



## Aproximación a los usos prehispánicos en el arte contemporáneo latinoamericano

Sara Fernández Gómez\*

### Abstract

#### Approach to pre-Hispanic uses in Latin American contemporary art

The author investigates the works of some contemporary Latin American artists, who appropriate the poetic and formal possibilities of pre-Hispanic antiquity. She highlights how these question modern identity and the oblivion of subaltern groups. She tries to understand how in their mestizo and hybrid creations they reevaluate the diversity of the Latin American ethos.

**Keywords:** Latin American contemporary art, appropriation, pre-Hispanic antiquity, Latin American ethos, identity

#### Aproximación a los usos prehispánicos en el arte contemporáneo latinoamericano

La autora investiga las obras de algunos artistas latinoamericanos contemporáneos, que se apropian de las posibilidades poéticas y formales de la antigüedad prehispánica. Destaca cómo estos se cuestionan sobre la identidad moderna y el olvido de los grupos subordinados. Trata de entender cómo en sus creaciones mestizas e híbridas reevalúan la diversidad del ethos latinoamericano.

**Palabras clave:** arte contemporáneo latinoamericano, apropiación, antigüedad prehispánica, ethos latinoamericano, identidad

#### Un approccio agli usi preispanici nell'arte latinoamericana contemporanea

L'autrice indaga le opere di alcuni artisti latinoamericani contemporanei, che si appropriano delle possibilità poetiche e formali dell'antichità preispanica. Evidenzia come questi si interrogano sull'identità moderna e sull'oblio dei gruppi subalterni. Cerca di capire come nelle loro creazioni meticce e ibride rivalutino la diversità dell'ethos latinoamericano.

**Parole chiave:** arte contemporanea latinoamericana, appropriazione, antichità preispanica, etica latinoamericana, identità

### Introducción

Desde el siglo XIX es posible detectar en América Latina un uso del pasado indígena como parte constitutiva de la alteridad racial y cultural de la región<sup>1</sup>. Esta estrategia configuró, organizó e incluso modeló discursivamente los estados nacientes, pero no

\* Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: sara.fernandezg@udea.edu.co.

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación, *Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina* (CODI-2021-42770), del grupo Teoría, práctica e historia del arte en Colombia, Instituto de Filosofía-Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Colombia) y de mi investigación posdoctoral, *La situación semióticamente mixta de la historia del arte: la representación de una representación a partir del tránsito del archivo textual al visual*, dirigida por la dra. Natalia Taccetta en el programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (Resolución Consejo Directivo de la Facultad RESCD-2022-780-E-UBA-DCT#FFYL).



significó que los indígenas fueran vistos como grupos civilizados, sino que eran considerados por las élites como grupos bárbaros (Villegas, 2009) en tanto sus costumbres no se adecuaban a lo que se consideraba como lo deseado. De ese modo, el proyecto de constitución de las naciones latinoamericanas, desplegado hasta principios del siglo XX, reactivó el interés por las zonas arqueológicas a partir del deseo de la configuración nacional como totalidad homogeneizadora que daba paso a la unidad civilizatoria ilustrada, que apeló a la creación de imaginarios y mitos nacionales que incluyeron las «fronteras salvajes», donde, en un caso como el de Colombia, esa alteridad del pasado y el pasado como alteridad, empezó a ser objeto de interés para los sectores ilustrados de la población colombiana. Las denominadas antigüedades indígenas dejaban de estar asociadas a ídolos que condensaban la presencia de lo maligno, para convertirse en reliquias y objetos de arte, con un valor científico, histórico y simbólico que los hacía dignos de estudio (Villegas, 2009).

