Nambiwara no encuentra ningún elemento de escritura alfabética, considerando con ello que se encontraba ante una cultura "salvaje", "ingenua" y obviamente ágrafa.

Una vez se rectifica y se reconoce esta posición sobre las sociedades sin escritura, postulando que también el pensamiento mítico es un nivel ideológico, se continúa repitiendo el mismo error, se trata de ver sus obras de arte como manifestaciones étnicas, no se les concede

<sup>25</sup> Lucio Fontana, *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires, 1946. Este texto fue redactado bajo su influencia y firmado por Arias, Cazaneuve, Fridman, Burgos, et. al

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971, p.28

<sup>27</sup> Pueden verse el "Tratado de la Pintura" de Leonardo de Vinci, y "El Libro de la Pintura" de Pacheco



el valor estético plástico al igual que se hace con las obras de arte de "naifs", o "primitivistas", se pretende que o no tienen suficientes elementos, o pertenecen a otras concepciones que por desconocidas no permiten verlas como arte.

Pero al igual que en Occidente, el arte indígena también tiene el signo evocador, el signo del lenguaje y posiblemente a su diferencia eso si, el de la espiritualidad y el humanismo cosmogónico.

Frente al arte occidentalista se han opuesto manifestaciones que tratan de desmitificar las ideas de cultura y de arte. El arte en bruto (hecho al margen de los círculos) por ejemplo: frente al arte de la cultura de Occidente, permite revalidar lo sencillo, lo pobre, lo popular, lo humano. Partiendo de consideraciones como esta que propugna el arte en bruto impulsado por Dubuffet, se puede entrar a develar otras expresiones alternas, otras formas de sentir, hacer y ver el arte.

No se trata de nominar y calificar de bárbaro un arte elaborado en procura del tiempo mítico y por lo tanto elaborado en un espacio y tiempo sagrados. Todas las obras rupestres de las antiguas culturas, su arquitectura monumental y sus miles de formas escultóricas no pueden calificarse de bárbaras porque no se amoldan a concepciones de armonía y belleza occidentales, cuando lo que perseguían era una unidad y armonía en otras concepciones quizá más trascendentales y complejas.

La diferencia entre primitivo y moderno es un intersticio inexistente, se instauró en concordancia con un principio "romanticista", tal vez anterior al mismo romanticismo del siglo XIX.<sup>28</sup> Todas las expresiones culturales de los llamados primitivos están en igual o mejor grado que las de los hombres llamados modernos, pueden resultar tan contemporáneos que a nadie debe sorprender las analogías percibidas entre el arte abstracto de Kandinsky y el arte parietal rupestre, o de las acciones de Beuys y de los performances de los jóvenes artistas de estos años, y los rituales de los chamanes sudamericanos que convocan las fuerzas espirituales para lograr restablecer el orden de su comunidad. "La seducción -dice Octavio Paz- que ejercen los llamados pueblos primitivos sobre los modernos es la de la libertad"<sup>29</sup>

La comprensión de las manifestaciones artísticas se ha sometido siempre al esquema de ubicación cronológica y al enfrentamiento evolucionista de dicha producción. ¿Pero si el Arte es uno sólo en la existencia del hombre, porque ha de subvalorarse el que hizo en el

<sup>28</sup> Para ello puede verse a Gombrich

<sup>29</sup> Octavio Paz, op. cit. p.116.

pasado?

La serie de posiciones de análisis dual que supone oposiciones como los de primitivo, moderno; culto, popular; o étnico y *transétnico*. A través de distintas formas persigue, empero, un fin para el hombre: su expresión estética.

Ha de practicarse el arte entendiendo esa combinatoria de elementos subyacentes primero en formas de arte locales y que se constituyen poco a poco en valores más amplios, así el sentido de la pintura como objeto, como espacio de imaginación se constituye en el renacimiento, pero se ha aceptado como un presupuesto universal; el sentido de la creación artista como acto mágico está presente desde las pinturas parietales, en las expresiones artísticas rituales de los indígenas de América, hasta en las creaciones de artistas como Picasso o Tàpies en tanto ellos tratan de aprehender lo inaprehensible y de exorcizar la realidad.

A finales del siglo XX cuando muchos valores han caído y surge uno tan odioso como el que pretende la desaparición de fronteras culturales y la masificación de las comunidades, no se ha logrado sino someter a la cultura a una crisis sin precedentes. Crisis de estado y crisis del hombre, que se siente sólo, acorralado por el poder del dinero y el poder de los estados.

Somos en Latinoamérica un territorio con hombres en formación, apenas si nos repusimos de la Colonia nuestros países se sumergieron en un siglo de constantes guerras civiles que duraron hasta hace poco y todavía continúan. Se patentiza la bipolaridad de desconocimiento de lo "otro", de lo "inferior", "pobre", "indio", "mestizo". Para forjar una cultura más auténtica habrá que afianzar creencias desde otra vertiente y restaurar el valor de lo alterativo postulando el mestizaje como esa posibilidad en construcción que no puede dejar de lado nunca lo "primitivo" que fue nuestro y lo "salvaje" que nos acompaña.

En el arte de occidente no ha habido un tiempo cíclico, no se ha hecho suficiente reconocimiento del pasado. Algunos artistas que lo han hecho, procuraron una formación autónoma, una alimentación para su propia inventiva. Sin ir tan lejos puede verse a Dubuffet y Moore.

El arte es un inmenso sol que ilumina al hombre todos los días, como los mitos estudiados por los estructuralistas mas avezados, encaja en múltiples explicaciones pero al final, demuestran que son un mismo y grandioso mito. Yo diría que el arte en todas las esquinas del mundo persigue una hendidura de certeza, jamás de verdad absoluta, sino de la verdad para el hombre de ese momento. Se trata entonces de una verdad cambiante que contempla el arte. Ese sol del arte es nuestro amigo y lo buscamos para que nos alumbre.

El espíritu sensible que acompaña al hombre se llama arte, el arte es su maestro, el arte quiere permitirle al hombre encontrar la certidumbre profunda. Las respuestas sólo pueden verse en obras de arte, en la poesía, en la música. Las preguntas que surgen después, solo pueden hacerse nuevamente en obras de arte. Así el hombre camina de la mano de su maestro el arte, va con sus manos en el corazón. De él puede aprender que el lenguaje se articuló hace muchísimo tiempo y que las formas también obedecieron a esa taxonomía primigenia, que luego fueron cambiándose en miles de formas que tenían algo que ver entre si, porque fueron concebidas en un espacio-tiempo genésicos que se confunden en la memoria y el mito. Todo proviene de un comienzo, de un Unai, Ticci - como conciben los andinos -, del espacio de cuatro rumbos mesoamericano, de una génesis.

De Da Vinci a Durero, de De Konning a Cuevas y a los dibujos y acciones de un sacralizador del arte como Beuys, encontramos intentos de otorgarle al trazo ese poder que ya tuvo en el arte primevo. El arte primitivo tiene una estrecha relación con esa urgencia por convocar el mito de génesis de cada pueblo, se trata de revelar y de conminar el tiempo a través de la "metáfora original" de la que habla Octavio Paz.

"La semilla primera en la que todo lo que será más tarde la planta - raíces tallo, hojas frutos y la final pudrición - vive ya con una vida no por futura menos presente. El tiempo de antes es el de la inminencia de un presente desconocido. Y más exactamente es la inminencia de lo desconocido - no como presencia sino como expectación y amenaza, como vacío. Es la irrupción del ahora en el aquí, el presente en toda su actualidad instantánea y en toda su virtualidad vertiginosa y agresiva: ¿qué esconde este minuto? El presente se revela y oculta en la obra del primitivo como en la semilla o en la máscara: es lo que es y lo que no es, la presencia que está y no está en nosotros. Este presente nunca sucede en el tiempo histórico o lineal; tampoco en el religioso o cíclico. En el tiempo profano y en el sagrado los intermediarios - sea el dios o el concepto, la fecha mítica o la manecilla del reloj- os preservan del zarpazo del presente. Entre nosotros y el tiempo bruto hay algo o alguien que nos defiende: el calendario abre una vía en la espesura, hace navegable la inmensidad: La obra del primitivo niega la fecha o, más bien, es anterior a toda fecha. Es el tiempo anterior al antes y al después."

"... ese momento en que el primitivo, al sentirse fuera del tiempo animal o natural, se palpa como extrañeza y caída en un ahora literalmente insondable. A medida que el hombre se interna en su historia, la hendidura se hace más grande y más

honda. Calendarios, dioses y filosofías caen, uno a uno, en el gran agujero..."<sup>30</sup>

La obra de arte pretende tener respuestas fuera del tiempo y el espacio presente, al igual que el mito, en esto es análoga con la palabra primigenia. La obra de arte en tanto se eleva a una atemporalidad y *aespacialidad*<sup>31</sup> devela misterios siempre. Da respuesta a preguntas que se hacen constantes, que resurgen y se reactualizan. El Guernica no solamente fue una respuesta de un pintor a un momento histórico, es una respuesta de un pintor a todos los momentos similares que transcurren en la historia del hombre.

Si la obra alcanza esta capacidad de respuesta puede asimilarse al lenguaje del mito. Si el mito intenta instaurar y mantener un orden, el arte igualmente intenta ordenar de acuerdo a las posibilidades históricas, persiste inaugurando su propio orden, su estética.

"...sólo puede llegarse al surgimiento del arte cuando se hubo producido la ruptura con el orden absoluto, cuando se prescindió del orden "eterno" y sólo se consideró en su reemplazo un orden posible. El arte es uno de los esquemas humanos individuales que tienden a dar unidad y forma, en un nuevo y luminoso campo, a fenómenos múltiples, tomando el lugar de los mandamientos eternamente válidos..."<sup>32</sup>

La pintura es el señalamiento del trazo cromático como hecho preponderante que capta una imagen. Durante siglos el dibujo se ubicó como elemento de la pintura, el boceto ha estado en segundo término, importa la obra final. Cientos de estudiantes de artes, asisten ritualmente a dibujar el modelo en su hoja de papel, tratan de capturar una forma mecánicamente, aplicando una metodología por todos conocida, una técnica que el academicismo no se cansa de elogiar; la proporción anatómica y su cotejamiento con los cánones, el perfilamiento de la figura volumétrica a través del claroscuro... esto es geometría, se puede aplicar siempre y los resultados estarán a pedir de boca. Pero el verdadero trazo nunca estará ahí hablándonos de sentimiento, de libertad, de rabia, de embrujamiento, de acto mágico.

El arte en tanto traza: Una verdad practicada por pocos. Ante el privilegio que se le ha dado a la pintura y a la escultura, y hoy ante el privilegio que se le ha dado a los performances y acciones, nos olvidamos de ellos como traza, huella.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 120-121

<sup>31</sup> Mircea Eliade habla del mito como aquel relato que no tiene tiempo ni espacio...en *Imágenes y Símbolos*, ver.

<sup>32</sup> Ernesto Grassi, *Arte y Mito*. p.115

Adorno ha reafirmado el entendimiento del arte como embrujamiento y acto mimético que impulsa al hombre a buscar en lo lejano, aunque el arte sale al paso al uso que puede dársele como objeto mágico, rechazando así mismo ese carácter, como lo hace con el de ciencia y el de perfección, levantando su esqueleto para nombrarse como búsqueda, antinomia entre mito y ciencia, entre magia y razón, utopía por ese mismo hecho. Por esta razón Adorno señala la aporía del arte entre su regresión a una pura magia y la renuncia a su impulso mimético ante una racionalidad objetiva como la ley de su avance de la cual no puede salirse<sup>33</sup> Adorno sin embargo reconoce que es posible que los dos factores se reconcilien. Magia y ciencia son posibles en la utopía del arte, no son solamente un camino paralelo como lo piensa Lévi-Strauss al postular el arte como intersticio entre mito y ciencia.

Sólo se puede llegar al arte cuando se produce la ruptura con el orden absoluto<sup>34</sup> y el arte precisamente retoma el lugar de ese orden. Es lo que continuamente ocurre al instaurarse una nueva postura estética, cada una es un universo propio, una nueva acepción desmitificadora que mitifica, el arte en tanto orden espiritual que intenta dar sentido al pensamiento del hombre.

Las formas pueden, al igual que las palabras, venir de hace mucho tiempo atrás, de una génesis lingüística antigua: ña-unay, comienzo. Las formas mitologizadas, los *grafemas* y *mitemas* se duplican en el esquema psico-sociológico validando toda comprensión étnica, antropológica y arqueológica.

En el arte, se lo ha manifestado hasta el cansancio, no se puede partir de cero. Ahí cobra valor el conocimiento que se tiene de la tradición, el respeto por la tradición y el develamiento de las enseñanzas que en ella se subsumen. En el caso de los artistas latinoamericanos estaría bien echar un vistazo al menos a una tradición de más de cinco mil años que, legó obras de arte monumentales y prácticas estéticas tan complejas como los actos creativo-visionarios de los sabedores del amazonas, de los andes, o de la sierra mexicana. No es suficiente que un historiador como Damián Bayón grite una tarde de primavera tardía en París a toda la gente y a viva voz: ¡Ha llegado el arte Mexicano!<sup>35</sup>, venid a ver...Ya no basta, México ya no es solamente el pasado, México es mestizo y abarca más de treinta y cinco siglos de historia. Si viéramos solamente lo prehispánico de Latinoamérica, nos faltaría lo colonial, lo republicano, lo contemporáneo. De todo, bueno o malo, habría que

<sup>33</sup> Adorno, op. cit. p.78

<sup>34</sup> Grassi, Arte y Mito, . p.114 "El Mito es la referencia prácticamente creadora de orden: todo está supeditado a Dios, y es también en ese sentido como el ojo humano discierne todas las estructuras y las formas"

<sup>35</sup> Damián Bayón, *Pensar con los ojos*, México. F.C.E. 1993, p. 28

conocer. Pero tiene razón Bayón cuando exhorta a los artistas mexicanos de nuestro tiempo: "Que se inspiren, eso sí, en la belleza antigua para llegar a ser capaces un día de proponernos la belleza futura que quizá tengan la audacia y la fuerza de saber crear."<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibidem.* p. 45

Capítulo IV.  
LO ÉTNICO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

"Mas para salir de mis ruinas, tuve que volar. Y volé[...] Se abandona el ámbito del aquende y se construye en compensación un mundo más allá que pueda ser todo afirmación [...] Cuanto más espantoso es el mundo (como precisamente en nuestros días), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz crea un arte terrenal." Paul Klee, Diario, 1915.

### ***Tàpies o la impronta de un país.***

En 1938 Barcelona aun es republicana, la guerra civil española va a disolver las diferencias de una vez por todas en esta ciudad. En casa, con su familia, Antoni Tàpies escucha todos los días Radio Sevilla para enterarse de los acontecimientos en los frentes. Existe la certidumbre de que lo peor está por pasar. Día tras día están dispuestos a salir vertiginosamente a refugiarse en los sótanos. El hambre, el pesimismo y el dolor preceden a la muerte. Antoni ve a algunos vecinos quemar documentos y pendones republicanos, también ve a su padre salvar del fuego la bandera de cuatro barras rojas sobre fondo amarillo de su país.

La ocupación fue un suceso cruento: los desmanes, los fusilamiento, el espanto general, el querer renacer de los escombros. Antoni Tàpies, de apenas 15 años, junto con su padre presencié el bombardeo de la Plaza Nova, días antes caminando por la calle alguien disparó una bala que le paso cerca de su cabeza. Estos acontecimientos le dejaron huella imperecedera, las bombas y los cañones marcaron la ciudad pero a la vez su vida. Cayeron gentes de su pueblo, murió su pueblo y a la vez nunca murió. Cataluña seguirá siendo Cataluña.

La influencia que tienen los eventos históricos y políticos en el arte es una cuestión que a Tàpies le ha preocupado ideológica y artísticamente, se planteó como el arte contribuye con el desarrollo de una sociedad para que no se piense que el artista solo debe ocuparse de crear. No olvidó "los muertos y la destrucción de la guerra, los centenares de miles de fusilados o fallecidos en las prisiones...", ni las prohibiciones de hablar su propia lengua en público, de escuchar sus canciones y danzas o de usar los nombres de sus calles, el himno y su bandera. No olvidó la ejecución de Companys "solo por el hecho de ser buen catalán", el asesinato de García Lorca y el suplicio de Miguel Hernández.

Sus obras son eminentemente catalanas, están presentes en ellas el paisaje de su tierra, la huella de luchas, batallas, guerras que, quedaron inscritas en los muros de su ciudad, como el mismo ha manifestado los muros eran testimonio de todos los martirios e inhumanos abusos infligidos a su gente.

En su época de autodidacta entre 1940 y 50 se hizo a un bagaje intelectual que le llevó de la poesía a la filosofía, del arte al pensamiento oriental y la mitología. Si bien encontró en los movimientos de vanguardia un campo abierto al mismo tiempo los tomó



como reto individual, cual era el de superar dichas manifestaciones.

Debido a la necesidad de encontrar en el arte algo más que una intencionalidad estética, analizó y criticó tenazmente desde el surrealismo, en el cual había encontrado su afinidad primera, hasta los abstractos rusos y abstractos geométricos, los puristas, los futuristas, los real-socialistas y los abstractos que cree caen en un simplismo geométrico.

"Mi instinto, por una inclinación difícil de explicar, en las cuestiones de arte me llevaba más y más por caminos solitarios, en un afán sostenido de captación de algo más ligado a la realidad, más vivo y al mismo tiempo más útil a los hombres"<sup>37</sup>

En su inventario personal las posibilidades de la pintura orgánica frente al geometrismo eran mucho más bastas, la gestualidad de la mancha, en cuanto amorfa y ambigua, era un lenguaje importante y sin explotar. Tàpies se plantea, por ejemplo, sacarle partido al valor de la textura, al trazo en tanto caligrafía expresiva y a la inclusión de imágenes.

La consigna es: "todo el universo y el hombre están hechos de los mismos elementos", su develamiento le lleva a los primeros grandes cuadros elaborados con los materiales más disímiles: pinturas, cartones, disolventes, blanco de España, arena, polvo de mármol, ceniza. Trabaja mediante trazos queriendo extraer de ese espacio respuestas al ser humano, aplicaciones, restregados, rascados, esgrafiados, manotazos de rabia. También allí aparecen por primera vez las superficies espesas y las primeras tierras.

"Y fue entonces cuando fui de descubrimiento en descubrimiento, en especial cuando un día todo aquel hervor de elementos cuantitativo dio un cambio cualitativo y no sólo se transformó en superficies unidas (o lisas, como he dicho), sino que se convirtió a mis ojos en muros, en "tapias".<sup>38</sup>

El descubrimiento del valor textural en la pintura forja su personalidad. Antes lo habían trabajado tímidamente los surrealistas y dadaístas, él lo reinventa y multiplica constantemente, encuentra en ello el eco perfecto para expresar su postura ideológica haciendo uso concreto de símbolos terrígenos como la arena y el polvo, este último signifiante de identidad. En una época en la que el arte español y catalán en particular no aclaraban su cauce, desarrolla su trabajo con superficies libres atravesadas de signos y manchas en grandes extensiones, con los materiales mezclados y con la implementación de señales en contextos especiales. El encuentro

<sup>37</sup> Antoni Tàpies, *Memoria Personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 294.

<sup>38</sup> ídem. p.334

directo y cotidiano con los materiales reavivará su ideal por encontrar una expresión universal.

Amalgamar dicotomías e intersticios entre surrealismo y expresionismo, entre arte abstracto y arte figurativo, así como entre dadaísmo y realismo socialista parecería un despropósito. Las injusticias cometidas con la pintura surrealista de alguien admirable como Joan Miró, lo condujo a pensar en la imposibilidad de sostener alineamientos artísticos sobre plataformas preestablecidas, también tendría que marchar sólo. Sabía con certeza que el arte abstracto no es solo purismo y esteticismo, sino que contiene un plano de conciencia histórica, de testimonio. Para Tàpies, Miró había logrado capturar el sentimiento y el carisma de su país. Miró: surrealista, tímido y aislado del mundo, estaba produciendo, cuando lo conoció, su obra más personal y auténtica, en grandes lienzos inmensas formas estelares, su propia creación con fragmentos de niñez y del color de Cataluña, círculos, grafismos, vastas manchas, creaba mundos que había habitado, los inventaba pero a la vez los incorporaba desde su nostalgia.

Presentía que, como Miró, iba a volverse representativo y asimismo resumiría (traduciría) la fuerza terrígena. A través de su pintura evidenció su catalanidad sin resquemor, sin prepotencia, dijo y continúa diciendo la verdad que lleva como una cicatriz: Pertenece a ese trozo de tierra en que nació hace 75 años, y en donde están sus antepasados y su familia, en ella y no en otra parte surgió su intimidad y su locura. Por eso se volvió espejo, camina sobre su polvo.

En su serie *Suite Catalana* de 1972 toma los colores de la bandera; el símbolo mítico de las cuatro barras rojas, heredadas según cuentan todos por el conde de Barcelona antes de morir. Pero no solamente intenta recoger símbolos eminentemente plásticos, sino que intenta acorde con su fervor por la grafía, revelar los nombres inscritos también en el derrotero histórico de su nación. Desde entonces hay un salto a todo lo que signifique catalanidad, se harán presentes las manifestaciones del arte popular, la danza de la sardana, los juegos florales, etc. El pueblo perennemente es nuestro pueblo, somos de y para el pueblo, una existencia a la deriva es un contrasentido, de ahí que para Tàpies su país haya sido siempre suyo como lo son sus signos nominales, la A y la T.

"He hallado, pues, mi fuente de inspiración viviendo intensamente Cataluña; en el Montseny, en el gris verdoso de las encinas, en el gris azulado de sus nieblas, en el ocre de sus campos. La he hallado en Sant Gervasi, en sus calles silenciosas de las tardes de domingo, por las que pasa tal vez alguna muchacha vestida de rosa violáceo, en los muros grises que ocultan los jardines melancólicos que ya no pueden

defenderse del crecimiento devorante de la ciudad anárquica. La he hallado en el barrio gótico, cuyas piedras grises y negruzcas llenas de cicatrices llevan escrita toda la historia de un país. En los barrios extremos, en Sants, en Hospitalet, a las salidas de las fábricas, de los talleres. En el Museo Románico. En el irracionalismo y en la exaltación de nuestra raza, desde Ramón Llull hasta Joan Miró, pasando por Gaudí y toda la exuberancia modernista de nuestra ciudad. La he hallado en nuestros contactos tradicionales con el oriente, en nuestra cultura abierta a Europa, en nuestras preocupaciones sociales, industriales agrarias, en nuestras luchas, en nuestros bailes de cara al mar, en nuestros fracasos, en nuestra sangre, en nuestras esperanzas. Cualquier cosa íntimamente sentida puede convertirse luego en un símbolo de toda una situación universal." <sup>39</sup>

Ser de una comarca permite el reconocimiento, da esa certeza de identidad, permite hablar al mundo, presentarse ante él. La obra de arte de Tàpies está estrechamente conectada con su tierra y con la ideología progresista de su época<sup>40</sup> El rumbo que lleva le permite encontrar las obras de filósofos como Ramón Llull y Ausias March pilares del pensamiento universal catalán, el resultado plástico se evidencia como una pretensión justa de dar a la obra un carácter autónomo y social de esas dimensiones. Piensa Tàpies que como los grandes pensadores y poetas "el enraizamiento en la tierra y la voluntad de servirla han sido siempre fundamentales".<sup>41</sup> y lo han hecho a veces a pesar de ellos mismos.

Al cabo, en su madurez plástica, es evidente que su obra lleva una impronta poderosísima de su tierra, por eso afirma en uno de sus textos:

"El artista busca siempre los esquemas fundamentales, últimos, las justificaciones más generales de las cosas, los símbolos que les dan valor universal y duradero. Y con lo catalán pasa lo mismo. ... Tampoco siente la necesidad de demasiadas investigaciones sobre si la catalanidad es un sentimiento espontáneo muy arraigado en las masas populares o si sólo ha sido fomentado como táctica política. Quizá ni la propia cuestión lingüística -como también los vínculos étnicos y geográficos no sería para él lo bastante fuerte si no llevara implícita - y en realidad la lleva implícita- la idea de un verdadero servicio a nuestro pueblo y al mundo entero." <sup>42</sup>...

<sup>39</sup> Antoni Tàpies, *La Práctica del Arte*, Barcelona, Ariel, 1971, p.37

<sup>40</sup> *Ibidem.* p.19

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p. 16

<sup>42</sup> *Ibidem.*, p.31

...“El gran artista siempre ha intuido la auténtica realidad. No cree tener nostalgia ni sueños absurdos de ninguna clase. Con sus tozudas constantes de universalidad y perdurabilidad, su afán tampoco se dirige exclusivamente a los catalanes. Su voz quisiera ser, como siempre, colectiva, casi anónima. Es un deseo instintivo que no tiene obsesiones fronterizas, pero que, con un sentido ardoroso de lo que es nuestro y del respeto que se le debe, quiere recuperar, e intentar que se perpetúe, aquel cántico ancestral que invita al mundo entero a que haga suyo el espíritu catalán, a hacerse “catalanista”. Porque esto, para él, quiere decir sencillamente, mantener siempre vivo el combate esencial, tanto de amor como de guerra, en pro del humanismo, la democracia y la libertad, mediante lo cual todo lo demás - desde los problemas vecinales hasta las más jóvenes impaciencias- ya se resolvería por si solo.”<sup>43</sup>.

Nada más contundente que la obra plástica de este artista catalán del mundo, con todo lo que quiere decirnos en su obra. El tratamiento de la alteridad, de lo ignorado, del ideal de un país y el respeto por la tradición nos lo afirma con su pintura y al hacerlo nos habla de problemas profundos, del valor cultural del arte, del papel del artista en la sociedad, de su convicción de compromiso. Su obra afirma lo que de otra manera él ya ha intuía:

“Si pinto como pinto es, en primer lugar, porque soy catalán. Pero siento, como tantos, el drama político de España. Éste saldría en mis obras aunque no me lo propusiera.”<sup>44</sup>

### ***El regreso de Ana Mendieta a la Madre Tierra.***

Ana Mendieta salió al exilio en 1961 siendo una niña de apenas 13 años, aunque volvió a Cuba su tierra natal varias veces, este hecho la dejó signada por siempre. El sufrimiento de un exiliado siempre tiene que ver con el ser el Otro, con la alteridad y la marginalidad. Realizó estudios de artes y obtuvo su maestría en la Universidad de Iowa. Según ella afirmó alguna vez encontró en el arte la tabla de salvación para su existencia, de no haber sido así no habría logrado nunca expresar sus sentimientos y decir las cosas que quiso decir.

A pesar de que pudiera considerarse que es una artista sin muchas habilidades manuales, existió en ella una vocación a toda prueba. Es más su pensamiento en tanto artista será precisamente ese, sólo se hace arte por vocación.

<sup>43</sup> A. Tàpies, *El Arte de Vanguardia y el Espíritu Catalán*, Barcelona, 1987, p.38

<sup>44</sup> A. Tàpies, *El arte contra la estética*, Barcelona, Planeta Agostini, p. 1986, p.44

Irrumpe en el body art, su cuerpo reemplaza los colores, es a su vez material y trazo. Consciente de su fuerza decide iniciar la lucha frente a las ideas que sobre el cuerpo femenino se tienen y frente a los procesos que vive la mujer como un elemento asimilado a veces a lo marginal. De esta época son sus obras: *Facial Cosmetic Variations*, *Glass on body*, *Death of a Chicken* y *Feathers on a Woman*, por ejemplo, en las que trata de distorsionar el valor simbólico de su cuerpo y de la femineidad que se le atribuye al ser mujer en tanto corporeidad bella, corporeidad útil para el varón, también con su cuerpo y los salpicados de sangre quiere denunciar las agresiones a las mujeres, así produce: *Rape Scene o Mutilated Body on Landscape*. Poco más de un lustro hace arte del cuerpo con una fuerte carga de denuncia, esto es entre 1972 y 1977, sin embargo, desde 1976 en México empieza a realizar obras con su cuerpo pero trabajando la tierra, se entierra y quema su "mortaja", deja las huellas de su cuerpo sobre la playa, reemplaza su cuerpo por envoltorios que luego deja e incinera en distintos parajes. Es un cuerpo en busca de una fuente nutricia y a la vez de una tumba que la guarde, busca su tierra. Ya en 1973 había realizado *Flower on Body* realizada después de visitar el Museo de Frida Kalho, en la que aparece sentada desnuda en una tumba tapada con flores, o dejando que de su cuerpo salgan flores, como una premonición de lo que serían sus trabajos posteriores del 70 y el 80 en las que en Iowa y México hace de su cuerpo un legado y una ofrenda frente a la tierra que la recibe, entre estas obras hay que destacar la impronta que con su cuerpo deja en una tumba zapoteca, en Oaxaca en 1976.

Sobre su trabajo dice Mary Sabbatino:

"Un aspecto central de las performances y la obra escultórica de Ana Mendieta radica en la conexión con el núcleo más básico de la identidad dentro de un ser humano, de la cual surge el arte más profundo; y la expresión verdadera reiterada de esa identidad es una especie de heroísmo en sí misma. La unión de vocación, heroísmo y propósito impulsó la ingente producción de sus experimentos con earth and body works, normalmente realizados directamente en el paisaje."

Y más adelante agrega:

"La Obras de Mendieta como escultora pueden interpretarse como una exploración metafórica de los niveles de autoconocimiento y, de esta forma, como una conciencia de verdades esenciales del ser dentro de ella que podrían estar presentes dentro de todo ser humano"

"Ana Mendieta también sentía que la identidad de un individuo está ligada a una comunidad mayor y formada por acontecimientos históricos y culturales dominantes que con frecuencia son

opresores e inhumanos. Esto se relaciona sin lugar a dudas con su propia biografía, ya que la situación política en Cuba la obligó a separarse de sus padres y del resto de su familia..."<sup>45</sup>

Su encuentro con la "huella" le conduce a la necesidad de reconocer su propia ascendencia telúrica, al trabajo sobre la tierra, afectar su paisaje con ofrendas y entregas. Muchas obras de body art preceden a sus performances y a sus acciones. Hacia 1976 empieza a interesarse por el paralelo que encuentra entre la marginalidad, la alteridad y lo indígena prehispánico, lo colonizado, lo destruido. En su tierra, los taínos fueron virtualmente arrasados, testimoniando su existencia en la isla de Cuba y en las Antillas solo quedaron sus obras de arte. Entonces Mendieta decide utilizar este elemento en sus obras como una especie de llamado a la liberación y también apropiación de su pasado histórico, planteo así su serie de *Siluetas*.

Si bien con anterioridad había trabajado elementos que la llevarían a la vivificación de lo étnico, como cuando realiza la obra "sin título" en la tumba Zapoteca, de 1976, es en las siluetas preliminares de 1980, donde se centra en el aspecto terrígeno, de autoctonismo y pertenencia, realiza varios relieves escultóricos en tierra, arcilla y barro con conceptos arqueológicos y escultóricos personales.

Luego vienen los *Lechos excavados* en arcilla con raíces, en la Montaña de San Felipe. La Ventosa. Oaxaca, México. O en una de sus figuras esculpida en la tierra arcillosa, en las esculturas rupestres, en realidad relieves escultóricos que realizó en el parque Jaruco en la Habana y las de Long Island.

Esa ligazón que algunas veces encuentra Ana entre su cuerpo y la tierra, lo había tocado en sus pequeñas obras que podrían haberse catalogado como land-art que la guiaron al trabajo rupestre. El símbolo extraído de la propia vivencia femenina o de la mitología indígena, le lleva a presentar su silueta como elemento plástico al estilo de los motivos arqueológicos.

Lo rupestre es consignado en estos trabajos como una manera de asumir el pasado, pero también a través de ese símbolo juega a introducirse en el útero de la tierra, así como antes lo hacía desnuda cubriéndose de lodo, de yerba, de flores, o simulando estar depositada en una urna funeraria.

Mendieta es una artista que busca profundamente, quiero resaltar este aspecto porque me parece que es de los pocos artistas latinoamericanos que se ha atrevido a incursionar en lo

---

<sup>45</sup> Mary Sabbatini, "Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*", en *Ana Mendieta*. pág. 135-37

etnoartístico, planteando un quehacer casi etnoarqueológico toda vez que asume el papel de artista rupestre, elaborando sus propios símbolos con una técnica que imita lo rupestre prehispánico. Sin embargo hay otros elementos que deben sumarse a este ejercicio eminentemente plástico y es el querer connotar características estético-plásticas particulares, como el de recuperación del pasado, el de vivificación de lo marginal, la apropiación de una expresión alternativa pero con raíces locales. Todo esto quizá por la precariedad de los tiempos y de la desaparición temprana de Mendieta, no nos permiten pensar sino en que se constituye en un aporte valioso, en la búsqueda de identidad y a la vez de universalidad de una artista latinoamericana.

Capítulo V  
EL CONJURO DEL ARTISTA



## HACEDOR DE OBJETOS (Artista o chamán)

Durante todos los tiempos el hombre no ha sido otra cosa que constructor y destructor de objetos, también el nivel *ideático* debe considerarse como objetual. El artista intenta separarse de esa condición porque asume que además de creador o constructor de objetos, es el encargado de insuflarles el soplo de lo "artístico". Esa facultad lo marca como taumaturgo, como hacedor de objetos especiales con rango entre lo ideológico, lo matérico y lo espiritual. Es en ese trayecto donde el chamán y el artista se cruzan, los dos inyectan saber a su obra, así mismo extraen de ella conocimiento nuevo, el chamán desde lo mítico-mágico, el artista aproximándose desde el saber y el ver más allá. El artista utiliza un lenguaje no cotidiano, pero no trata de hacerlo en equiparación al lenguaje filosófico jamás se impondrá eso, sino más bien habla con un lenguaje extra-ordinario, totalizador, independiente, absoluto, en ese sentido lo propone como sagrado, y en ese sentido también, el artista aparece como sacerdote o chamán.

Chamán y artista se asumen como videntes, se convierten en referencia de una búsqueda colectiva de un *salir hacia*. El chamán responde por la suerte de las personas, a través de su magia manipula esa suerte, actúa sobre la enfermedad o sobre el tiempo y el espacio, sobre la vida, igual hace el artista con el objeto que crea, carga su cámara volitiva, sensitiva y crítica para entender la sociedad, para buscar una explicación o para descifrar los caminos que el prevé en tanto opciones no solamente estéticas. Concita sus propias fuerzas interiores, convoca su propia energía, busca nuevos caminos para comprender los problemas de la sociedad a veces como en el caso de Beuys extraídos de la "psicología de la humanidad como capacidad de voluntad",<sup>46</sup> por eso puede entenderse el arte "saturado de reflexión"<sup>47</sup> y espiritualidad.

El artista emigra en pos de lo *eidético*<sup>48</sup>, del horizonte de una patria imaginaria, errancia que lo conduce a explorar mil formas y hurgar múltiples expresiones; en ese hurgamiento comprende que no puede valerse del lenguaje convencional, que le aviene un lenguaje más profundo, esencial, entonces cae en el terreno de lo sagrado, instaura otro lenguaje que remplace el lenguaje.

Si se devuelve al arte el contenido sagrado como búsqueda de

<sup>46</sup> Josep Beuys, citado por Jean-Francois Pirson, *La Estructura y el Objeto*, Barcelona, PPU, 1988, p.29

<sup>47</sup> término que utiliza Gehlen como exigencia del arte, citado por Eric Michaud en Josep Beuys, cat.

<sup>48</sup> como buscador de esencialidades.

certidumbre en tanto ejercicio místico, en tanto respuesta eterna al escudriñamiento del espíritu del hombre, si se le devuelve esa dimensión tendríamos que aceptar que el papel del artista es más trascendental y por tanto irremplazable. Como en todo ritual el sacerdote o el oficiante debe encabezar el acto, el ritual de la creación no puede darse sin la presencia del artista en ese momento regurgitador de la memoria del hombre, del evento de la existencia, develador del mito.

Grassi ubica el arte, como el eros<sup>49</sup> entre los hombres y los dioses, *un ser demoniaco*, recuerda la contrastación que hace Lévi-Strauss cuando lo coloca entre la ciencia y el mito. El arte, está claro, cumple funciones complejas: es palabra sagrada, es verdad, intenta convertirse en certeza, es decir, adquiere los valores del mito para sí, exige como éste un ritual, el de su creación y el de su observación, como acto mágico insufla vida, exorciza y como valor espiritual propugna por la fe y la esperanza de salvación del hombre. El arte intenta reemplazar el mito, porque el mito es derrumbado, en esa reconstrucción uno de los escalones es el arte.

Para exorcizar el trayecto y hacerlo asequible el artista crea (obras-objetos) actúa igual que el chamán, lleva su envoltorio, ofrenda o secreto, exorciza el camino, exorciza la palabra, el presente y el futuro, los convoca, clama, ora, se asombra y se ríe.

Además de proponer iluminarse e iluminar, el artista ejerce de maestro, sin proponerse una pedagogía puntual, construye una. El arte como el mito es educativo, baste recordar obras como el Guernica y su llamado a la cordura, o las Meninas y su discurso sobre el contexto del la pintura del siglo XVII, y exagerando un poco este valor pedagógico, el muralismo mexicano. El arte en tanto pedagógica postula una ideología, como manifestaron los expresionistas abstractos "Es nuestra función de artistas el hacer que el espectador vea el mundo a nuestra manera, no a la suya"<sup>50</sup>

Entiendo por tanto con Grassi que el artista descubre nuevas formas para ampliar el campo de las percepciones del hombre postulando una estética pasa de la *aisthesis*, a la *eide*, de la percepción a la forma. En los artistas de culturas no occidentales este hecho es más patente. El arte en el Tao es un camino para filosofar sobre todos los actos humanos. El arte de los indígenas amazónicos puede ser a la

---

<sup>49</sup> Grassi op. cit. p.124 "También el arte constituye un escalón intermedio entre lo imperfecto y lo perfecto... El arte mismo no produce la nueva realidad, sino que es sólo un escalón en el ascenso hacia ella, y permanece como tal, flotando entre el no ser y el ser" p.125

<sup>50</sup> Mark Rothko, *Rothko-Catálogo*. Madrid, Fundación Juan March, 1987

vez terapéutico y textual; las formas abstractas de sus cerámicas y textiles pueden ser cantadas y leídas como narraciones, son en ese sentido la misma memoria cultural. Theodor W. Adorno en su "Teoría estética" alcanza a postular el carácter de la obra de arte como imagen en cuanto "aparición", confirmando esa antinomia entre sujeto y objeto y otorgándole características similares del *mana*.<sup>51</sup>

Los objetos nos rodean y nos circunscriben en un contexto telúrico, los ubicamos en el pasado y en un ámbito geocultural, aquellos objetos que nos empatizan, nos producen nostalgia de tierra o de hogar nos vuelven sobre el camino, de un país soñado. Como tales se utilizan en las obras de arte para que se conviertan en "espejos de la tierra" en los que se encuentran el corazón del hombre y el corazón del mundo, conduciéndonos a "las sonoridades del mundo invisible" en las formas y partiendo de una búsqueda interior, conducen hacia el futuro. De esas formas interiores y ocultas resulta el deseo y la nostalgia depositadas en nuestro corazón impulsándonos a "ver al fin el rostro del hombre", el "contorno secreto del rostro humano"<sup>52</sup>

En ninguna época se han encontrado tan cerca el chamán y el hacedor de arte como en ésta, en lo relacionado con su proximidad y manipulación de lo objetual y de lo subjetivo cuando se ha retomado la función del artista demiurgo, mago, y por tanto como quien restituye al objeto su valor eidético. No solamente en lo que usa el artista de hoy en sus instalaciones, en sus performances, en sus happening o en sus acciones, sino también, y especialmente en las obras denominadas arte-objeto.

Utiliza el artista en estas obras además de su conceptualización, el poder de conjuro sobre la materia trastocada. Pequeños armarios, reliquias familiares, fotografías, joyas, "recuerdos", nemotecnia social de mimesis y convocatoria. Trajes usados, mueblería, ropa interior. Objetos mágicos antes y después: talismanes, imágenes religiosas, ex-votos, figuras de buena o mala suerte. Objetos que el artista devela y postula en un ámbito desmitificador a la vez que sacralizante.

La imagen de la obra de arte-objeto pretende restituir a las cosas cotidianas su nivel de sacralidad que debería acompañarles siempre. Y en este oficio de insuflador de recuerdos para el futuro, el artista cuestiona el hecho artístico que se propone tradicionalmente en las otras manifestaciones. La pintura no debe ser una tela colgada en la pared y la escultura una figura reposante en un taburete. El arte debe recuperar esa capacidad de conjuro de la realidad del hombre,

---

<sup>51</sup> Adorno. op. cit. p.116

<sup>52</sup> Bloch, op.cit. p.48

### **Homenaje a una silla**

En la mitología guaraní cuando el Creador tuvo su morada buscó un pequeño banco donde sentarse "Buscaba un pequeño asiento llameante adornado en donde sentarse. Buscaba un pequeño asiento tronante adornado en donde sentarse."<sup>53</sup>, necesitaba depositar su ser, sentar sus palabras. Este mito condensa el pensamiento sobre la sacralidad del banco, su sentido al ser usado por el Hacedor.

Los Kogui colombianos cuentan que el sol durante su trayecto se detiene a descansar en un banquito de oro. Por considerarlo atributo solar se traspa a los sacerdotes y señores, incluso cuando toma connotaciones sexuales el banco continúa su línea de ascendencia solsticial, para los Koguis el banco es también asiento de los testículos, en él pueden sentarse los sacerdotes.

Los amazónicos conciben el banco como boa, tortuga o caimán de la génesis. La gente que va de paso descansa en el asiento-boa, los jefes de familia se sientan en el "rayu-lagartu" significante del árbol que se convierte en caimán. Una escena común entre los *Sacharuna* comentada por el etnógrafo Whitten confirma lo masculino del uso del banco; allí el hombre de la casa se sienta al centro del bohío en su banco y los visitantes lo hacen al derredor en el banco-canca mientras que las mujeres les sirven chicha.

El hombre como personificación celeste no puede tocar la tierra, surge así la necesidad de construir un asiento. Pero los chamanes conciben este tipo de silla además como banco de los espíritus, por eso los *Sacharuna* lo llaman el más poderoso chamán, poder que significan con el *Bancu*, es decir, duho de los espíritus.

La *imago* del banco o silla, como el cuadro o la escultura están conectadas a una *sustancialidad* y a una *causalidad*, no son meras representaciones, van de la esencia a la apariencia y especularmente de la apariencia a la esencia, pueden en ese transcurso disponer de infinidad de elementos que inducen *hacia*, que convocan y conducen a la ejecutoria de un ritual.

La silla es un elemento que proviene de esta sacralidad, como todos los artefactos que el hombre ha construido para sí y que provienen de épocas antiguas. Después de creada cobró múltiples formas en distintos usos.

Sobre lo simbólico que en ella se deposita y sobre su evocación poética han trabajado con afinidad demiúrgica algunos artistas contemporáneos. Su presencia en múltiples instalaciones deja una huella profunda ante el espectador, de la ausencia del hombre

---

<sup>53</sup> Vanaya, M. *Leyendas Guaraníes*. Pág. 41

pensante, del hombre maduro. Forma arquetípica de descanso, espera, y también como hemos visto desde la mitología sudamericana, de jerarquía y poder.

En 1963 Antoni Tàpies inicia una serie de obras en las cuales la incluye como elemento simbólico, de este modo en "Composició amb franja vermella" pintura de 1963, en un espacio oscuro amplio que atravieza una franja roja-vermellòn, aparece una silla de perfil hecha impronta y luego en "Cadires capiculades" de 1967 nuevamente esa impronta de la silla de perfil se desdobra sobre si misma llenando un espacio de color cremoso. La presentaciòn de este símbolo con su carga humanista serà contundentecuando la usa para realizar una escultura, allí aparece la silla tal cual señalando a su propietario y su ausencia, como ocurre con una obra posterior en la que sobre un bastidor cuelga sus pantalones manchados en testimonio de su trabajo pictòrico y nuevamente la ausencia de quien usa esos "objetos".