Un espíritu coleccionista y de anticuario que se vinculaba al deseo de mostrar hacia el exterior un espesor histórico que se perdía en la bruma de los tiempos e iba mucho más allá del hispanismo. Actitud que, en último término, recalcó la discontinuidad histórica de esos indígenas contemporáneos respecto a sus antepasados, a partir de ideas catastróficas que se asentaban en la desaparición de costumbres e incluso de grupos étnicos enteros. «En definitiva, se trazaba una discontinuidad y se aislaba a los indígenas muertos y a sus logros, que servían de fundamento a la nación, de los indígenas contemporáneos y sus miserias» (Villegas, 2009: 47).

Se empezó, de este modo, un proceso de inclusión de la antigüedad indígena que agrupaba sus manifestaciones plásticas bajo las nociones de patria y nación, estrechamente vinculadas a totalidades territoriales. Dos realidades, aparentemente excluyentes y en pugna, resueltas por el interés de configuración de lo propio, donde, desde la historia del arte escrita se resaltó el exotismo de una alteridad reprimida que empezaba a hacer parte del imaginario y el patrimonio histórico nacional. Sin embargo, para finales del siglo XX y lo corrido del XXI, esta relación con la antigüedad indígena se ha dislocado y, contrario a los usos utilitarios previos, ahora se concibe como un patrimonio activo de la conciencia artística contemporánea que encuentra, en las formas, técnicas y temas indígenas posibilidades de vincular lo propio al lenguaje plástico internacional. Tradiciones, historias, mitos y símbolos que operan como sustrato de propuestas plásticas de artistas como Olga de Amaral, Beatriz Daza, Nora Correas, Manuel Brandazza, Sheroanawe Hakihiiwe, Carlos Jacanamijoy, entre otros.

## **1. Los soportes y las formas prehispánicas**

Al hacer un recorrido rápido por el siglo XX es posible evidenciar que los intereses por lo autóctono apelaron a la etnicidad, entendida como un conjunto disímil de construcciones políticas y sociales, y como una forma de inventar y reelaborar los símbolos. De ese modo, un trabajo como el indigenismo de los Bachué en Colombia o los muralistas en México es importante porque evidencia que las indagaciones sobre el



pasado no son excluyentes, sino que presentan yuxtaposiciones y superposiciones que potencian el significado de las decisiones plásticas.

Procesos que tienen intenciones autóctonas en las que se encuentra cierta autenticidad sociológica y donde el «deseo de imitación puede encontrarse la más exacta representación de la idiosincrasia colectiva, o del fenómeno racial americano» (Barney Cabrera, 1963: 12). Hay una suerte de deseo de conservación de la tradición: aludir a las prácticas, las formas o los sentidos, como en la obra de Olga de Amaral, artista colombiana que mediante el lenguaje tridimensional de los textiles, alude a la producción tradicional y hace referencias a la vegetación andina, a los ritos, y a las tradiciones prehispánicas mediante la inclusión de laminillas de oro (Serrano, 1985).

Su *Bandera* (1984) para la Casa de Nariño, es por ejemplo, una obra que resume, el tema y el carácter de expresión tradicional, el acento regional presente en toda su obra; y en la contemporaneidad de su aproximación al antiguo arte del tejido, la conciencia y los alcances de su ambición creativa (Serrano, 1985: 173).

Algo similar se encuentra en la obra de Nora Correas, artista argentina que, en la década del setenta en Brasil, recrea mediante el uso de resinas, madera, y textiles, como si se tratara de un caleidoscopio, las formas y los colores del entorno brasilero. Obras como *Cara y ceca*, instalación presentada en la Bienal de la Habana de 1989, conjugan las posibilidades de lo textil con la tridimensionalidad escultórica, desde una propuesta conceptual. En los casos de Amaral y Correas, sus obras visibilizan el uso de las fibras para posicionarlo como soporte válido en el ámbito del arte, y así cuestionar la catalogación del arte textil como una mera actividad de bordadores o tejedores<sup>2</sup>.