En 1964 Josep Beuys realiza "Fettstuhl" consistente en la "instalaciòn" de una silla sobre la cual asentó un ángulo sólido de grasa, su concepciòn era mucho más profunda de lo que se esperaba. Escoge la grasa como materia caótica, catalizada, una materia signada por el movimiento y lo indeterminado que de pronto se aquieta, con los elementos : movimiento, forma y potencia, planteaba no sólo el problema teórico de la escultura sino del arte y de la sociedad. "...yo necesitaba otro elementos más rápido y portador de electricidad-dice Beuys- fue el cobre. Y después necesité algo más para aislar un sector de otro, surgió así el fieltro. Así podemos considerar esto como el primer concepto de un proyecto sobre la energía...;pero fue también un tipo de antropología!"<sup>54</sup>

Bruce Nauman en la Documenta 7 de 1982 presentó una silla de hierro suspendida y volcada en el vacío enmarcada en un rectángulo de acero. Luego trabaja algunas variaciones de la misma obra.

La silla en tanto forma objetual únicamente adquiere sentido en relación al hombre, a veces el hombre adquiere sentido por los objetos de que se rodea. La silla postula desde lo social, plástico, mítico, etc., una infinidad de relaciones con posibles seres humanos: silla de estudiante, silla presidencial, trono real, simples sillas, de madera, de fibras vegetales, de metal, de piedra. Sillas con cientos de destinos, pero que evocan arquetípicamente la espera, el descanso y el orden. El objeto conduce al pasaje de la pertenencia y de la intimidad, también de la construcción. Cuando se trata de objetos arquetípicos como una mesa, un amuleto, una silla, inmediatamente se vislumbra su relación con el destinatario o poseedor.

<sup>54</sup> Joseph Beuys, Entretiens avec J Beuys, en *Artistes N°3*, Paris, 1980, pp.16-17 cit por. Jean Francois Pirson, op cit. p.29

Tàpies es uno de los artistas que más a coadyuvado en esta aproximación al objeto cotidiano desde lo estético, el uso que hace de muebles como bastidores, sofás, puertas, cortinas y especialmente su tratamiento de la silla ha sido un verdadero llamado a la poesía de los utensilios, por ello su presentación abarca más, los objetos de uso de mesa. Beuys avanza hacia la des-arquetipización, y a la vez hacia la sacralización mediante la destrucción del objeto arquetípico, "Infiltración homogénea pour piano á quene" de 1966 es rotundo en este sentido. Una vez que desaparece el sentido meramente objetual y correlacional con el uso cultural y social, aparece el sentido estético, que permite en un nuevo nivel el goce estético, el EINFÜHLUNG, insuflar vida en el objeto a través del goce estético para relacionarlo con nosotros de manera positiva o negativa.

Nada más cercano, circundante del arte, que la meditación y la imaginación, nada más próximo que el acto del conjuro. El arte moderno si trata de recuperar, de retrotraer una cualidad vital del arte primitivo, esa es la del poder asumir lo eidético. Sin embargo son varias las características factuales del arte, que poseyéndolas en los tiempos antiguos, las ha perdido el arte moderno, son ellas el poder discursivo, el poder de la palabra plástica, el poder del canto plástico que permite enarbolar una obra igual que un himno, el poder mágico del canto plástico que todavía sostienen algunas etnias, el ritmo de la forma cantada y pintada en la cerámica, el gesto. El artista indígena como el prehispánico no estaba tan lejos de la perpetuación que tanto buscamos en la obra de arte hoy.

En el arte primitivo como en la caligrafía china no se describe ni se ilustra, cada trazo revela hechos, el "Pintor-escribiente" corta la contradicción entre sujeto y objeto, "haciendo un proceso cósmico de generación y regeneración"<sup>55</sup> Nuevamente encontramos la relación inminente del arte como escritural que ya recuperó Adorno en su "Estética" y amplía de una manera insospechada Jacques Derridá. Arte o escritura, trazo develatorio o trazo concitante, desmitificador y a la vez insufla a través del objeto.

---

<sup>55</sup> Antoni Everitt. *El expresionismo abstracto*. Barcelona, Labor, 1984, p.7

Capítulo VI.  
BUSCAR UN ARTE PARA AMÉRICA

"Para nosotros, artistas, debiera ser urgentísimo el resolver el problema del arte de América. Por esto, en vez de divagar, aun, tras de moldes ya caducos (como si fuésemos presa de profunda inconsciencia) debiéramos doblar la hoja y abrir página en blanco para tratar de trazar las primeras líneas de un arte aun inédito. Debiéramos sentirnos animados de tal espíritu."<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*. Madrid, Alianza, 1984, p. 696, (Lección 127, 1940)

### **Vanguardias y Manifiestos**

Los ismos europeos tuvieron artistas sudamericanos entre sus militantes. Rivera conoció y practicó el cubismo en París, también al parecer Pettoruti fue uno de los protagonistas del futurismo italiano, los cubanos Amelia Peláez y Wifredo Lam se formaron en París dentro del cubismo, Lam se convirtió en uno de los más conocidos cubistas y otro más onírico y combativo, el chileno Matta es considerado surrealista de primer orden. Fontana lideró sendos grupos desde Italia. Años después Le Parc, Cruz Diez, Soto y muchos más iniciados en sus respectivos países tuvieron la necesidad de ubicarse desde otro lado, buscaron la manera de consagrarse en Francia, Italia, España o EUA. En artes plásticas como en literatura bien pronto se van a hacer sentir estas influencias y de ellas van a resultar movimientos importantes.

El arte latinoamericano proviene de varios siglos de acendrado coloniaje, no ha terminado de sacudirse de ellos, de ese proceso resulta una cierta incapacidad de proclamar corrientes estéticas autónomas. Pocos han logrado tamizar en su producción valores vernáculos sin caer en lo anacrónico y académico. Fernando de Szyszlo uno de los pintores sudamericanos más importantes bien ha dicho que buena parte del arte que se hace en Latinoamérica es más colonial que el arte que se hacía durante los siglos XVII y XVIII,<sup>57</sup> sin embargo, la circunstancia por él señalada de cómo después de la independencia nuestros países se volvieron más colonialistas y serviles y en ello su arte, carecía de autonomía. El arte colonial produjo las escuelas barrocas quiteña, mexicana y brasileña, pero realmente en el arte de la Colonia no hubo autonomía. Creo que el colonialismo ha tenido distintos procesos pero se ha mantenido con gran fuerza por razones de poder.

En este derrotero del arte autónomo en Latinoamérica hay que recalcar y remarcar una fecha: 1904, en este año el uruguayo Joaquín Torres García entonces residente en Barcelona, empieza a dar a conocer su ideario estético, en un artículo publicado en "Universitat Catalá"<sup>58</sup> manifiesta que el arte no debe basarse en la realidad. Adelantándose 8 años a los planteamientos de Huidobro y sus primeras ideas creacionistas de 1912 en el que clamó por la autonomía del objeto artístico y como lo dirá más tarde encontró una gran confluencia con las ideas que Picasso desarrolló en la pintura, su obsesión era evadir la representación directa del objeto<sup>59</sup> lo reafirmó con su

<sup>57</sup> Fernando de Szyszlo. *Miradas Furtivas*, México, F.C.E. 1996, p. 65

<sup>58</sup> Joaquín Torres García 1874-1949, *Escritos sobre Arte*, Barcelona, Ediciones 62, p.6

<sup>59</sup> Ver *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*. Madrid, Cátedra, 1998, p.33, y *Poética creacionista*, Unam, op cit., p. 193 "En Poesía y sin conocer a Picasso, yo



manifiesto de París.

Pero el hecho que realmente marca un hito en la entrada de Latinoamérica al arte vanguardista es la exposición pictórica con obras de tendencia expresionista de Anita Malfatti, realizada en 1917 a su regreso de Berlín y Nueva York. A esta exposición continuó significativamente Victor Brecheret con una exposición de escultura en la que recibió el apoyo especialmente del escritor Osvaldo de Andrade. Estas dos exposiciones sin duda fueron el semillero para la posterior celebración de la conocida Semana de Arte Moderno de Sao Paulo de 1922, punta de lanza para la puesta en escena de la búsqueda de un espíritu netamente brasileño con resultados tan importantes como veremos luego.

En 1921 habían saltado a la palestra los estridentistas mexicanos, algunos conocían de cerca los sucesos de Europa, Maples Arce y Liszt habían estado en París, el segundo de ellos con el pintor uruguayo Torres García<sup>60</sup> El estridentismo es la continuación del ultraísmo español y los dos a su vez seguidores del futurismo italiano que exaltaba el carácter vertiginoso del mundo moderno. Pero el movimiento sin duda más importante para el arte latinoamericano es el muralismo mexicano que se gesta con el Manifiesto de 1922<sup>61</sup> escrito por Siqueiros y firmado por muchos artistas entre ellos Orozco<sup>62</sup>, Rivera, Guerrero y Revueltas, que encabezaron el llamado "sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México". Tenían como objetivo hacer un arte público, y marcadamente político, cuyo desarrollo y cuyas obras serán universalmente conocidas, pero sus postulados estéticos serán confusos en tanto las ideas individuales de los tres grandes son distintas y marcan a la vez corrientes diferentes de expresión plástica.

Entre 1926 y 1927 tuvo gran influencia en la vida artística mexicana la circulación de la revista "Forma" mediante la cual se conocieron las obras y las ideas de los muralistas y las ideas artísticas del siglo XX. En 1929 también en México se inicia el movimiento conocido como "Agorismo" que proponía un arte con características más sociales y también en este mismo año surge el "grupo sin número y sin nombre" dirigido por Agustín Yañez que proponía la integración de provincia y centro.<sup>63</sup> Pero en México es quizá a través de la actividad de los "Contemporáneos" como se consolida una mayor aceptación y

---

había tenido siempre la misma obsesión, seguramente originada por las mismas causas atávicas." p.193 Huidobro Unam.

<sup>60</sup> Torres García en sus memorias cuenta su amistad con Cueto y Liszt que estuvo por llevarlo a vivir en México.

<sup>61</sup> la fecha de publicación del manifiesto esta entre 1922 y 24, difieren los autores en dar la fecha.

<sup>62</sup> Orozco cuenta en su autobiografía que muchos de los artistas que firmaban el manifiesto no estaban de acuerdo con que lo invitaran a él a que lo firmara porque lo consideraban un caricaturista y no un pintor.

<sup>63</sup> *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p.13-15

conocimiento de las vanguardias europeas, en este grupo en donde están los más importantes escritores de la época, promociona a Picasso, Dalí, Matisse, Giorgio de Chirico, Man Ray, Diego Rivera y Orozco. Otro tanto ocurrió en Cuba con la "Revista de Avance".

En Guatemala los ecos vanguardistas llegan a través de escritores y artistas que se encontraban fuera de su país en París o México, ocurre con Miguel Angel Asturias que en 1927 publica "Leyendas de Guatemala", Luis Cardoza y Aragón y el pintor Carlos Mérida considerado artista mexicano, el más importante pintor de comienzos y mediados de siglo, realizó una obra en la que sustrae de los componentes del arte maya y la cultura popular su fuente nutricia. Otros artistas como Rodolfo Galeotti y Rafael Yela <sup>64</sup>también hicieron obras extrayendo elementos del arte prehispánico y Efraín Recinos mucho más evolucionado en su abstracción trabaja temas de raigambre indígena como lo hace en su obra "Música Grande"<sup>65</sup>.

A Venezuela llega más tarde la vanguardia, en 1928, también a través de la literatura y figuras como Ramos Sucre, Otero Silva, Uslar Pietri<sup>66</sup> Colombia que no había tenido mayor actividad durante el modernismo no deja de ser un país tradicional, en su cultura irrumpen "Los Nuevos". En Ecuador país más pequeño, por el contrario, surge un movimiento "antirretórico y dadaísta" que produce obras solamente en literatura a través de Hugo Mayo. Para ver propuestas de los artistas plásticos en estos dos países andinos hubo que esperar a que recibieran el influjo del indigenismo mexicano.

En Perú la búsqueda de nuevos lenguajes se inicia en 1917, con una literatura de corte futurista. En 1922 cuando Cesar Vallejo publica Trilce un verdadero rompimiento. Luego con Amauta, la revista que funda José C. Mariátegui, se instaura el movimiento de mayor influencia en el desarrollo cultural del país inca en el cual propone de una manera directa el socialismo. Mariátegui resalta la correspondencia que debe existir entre revolución social y revolución estética, por eso recibe bien todo lo que signifique cambiar los modelos caducos. Mariátegui anunciaba en su texto "Arte, revolución y decadencia"<sup>67</sup> que el arte se nutre siempre del absoluto de su época. El socialismo y el indigenismo marcan una buena parte de la primera mitad del siglo, opacando movimientos desde otras vertientes que impulsados por distintos artistas trataban de surgir: Macedonio de la Torre trabajo el expresionismo, Carlos Quípez el postcubismo y el también poeta César Moro el surrealismo.

En Argentina el vanguardismo llega hacia 1920 con la revista "Los

<sup>64</sup> Mónica E. Kupfer. "América Central", en *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Madrid, Nerea, 1996, p.55

<sup>65</sup> *Ibidem.* p.56

<sup>66</sup> *Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p.25

<sup>67</sup> *Ibidem.* p. 183

Raros" de filiación futurista, luego aparece el ultraísmo traído por Borges después de haber estado en Suiza y con los ultraístas de España.<sup>68</sup>

Para hablar de las búsquedas artísticas en Latinoamérica también hay que mencionar el proyecto que puso en marcha Alfredo Ramos Martínez director de la Escuela de Bellas Artes de México, que estableció las primeras "Escuelas de pintura al aire libre", en las que sin prerequisites ni intervención del maestro, se hacía pintar a los alumnos, se pretendía conseguir la expresión innata de la gente del pueblo, igual proceso se siguió posteriormente al abrir la "Escuela de escultura y talla directa" bajo la dirección de Guillermo Ruiz<sup>69</sup>, de estas dos experiencias se tuvieron algunos resultados importantes y exposiciones en el exterior. Por cierto el arte que se hizo y se propugnaba en estas escuelas nada tendría que ver con el "arte en bruto" propuesto mucho más tarde en Francia por Dubuffet<sup>70</sup>, para el cual se proponía la no necesidad de maestro, ni de referencia con un pasado o conocimiento en cuanto a lo pictórico.

Como hemos visto, en 1922 el mismo año que en México saltan a la palestra los pintores del sindicato, se celebró la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo cuyas repercusiones sin duda abonaron el camino del arte brasileño. Si bien el movimiento de modernidad en el Brasil se inicia con la pintura de Anita Malfatti a quien siguen dos o tres artistas más, se consolida este movimiento con el trabajo de algunos intelectuales entre los que se destaca Osvaldo de Andrade autor de dos manifiestos importantes: Pau Brasil de 1924 y Manifiesto Antropofágico de 1928. Sin duda el llamado a buscar las raíces de la brasileñidad que hacia Andrade repercutieron en muchos artistas plásticos. Uno de ellos, Tarsila de Amaral, se vinculó estrechamente con su grupo y produjo la obra pictórica más importante y auténtica de la vanguardia brasileña. Tomando el color, la forma y el tema de lo popular, Tarsila instaura en la pintura la filosofía antropofágica.

De los logros antropofágicos advienen obras en las que también se hizo escrutinio de valores vernáculos. Artista más contundente es Cândido Portinari inclinado por los temas sociales y por la denuncia, así como por el muralismo, (sin duda influencia recibida de los mexicanos), combinaría una pintura de estilo cubista e indigenista.

El manifiesto antropofágico plantea un concepto utópico en el pensamiento latinoamericano, una estética verdaderamente autónoma y revolucionaria:

"Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente.

<sup>68</sup> *Ibidem.* p.40

<sup>69</sup> Justino Fernández, *Estética del Arte Mexicano*, México, Unam, pág. 485-487

<sup>70</sup> Dubuffet op. cit. p. 91 y 286, 298,

Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí, or not tupí, that is the question.

Sólo me interesa lo que es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago."<sup>71</sup>

Las ideas antropófagas de los brasileños son de una lucha radical por resaltar lo brasileño. Solo lo propio es digno de mirarse dice. Además es interesante ver que postula la oralidad y lo oracular como partes de la cultura a las que se debería remitir. También resaltan la unión con la Tierra y la magia primitivas y frente a la "Costumbre" opone la experiencia personal renovada y fundamentalmente la alegría. Ideas que en la estética también se vuelven utópicas y que el arte latinoamericano y el etnoarte de muchas partes del mundo persigue.

El movimiento muralista mexicano cuyo único precedente en magnitud podríamos encontrar en el arte prehispánico, es sin duda el hecho artístico más importante que aporta América al arte del siglo XX, muchos artistas más, tienen como objetivo hacer un arte público y marcadamente político cuyo desarrollo y cuyas obras serán universalmente conocidas, pero cuyos postulados estéticos serán confusos en tanto las ideas individuales de los tres grandes son distintas y marcan a la vez corrientes diferentes de expresión plástica.

El 15 de junio de 1924 da a conocer Siqueiros el "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores" como una abierta adhesión al movimiento social mexicano. Ciertamente que Siqueiros había estado en París hacia 1914, y durante su permanencia en Barcelona ya había publicado "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación"<sup>72</sup> en la revista Vida Americana. Pero los manifiestos de carácter puramente artísticos de Siqueiros se producirán mucho más tarde.

El manifiesto del Sindicato de Pintores, Escultores... proponía como objetivos: Hacer un arte social, abandonar la pintura de caballete, producir un arte de carácter colectivo y público, y mediante sus temas y formas impulsar las luchas del pueblo. De los objetivos iniciales, el de abandonar la pintura de caballete y el de hacer arte colectivo no se cumplieron, el primero porque se consideró luego que también la pintura de caballete podía servir a los fines

<sup>71</sup> Osvaldo de Andrade, *Manifiesto Antropófago*, 1928

<sup>72</sup> En ellos postulaba la necesidad de "costruir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público", pág. 17 Siqueiros por Rafeal Carrillo., SEP

socializantes que se proponían, y el segundo porque ningún artista quiso ceder al colectivo sus derechos sobre ideas o murales realizados, estampando su firma en los murales públicos. Así pues, el objetivo cumplido fue el de trabajar con temas sociales, y esto se hizo desde las vertientes: arqueológizante y popular, historicista y socialrealista. Orozco menciona como hijos "ilegítimos" del Sindicato y su manifiesto: el arte proletario y el arte indigenista o indoproletario: "todos estos cuadros fueron a dar a los Estados Unidos a manos de gente de raza blanca. NI los indios de aquí ni los de allá tuvieron nunca la menor noticia de la existencia de tales cuadros en que se exaltaba su raza. En Norteamérica llegó a creerse que los pintores mexicanos eran tremendamente populares entre las masas indígenas como pudiera serlo Zapata..."<sup>73</sup> Frente a esta realidad el arte indigenista-proletario como lo llama Orozco, él escribe en su autobiografía que para lograr el progreso verdadero bastaría con tratar al "indio", no como "indio" sino como hombre igual que los demás hombres<sup>74</sup>.

Si bien el manifiesto aludido tenía pretensiones más políticas que estéticas, el medio que se concibió para poner en práctica esas supuestas premisas, es decir el muralismo, integra en conjunto en un aporte al nacimiento de un arte más autónomo y de una conciencia colectiva de nacionalismo, pero llegar a propiciar ideas revolucionarias o incluso a incitarlas como era su afán, eso estuvo lejos de lograrse.

José Vasconcelos llamó a Rivera y Siqueiros para iniciar el nuevo arte de su país. El movimiento muralista se había iniciado como uno de los productos más impulsados desde el gobierno. El muralismo y la pintura realsocialista que se hace en México alcanza una producción cercana a los veinte años, los que van de su inicio hasta su decadencia.

Las opiniones personales sobre la revolución, el *nacionalismo* y el *indigenismo* tanto de Orozco como de Siqueiros se vertieron en sus trabajos, de sus personajes rurales, campesinos e indígenas y de sus personajes de la revolución salió el estereotipo de formas realistas que influirá a muchos pintores indigenistas de Sudamérica como son Héctor Poleo en Venezuela, Eduardo Kingman y Osvaldo Guayazamín en el Ecuador, y José Sabogal en Perú.

Orozco siempre se mantiene al margen, aunque al comienzo había intentado agruparse, su lucha es personal y lo constata su obra. Fuerte, tremendamente expresiva, directa en sus temas, buscando una forma que resuma al hombre y su mundo lo plantea en lo estético para volverse universal. También planteaba la necesidad de un arte americano, un arte echo por gente salida de su tierra en este Nuevo-

<sup>73</sup> José Clemente Orozco., *Autobiografía*, México, Era, s.f. p. 64

<sup>74</sup> *Ibidem.* p.70

Mundo, pero concebía esta producción en términos humanísticos y universales, decía:

"... Si nuevas razas han aparecido en las tierras del Nuevo Mundo... tienen el deber ineludible de producir un Arte Nuevo en un medio nuevo, espiritual y físico."<sup>75</sup>

La función del artista es, para Orozco, revolucionar los métodos artísticos, según expresa, eso se logra al volver a usar en tiempos modernos la técnica del fresco: "volver al fresco es señal de revolución en los métodos artísticos".<sup>76</sup> Hacia 1934 cuando terminó sus murales de la biblioteca del Dartmouth College, es muy claro al decir que se trata de "una idea americana desarrollada en formas americanas, con sentimiento americano y, como consecuencia, en un estilo americano"<sup>77</sup> Es muy enfático al decir que el "sindicato" solo funcionó de nombre, pues a la hora de ponerse en práctica, nunca se crearon obras colectivas.

En el "Manifiesto por un arte revolucionario independiente" que firmaron Bretón y Rivera, (al parecer también tuvo que ver Trotsky), se hace un llamado al verdadero arte, "aquel que no se satisface con las variaciones de modelos preestablecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad" y que "no puede dejar de ser revolucionario", sino "aspirar a una construcción completa y radical de la sociedad", a este arte se llegaría según Rivera y Bretón mediante una revolución verdaderamente social no totalitarista como se estaba presentando en Rusia, se ve al artista como un aliado de la revolución, como un agente activo del proceso. Sin embargo se plantea que el arte no puede plegarse a ninguna directriz, ya que si lo hiciera marcaría su propia decadencia. El propósito fundamental del manifiesto como allí se dice, es crear una liga internacional de artistas revolucionarios. Esta y otras incongruencias fueron rápidamente cuestionadas por intelectuales como Borges, que vio desde un comienzo que tal iniciativa era incongruente, ya que es imposible hablar de un arte libre y revolucionario, pero a la vez estar afiliado a una Federación y obedecer sus directrices. En efecto la intención de los autores de este manifiesto nunca llegó a tener éxito.

El arte indigenista sudamericano tiene su gran maestro en el indigenismo mexicano, aunque en cada país tenga algunos antecedentes locales. En Ecuador ya desde fines del XIX algunos artistas de corte realista como Mideros y Modernista como Camilo Egas. Al indigenismo iniciado por E. Kingman se le unieron rápidamente otros artistas como Diógenes Paredes y Pedro León, Leonardo Tejada, ellos y Guayazamán

<sup>75</sup> Justino Fernández op. cit. p.496

<sup>76</sup> Ibídem..

<sup>77</sup> Ibídem. p. 498.

también dejaran una buena cantidad de obra de corte realsocial. Guayazamín con una profusa producción, y especialmente con su obra de la "edad de la ira" consigue fundamentar su temática etnicista y humanista.

En Perú, José Sabogal presentó hacia 1929 sus obras indigenistas "Impresiones del Ccoscco" con lo que abrió la brecha que siguieron Camilo Blas y Julia Codesido y Enrique Camilo Brent entre otros. Su trabajo recibió también la influencia de José Carlos Mariátegui, fundador de "Amauta" que propugnaba por ideas de corte socialista. Pero a diferencia de los indigenistas mexicanos y ecuatorianos, los peruanos se interesaron más por retratar los pasajes de vida rural, una de sus facetas en la xilografía fue extraída de la artesanía popular del trabajo con los mates (especialmente en Ayacucho), técnica de origen prehispánico, y por lo que hicieron un trabajo xilográfico más de línea que de masas como el mexicano.

El indigenismo tocó la médula del Perú, aparecieron indigenistas tradicionales como Francisco González Gamarrra y Mario Urteaga. Después llega el informalismo con Ricardo Grau, a estas alturas Cérvulo Gutierrez pinto un óleo llamado "Los Andes". Después se funda la escuela de bellas artes de la Universidad Católica en donde estudió Szyszlo que hace su prime exposición en 1951.<sup>78</sup>

En esta época se hace un arte desfasado por cuanto privilegia el tema, olvidándose de lo estético. Justamente este punto se convierte en la carencia de los indigenistas, precedentemente ha señalado Szyszlo: "El error fue que los "indigenistas" creyeron que hacían pintura peruana porque pintaban temas peruanos"<sup>79</sup>. En esto tenemos que concederle razón pues, los indigenistas creyeron que el tema era lo importante, no el contenido estético, trataron de privilegiar supuestamente el contenido de "denuncia", o su propia forma estética. Tanto los bachueistas colombianos como los indigenistas ecuatorianos o peruanos hurgaron ciertamente temas importantes por ejemplo: la mitología indígena y popular, pero el desarrollo de sus obras fue mediante conceptos occidentales tradicionales.

Desde Bolivia hasta Venezuela los indigenistas andinos quisieron centrarse (equivocadamente) en el tema para ostentar una originalidad y autenticidad nacional. No avanzaron más allá de su pretensión. Con el tiempo surgieron movimientos renovadores claramente opuestos a estas ideas, en casos como el de Perú se manifestaron directamente en la abolición de toda referencia a lo andino, irrumpen entonces con furor el expresionismo y el abstraccionismo. Las influencias del indigenismo mexicano y las escuelas de muralismo locales, se olvidaron.

<sup>78</sup> fuente: Historia del Perú Tomo IX

<sup>79</sup> Szyszlo op. cit. p. 69

La búsqueda de una forma para el arte de Indoamérica es una preocupación de los artistas de nuestro siglo, que se sintieron desarraigados, frutos de una hibridación sin norte propio. El arte de los países conquistados por las naciones europeas en el siglo XVI y XVII, fue un traspaso que surgió de la necesidad de irradiación de un ideal religioso. Todo el arte de la Conquista y la Colonia de hace en torno a este fundamento. La continua enseñanza e influencia que se recibe del arte italiano, holandés y español proviene de las obras de Tiziano, Zurbarán y Ribera entre otros.

Si el cristianismo en este nuevo continente suplantó creencias antiguas, y el apóstol Santiago reemplazó a Illapa, la Virgen María la Pachamama, ello de alguna manera servía de rememoración y de memoria de los rituales y algunas costumbres indígenas.

El arte colonial maneja temas, formas y cánones renacentistas, clasicistas y barrocos, ideas estéticas europeas a las cuales apenas se hace frente con una acepción menos fiel del barroco; el barroco hispanoamericano. Esas formas se aplicaron a los temas religiosos ya establecidos, de ahí que se patente su hechura en la arquitectura y arte religioso especialmente y en la arquitectura civil.

La pintura y la escultura coloniales de México, Perú, Santa Fe y Quito aunque logran tener su propiedad, no son sino trasplantes del arte europeo. En estos países se aplicaban al pie de la letra las teorías y las formas que se habían entregado desde los talleres europeos.

En Quito, en donde los artistas se habían formado al amparo de los religiosos franciscanos y dominicos y en donde desde el comienzo se alcanza un alto grado de calidad, fundándose posteriormente la que se conoce como "escuela quiteña" cuyas características plásticas difieren bien poco de la cuzqueña y la sevillana. Es esta escuela quiteña suma de lo sevillano y tratamientos locales en el acabado de las piezas, especialmente se reconoce en el trabajo del estofado y el "pan de oro" en la pintura.

Las teorías que circularon en la Colonia no eran otras que las que se expandían en España, representados en los escritos de Carducho y de Francisco Pacheco.<sup>80</sup> Como caso excepcional se conoce un texto sobre la pintura escrito en tierra americana, es el "Tratado de la Pintura" del quiteño Manuel Samaniego<sup>81</sup>. Allí siguiendo el esquema de las obras que le sirvieron de inspiración como los trabajos de Carducho y otros, se plantea elementos eminentemente técnicos del trabajo del artista, no hay ningún párrafo que se dedique a teorizar o a aportar fundamentos sobre el quehacer artístico. Samaniego persigue en su

<sup>80</sup> puede verse Francisco Pacheco

<sup>81</sup> Osvaldo Granda. *Introducción a la pintura quiteña*, Udenar, 1990, s.ed.



pintura un alto grado de pureza, de naturalismo académico extraído de los tratados españoles.

Como había dicho, la preocupación por crear un arte con ideas americanas y americanistas, es preocupación de los artistas de nuestro siglo. Reaccionar al colonialismo y al academicismo decadente fue una empresa que se abrió puertas entre los artistas de México.

Mientras en Europa cundían ideas renovadoras de los ismos, los artistas de Latinoamérica esperaban su momento. El cubismo y el futurismo hacen llegar su influjo a nuestros países. Varios artistas latinoamericanos forman parte de estas gestas. Diego Ribera esta con los cubistas de París, Petorutti con los futuristas italianos, de alguna manera traen estas ideas. Ribera las deja pronto pero no así Petorutti, que funda una escuela "futurista" en Argentina.

El futurismo cuando llega a España se convierte en el Ultraísmo y se desarrolla especialmente en la literatura, también en esta vertiente llega a México para saltar a la palestra como el Estridentismo. Las ideas de cambio están en marcha y ya no se pueden detener, pero en México la Revolución ha hecho que las cosas se tomen por otro lado.

El indigenismo se toma Latinoamérica porque toca las fibras más profundas del hombre de estos países, le pregona su identidad heterogénea. La respuesta es clara, la sangre mestiza late y aboca la tarea de buscar desde entonces un rostro propio. Primero en Perú y después en Ecuador surge como un movimiento en la literatura seguido por la pintura. J.C. Mariátegui plantea un indigenismo de matiz socialista totalmente ideologizado, pero que hecha unas raíces firmes.

Empero el indigenismo termina por no responder a la exigencia teórica y formal de la expresión artística que necesitaban los creadores latinoamericanos. La rebusca de una forma propia continúa transformándose en esa necesidad colectiva de plantearse a sí mismos una identidad. Esta impronta puede decirse que baña el pensamiento latinoamericano a partir de los años 50<sup>s</sup> y especialmente después del 68 mexicano.

Como el indigenismo tampoco se constituyó en una ideología adecuada a nuestros países, éstos nuevamente buscaron por todos lados, olvidando como se ha hecho, los más de 10 mil años de tradición prehispánica. Después de los indigenismos nacionales, vendrán las influencias que desde Europa se reciben con el expresionismo, el abstraccionismo, informalismo, etc., casi siempre traídos por artistas nacidos en Europa que se establecen en nuestros países, y cuyo mayor aporte quizá haya sido permitir una transición de un arte sin personalidad

a unas corrientes muy americanistas.

Así los resultados de estas influencias permiten en Perú y Colombia que, por citar un ejemplo, dejando atrás a los indigenistas, surjan artistas como Botero, Obregón, Negret y en el Perú Szyslo, al amparo de los movimientos de arte moderno. La ruptura la dan pintores de gran visión como Tamayo en México, junto a Cuevas y Gironella, Otero y Soto en Venezuela, Obregón y Botero en Colombia, Szyszlo en Perú.

### **Últimos hurgamientos**

Después de los movimientos indigenistas y de la posterior puesta en marcha del abstraccionismo, los artistas plásticos latinoamericanos buscaron el lenguaje dentro del neo-expresionismo, la abstracción lírica y el realismo mágico. En México y en otros países se continuará sintiendo la influencia de algunos surrealistas como Magritte, de informalistas como Tàpies y Saura surgen Castañeda, Esqueda, pero especialmente desde el realismo mágico aparecen Toledo en México, y Botero en Colombia y otros, por cuenta propia con un también propio expresionismo J. L. Cuevas cuyo influjo se dejará sentir en toda Latinoamérica.

En 1969 Guatemala esta sumida en circunstancias sociopolíticas de las más tristes, estas condujeron en el campo artístico a que se formara el grupo "Vértebra" liderado por Elmar Rojas, Marco Augusto Quiroa y Roberto Cabrera cuyo nacimiento se dio a conocer a través de un manifiesto. Sus obras postulan la necesidad de luchar al lado del pueblo. Quieren hacer evidente con sus denuncias el despotismo militar, la violencia imperante y la tremenda represión étnica vivida por los indígenas de su país.

Después de algunos años Quiroa aun sigue representando en sus obras las circunstancias de los indígenas, Cabrera y Rojas dieron paso a exploraciones formales diferentes, pop art, informalismo y tenebrismo, pero con sus temas precedentes a los que se sumó el de la cultura popular.

En Latinoamérica se han dado dos corrientes como reacción a este principio objetivo de la destrucción de unas culturas minoritarias. Después de los procesos de independencia sufridos en el siglo XIX, se quiso aclarar como el proceso colonialista se terminaba, pero la realidad fue que este prosiguió, las incesantes guerras civiles sucedidas hasta comienzos del siglo XX lo atestiguan, luego los precarios desarrollo de los países latinoamericanos y sus procesos revolucionarios han dejado claro que las culturas nativas reclaman su sitio.

Como conceptos o procesos creativos son muy conocidos los aportes dados en México con el muralismo y el realismo social, el Nativismo propugnado en Paraguay, los indigenismos de los países andinos y los movimientos afroamericanistas de Brasil y el Caribe. Pero estamos hablando de la primera mitad del siglo XX. Después han sido pocos los movimientos o escuelas que no hayan sido seguidores de las corrientes accidentales internacionalistas y que de una u otra manera instauraron el neofigurativismo, el hiper-realismo, el pop art y el neo-expresionismo, así como un neo-abstraccionismo.

En noviembre de 1961 sucede en Buenos Aires la exposición de arte destructivo, se trataba de un trabajo desarrollado por varios artistas que asumían su creación como una confrontación de lo destruido y la realidad, sobre el deterioro de la ciudad y la posibilidad de renacer, hacían un arte contestatario e ideologizante. La labor del artista estaba en tomar objetos y destruirlos intencionalmente:

"Todo en la muestra parece conducir a una "encrucijada de violencias fundamentales". Sus imágenes son, en sí mismas, testimonios de la destrucción que colocan al espectador frente a la violencia del espectáculo de los restos de un atropello"

Los destruccinistas perseguían dejar testimonio del "salvajismo cotidiano y también desde la perspectiva estética, dejar testimonio de la posibilidad de crear desde la destrucción. Nuevamente actúa ese pensamiento del hombre que lo hace ser violento, amante de la violencia quizá por el temor que siente dentro. Quizá impulsados como los futuristas, por el amor a lo nuevo al cambio permanente. Pero el arte de los destruccinistas que intentó llegar a un público más global, a través de una obra fuerte y peligrosa, rápidamente refuerza su elemento valorativo, antioficialista con lo cual dejará el problema estético en un segundo plano. Ya no se preocupa tanto por ejercer un acto creativo de vanguardia sino por demeritar a las vanguardias oficiales (falsas vanguardias): Se volverán más activistas y políticos, en tanto que su arte lo consideraron más social y colectivo.

Podría reiterar aquí como la voluntad de destrucción, era inconscientemente una voluntad de creación, por ello los destruccinistas argentinos atacan las viejas formas, y con una carga violenta (de cambio) pretenden llamar a lo vanguardista y revolucionario de facto.

"En 1968 - dice Andrea Giunta- la violencia fue una estrategia artística que ya no tuvo por objeto la creación de una obra de ruptura estética o una función catártica respecto de la violencia social, sino que buscaba participar en la creación de una sociedad nueva" Se da entonces un proceso similar al que vivieron muchos

artistas en México, que dedican su obra a la lucha de la sociedad, solo que aquí no se lograron los mismos resultados.

De los planteamientos de los destruccinistas frente al arte oficialista, es importante destacar como en su intencionalidad de enfrentarle, llamaban a la creación de un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, valores que aun se manejan en los círculos actuales de desarrollo del arte. Por lo anterior y en oposición, el etnoarte apuntaría a los valores espirituales de solidaridad y ternura que guarda el hombre y no a los de destrucción y violencia que han levantado como estandarte movimientos como los futuristas, sus epígonos dadaístas, estridentistas, etc., y los destruccinistas.

En 1948 se presenta el abstraccionismo constructivista en una exposición de artistas argentinos en Caracas, es el grupo Concreto Invención de Buenos Aires y en 1949 Alejandro Otero expone "Las Cafeteras" después de regresar de París, En 1951 da a conocer su primera obra abstracta Fernando De Szyslo en Lima, el pintor más importante de Perú en este siglo, su obra reclama con una metáfora plástica muy pura, las raíces de las formas y el espacio prehispánicos, junto a él surgirán nuevos nombres que indagan el pasado ancestral. Antes de 1950 Marcos Ospina en Colombia presentaba varias obras abstractas y en 1952 Ramírez Villamizar regresado de París hizo su primera exposición con pinturas geométricas, este mismo año Aracelli Gisbert expone sus figuras geométricas en Guayaquil, Ecuador.

Pettoruti a quien especialistas como Damián Bayón no dudan en calificar del pintor más importante de este siglo en Argentina, se formó al lado de los futuristas. Llegó a Florencia en 1913. Realiza sus dibujos abstractos, pero más tarde influido por el cubismo, se centra en el análisis de las posibilidades del objeto como tal, empero no se centra en la técnica cubista, sino que avanza por otros lados, que hacen difícil entender en donde está. La definición que de él hace Bayón nos lo retrata: "pintor formado por los futuristas que no es futurista puro; que superficialmente parece un cubista aunque sin serlo nunca del todo; que por medios estrictamente plásticos desemboca en una pintura metafísica sin ser surrealista..."<sup>82</sup> Pettoruti formado en Europa al igual que Torres García, regreso con una obra hecha, hizo escuela, pero siguió pintando al estilo europeo, contrario a lo que hizo el uruguayo.

Pero aunque estos artistas hayan traído sus influjos ya menos europeizantes, quizá con una personalidad, siempre quedaba el interés por hacer arte de carácter estrictamente occidentalizado. Nunca hubo un efectivo rompimiento con lo hecho en Europa, y nunca hubo un

<sup>82</sup> D. Bayón. Op cit. p. 128

verdadero resurgimiento equiparable siquiera con las formas artísticas antiguas americanas.

Artista latinoamericano muy poco recordado es Lucio Fontana de quien ya hemos mencionado su "Manifiesto Blanco", el cual invocaba un nuevo rumbo para el arte acorde con los avances del conocimiento y en el que entre otras cosas se señalaba: "Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las experiencias del espíritu nuevo", allí se trataba de connotar como los géneros artísticos estaban ya caducando, el hombre -decía- esta exhausto de las formas pictóricas y escultóricas, por la repetición. Y pretendía un arte en el cual se unirían el tiempo y el espacio, base sobre la cual posteriormente desarrolla su importante obra pictórica. Lucio Fontana es uno de los grandes revolucionarios del arte del siglo XX, llevado por la investigación de distintos materiales y formas quiso estremecer la era "paralítica" en que estaba sumido el arte, y decidido a plantear la unión de la dimensión y el tiempo, destruyó la pintura materialmente, así elaboró sus obras en las que el soporte era virtualmente deshecho, atravesado. Primero con cortes violentos pero dirigidos y luego con roturas de distinta condición, luchando contra el idealismo, el romanticismo y el mismo purismo, Fontana logró una expresión dual entre pintura y escultura atravesando el lienzo por los haces de luz que permitían los zanjamientos y perforaciones. Lograba llevar a cabo un arte orgánico que remplazara a la "agotada estética de las formas fijas"<sup>83</sup> El año siguiente de divulgación del Manifiesto Blanco, encontrándose ya en Milán lanzó el "Primer Manifiesto Espacial", al que sucederán después de algunos años el "Manifiesto técnico" y otros manifiestos "espaciales". Sin duda Fontana realizó un gran aporte al arte universal, partiendo igualmente de conceptos universales, teniendo nada menos como uno de los fundamentos de ese aporte el revalorar la relación intrínseca del hombre y la naturaleza y el puente que entre los dos media.

Me parece pertinente ver la caracterización del arte latinoamericano, en particular el mexicano, como expresión propia en nuestro continente, construido en la paradoja del colonialismo, dice el crítico mexicano Jorge Alberto Manrique:

"Si partimos de la asunción de que lo que determina la existencia del arte mexicano y americano es desde 1521 la circunstancia definitiva de que sus modelos (vuelvo a repetir, aun sus modelos virtuales) no están generados en México, sino en Europa -o ahora Estados Unidos, si se quiere -, y aceptamos que eso no implica una definición de valor, tal hecho no es ni bueno ni malo, sino que simplemente es y ha sido por cinco siglos; si asumimos ese hecho sin calificarlo axiológicamente,

<sup>83</sup> Lucio Fontana, *Manifiesto Blanco*. p.119

estamos en posibilidad de una más cabal comprensión de las producciones artísticas nuestras.

Lo que propongo es una visión que se desentienda de establecer grados de originalidad traducidos en juicios de valor a partir de la cercanía o alejamiento del arte nuestro en relación con sus modelos europeos, y que en cambio establezca como una categoría propia suya esa ambigüedad proveniente de su relación con modelos generados en otra parte y correspondientes milenariamente a una tradición desarrollada en otro lugar. Propongo esa condición específica de lo americano y mexicano como el instrumento metodológico para comprender las especificidades de nuestro arte. No se le juzgue pues, en razón de cercanía de modelos, ni en razón de su alejamiento de ellos: júzguese en cambio, como un arte cuya razón de ser es precisamente ese alternativo alejamiento o asimilación, que a su vez es función de situaciones históricas culturales. Es decir, distanciamiento de los modelos - siempre imposible más allá de cierto grado - y mimetismo respecto a los mismos modelos-también siempre imposible- no son actitudes contrarias en lo substancial, sino funciones de un mismo fenómeno artístico básico: la excentricidad del arte mexicano, el hecho de ser un arte cuyos modelos no se han generado después de la Conquista en tierra propia, ni podrán generarse. Función a su vez de una cultura cuya definición es esa consubstancial ambigüedad.

Lo que ha sido verdaderamente el arte mexicano, lo que lo define como tal, ha sido la manera de comportarse, tan variada y rica como nuestra historia, frente a esos modelos generados exteriormente"<sup>84</sup>

Cierto, México aporta constantemente, movimientos y propuestas, pero muy pocas resultan tener la envergadura que alcanzó el muralismo. Hacia 1979 se ofrece por ejemplo: el grupo que trabaja en el Espacio Escultórico, que entre otras cosas, en su Manifiesto afirmaba "buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco",<sup>85</sup> de esta manera intentaban "poner en práctica principios olvidados por cientos de años", haciendo arte público, anónimo y "oculto", que sin perjuicio de lo anterior contemplaba obras escultóricas personales. Creo que la intención tomada del arte precortesiano, quizá inspirados en la monumentalidad de las pirámides y algunas piezas escultóricas aztecas y mayas, sólo llegó a ser eso, ya que como en el caso de los indigenistas, estos artistas fueron más por el tema, que por el sentido estético. Hubiera sido más acertado plantear un movimiento de

<sup>84</sup> IIE. XII Congreso Internacional de Historia del Arte. *Dos Mundos: Paralelismos y Divergencias*. p.164-165

<sup>85</sup> cit. en *Historia del arte mexicano*, Salvat, edss. Facículo N°113, p.43

conciliación de postulados prácticos y teóricos en relación a lo que se quería hacer como arte Público y Colectivo.

Latinoamérica es una tierra nueva buscando su rostro mestizo, territorio como dice Ivo Mezquita,<sup>86</sup> sin márgenes fijos, esta cualidad de mestiza la hace indicada para las confluencias, pluralidades y cruzamiento de ideas. Culturas milenarias y recientes se cruzan, de ello resultan hibridaciones y purismos en nuestras maneras. Desde esta visión realista de lo que es actualmente Latinoamérica Ricardo Foster afirma:

"En medio de las fracturas y las decadencias, perplejos ante nuestra historia y nuestro presente, desprovistos de una identidad autosuficiente, los latinoamericanos, especialmente sus artistas e intelectuales, nos encontramos ante una chance inédita: pensar nuestra época desde lo ecuménico, haciendo trizas los provincialismos culturales, recuperando el legado de un Occidente ilustrado y cosmopolita, pero atrincherados, eso sí, en los saberes que emanan de nuestros propios fallidos, de nuestra escéptica sospecha de aquellos sueños que nos prometieron la utopía americana"<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Ivo Mezquita, *Cartographies*, Mantioba, Winnipeg arte gallery. 1995. p.40

<sup>87</sup> Ricardo Foster, *Latinoamérica: el Diálogo desde los Márgenes*, Simposio Identidade Cultural y Artística de Latinoamérica, ( cit. por Ivo Mezquita )Sao Paulo, *Cartographies*, Mantioba, Winnipeg arte gallery. 1995. p.44

## Capítulo VII.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA BUSCANDO  
UNA FORMA DE ARTE AMERICANO

"¿No se espera hoy todo de América? No defraudemos tal esperanza. No creo que en ninguna de las repúblicas del Continente se haya aun iniciado tal tendencia del arte. En algunas de ellas es la arqueología lo que domina; en otras, el folklore; en otras un sobrealismo de reflejo; y en otras, ese abigarrado conjunto de modernismos que, no por ser de todos los puntos cardinales, deja de ser de lo más vulgar y sin sentido. Por consiguiente, de Norte a Sur, todo está por hacer."<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibidem.* p. 402



Al igual que en el futurismo italiano y la tesis del universalismo constructivista de Joaquín Torres García sostiene la necesidad de dedicarse a la reconstrucción de los valores no figurativos en los cuales la forma es un vórtice. Toda forma es válida.

Los pintores cubistas rescataron la forma plástica al separarla del objeto real, al construirla por ellos mismos sobre el plano de la tela.

"En ese momento, la contradicción se precisa entre el plano de la tela y su empleo como soporte para "dibujo de imágenes"... El nudo de la cuestión plástica está ahí... El plano de la tela es una potencia plástica, al margen de toda percepción visual... Las imágenes no tienen ninguna realidad plástica.<sup>89</sup>

Glizes y Metzinger son definitivos al enunciar los objetivos cubistas:

"La pintura no es -o no es ya- el arte de reproducir un objeto mediante líneas y colores, sino dar una conciencia plástica a nuestro instinto. (...) Que el cuadro no imite nada y que presente desnuda su razón de ser! El cuadro lleva en sí su razón de ser... es un organismo. (...) El mero hecho de pintar... consiste en dividir la superficie de la tela en partes y dotar a cada una de ellas de una cualidad que no debe excluir la naturaleza del todo. (...) Componer, construir, dibujar, se reducen a esto: ordenar el dinamismo de la forma según nuestra propia actividad.<sup>90</sup>

Pero no se crea que lo importante de la obra pictórica es solamente la forma, se trata de su estructuración plástica que permite hacer que se separe en buena medida de su significación cotidiana y cobren una significación estética. Por ello habría que pensar en una especie de equivalencia, que plantee entre más significación plástica, más independencia formal de la obra, es decir más significado en sí misma. Pienso esto y podría dar ejemplo de una pintura como la de Tàpies, en ella encontramos con frecuencia objetos reales, platos, tazas, trinchas, coladores, etc, son objetos o útiles de cocina, de una identificación inmediata. Una vez puestos en la obra, pasan a un lugar de significación plástica, la taza o el plato, se vuelven elementos de porcelana esmaltada de fondo blanco, el uno un círculo blanco, la otra una cavidad blanca, insertada en un espacio matérico.

El pintor Joaquín Torres García resume esa necesidad imperiosa de buscar una forma propia y a la vez universal en el arte. Nacido en Montevideo en 1874, de padre catalán y madre uruguaya, viajó a España

<sup>89</sup> cit. Carmen Bonell, op cit, p. 175

<sup>90</sup> Gleizes/Metzinger: Du "Cubisme", cit. supra, pp. 40-59.

a los 17 años. En Mataró tuvo tiempo para estudiar e iniciarse en la escuela nocturna de Artes. Luego se trasladó a Barcelona e ingresó en la Academia de Bellas Artes, donde las enseñanzas reproducen el flujo impresionista y del arte que se hacía en Francia, imitando a Renoir y Claude Monet, por lo cual él y algunos compañeros llegaron a la decisión de no matricularse más.

Tuvo oportunidad de trabajar para Gaudí, de quien recordará especialmente su seguridad, su pasión por la religión y por Cataluña. Al comienzo pinta con un estilo neoclásico y realiza obras en algunas iglesias de Barcelona. Cierta vez Gaudí le aconsejó que abandonara la pintura. Después viene de un lapso de autoformación, de asistencia al "catre gats", donde, a la fecha, se reunían otros artistas, entre ellos Picasso,

En tiempo de Prat de la Riba recibió el encargo de pintar al fresco en el salón San Jorge de la Diputació, con temas inscritos en lo que denominó "arte neoclásico de estilo mediterráneo", siguiendo sus ideas sobre el desarrollo de esta escuela para Cataluña. Sus pinturas ocasionaron controversia y problemas, al final fueron tapadas con otras pinturas. Para Torres García se inició una mala época, viajó a distintas ciudades europeas, también a Nueva York en busca de proyección para su obra, pero pasaron muchos años sin que obtuviera el fruto esperado. En esas idas y vueltas tuvo oportunidad de codearse con grandes vanguardistas y hacerse amigo entre otros de van der Dougest director de Stil y Mondrián.

Cuando probablemente se encontraba más acosado, a mediados del año 1928 a sus 52 años de edad, da un viraje a sus trabajos, pinta por primera vez una obra de carácter nuevo y comienza su pintura constructiva: trabaja la línea y el plano como entidades de dibujo y color diferenciadas, guardando relación en lo representativo. Empieza a darle valor a los componentes estructurales del cuadro por sí mismos, el valor estético otorgado a los elementos sobrevuela el juego, no estaba haciendo otra cosa que aplicar al arte la expresión lúdica de los juguetes que había diseñado años atrás. Realiza varias obras convencido de su hallazgo, envía un cuadro al Salón de Otoño pero es rechazado.<sup>91</sup>

Torres García esta seguro de haber encontrado una nueva forma de arte, concibe su obra como aporte universal y prosigue sin decaer. En París nuevamente fracasa en sus intentos, decide irse a Madrid. Considerando que tenía en sus manos el dominio de un lenguaje propio que podía fructificar y echar raíces en América, decidió regresar a su tierra natal. Una fuerza interior lo impele a hacer el viaje de retorno, lleva en mente construir una nueva escuela de arte con convicciones auténticas ~~y lo que es más importante, americanista~~ en

<sup>91</sup> Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*. Barcelona. Ediciones Paidós. pág. 202, 1990

su conjunto.

Llega a Montevideo en 1934 para dar comienzo a su tarea renovadora y desarrollar su concepción de una estética constructivista universal. Como humanista y filósofo trata que su postura frente a las artes plásticas responda a esos presupuestos. Su primera actividad es levantar la que llama "Escuela del Sur".

Cansado del colonialismo se revela contra lo imitativo y la sumisión, se niega a ofrecer concesiones ante lo extranjero manifestando que ha terminado la época de los ensayos, propone un arte con materias propias, también un arte de función social y una base auténtica, real<sup>92</sup>. Para él cualquier artista en América que desee replantear su obra, debe desligarse por completo de Europa y poner todo su esfuerzo en "una nueva cultura que aquí tiene que producirse".

Se trata, según manifiesta, de encontrar nuestra pintura, de hallar al hombre y al arte de América.<sup>93</sup> Joaquín Torres García ve nuestro continente como una tierra virgen, depositario de una tradición colonial ya sin sentido. Apuntala entonces en líneas generales los símbolos abstractos en tanto signos icónicos como tema y como forma pictórica, pero le importaba sentir la obra, los materiales, sentir, meter las manos en el barro: "haciendo la obra, el artista explica. La obra explica de cómo esta hecha"<sup>94</sup>

Las obras que propone miran el pasado y a la vez el futuro, se hacen con formas universales y temas americanos, teniendo presente en su pensamiento que no podía llevar la obra a lo universal con planteamientos tradicionales, formuló el uso de una geometría universal desde Sudamérica. Se planteó una nueva cultura abocando la "metafísica de su prehistoria" para hacer surgir una palabra cierta o "voz de América" (como él la denomina), dejando atrás lo híbrido, lo postizo, lo prestado, lo impuesto. Escribe lo siguiente:

"De lo que haya dado esta parte de América, hasta el presente, poco puede importársenos, porque ha sido un reflejo de lo de Europa y aun muy débil. En general no se ha interpretado bien. Y lo propio no ha existido. Ni aun como involuntario acento que pueda marcar un matiz cualquiera apreciable.

Nada, pues, sabemos de lo que Sudamérica puede dar. Nada, si se hace caso omiso de lo folklórico que todo país y hasta cada región tiene. Se habla aquí de arte adulto, de arte fruto de cierta evolución y por esto de depuración. Y la razón es clara, no ha pasado el tiempo necesario. Pero hay que esperar que

<sup>92</sup> Joaquín Torres G., *Universalismo...* op cit. "La escuela del Sur, pp.. 195-98"

<sup>93</sup> Joaquín Torres G., *Universalismo...*, op. cit "El hombre americano y el arte de América" p.727

<sup>94</sup> *Ibidem.* p.271

dará; eso es evidente. Y quizás no esté lejano el día. Puede hablarse así, por el descrédito en que hemos entrado con respecto a todo lo ensayado o realizado pensando en Europa. Y además la falta de entusiasmo, de fe en el arte. Todo eso, a mi ver, es algo precursor del deseo de ir por otro rumbo, quizás de encontrar camino propio, algo... Algo, sea lo que sea, que vuelva a hacer renacer la fe. Así estamos.

Solos, pues, ¿qué debemos hacer? Atenernos a ciertas normas de arte que son eternas y, de acuerdo con ellas, crear algo que responda a una necesidad de aquí.

Primero objetos, después ir elevándose, crecer. Algo común va a unificarnos: la fe en una estructura. Y como se ha dicho, por ciertas normas que han regido siempre el arte. Nada más.

No tenemos tradición, y tanto mejor, porque debe hacerse lo de hoy. Que no quiere decir copiar lo de hoy, sino sólo dar su vibración. Pero ahora volvemos a lo universal otra vez, y vemos que la humanidad es una. Y que sí tenemos tradición: la única, la de siempre (idea del HOMBRE), cultura, saber de todos los pueblos.

Entrados en un orden universal, lo individual y lo étnico desaparecen; y no preguntamos ya quién hizo tal cosa y en qué tiempo..."<sup>95</sup>

El arte que propuso surgió desde y para la Unidad. En su arte constructivo planteó un geometrismo y un ritmo estructural que tiene y así lo previó, mucho de similitud con el arte prehispánico, el preincaico y especialmente el Chavín, por lo que pensó podría incorporarse a esa gran tradición<sup>96</sup>

En Barcelona y Montevideo escribió páginas importantes para el desarrollo del pensamiento estético del arte contemporáneo de América. En sus "Lecciones", llamó la atención sobre el desarrollo de un arte auténtico.<sup>97</sup> El arte y el artista vistos por Torres García deben "tomar todo de primera mano", porque de no ser así, "es inútil que ponga en su obra todo lo típico o color local, ni la obra será suya ni de América"<sup>98</sup>

Evidentemente Torres García proponía hacer arte en América como una especie de "movimiento" o "ismo" contestatario de los que se dieron en el viejo continente. Hacer un arte nuevo con las mismas

<sup>95</sup> Ibidem.. pp. 291-93

<sup>96</sup> Ibidem.. p.306

<sup>97</sup> En la edición de "*Universalismo constructivo*" que hizo editorial Alianza, se incluyen las siguientes lecciones: Tomo I: El arte Mexicano, Nueva Orientación, ¿Qué es el arte constructivo?, El arte de América, El hombre de América y el arte de América y El nuevo Arte de América.

<sup>98</sup> Ibidem p. 731. tomo II

características en toda América realmente es utópico, por eso reconsideró y aceptó una opción filosófica, así en su escrito "El nuevo arte de América" propone no un panamericanismo sino una unión espiritual.<sup>99</sup>.

Sin embargo lo valioso de la propuesta del pintor uruguayo, es haber trabajado sobre una estructuración de la forma para un arte universal, su obra así lo demuestra. Aunque basada en un concepto clásico, el uso de la medida áurea, proponía un desarrollo sin precedentes de ese concepto, como teoría y como práctica.

Sus afirmaciones sobre el colonialismo existente y sobre la necesidad de partir de las propias raíces continúan teniendo vigencia, así mismo "la cultura arcaica del continente" que él valorizó por ser original y autónoma no le permitió olvidar que de todas maneras somos criollos es decir que también tenemos de la cultura de Europa.

Torres García conviene en que América debe volver a la tradición, pero no a través de la arqueología o de la antropología, sino a través del regreso a lo "esencial" de esa tradición, sin copiarla, ni imitarla, por el contrario adaptándola a nuestras necesidades contemporáneas, tomando su esencia y su estructura, dejando que sean los sentimientos del hombre actual los que guíen su aprovechamiento.

La forma propuesta por Torres García es constructivista coincide con el arte prehispánico americano, siendo los dos abstracto-geométricos por antonomasia, sin descartar lo figurativo como también ocurre en lo prehispánico y en sus obras.

" Si los primitivos de aquí realizaron con cuanto veían a su alrededor y con lo que se agitaba en su alma, nosotros debemos hacer lo mismo. Que sea, como fue de ellos, padre de todos el Sol (Inti), no es caer en contradicción, ya que nuestros conocimientos actuales no están en pugna con tal idea pues, en efecto, de allí nos viene la vida. Pero si no vemos (hombres de la ciudad) ni sierpes ni animales fieros ni, por muchas razones, podemos creer en entes sobrenaturales, ¿a qué tal simulación? Seamos en cambio bien precisos, miremos con ojo desnudo la realidad actual, pensemos en el siglo en que estamos y no nos falseemos en esto; que harto lo hemos hecho (y tantos artistas lo hacen aun hoy) queriendo sentir como un primitivo (un habitante de Nigeria o de Australia), pues una cosa es reconocer los valores plásticos del arte practicado por esos primitivos (y aun interpretarlo como norma a seguir) y otra el imitarles, sea en sus deformaciones, o en sus temas, estilizaciones, etc. Al contrario: dado que tengamos que introducir en nuestro arte formas de la realidad, hagámoslo interpretando las que son de hoy, contemporáneas, lo que

<sup>99</sup> Ibídem. p, 817 Tomo II

podemos ver a diario. Y (yo estoy seguro) que si representamos de manera geométrica y esquemática, con ritmo, orden y medida, lo más reciente por este hecho y por ser nosotros de estas tierras podrá ser tan genuino como cualquiera obra incaica o azteca. Porque lo que caracteriza el arte de una tierra es un matiz del color, un ambiente de la obra, una forma peculiar de utilización, y no lo que represente. Y tengan fe en esto que digo y procedan de acuerdo, que esto es absolutamente cierto.<sup>100</sup>

Torres García realiza uno de los más grandes aportes individuales al arte de América. Plásticamente presenta una fórmula desarrollada desde lo estructural, una mentalidad propia sobre la aplicación del color mediante el uso exhaustivo de los "tonos", lo que él denominaba la "recuperación del objeto" y a la vez la utilización o rescate de su simbolismo como elemento de universalidad.

---

<sup>100</sup> Joaquín Torres G. *Universalismo Constructivo*, op. cit , p. 821

Capítulo VIII.  
COLOR Y MANERA DE VER AMERICANOS

"Tenemos que ser, pues, artistas de América. Aquí nacimos todos, aquí vimos la luz primera, y esto está bien lejos de Europa, no sólo materialmente, sino en usos y costumbres, mentalidad, carácter y temperamento."<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Joaquín Torres García, op. cit. p. 817

Si pensamos que Gougain movido por ese deseo interior de capturar la belleza y el color genuino de la naturaleza, no el exterior y observable, sino el espiritual, viajó a Tahiti para meterse adentro de lo "primitivo". Podríamos preguntarnos ¿quienes han intentado meterse adentro del color de América? Realmente no habría muchas respuestas.

En el caribe un artista solitario, extraño, carismático, tenido por enfermo, aspiró día a día poder capturar la luz, el color y el calor que le circunda. El loco de Macuto llamaron a Armando Reverón nacido en 1889 en Caracas.

Reverón rechaza la postración académica desde un comienzo, en 1909 toma parte de la huelga que los estudiantes de la academia de Bellas Artes de Caracas realizan contra su director. Después de viajar a España en 1911, regresó definitivamente en 1915, trae como legado una gran influencia y admiración por la obra de Goya, a partir de 1923 abandona toda las influencias impresionistas para dedicarse de lleno a una pintura más íntima y expresiva, hay en su obra un avance notable en búsqueda personalísima de una tonalidad y forma que rebasen el impresionismo y el expresionismo europeo.

Aislado del mundo busca la luz que necesita como lumbre interior, la busca desde su pintura, la construye, la consigna en su obra en un lento proceso que le conduce a dejar la paleta de los sepias y encontrar la que podríamos llamar paleta del blanco, es su "época blanca". Así como su vida, Reverón es un caso exótico en el arte latinoamericano, se aproxima a la luz y el color del caribe, pero la tradición impresionista que vivió y miró de cerca en España, no le permite romper de una vez con esos colores vivos sino hasta el final.

Cuando Reverón se decide por una paleta en la que todos los colores tendrían un alto componente blanco encuentra su propia aventura, las formas casi desaparecen del cuadro, solo quedan las huellas de las pinceladas gruesas, rápidas y algunos trazos oscuros que persiguen crear la profundidad, aunque en muchos de sus trabajos se ve la prevalesencia de la imagen plana, de las figuras levemente insinuadas, el ambiente también se difumina. Reverón encontró su método de trabajo quitando y borrando colores más que agregando, y en ese borrar, el blanco jugo su papel. Mucho blanco en su pincel para desaparecer los contrastes, para atraer la claridad. Mucho blanco.

Si bien es cierto que las obras de Reverón tienen reminiscencias impresionistas y que recuerdan (especialmente las de su "época blanca") las obras de Monet, también lo es que avanzó más allá del impresionismo monetiano y degasiano, a un impresio-expresionismo muy personal. Un hallazgo precursor, de la luz, hace Reverón en



Latinoamérica. "Reverón se aferró al impresionismo para contemplar el calcinado sol del trópico, las nubes del Caribe, la soledad del arenal"<sup>102</sup>

"Armando Reverón - escribe uno de sus historiadores- logró desarrollar el concepto luminoso aportado por los pintores impresionistas franceses hasta llevarlo a esferas que desafían la imaginación. Fue más lejos que Monet, que Sisley, que Pissarro, de quienes se diferencia en los medios empleados y aun en el mismo desarrollo del concepto, pues es fácil observar en las obras de este carácter que Reverón ha tratado el valor luz y el color llevándolos al blanco y a la decoloración; ha suprimido casi totalmente los valores de sombra, o los ha hecho tan transparentes que todo se hace luz, descansando las telas en un ideal de superficie decorativo-pictórico: un objetivo que no alcanzó a plantearse como inspirador el impresionismo. La supresión o transparencia de los valores de sombra no impide que la obra muestre consistencia, volumen y fuerza."<sup>103</sup>

Pero el único pintor que se plantea teóricamente el problema del color, junto a otros aspectos, como hemos señalado, es Joaquín Torres García, este aspecto lo aborda con relación a su teoría general constructivista universal y por ello en su Lección: "El problema del color" afirma que el tono es la forma y la arquitectura de la pintura, la escala de los valores tonales es la medida. El verdadero tono -dice- se consigue mezclando colores,<sup>104</sup> un tanto en oposición a los neoplásticos que proponían el uso de los colores puros. Tratándose de los colores, considera que la armonía se logra con el equilibrio de los tonalismos, los que equipara con la armonía musical.

El planteamiento de Torres García se puede relacionar con el de Cézanne, para quien el color, con toda su riqueza, proporciona forma en plenitud<sup>105</sup>, premisa que ahondada por los cubistas, como Delanuy y Glises, llevara a desarrollar de una vez por todas la autonomía de la forma pictórica en cuanto manejo del color. Después ha de eliminarse la forma totalmente, dando paso a las manchas de color, al abstraccionismo. Gleizes con "Composition" 1915 y Delanua con "formas circulares" (1912) llegan a abolir de la obra lo anecdótico y la forma figurativa, se aproxima más a lo sonoro, a la música. Así abandonarían para siempre la forma y la perspectiva, el análisis formal que todavía no dejan otros cubistas y entrando al mundo del color.

<sup>102</sup> Miguel Otero Silva, en *Armando Reverón (10 ensayos)*, Caracas, Concejo Nal. de Cultura, s.f. p.73

<sup>103</sup> citado por Otero Silva, en *Armando Reverón ... op cit.*, p.74

<sup>104</sup> Joaquín Torres G., *Universalismo Constructivo*, op. cit. p.257

<sup>105</sup> Carmen Bonell. op.cit. p. 177

Es de tener en cuenta que el tono para Torres García es la pintura en si misma, su manejo plantea la forma, junto con la estructura global. Al tener como regla el uso de la "medida armónica" en cuanto a la construcción y el uso de tonos para plantear las formas, Torres García llega a un planteamiento general, válido para cualquier obra de arte. No alcanza a plantearnos cuanto de social y político podría tener el manejo del color en sí.

Si tenemos en cuenta los planteamientos de los ismos del siglo XX, habría que recordar a los suprematistas, ... En general se trataba de avanzar más allá de las teorías Goethianas, de los naturalistas, los impresionistas<sup>106</sup> o de la teoría del contraste simultáneo de Chevreul o la estética del color propuesta por Charles Henry<sup>107</sup>, el divisionismo de Seurat, o del neoimpresionismo.<sup>108</sup> Severini, futurista, decía que "el color debe estar siempre dominado y contenido por la forma"<sup>109</sup>

¿Qué es asumir el color?

El color esta ahí en miles de posibilidades. El color no solamente es lo físico, tampoco es solamente lo psíquico. El color es más un significante, por eso sus referentes son importantísimos. Ya Dubuffet plantea en oposición a los coloristas por oposición al estilo de los neo-impresionistas y cubistas, la importancia del color por conjunción, es decir por las referencias.<sup>110</sup>

El color va más allá de lo visual, penetra el corazón, lo sensible, el espíritu, bajo esa consigna el color es instrumento de comunicación, instaura lenguajes, así nunca el rojo es el mismo color en una pintura mexicana y en una pintura china. Creo que el color, como todos los demás elementos de la pintura está signado por lo raigal.

Los pintores americanistas como Tamayo, Obregón y Szyslo han ido en esta dirección, buscando la elocuencia del color, lo tomaron como

<sup>106</sup> Monet y Renoir intentaban descubrir una técnica que hiciera aparecer el pigmento más intenso y brillante, con las propiedades centelleantes de la luz del sol," los impresionistas quieren lograrlo intuitivamente y sensiblemente, a diferencia de Seurat que lo hará experimentalmente.

<sup>107</sup> en 1839 en París, se publicó: "De la loi du contraste simultané des couleurs" Michel-Eugene Chevreul, en ella decía: "Cuando el ojo percibe al mismo tiempo dos colores contiguos, éstos aparecen desiguales al máximo, tanto en la composición óptica como en el realce del tono. Se produce entonces, al mismo tiempo, el contrarreste simultáneo del color propiamente dicho, y el contraste de tono." ( W.I. Homer Seurat and the Science of Painting, cit por Carmen Bonell.pág. 29 Las leyes de la Pintura)

<sup>108</sup> "Según la técnica neoimpresionista - dice Signac- la luz amarilla, naranja o roja, de acuerdo con la hora y el efecto-se añade a los colores de los objetos, los calienta o los dora en sus partes más iluminadas." (cit. por Carmen Bonell p.39)

<sup>109</sup> Carmen Bonell, op. cit. p.163

<sup>110</sup> Jean Dubuffet.. op. cit. p.58

huella primordial de su discurso. Pese a ello, aun no se renuncia al color característico del óleo, que en primera instancia sería como renunciar a la gramática formal finisecular. Una nueva gramática necesitaría una materia nueva y un trabajo de disposición de la forma también nueva.

Muy pocos pintores se han lanzado en la búsqueda del color de los Andes, podría citar a Obregón, Enrique Tabara y Szyszlo muy andinos y telúricos, persiguieron la magia de la reminiscencia prehispánica los últimos y del paisaje caribeñoandino el primero. Pero si se trata de meterse en lo hondo, habría que empezar por conocer y saber el país y lo que a uno y otro lado se vive, eso tamizarlo en un concepto estético formal pictórico.

En los andes peruanos, a la hora del crepúsculo los indígenas se entretienen viendo volar el *taykullu*, no se trata de la magia de sus alas, ni de su movimiento maravillosos, se trata de su color brillante. El *taykullu* cuando vuela deja en los indígenas una sensación de magia. Capturar ese brillo tal vez significaría aprehender una parte del color de los andes. El *taikullu*, no es precisamente un ave mitológica, pero permanece en la mente de los niños andinos durante toda su vida. Se relaciona también desde lo lingüístico con voces simbólicas e importantes. *Illa*, es la luz de la luna, *illu* es la propagación del sonido de la música. *Chilkillo*<sup>111</sup> es la denominación que tiene la resina vegetal con que las mujeres canelos dan el acabado brillante a su cerámica. Al colocarle *chilkillo* a las piezas cerámicas, las mujeres ceramistas dicen que están colocando la "cuarta alma" a sus artefactos, antes le han colocado tres almas más, la última es el *chilkillo*, el brillo cerámico que logran como muy pocos ceramistas artesanos en el mundo. El Color como un brillo, un *illa*, una especie de aura existe en la estética indígena andina. El artista moderno de lo andes debería tratar de aproximarse a este concepto, intentar capturar nombre de las cosas andinas, tomar con su pintura el claror, toda luz vibrante.

Capturar el color de un país es un acto mágico que requiere un profundo sentimiento y conocimiento, casi de una connaturalidad espiritual que linde con el prurito de ser Tierra: el color caribeño en Reverón, el color mexicano en Tamayo, el color andino en Szyszlo.

### ***El color mestizo de Tamayo***

A pesar de que tiene sus inicios en el muralismo mexicano patentizado en varias obras de esa época, con inclinaciones muy sociales y populares como el fresco del Museo Nacional de Arte de la calle de Moneda de 193(..), Tamayo cambia radicalmente con una obra provocante frente al movimiento muralista. Orozco y Siqueiros tildaron sus

<sup>111</sup> Osvaldo Granda, *Maravillosas Resinas de América...*Tenerife. España. s.ed.

trabajos de "pintura comercial y abstracta para sus clientes norteamericanos". Pero Tamayo sabía la verdad. Su fuente de inspiración tuvo raíces indígenas, con su experiencia como trabajador del museo nacional de antropología.<sup>112</sup> Rufino Tamayo resuelve el problema pictórico en tanto se preocupa estrictamente del color, ciertamente también desarrolla una forma personal pero se hace pintor por que le gusta ejecutar sinfonías cromáticas.

La forma que desarrolla Tamayo, una vez decide ir por su propia cuenta, la extrae sin duda del cubismo por considerar su presencia mucho más pictórica en tanto propone una pugna frontal de poder estético. Así las cosas, Tamayo recibirá sin proponérselo nuevamente el influjo del arte prehispánico, pues de este y del arte africano lo habían recibido Picasso<sup>113</sup> y Braque. Tamayo es un pintor precolombino de la escuela de París, dirá Cardoza y Aragón<sup>114</sup>

Tamayo intenta alcanzar la cuarta dimensión en su pintura influido por el arte cubista. "En la iniciación de mi obra había la preocupación mexicana. La influencia marcadísima del arte prehispánico; esta influencia sigue existiendo en mis telas pero no es única. mi Pintura era entonces estática, debido a esta influencia preponderante"<sup>115</sup>

Su obra es mexicana auténtica. Dadas sus raíces indígenas y su conocimiento de ciertos principios artísticos del arte prehispánico, como el sentido de la proporción para la figura humana y el color de la época precolombina, que según el pintor se reencuentra en el juguete popular.

"No niego que Tamayo haya sido sensible al hechizo de las invenciones plásticas populares: señalo que no aparecen en su pintura por ser hermosas, aunque lo sean. Tampoco por un descabellado afán nacionalista o populista. Su significación es otra: son canales de transmisión, unen a Tamayo con el mundo de su infancia. Su valor es afectivo y existencial: el artista es el hombre que no ha sepultado enteramente su niñez."<sup>116</sup>

Tamayo se relaciona con el arte precolombino de una manera directa no en la zona inconsciente sino en el plano estrictamente estético(..) Por eso hay que pensar que la pintura de Tamayo no se identifica llanamente como mexicanista desde lo superficial y temático como pretendían los indigenistas. El como un artista incondicional no se preocupa adrede del nacionalismo que pueda

<sup>112</sup> Rita Eder, " El Espacio y la Posguerra en la Obra de Rufino Tamayo", en *Arte y Espacio*, IIE. p, 248

<sup>113</sup> Tamayo había mirado una exposición de Picasso en Nueva York

<sup>114</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974, p.22

<sup>115</sup> Raquel Tibol, *Textos de Rufino Tamayo*, México Unam, 1987.p.113

<sup>116</sup> Octavio Paz, op. cit. p.360

inquirir con su obra. Retoma los simbolismos en el sentido formal y los abona, los transfigura.

Que hace que la pintura de Tamayo sea tan evidentemente mexicana. Veamos, son dos los aspectos fundamentales de su propuesta plástica, la textura cromatizada tomada de las experiencias de los pintores matéricos que le condujo a usar soportes preparados con arena, y por otra parte, las figuras antropomorfas ostentan una escala de monumentalidad, de personajes heroicos o mitológicos, con estos dos elementos aborda una buena variedad de temáticas, son este tipo de obras las que hacen a Tamayo y después le permiten que emerja su pintura más abstracta y ya puramente colorista. Los dos elementos que he señalado permiten la reminiscencia de lo telúrico.

Sin duda las formas que inicialmente trabaja tienen algo del cubismo, pero la textura y el color que aplica Tamayo cobran su propia voz. Tamayo no traspone lo prehispánico o lo popular, lo asume como posibilidad cromática, no hace por tanto arqueologismo, tampoco se "populariza".

El color de Tamayo sale de esa rica veta, lo prehispánico y lo popular, pero el mestizaje se da además cuando al trabajar los colores con estas raíces, lo plasma con y a través del óleo, un pigmento y una materia eminentemente occidentales. Por tanto el mestizaje del color de Tamayo es doble, desde lo estrictamente cromático, hasta lo matérico y desde lo estético.

Falta entre los artistas mexicanos continuar con la enseñanza de Tamayo, pero partiendo en pos de otras vetas. En lo prehispánico hay que recordar que no se ha reelaborado (ni siquiera aprendido) una teoría sobre los colores. Varios Códices, tradiciones míticas y textos indígenas postulan los colores en el ámbito prehispánico con un contenido dual. Los cuatro rumbos del espacio cósmico indígena son igualmente rumbos cromáticos: rojo, azul, verde y amarillo. Por cierto recalco aquí que no se trata de los mismos colores occidentales. Hablar de azul, rojo, verde, amarillo es hablar de colores distintivos: azul maya, rojo maya, etc. En la teoría del color propia del indígena se participa de otra concepción, así a estos colores se los asume en una dualidad que se referencia a conceptos aplicados a lo oscuro y claro, negro y blanco, posiblemente relacionado con otros antagonismos como lo frío y lo cálido, la naturaleza y el hombre.<sup>117</sup>

Tamayo obviamente dirige sus investigaciones en este sentido, sino que con una grandiosa percepción reasume las tonalidades y texturalidad de la cromática prehispánica y la mestiza aun mas

---

<sup>117</sup> Existen algunos trabajos introductorios sobre esta temática en torno al arte Mexica como "Cromatismo en el Arte Mexica" de Dúrdica Ségota y "Cacaxtla" de Marta Foncerrada de Molina.

acomodando el color extraído desde el cromatismo que se maneja en el arte popular mexicano, uno de los más ricos de América. Tamayo - dice Cardoza y Aragón- no copia, crea lo popular y agrega que nadie en México a entendido mejor que este artista la lección del arte precolombino y de la tradición del arte popular. De esta intención emerge so cosmos y el llamado de su obra. Presenta colores extraídos, todos lo sabemos, de los mercados, de los juguetes populares de la alfarería, las mozigangas y "judas", y así traspone la realidad de su país.

Con razón continúa Cardoza y Aragón:

"Rufino Tamayo está pintando a México con lenguaje y metáfora y sentimiento tradicionales, en donde lo europeo con su lección nutre su fuerza, para que ésta se cumpla con plenitud. Porque esta pintura no es europea y hasta lo es menos que mucha otra de México coetáneo: su carácter personal y nacional es raigal en tiempo y espacio, como toda obra que se alimenta de legítimas esencias. Desborda su mexicanidad en síntesis arqueológicas, coloniales y populares, lograda a través de invención de acordes insólitos. Para muchos, en el color y en las calidades plásticas reside su valor general y más accesible. Sin embargo, color y calidades plásticas encierran función adjetiva y no función sustantiva: no son origen sino resultado. Nacen del desarrollo de un concepto de la forma y el color....."<sup>118</sup>

Las pinturas o "transfiguraciones" de Tamayo tienen su entidad en cuanto procura o se instaura como un nuevo espacio mítico, el color textural lo liga a la tierra, es la tierra. No importa como ni desde donde parte, si después de investigarlo o por insufló inesperado, el hecho es que lo prehispánico y lo popular que es como decir dos veces lo indígena visto con ojos de mestizo lo llevó a señalar el vacío del arte latinoamericano, su raíz y su identidad, por eso no puede hablarse en el de mexicanidad en sentido estricto, sino más bien de indianidad.

---

<sup>118</sup> Luis Cardoza y Aragón, op. cit. p.75

## Capítulo IX.

## RELATO DE UN EJERCICIO ETNOARTÍSTICO

"Se acabaron los grandes hombres; ya no hay genios. Por fin nos hemos librado de esos maniqués de mal de ojo: eran una invención de los griegos, como los Centauros y los Hipogrifos. Ni más genios ni más unicornios. ¡Nos infundieron tanto miedo durante tres mil años! No son los hombres los que son grandes, sino el hombre. Lo maravilloso no es ser un hombre excepcional sino ser hombre."<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Jean Dubuffet, op. cit. p.80 ( "Al hombre sencillo, la Palma")

## RELATO DE UN EJERCICIO ETNOARTÍSTICO

En el verano de 1991 me encontraba recorriendo algunos sitios con yacimientos arqueológicos rupestres, mis primeras investigaciones sobre arte prehispánico datan de los años 81 y 83, por entonces intentaba aproximarme desde lo estético al arte del pasado. Había vislumbrado varias posibilidades; sumergirme en las formas desde lo externo y manejarlas como señales o códigos para tratar de establecer una nueva grafía, retomar la monumentalidad de algunas manifestaciones líticas, o simplemente insertar dentro de unas grafías nuevas esos signos antiguos.

En esta salida de campo que me encontraba haciendo, acompañado de dos amigos *huaqueros*, estábamos tras de localizar un posible asentamiento prehispánico del cual ellos tenían una noticia casi de leyenda. Hicimos varios intentos. Al final en uno de los recorridos más trabajosos que nos obligó a hacer cerca de 10 horas a pie, estuvimos frente al paraje denominado "La Wasca", frente a nosotros en un inmenso paredón rocoso estaban insertadas hileras de cuevas y entre ellas pequeños vericuetos casi impenetrables. Nos detuvimos a descansar en la montaña de en frente en una pequeña choza, mientras mis amigos preparaban el almuerzo con enlatados y algunos restos de fiambre y gaseosa, estuve observando una de las dos paredes de ese habitáculo abandonado, me llamó poderosamente la atención la textura del barro que componían esas paredes, sin duda se trataba de una técnica prehispánica que se había mantenido en la colonia, mediante el cual con un enrejado de bejucos y una argamasa de barro formado con tierra de la misma montaña, se levantaban las paredes. Después de descansar debíamos bajar la cuchilla como vadear el río y volver a subir a la misma altura para estar próximos del sitio de acceso a aquellas inimaginables cuevas que habíamos encontrado.

Cuando localizamos la entrada y el camino más amplio... pudimos observar grupos de tres o cuatro cuevas con distintos pisos. Me encontraba realmente fascinado ante este hallazgo, creo que se trata de un sitio único en la arqueología del suroeste colombiano y quizá del septentrión andino. Tuvimos que hacer varios intentos para pasar algunos "caminos" que conducían a los segundos y terceros pisos, se debía caminar a gatas y sin levantar la cabeza casi arrastrándose para poder avanzar, pero una vez pasados estos pequeños trayectos nuevamente se abrían grandes boquetes a la montaña y se veían nuevos grupos de cuevas.

Las llamamos "cuevas" pero en realidad se trataba de pequeñas habitaciones casi esféricas con un boquete al frente de forma



rectangular, las que se encuentran incrustadas parietalmente, y con un boquete en la parte superior, han sido levantadas sobre el suelo. Una vez dentro de las cuevas podíamos permanecer en cuclillas, por lo que pienso que debieron ser construidas como refugios ante los constantes ataques de grupos indígenas foráneos. Si se tiene en cuenta que están en el arrea denominada Quillacinga, es probable que sirvieran de protección ante las embestidas de los antropófagos Sindaguas. Estando adentro pude ver que las paredes de estas cuevas, estaban hechas igual que la pared de la choza abandonada en la que había estado horas antes, el barro con que se habían cubierto tenía una pátina totalmente blanca que hacía parecer su argamasa en vez de barro, yeso. La sensación de estar frente a un material tan antiguo me pareció nueva, a pesar de que estaba muy familiarizado con los tuestos arqueológicos: cerámica, tallas líticas y arte rupestre.

Esa atracción que sentí por la argamasa de barro me impulsó a pensar en la posibilidad de usarlas en mis trabajos artísticos. Después de algunos meses me planteé el uso del barro en un trabajo escultórico. Ciertamente ya había hecho incursiones en materiales no tradicionales como los tejidos, las fibras vegetales y los juncos. Ahora me planteaba el uso del barro. Pero debía ser de un barro que de alguna manera lograra esa textura que remitiera a lo antiguo. Fue entonces cuando tuve clara la relación que en mi trabajo tenía lo etnoarqueológico y lo estético y empecé a utilizar tanto en mis pinturas como en las esculturas el término de etnoarte.

En 1992 y 1993 expuse mis primeras etnoesculturas monumentales. Se trataba de columnas de barro que terminaban en tocados de paja de tamo.

Tengo muy claro que mi caso es similar al que se ha dado ya con muchos otros artistas, es más, creo que se sigue dando con creadores pero a un nivel intuitivo y como búsqueda no deliberada de identidad, sin que medie una conciencia plena del hallazgo. En algunos se trata del mero descubrimiento formal, la forma vacía de contenidos, en otros especialmente en los más contemporáneos se trata del hallazgo gestual, separado de lo formal y de lo conceptual, me refiero por ejemplo a los artistas conceptuales y hacedores de performances, instalaciones y acciones.

También ocurrió entre los primeros pintores vanguardistas, cubistas y expresionistas. El hurgamiento del arte antiguo les permitió una especie de saqueo de la forma, no importaba su concepción ni tampoco su ser-ahora. Los cubistas separaron el aspecto formal del arte primitivo y lo aplicaron a sus obras desde su visión y para alimentar creaciones mirando el futuro. No es cierto que después de este acto, ciertamente sin precedentes, se halla revalorizado el arte negro, primitivo o indígena. Preguntémonos si los artistas africanos o indígenas americanos son estimados hoy de otra manera o su arte es

tenido en cuenta como representante artístico de cada país. Los artistas africanos e indígenas que quieran figurar como artistas tienen que someterse al espacio conceptual del arte occidental y luchar en ese desigual plano.

El arte cubista aprovechó el concepto de perspectiva "comba" del arte africano, pero luego se olvidó de él, porque lo creado era otra cosa y se volvió parte de su propio desarrollo dentro del arte occidental.

Muchos artistas se formaron bajo este proceso, algunos de modo más ecuménico aprendiendo y "capturando" elementos del arte de culturas de diferentes partes del mundo. Jacop Epstein en 1907 comenzó a esculpir imitando los ídolos primitivos,<sup>120</sup> Max Weber pinta su "Stattre du Congo" en 1910, Brancusi presenta su "Cariatide" en 1914 y ya había realizado en 1907-1908 "Le baiser", Jacques Lipchitz realiza en bronce "Madre e hijo" y "Homme assis" en 1922, Max Ernst elabora "Cabeza de pájaro" y "Pájaro-ovalado" en 1934, todos estos artistas y obras tienen una indudable raigambre extraída del arte primitivo africano y prehispánico, a ellos hay que sumarles a Paul Lee que realiza varias pinturas a la cola con motivos lineales abstractos que resultan unas auténticas pictografías modernas.

El escultor inglés Henry Moore es uno de los estudiosos del arte antiguo que más supo valorar y aprovechar la lección formal de dichas manifestaciones, analizó el arte tolteca y especialmente algunos Chac-Mool. Teniendo como base este famoso tipo escultórico del antiguo México concibió su *Figura Reclinada* de 1929 (actualmente en el museo de Leeds) considerada como su primera obra maestra. Como fruto de este trabajo elaboró consecutivamente varias Figuras reclinadas hasta el año 36 con las que, al decir de Herbert Read, se constituye su original mitología.<sup>121</sup> Pero realmente Moore inicia antes, ya en 1924-25 había realizado *Madre e Hijo* partiendo igualmente de los rasgos y el estilo de las esculturas toltecas.

Obras como las ejecutadas por Moore, o las planteadas por Amat, son evidentemente distintas vertientes de respuesta al cuestionamiento que nos hacemos los artistas latinoamericanos sobre el modo de apropiarnos del pasado y para poder, revivir, como quiere Damián Bayón "por medio de nuestras pobres palabras cotidianas el esplendor del arte indígena"<sup>122</sup> para lo cual deberíamos procurar este ejercicio de mimesis en un sentido de tomar el pasado, aprehenderlo y además asumirlo.

Moore, Brancusi, Siqueiros, Tamayo y todos los artistas que han visto

<sup>120</sup> Gombrich...op. cit. p.295.

<sup>121</sup> citado por Josep Iglesias del Marquet, *Henry Moore*. Galería Prats, Barcelona 1978.

<sup>122</sup> Damián Bayón, *Pensar con los Ojos*, p.38

surgir su estilo desde el ámbito primitivo, confirman el valor universal del arte de forma transhistórica, sin limitaciones de tiempo y espacio, en este caso producto de conquistas personales y de conjuros sobre un arte distinto, casi incomprensible como el arte prehispánico que, con los ojos del arte moderno, se ve en una de sus múltiples posibilidades, la formal, guardándose para quien se atreva a profundizar otros contenidos más ignotos. La invocación, el aprovechamiento, el regurgitar el arte antiguo a través de obras de arte moderno es una de las maneras de demostrar como el arte no es un feudo aunque tenga una localización, el arte pertenece al hombre, se entrega al hombre de todas las naciones y de todos los tiempos como hecho cognoscitivo. El arte primitivo al igual que el arte moderno puede ser disfrutado por un hombre de cualquier nacionalidad, el arte si bien tiene un contexto de origen se entrega como patrimonio universal. De lo anterior nada tiene de extraño que artistas de diferentes nacionalidades y tendencias, hayan extraído conceptos de lo prehispánico, lo extraño es que artistas latinoamericanos teniéndolo cerca lo ignoren.

¿Al ver la obra de Moore, estamos conscientes, plenamente, objetivamente, de saber de que obra el trata, es una obra mexicanista, o es europeísta?. La verdad es que Moore desarrolló la estética occidental, tal como lo hicieron los cubistas y los expresionistas, no se trató del desarrollo estético americanista.

Uno de los fines de lo que he dado en llamar el Etnoarte, es el de tratar como en su campo lo harían la etnohistoria de devolver a los pueblos su pasado, en este caso un pasado estético, una memoria visual, sólo que además de devolverle esos elementos se preocupa por proponerle un reencuentro hacia el futuro, es decir una evolución adaptada a la memoria y las nuevas estéticas.

### ***El Caso de los Expresionistas Abstractos***

Erns Bloch ha señalado precedentemente que el expresionismo es un arte eminentemente antropocéntrico, realmente es así porque su base es el sentir del hombre frente al hombre, Bloch se refería al expresionismo alemán. Teniendo presente esta certeza y aunque señalemos todo el arte como antropocéntrico, es el arte expresionista y posteriormente el arte abstracto el que enfrenta al hombre consigo mismo, la lucha del artista ya no estará más frente a la naturaleza o frente al objeto. No ha de enfrentarse a su sueño o su inconsciente, lo hará consigo mismo va a asumir su mismidad, sus sonidos interiores, su ser.

El abstraccionismo concita al artista su capacidad de conjuro y le cuestiona en lo más profundo. Una interpelación rotunda fue el

expresionismo abstracto, doblemente antropomórfico por definición, centrado en lo humano por buscar lo expresionista que aparte de todo objeto y de toda reminiscencia de la naturaleza circundante, se subsume en la naturaleza interior. El expresionismo tiene en común con el primitivismo que los dos se oponen a la maquinización, el expresionismo lucha contra la máquina, dice Paul Fechter,<sup>123</sup> el expresionismo es antropocéntrico en tanto antropocéntrico difiere de movimientos como el futurismo, maquinocéntrico por antonomasia.

El arte primevo tiene como característica ser eminentemente antropocéntrico, manifiesta por ello connotaciones espirituales primordiales, de manera que esto le hace similar al expresionismo abstracto y los abstraccionismos en general. El expresionismo abstracto rebasa en este objetivo los demás abstraccionismos. Esta importante función le lleva a denotarse así mismo; nuevamente como acto demiúrgico, en los orígenes, en el ritual de remembranza del tiempo y el espacio originales. Algunos de los primeros expresionistas abstractos se dedicaron a explorar como temática la mitología antigua y a resucitar elementos del arte arcaico, Mark Rothko y Gottlieb se iniciaron pronto en la temática mitológica, Rothko por ejemplo en 1941-43 estuvo pintado al influjo de las imágenes de los sarcófagos etruscos y romanos.

Posteriormente fueron surgiendo en estos artistas las grandes e impactantes formas y el color como certeza. Se inicia el expresionismo mitológico. Se retoman las ideas surrealistas de Bretón del automatismo y ya no a Freud sino a Jung cuando trata sobre los arquetipos universales y por cuanto propone al arte primitivo como un ámbito nuevo lleno de simbolismos tan contextuales en el pasado como en el presente. Rothko observó en 1943: "Aquellos que piensan que el mundo es más bondadoso y graciosos que las pasiones predatorias y prístinas de donde brotan estos mitos, o no tienen conciencia de la realidad o no quieren verla en el arte. El mito [...] nos expresa algo real que existe en nosotros mismos, igual como lo hizo con los primeros que tropezaron con el símbolo para darle vida"<sup>124</sup> Pollock no lejos de esta manera de sentir, contrastó lo moderno de la pintura contemporánea con las pinturas indígenas, relevando en el arte indígena su facultad aprehensiva de imágenes y su capacidad para desarrollar imágenes desde lo plástico. Empleó imágenes biomorfas con símbolos primitivos, "en formas que salen de un tratamiento libre de la pintura y con los modelos (patterns) semiconscientes del automatismo"<sup>125</sup>

Pollock trató de meterse en la pintura formando parte de ella, por eso caminaba alrededor, no gustaba del caballete, pretendía literalmente estar en la pintura tanto como Rothko al usar formatos

<sup>123</sup> Ernst Bloch, op. cit. p.25

<sup>124</sup> Evertit, op. cit. p. 12.

<sup>125</sup> .Ibidem. p3

grandes en sus pinturas pretendía estar dentro del mundo de formas pintadas, sintiéndose bajo su dominio y sin ningún afán de cambiarlas. Esta concepción era muy cercana a la de los pintores indios del oeste que trabajaban con arena.<sup>126</sup>

Rothko estuvo con Max Weber quien se había interesado por la "magia" y el tema mitológico. Así como se observa en las pinturas parietales de los artistas primitivos, Rothko pronto descubrió los grandes formatos porque consideraba que "tienen el impacto de lo inequívoco" y de las formas planas por que "destruyen ilusiones y revelan verdad".

Marck Tobey se interesó en el arte indio americano y en los grabados de madera japoneses, hizo sus famosas "pinturas blancas" en las que destruye la perspectiva con sus propias palabras "aplastando las formas"<sup>127</sup>

La pintura de los expresionistas abstractos quiere, a mi juicio, alcanzar el lenguaje reservado a la música, se trata de auténticas sinfonías de color, de trazos, de gestos. Las inmensas manchas de Rothko son grandiosas melodías que nos cobijan y nos abrigan, sinfonías, música, palabras reveladoras. Tienen la virtud de sacarnos de la realidad, de mostrarnos una realidad de sueño en construcción de que ya he hablado, el expresionismo abstracto pretende lo aespacial y atemporal.

El legado que reciben del arte primitivo los modernos expresionistas abstractos es fundamental, en lugar privilegiado están su tratamiento del mito y el trabajo con la materia. Newman por ejemplo defendió "una estética basada en el mito." y en el automatismo partió de "las formas arquetípicas y la energía plástica de los indios de la costa noroeste" que le habían impresionaron al igual que el arte precolombino. Concibió la posibilidad de crear un mundo a través del automatismo.<sup>128</sup> Gottlieb por su parte, imágenes inspiradas en el arte primitivo a las que les adicionaba enrejados e imágenes de partes de anatomía humana. En oposición a la pintura que se consideraba seria, denominó a sus obras Pictographs (Pictografías) queriendo con ello expresar así mismo lo propio, pinto una década pictografías y a comienzos del 50 racionalizó sus composiciones.<sup>129</sup> El interés de Rothko por los mitos es descrito en sus propios términos:

"Son a la vez más primitivos y más modernos que los mitos mismos -más primitivos porque buscamos las raíces originales y atávicos con preferencia sobre la graciosa versión clásica, más

---

<sup>126</sup> Ibidem.. p.22.

<sup>127</sup> Ibidem.. p. 17

<sup>128</sup> Ibidem.. p. 29

<sup>129</sup> Ibidem.p. 32

modernos que los propios mitos porque hemos de redescubrir sus implicaciones a través de nuestra propia experiencia -. Quienes creen que el mundo de hoy es más amable y más lleno de gracia que las pasiones primitivas y predatorias de donde surgen esos mitos, o bien no conocen la realidad o bien no desean verla en el arte. El mito nos retiene, pues, no a través de su valor romántico, no a través de las posibilidades de la fantasía, sino porque expresa algo real y existente en nosotros mismos, lo mismo que ocurría con aquellos que por primera vez tropezaron con los símbolos para darles vida."<sup>130</sup>

Y Gottlieb refiriéndose a esa fuerte carga espiritual de las obras de arte "primitivas", equiparables a las del expresionismo abstracto, dice: "Aunque el arte moderno obtuvo su primer ímpetu al descubrir las formas del arte primitivo, creemos que su auténtico sentido está no meramente en la forma, sino en el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas."<sup>131</sup>

Para Rothko el artista arcaico poseedor de un gran virtuosismo y de un gran pensamiento espiritualista, tuvo necesidad de crear un nivel de intermediarios, sus dioses y monstruos, para sosegar su "urgencia de una experiencia trascendente" que a diferencia de nuestro tiempo moderno, era comprendido por su sociedad. El artista antiguo logró según sus palabras, interpretar los momentos más insondables, los mismos que han hecho que el arte, cuando los abandona, se hunda en la melancolía, por eso el artista primitivo:

"Se rodeó de oscuridad y envolvió a los objetos con las imitaciones nostálgicas de un mundo semiluminado. Para mí, los grandes logros de los siglos en los que el artista aceptaba lo probable y familiar como tema, fueron las pinturas de la figura humana individual sola y en un estado de inmovilidad total.

Rothko, como Newman y Gottlieb, confirma la idea de que el artista en su obra abstracta "da existencia material a muchos mundos y tiempos invisibles". Contra lo que suele pensarse el arte expresionista abstracto también trata temas específicos, anécdotas y realidades, sólo que se trata de anécdotas y realidades del espíritu.

Las ideas estéticas de los expresionistas, fueron bastante claras, enunciadas en uno de sus catálogos por el mismo Rothko decían respecto de la pintura que resaltaban el valor plano porque así se destruían las ilusiones y se revelaba la verdad y que el tema trágico e intemporal (mítico) era el único crucial porque permitía esa ligazón con lo espiritual humano. De esta manera se relacionaban con los artistas primitivos y arcaicos en su búsqueda de lo trascendental, especialmente a través de los símbolos, sobre los que

<sup>130</sup> Mark Rothko, op. cit.

<sup>131</sup> Ibidem.

decía Rothko que sea cual fuere su tiempo y su espacio cambian en el detalle pero no en la esencia, indistintamente de la cultura de que se trate. Por eso revaloraron la experiencia sobre los mitos y los sueños arquetípicos

### ***Encuentros contemporáneos (Amat y Yazpik)***

La primera vez que tuve oportunidad de ver una obra de Fèderic Amat ocurrió en el Museo Rufino Tamayo en ciudad de México, se mostraba en aquella ocasión a varios Maestros españoles, podían verse obras de Miró, Tàpies y dos o tres más.

Me llamó poderosamente la atención la obra de Federico Amat. Se trataba de un relieve, casi de una escultura de pared, construida con piezas tubulares que juntados en forma de uva invertida, me recordaban inmediatamente la idea de casa o choza indígena, pero no solamente era la forma, también el material me recordaba los "juncos" de los andes con los que había trabajado en el año 92 algunas esculturas. Pensé entonces que se trataba de la misma técnica de aprovechar el material en su visualidad. Al tratarse de un artista español me quedó una impresión fuerte, por la gran concordancia con la idea de forma "arcaica" o "indígena" que manejaba. Estaban por venirse abajo muchas de mis convicciones sobre el trabajo de la textura en calidad de material étnico. ¿Cómo era posible que un artista contemporáneo español pudiera capturar la esencia de lo indígena americano en su obra? Acaso los valores étnicos eran transculturales definitivamente, y con materiales de un país se podría referenciar lo de otro totalmente diferente, como un artista español podía referenciar lo indígena de una manera contundente? Estas preguntas tuvieron su justa respuesta en charla personal con Fèderic.

Fèderic Amat nació en Barcelona en 1952, durante un buen tiempo realizó acciones y trabajos más relacionados con el happening y el body arte, también una amplia producción pictórica. En sus procesos de formación viajó a México y permaneció en Oaxaca, en donde realizó obras con carácter de "ofrendas", trabajo vestiduras e instrumentos y desarrolló algunas acciones con referentes transculturales, su obra "Cabaña" hecha en Nueva York en 1980, con materiales de deshecho era la que exhibía el Museo Tamayo en la exposición que he mencionado.

Este artista ha viajado por América y por el Oriente, pretendiendo en cada territorio nuevo capturar la luz que los diferencia, en sus abstracciones con técnicas mixtas tan disímiles que le permiten aplicar desde óleo hasta ceras, incluye elementos "pobres" y elementos minerales y vegetales que transmiten no solamente su origen

terrígeno, sino el concepto de territorialidad, el espacio que los hombres que conoce habitan. También con procedimientos de montaje y collage, en los que incluye desde fragmentos cerámicos hasta fotografías y recortes de prensa, construye temas de inminente "denuncia" de origen. Algunos collages contienen fotografías de iraníes y turcos y textos en su lengua. De esta manera el referente étnico a través de las fotografías y textos locales cobra una forma que sirve de base para la estructura de las obras, dibujos o pinturas. Sin embargo Amat no trabaja el elemento étnico como propósito fundamental, su preocupación se dirige especialmente a la problemática social que el pondera en los países que visita. Cuando visitó México tuvo una gran facilidad para integrarse a las comunidades indígenas de Oaxaca, conocer de ellos sus tradiciones y ritos, con lo cual pudo establecer un nuevo paradigma personal, el de las acciones de carácter más transculturativo y el de incluir componentes plásticos de diverso orden en las mismas, además de danzas y música, esta multiplicidad de expresiones que apoyaban entonces su obra, fue extraída de las manifestaciones étnicas tradicionales en Oaxaca y le sirvieron para entender que la obra de arte podía hacer acopio de ellas de múltiples formas.

### ***La Piedra de Yazpik.***

Muchos artistas latinoamericanos han caído envueltos en la magia de Machu Pichu que, enclavada en la cordillera andina, continua como testigo eterno del hombre de los andes. Machu Pichu es una ciudad pétreo construida a 3.000 metros de altura, los Incas la diseñaron como una fortaleza y a la vez una avanzada hacia la selva amazónica. Sus formas: rectilíneas milenarias, ortogonalidades de muchas toneladas, unidas sin fisuras aparentes llaman poderosamente la atención (se dice de la arquitectura inca, que entre las piedras adosadas de sus paredes no puede entrar una aguja).

Machu Pichu es un referente histórico y estético admirable, permaneció ignorado por varios siglos, su incomparable arquitectura desarrollada en medio de la altiplanicie, entre cuchillas y desfiladeros que se fueron revistiendo de piedra hasta conformar una urbe megalítica, fuerte o ciudad sacra que quería permanecer solamente señalada junto a la inmensidad andina.

Entre los pintores quizá sea el peruano Szyslo el que nos haya mostrado algo de la experiencia de esa magia que transmite la ciudad inca, no obstante ha sido en los escultores en quienes más ha calado su imagen. Negret ha explorado en su temática, tras esta acepción, varias imágenes indígenas. Ramírez Villamizar uno de los escultores, junto con Negret, más importantes de Latinoamérica, dedicó una exposición antológica a Machu Pichu, sus inmensas formas metálicas



rememoraban pequeños espacios arquitectónicos de la ciudad perdida de los andes, ortogonalidades, escalones, ventanas incásicas eran recreadas y reasumidas en sus obras.

En el año 1997 tuve oportunidad de visitar la bienal tridimensional de México, se habían seleccionado por un jurado internacional cerca de una treintena de artistas de México y de otros países. Uno de los escultores más Jóvenes allí presentes fue Jorge Yazpik.

Sus obras procuraban seducir al espectador a través de ese "pase" mágico hacia lo desconocido. Sus obras desde afuera son solamente rocas con oquedades, pasaría desapercibidas, ignoradas, si no guardaran un mundo interior como el que guardan.

Las moles líticas casi intactas externamente, contienen en su interior arquitecturas imaginarias increíblemente construidas. Nos producen el impacto que nos produce el ver por primera vez Machu Pichu, o una Pirámide Maya. Estas moles pétreas sostienen y envuelven todo un mundo.

El año siguiente a la bienal, Yazpik realizó una exposición simultánea en los Museos de Arte Moderno y Rufino Tamayo de la ciudad de México. Allí podían verse sus obras mejor expuestas que en la bienal, con un elemento que antes no se había destacado bien; La luz dirigida que entonces tenían sus esculturas y relieves del MAM. Luz que bajaba como agua por las piedras talladas ortogonalmente, en superficies arquitectónicas pulidísimas. Pequeñas ciudades, pequeños y grandes mundos por habitar, testigos de excepción de la incongruencia de nuestro mundo real. Yazpik construye ciudades soñadas, espacios por habitar en otra realidad. Se trataría del descubrimiento de nuestra propia "ciudad perdida". Y como el mismo lo ha afirmado en una entrevista, cuando ejecuta este tipo de obras:

" Pienso en dos ejemplos: primero, el armado de Machu Pichu; luego, en el sur de Estados Unidos, en el Valle de la Muerte, hay unas piedras que supuestamente caminan. Obviamente no caminan, pero bueno, tienen unas rayas larguísimas, muy horizontales, quien sabe como llegaron ahí, en todo caso es la información genética de todo nuestro planeta. Simplemente es una posibilidad que tomo a mi favor"<sup>132</sup>

Estos dos artistas ejemplifican el arraigo de formas estéticas alterativas en el buen sentido del término, tomadas de lo prehispánico y lo indígena. De ninguna manera se trata de casos nuevos o aislados porque como hemos visto la preocupación por el arte de los pueblos "aborígenes" es ya una constante del arte moderno. En México además de Tamayo, David A. Siqueiros abogó constantemente por

<sup>132</sup> Entrevista a Jorge Yázpik, en *Viceversa* No. 59 1998,

el uso de la forma del arte prehispánico en el arte moderno y lo llevó a cabo en una buena parte de su obra pictórica, si bien es cierto su mayor preocupación estuvo siempre por el lado del material pictórico y por la perspectiva. Siqueiros retomó del arte Olmeca la formas y su canon influyó en muchos de sus cuadros.

En los actuales momentos una gran cantidad de artistas exploran valores estéticos de lo prehispánico, lo indígena y la cultura popular. Citaré algunos que han llevado a buen término ejercicios de creación en sus respectivos países. Toledo y Coronel en México, Goeritz también en México quien venía de pertenecer a la escuela de Altamira en España; José Bedia en Cuba, estudia la arqueología y lo etnológico, se preocupa por América y por las Américas, es encargado de agudizar su mestizaje cultural; Germán Botero en Colombia, trabaja en sus esculturas formas de instrumentos musicales indígenas; Nahum Zenil en México, hace santos con su rostro y desmitifica las imágenes sin dejar de prestar atención a la religiosidad mexicana, se retrata en dibujos con la catrina, con Frida, etc.,

### ***Pintura de la Tierra***

En un momento dado no se trató ya del "aura" de lo arcaico desde lo meramente arqueológico, ésta que era una idea muy profunda y había impulsado mis búsquedas de los años precedentes coincidía mucho con el uso de esa idea "romántica" de apego por la ruina, por el pasado y la restauración de sus formas desde el presente. El trabajo con la textura de la tierra había jugado un papel preponderante en la obra de artistas como Braque y Miró quienes usaron arena con yeso y argamasa para fondo de sus pinturas lo cual llevado a un nivel más alto explotaron los artistas matéricos. En especial el maestro Tàpies resaltó el valor textural de la arena, el polvo de mármol y otros materiales. Todos ellos estuvieron próximos a trabajar la tierra y aprehender su simbolismo. Mas en su trabajo plástico los elementos son materiales de soporte donde organizar sus pinturas o sus estructuras, con collages y objetos incrustados.

Entonces decidí dar un paso más y concebir la tierra como el material de soporte y el material de trazo. El material cromático también fue la tierra policromada. En tanto resolvía este problema plástico el concepto y el simbolismo de la tierra pasaba de lo arqueológico a lo étnico. La tierra ya no sería únicamente reminiscencia de lo prehispánico, sino que además simbolismo de la comarca, del país, de la Tierra misma. Tierra que habito, tierra que me amolda, tierra invocada, tierra que me hace.

Trabajar con tierra fue un propósito de renuncia a la gramática tradicional de la pintura de Occidente, es decir trabajar sin ningún material de soporte ni de trazo que tuviera una relación simbólica

directa con la pintura europea. No habría óleo, ni otro material que se le parezca. No habría un fondo textil del lienzo o la lona.

### **Textura-Texto**

Ya Dubuffet realzó el papel que juega la materia en la obra de arte. "El arte ha de nacer del material -dice- La espiritualidad debe cobrar el lenguaje del material, cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje."<sup>133</sup> Dubuffet es partidario del uso del material como código expresivo, se trataría de esta manera de hacer que el lenguaje provenga del material y no utilizarlo como medio o como interdicción. Este principio origina lo que se ha denominado arte matérico, en el cual la lucha del artista se da primordialmente con el material, no con la idea ni con el concepto, ni con la estructura de la obra, todos estos elementos serían subsecuentes al primer enfrentamiento del artista y la materia. En la obra etnoartística el material debe considerarse mucho más allá del sentido sígnico, como un elemento simbólico trascendental y espiritual.

Al lanzarse sobre el material surge el encuentro por azar o el encuentro provocado, el azar "es el venado que anda cazando al artista" o "esa suerte domesticada"<sup>134</sup> Entonces se trata de incitar la riqueza de la materia misma y del cuerpo del trazo. Si nos planteamos buscar una pintura cuyo material no fuera el óleo, saltarían a la paleta muchos medios, a veces improbables materiales como las tierras, las anilinas, las raíces, etc. Materiales de nuestro mundo que algo deben decir de nosotros a los demás.

"En todo auténtico creador se da por supuesta la meditación profunda. Pero si esta meditación no va acompañada de una lucha con la materia peculiar suya, comprobaremos que el supuesto artista no ha dado ni un paso adelante y que su obra no ha sido más que una divagación estéril, como lo es cualquier fórmula o teoría. Los materiales, por sí mismos, son inertes. La capacidad emotiva de una obra de arte no depende únicamente de ellos. El artista no puede olvidar que el grado de eficacia de su creación va ligado al estado psicológico de la sociedad en que esta creación ve la luz."<sup>135</sup>

Se trata como suelen decir los trabajadores de la piedra, de "hacer cantar" el material, este canto no sólo debe darse en el terreno textural sino que debe avanzar al terreno textual. En las obras etnoartísticas es muy importante que la textura se convierta en texto realmente en ese orden y a la inversa que lo textual se vuelva una

<sup>133</sup> Dubuffet, op. cit. pp. 41-42

<sup>134</sup> *Ibidem.* p. 46 ("Cazador de Ocasiones")

<sup>135</sup> *Ibidem.* p. 20

textura que rememore el país.

Después de múltiples ensayos llegó la respuesta: El espacio pictórico era una pared, un muro, pintaba entonces con tierra sobre tierra.

Ahora bien las pinturas de la tierra al igual que las esculturas que había trabajado corresponden a mis planteamientos sobre lo que he denominado etnoarte. El etnoarte sería el equivalente artístico de lo que en ciencias sociales se denomina etnohistoria, proponiéndose reconstruir la memoria de los pueblos antes del contacto con Europa, en este sentido el etnoarte de los latinoamericanos sería el que procura restituir esa memoria mestiza y olvidada. Memoria de la destrucción, de la alteridad, la miseria y a la vez de la esperanza. El etnoarte pretende restituir el pasado con principios estéticos, referentes, mimetizados, mnemotécnicos, socializantes, acciones, etc. En el la etnopintura y la etnoescultura trabajarían materiales adecuados a su capacidad de invocación de la alteridad y de la historia de América.

Por eso consideré un importante logro, un hallazgo feliz, poder trabajar pintura sobre tierra, sobre el muro resquebrajado de nuestra historia, el mural arqueológico, los tapiales de nuestros pueblos. La inscripción pictórica pretendía ahora rememorar la destrucción, las ruinas y nuestro ineludible compromiso frente a ellas.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

"No saber cual es el origen. El origen de la sangre. ¿Pero existe una sangre original? No, todo elemento puro se cumple y consume en sí, no logra arraigar. Lo original es lo impuro, lo mixto. Como nosotros, como yo, como México. Es decir lo original supone una mezcla, una creación, no una puridad anterior a nuestra experiencia. Más que nacer originales, llegamos a ser originales: el origen es una creación." (Carlos Fuentes *La Región más transparente.*)

El planteamiento preliminar de este trabajo incluía la confrontación de la práctica etnohistórica, arqueológica y etnoliteraria, con el ejercicio de creación artística, confrontación que esperaba despuntar hacia unos postulados estéticos de lo que considero debe ser llamado *etnoarte*.

Si bien me interesó la posibilidad de desarrollar trabajos *etnopictóricos*, lo cual al cabo fue posible, el desarrollo del apartado teórico cobró nuevos y más amplios rumbos. Plantearse un marco general cuyo continente fuera lo étnico no resulta tan sencillo si se inscribe en el contexto histórico actual, en realidad en cualquiera otro, en tanto la historia del hombre parece sumirse en una larga reiteración de conflictos de alguna manera relacionados con su concepción de pueblo o etnia.

Raza, nación, país y etnia son lugares comunes en el continente de lo humano... Exaltar lo étnico implicaba de una u otra manera tocar límites con la exclusión, la persecución, la alteridad, la injusticia, las guerras del hombre, pero del etnismo existe sólo un intersticio para abordar los nacionalismos a ultranza y por tanto el fascismo.

Para entender lo absurdo del comportamiento del hombre en su relación con lo alterativo requería también una aproximación desde lo filosófico y antropológico, el hallazgo de un pensador como Erns Bloch<sup>136</sup> acorde a mis planteamientos, abarcó mucho tiempo y su aporte fue significativo en tanto me permitió comprender mi búsqueda planteada desde éstos ámbitos. En el transcurso de estos dos años, estando desarrollando mi investigación en Barcelona pude leer las obras de Ernst Bloch, la coincidencia de sus conceptos y postulados con lo que yo he planteado en mi trabajo plástico y me encontré tratando de decir en este texto, fue una buena motivación, tanto que decidí mencionar más de una vez sus frases y he circunscrito al igual que Bloch, mi deseo de un trabajo artístico que rescate e impulse el conocimiento del pueblo, al plano de la utopía.

Todo arte comporta una postura ideológica, en este caso el tratar de asumir una ideología para desarrollarla como "ismo", me llevo a tomar aquellos postulados que pretendía lanzar con más tranquilidad y conocimiento de causa.

En el transcurso de mi trabajo, fui abordando temas cruciales, como el conocimiento cercano de los movimientos artísticos del siglo XX que se preocuparon por lo alterativo, encontré como esta preocupación

---

<sup>136</sup> Ernst Bloch es un filósofo menos conocido que sus contemporáneos Adorno, Gadamer y Marcuse, pero su obra no tan editada como la de los otros, es de una gran apertura para el pensamiento de su tiempo y vigente por sus raíces humanistas utópicas.

había sido el incentivo para un número mayor de artistas de los que creía. En diferentes épocas, desde el realismo hasta la pintura matérica y los happening, ha estado presente este elemento. De hecho volví nuevamente a las obras de artistas modernos como Tàpies, Beuys, Tamayo, Amat y otros, con otra mirada, a la vez con posibilidades de aprehensión de lo étnico que antes no tenía.

Después de visualizar esta preocupación particular de movimientos como el indigenismo latinoamericano, del arte povera, del expresionismo abstracto, etc. Lo étnico se convirtió muy claramente en un valor estético, cuya presencia ahora puedo postular más allá de las ciencias sociales, dejando por consiguiente de ser un intersticio de unión entre arte y antropología.

Un nuevo margen ocurrió en la dirección opuesta, cuando al postular lo étnico como un elemento del pensamiento contemporáneo del artista este impugnaba la preocupación por sus raíces como un principio, raíces ya no de un pueblo en particular, sino del hombre, del artista en general que pasaron a ser la búsqueda de lo utópico, de un país imaginario.

El andinismo es equiparable al catalanismo o al orientalismo de cualquier artista oriundo de dichas regiones. La búsqueda de las raíces a través del arte y la pedagogía de esa búsqueda a través de las obras de arte, resultan evidentemente un hecho sin fronteras. Por lo tanto el etnoarte se equipara a un movimiento también pluricultural en el cual el propósito es relieves el arte que recoge en su forma y en su contenido: conceptos, historias y huellas de lo alterno, de lo subordinado, trazas del pensamiento del Otro.

No utilizo el concepto del arte del Otro en equiparación con el "Arte Otro" difundido por Michel Tapié aunque los dos puedan relacionarse. El concepto tal como aquí se entiende afirma lo Otro en tanto alteridad y diferencia, así como lo conciben la antropología y la filosofía actuales, por eso lo Otro es más amplio, contiene nociones comunes a este movimiento y otros, como el Arte Brut, el arte indigenista, y el arte abstracto, como se habrá visto en el desarrollo de mi texto.

Así reafirmé mis ideas, confirmé o negué mis expectativas respecto de la importancia que podía tener lo étnico en otros creadores; considero ahora que mi propuesta de reconocer lo étnico como un valor inmerso en la obra de todos los creadores, independientemente de su origen y formación, relieves el sentido de lo etnicista y al plantearse desde nuestro continente también procura plantear una revisión del desarrollo de nuestras artes, pensar en este sentido y trabajar plásticamente por recuperar el valor etnicista como una búsqueda consustancial al ser hombre íntegro, en libertad, no es solo una convicción, puede desembocar en manifestaciones nuevas,

originales, con sentidos estéticos universales. Este es mi aporte al desarrollo integral del arte latinoamericano contemporáneo.

### ***Manifiesto por el etnoarte***

*Incluyo en seguida este texto meditado y escrito en México, en el que planteo algunas de las cuestiones fundamentales a las que debe responder el etnoarte*

Hay urgente necesidad de partir al hurgamiento de las raíces, desde cualquier horizonte debemos postular nuestro origen. Hay necesidad de conocernos y comenzar a ser.

No solamente tenemos que existir y pensar, tenemos que sentir. Sentir una raíz.

El etnoarte es una posibilidad de conocimiento, sentimiento y expresión. Para expresarnos necesitamos siempre de una voz propia y ella no puede lograrse con conocimientos heredados por partes.

El hombre ciertamente tiene muchas raíces, pero lo que nos compete es el fundamento: Nuestra raíz.

Ese fundamento es palabra verdadera. La mera verdad. Origen.

El transcurso histórico de los pueblos no puede ser ajeno a los pueblos, el pasado y el presente del arte debe ser conocido por los que hacen el arte del futuro.

Para que el arte no nos sea ajeno, sin voz universal, debe contemplar también las pequeñas voces, las que no han sido escuchadas.

En este ahora, desde América, convoco a los artistas, a pensar en su raíz, en el fundamento del hombre. En la habitación del ser.

El arte, más que un producto, debe ser un acto sensible compartido que enaltezca y que abunde como semilla. Construir y dejar bases aun en lo efímero, es una obligación.

El arte más que un producto de contemplación debe ser un hecho reflexivo. Debe ser vida, voz y viento del hombre que conoce su capacidad y su destino.



El arte debe acompañar a todos los hombres. No puede darse solamente a unos. Cada pueblo debe poseer su estética profunda y universal. Cada obra de arte debe tener carácter propio. No es bueno seguir formas que no se sienten.

El sentimiento es a la forma, como la justicia a la libertad

El etnoarte da voz a todos, en cuanto esa voz es sincera y abraza a todos. No pueden continuar prevaleciendo caminos o privilegios. Debemos luchar por la pluriculturalidad y el respeto de las manifestaciones de los excluidos, de lo alterativo y lo Otro.

Cualquier paisaje, cualquier casa puede considerarse un museo, las obras del hombre pueden ser obras de arte sin necesidad de un fallo que las oficialice como tales. Todo cabe en la casa del hombre.

El etnoarte permite que el hombre se exprese para todos y que busque en esa expresión valores para enaltecer, para rechazar el marginalismo, promueve el pensamiento humanista como un principio y una convicción. No propicia el arte de élites, ni el arte fragmentario que se instaura como internacional, ni estéticas impuestas y generalizadas. Valen con su práctica las propuestas pequeñas, solitarias, del hombre que con sus manos construye formas artesanas, étnicas, o artísticas en todas los lugares del mundo.

El etnoarte es aquella expresión de todos, reconocida como nuestra porque somos de alguna parte. Podemos compartirla sin solicitar que se establezca como única o mejor.

En el etnoarte, el respeto, el compromiso y el afecto por lo Otro es una impronta que concita a la solidaridad humana, se trata de un arte por la vida y la dignidad. Con valores auténticos que recuperen, contradigan o enaltezcan el arte precedente, y que permitan nuevos materiales, puntos de vista, diferencias, colores, texturas y sentidos de las obras para constituir la gran traza del hombre.

Por lo anterior y en oposición al arte internacionalista, el etnoarte apuntará a los valores espirituales de identidad y solidaridad, niega los de destrucción y violencia. El etnoarte procurará levantar en América un *Nuevomundo estético* para todos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones), México, Unam, 1994, 230p..
- ADORNO, Theodor W., Teoría Estética. Madrid, Taurus, 1971, 50p.
- ALCINA FRANCH, José. Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana, pp.7-43. en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N°66, 1995. UNAM.
- IIE. Arte y Espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1997, 695 p.
- ADRIAN, Pic. G., Esencialismo y arte principal. Valencia, Fernando Torres Editor, 1980, 134 p.
- BARTHES, Roland, Lo obvio y lo obtuso. Barcelona, Paidós, 1986, 380p.
- BAYÓN, Damián. Pensar con los ojos (Ensayos de arte latinoamericano). México. F.C.E., 1993, 392 P.
- . Aventura plástica de Hispanoamérica (Pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972). México. F.C.E.1974,364p.
- . Artistas contemporáneos de América Latina. Barcelona. Serbal/Unesco, 1981, 124p.
- (Relator), América Latina en sus artes, México, Siglo XXI-Unesco, 1980, 238p.
- BENJAMIN, Walter, Discursos interrumpidos. Barcelona, Planeta Agostini, 1994, 202 p. /{Trad. de Jesús Aguirre}
- BLOCH, Ernst, El principio esperanza. (Versión de l alemán de Felipe González Vicen). Madrid. Aguilar, 1979, 510p.
- BONELL, Carmen, Las leyes de la pintura. (prólogo de Franco Rella), Barcelona. Ediciones UPC (Universidad Politécnica de Cataluña), 1997, 210 p.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, Pintura Contemporánea de México. México. Ediciones Era, 1974, 324 p.
- CATOIR, Barbara, Conversaciones con Antoni Tàpies. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989, 166 p.
- COLOMBRES, Adolfo, La Hora del "Bárbaro" (Bases para una Antropología social de apoyo), México, Premia Editora, (La Red de Jonás) 2° edición, 1984, 344 p.
- CONDE, Teresa del. Acerca de la Invención de la Perspectiva. En: XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. México. Universidad Nacional

- Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1997 p.
- DERRIDA, Jacques. La Vérité en peinture, París. Flammarion, 1986, 440p.
- \_\_\_\_\_, El tiempo de una tesis. (Desconstrucción e implicaciones conceptuales). Barcelona, Proyecto A ediciones, 1997, 109 p.
- \_\_\_\_\_, La diseminación, Madrid, Espiral, 1997, 550p.
- DORFLES, Gillo, El devenir de las artes. México. F.C.E. 1963, 314p.
- DUBUFFET, Jean, Escritos sobre arte. Barcelona, Barral editores, 1975, 370 p.
- ECO, Humberto, Obra abierta, Barcelona, Planeta-agostini, 1984, 350p.
- \_\_\_\_\_, La definición del arte. Barcelona. Ediciones Martínez Roca, 1972, 285 p.
- EDER, Rita, "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", en El nacionalismo y el arte mexicano, México, Unam, IIE, 1987, 410p.
- EVERITT, Anthony, El Expresionismo Abstracto. Barcelona, Labor, 1984, 120p'.
- FONCERRADA de Molina, Marta. Cacaxtla. México. UNAM-IIE, 1993, 192p.
- FUENTES, Carlos. La región más transparente. Madrid, Cátedra, 1982, 565p.
- FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES. Ana Mendieta. Barcelona. Fundación Antoni Tàpies. 1996, 274 p.
- FERNANDEZ-BRASO, Miguel. Conversaciones con Tàpies. Madrid. Ed Rayuela, 1981, 145 p.
- FERNÁNDEZ, Justino. Estética del arte mexicano (Coatlicue/El retablo de los reyes/El hombre) México. Unam, 1990, 586p.
- FLAMMARIUM. Le Primitivisme dans L'art du 20e. siècle. París, Flammarium, 1987, 360p.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura y Sociedad. Madrid, Cátedra, 1990, 170 p.
- FRANCASTEL, Pierre. Sociología del Arte, Buenos Aires. Emece, 1972, 222p.
- GINFERRER, Pere. Antoni Tàpies i L'esperit Catalá. Barcelona. Polígrafa. 1974, 382p.
- GIUNTA, Andrea. Destrucción-Creación en la Vanguardia Argentina del Sesenta: Entre Arte Destructivo y "Ezeiza es Trelew". En: Arte y Violencia. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995 558 p. ( p. 59-81).
- GOODMAN, Nelson. Los Lenguajes del Arte, Barcelona, Seix Barral, 1976, 276p.
- GOMBRICH. E.H. Gombrich Esencial (Textos escogidos sobre arte y cultura, edición de Richard Woodfield). Madrid, Debate, 1996, 620p.

- GONZÁLEZ, Yólotl. Etnología o Etnohistoria. En: I Coloquio Paul Kirchoff. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1988. (p. 48-58)
- HEGEL, G.W.F. Lecciones sobre la estética. (trad. Alfredo Bortóns Muñoz). Madrid, Akal, 1989, 930 p.
- HESS, Thomas B., Pintura Abstracta - Antecedentes y fase estadounidense, en Arte Estadounidense-Expresionismo Abstracto, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 97-103
- HUIDOBRO, Vicente. Poética y Estética Creacionistas. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 314 p. (Prólogo y Selección, Vicente Quiariarte)
- GILSON, Etienne. Pintura y realidad. Madrid, Aguilar, 1961, 275p.
- GREENBERG, Clement, La Pintura "estilo estadounidense" (1955) en Arte Estadounidense-Expresionismo Abstracto, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 125-139
- IGLESIAS DEL MARQUET, Josep. Henry Moore y el inquietante infinito. Barcelona, Galería Joan Prats, 1978. 160p.
- JIMÉNEZ, José. La estética como utopía antropológica. Madrid. Tecnos, 1983, 192p.
- KUPFER, Mónica E. "América Central" en: Arte Latinoamericano del Siglo XX. Madrid, Nerea, 1996, pp. 51-79
- MANRRIQUE, Jorge Alberto. La Excentricidad del Arte Mexicano. En: XII Coloquio Internacional de Historia del Arte ; 1492: Dos Mundos: Paralelismos y Convergencias. IIE.UNAM, 1991, 161-165
- MARCHAN, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. (Las artes plásticas desde 1960) Madrid. Alberto Corazón ed. 1974, 358p.
- MÉNDEZ Y MERCADO, Leticia Irene (Coordinadora). Identidad: análisis teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad. III Coloquio Paul Kirchoff. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996. 280 p.
- MENNEKES, Friedhelm. Joseph Beuys: Pensar Cristo, Barcelona, Herder, 1997, 238p.
- MOUSOPOULOS, Evangelos. Las categorías estéticas. Universidad de Nuevo León. Centro de Estudios Humanísticos. México, 1980, 198p.
- NELKEN, Margarita. Carlos Mérida, México, Unam, 1961, 84p.
- OLEA, Óscar. Estructura del arte contemporáneo. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 176p.
- OROZCO, José Clemente. Autobiografía. México, Era, 1970, 126 p.

PAZ, Octavio, Los privilegios de la vista (Arte de México). México. Fondo de Cultura Económica. 1988, 510 p.

-----, Apariencia desnuda (La obra de Marcel Duchamp), México, Ed Era. 1973, 188p.

PENROSE, Roland, Tàpies. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1977, 278p.

PIRSON, Jean-François. La estructura y el objeto (Ensayos, experiencias, aproximaciones) Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, 138p.

PRICE, Sally. Arte Primitivo en Tierra Civilizada, México, Siglo XXI, 1993, 178p.

READ, Herbert, El Significado del Arte. Buenos Aires, Losada, 1954, 152p.

READ, Herbert. Carta a un joven pintor. Buenos Aires. Ed. Siglo Veinte, 1964, 240p.

-----, Orígenes de la forma en el arte. Buenos Aires. ed. Proyección, 1967, 221p.

RIVERA, Diego, Textos de arte, México, El Colegio Nacional, 1996, 420p.

ROSELLA Siligato, Enrico Crispolti. Lucio Fontana. Milano, Electa, 1998, 375p.

ROSENBERG, Harold, Los Action painters (pintores de acción) estadounidenses (1952), en Arte Estadounidense-Expresionismo Abstracto, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 105-113

ROSENBLUM, Robert, Lo sublime abstracto, (1961) en Arte Estadounidense-Expresionismo Abstracto, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 175-181

ROTHKO, Mark. Rothko. Madrid. Fundación Juan March, 1987, 150p. (Catálogo)

SANDLER, Irving, El expresionismo abstracto y la experiencia estadounidense, en Arte Estadounidense-Expresionismo Abstracto, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 23-103

SEP. Política cultural para un país multiétnico. (Coord. Rodolfo Stavenhagen y Margarita Nolasco). México, Colegio de México, Universidad de las Naciones Unidas, 1988, 276p.

SEP/INBA, Historia del arte mexicano, México, Salvat eds. 1982 facs. 110-114

SHARON, Douglas. El Chamán de los Cuatro Vientos. México, Siglo XXI, 1980, 254p.

SCHAPIRO Meyer, La cualidad liberadora del arte de vanguardia (1957), en Arte Estadounidense-Expresionismo Abstracto, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 141-151

- SÉGOTA, Dúrdica. "Cromatismo en el arte Mexica", en: XII Coloquio internacional de historia del arte, 1992, Dos Mundos: Paralelismos y Convergencias. México, Unam. IIE, 1991. 47-54
- STABB, Martín S. América Latina en busca de una identidad. Caracas, Monte Ávila, 1969, 332p.
- SUBIRATS, La flor y el cristal. (Ensayos sobre arte y arquitectura modernos), Barcelona, Anthropos, 1986, 304 p.
- SULLIVAN, Edward. (ed.) Arte Latinoamericano del Siglo XX. Madrid, Nerea, 1996, 346p.
- SZYSZLO, Fernando de. Miradas Furtivas. México, F.C.E.. 1996, 303p.
- TÀPIES, Antoni. La Práctica del Arte, Barcelona, Ariel, 1971, 195 p. (Traducción castellana de Joaquim Sempere)
- El arte contra la estética, Barcelona, Planeta Agostini, p. 1986, p.44
- Memoria Personal (Fragmento para una autobiografía) Trd. Javier Rubio Navarro y Pere Ginferrer. Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1983, 414 p.
- TODOROV, Tzvetan. Et. Al. Cruce de culturas y mestizaje cultural. Madrid, ed. Júcar. 1988, 322 p.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. Universalismo constructivo. Madrid, Alianza, 1984, 2 vls. 839 p.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. Historia de mi vida. Barcelona. Ed. Paidós. 1990, 234 p.
- VERANI, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, Proclamas y otros escritos) México. F.C.E. Colección Tierra Firme. 1995, 284p.
- VARIOS. Armando Reverón (10 ensayos). Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal), 1975, 164p.
- WINNIPEG ART GALLERY, Cartographies, Mantioba, Winnipeg arte gallery. 1995.
- WOLLHEIM, Richard. El arte y sus objetos. Barcelona. Seix Barral, 1972, 214p.
- WEDEWER, Rolf. El concepto de cuadro. Barcelona, Labor, 1973, 154p.
- ZUDEICK, Peter. Ernst Bloch (vida y Obra). Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Generalitat Valenciana-Diputació Provincial de Valencia, 1992, 332p.