En palabras de Bernardo Subercaseaux las artistas hacen una apuesta por lo propio desde una particularidad que se vincula a usos del pasado, oponiéndose de ese modo a la obligación que desde el período colonial tenían los artistas americanos de reproducir el pensamiento y la cultura europeos (Subercaseaux, 1994). Se recurre a una suerte de apropiación cultural que le apunta a una fertilidad productiva particular, desde un proceso creativo que hace propios y apropiados los elementos ajenos. Con este proceso, el de hacer propio algo, se enfrenta a lo postizo y epidérmico y se aventuran hacia la transformación y recepción activa de códigos distintos en la que las obras son una suerte de instancias mediadoras, donde el ejercicio de adaptación implica que las condiciones socioculturales entren a hacer parte del campo del arte (Bourdieu, 2003), para legitimar el proceso creativo y darle un significado que se mueva del campo restringido del arte al campo amplio de la cultura.

De forma análoga, los artistas Beatriz Daza en Colombia y Manuel Brandazza en Argentina, recurren a la cerámica como forma de expresión donde lo propio se regula bajo las categorías de singularidad y carácter particular. En ambos artistas, hay un desplazamiento del purismo a la mixtura e hibridación cultural, que, contrario a defender un esencialismo de lo latinoamericano, lo considera, en términos de Germán Arciniegas, como un ensayo. Así, se

---

<sup>2</sup> En este contexto es importante destacar el artículo publicado por Jorge López en 1988 a propósito del VII Salón de Arte Textil, este fue uno de los pocos críticos que para ese entonces reconoció la perspectiva inusual de ciertos artistas, que se desplazaban de los lugares comunes asociados al uso de este soporte.



recurre a una técnica que no es privativa del contexto regional, para utilizarla como metáfora, donde la creación imaginativa y la yuxtaposición de soportes, designan la realidad indagada. Así, arte, tradición y práctica se des-sustancializan para comenzar a oscilar entre la novedad y la tradición. Obras que hablan de lo sido para potenciar lo que puede ser el arte en el contexto contemporáneo latinoamericano, desde una dimensión simbólico-expresiva afianzada en la voluntad de desarrollar un estilo y un lenguaje que conjuga posibilidades y estratifica temporalidades.

Figura 1 - Beatriz Daza González, *Testimonio de la taza*, cerámica (yeso), cm 86 x 83,5 x 17, 1966



Fuente: Cortesía Colección Museo La Tertulia, foto Juan David Velásquez.

En el caso de Beatriz Daza, su obra se caracteriza por el uso, en una época concreta, de ensambles de fragmentos cerámicos en lienzos, como un punto medio entre las exploraciones escultóricas y la acción de pintar y texturizar el soporte tradicionalmente bidimensional. Daza realizó murales cerámicos, vasijas y una especie de murales donde se superponían aproximaciones abstractas con la exploración de texturas y fragmentos, ensambles donde la pintura, la escultura y la cerámica entraban en una simbiosis profunda como en *Testimonio de una taza* (1966).

La obra de Daza no tiene una relación expresa con la realidad visible, por el contrario, las formas y las estructuras autónomas son manifestación de fuerzas y relaciones que reconocen el valor poético del contacto de lo real, propios de la tradición, con exploraciones que tienden a la abstracción; así, asocia soportes al pasado para instalarlos en la discusión del arte contemporáneo.

Por su parte, Manuel Brandazza presentó en abril de 2023, en Ciudad de México, la exposición *Me atravesaba un Río*. Esta es una muestra colectiva donde el artista presentó 16 piezas que conjugaban el barro de las islas del río Paraná con el bordado en crochet, el dibujo esgrafiado y el barniz natural. De este modo, su obra alude a una técnica que se pierde en la bruma del tiempo, y además se asocia a la presencia del río, paisaje alrededor del cual se



fundan los pueblos y se desarrollaba la vida de comunidades prehispánicas. Brandazza recrea el río en referencias que vinculan la historia local del Paraná con la atmosfera contemporánea, plástica y política, signada por la exploración natural excesiva.

Figura 2 - Juan Manuel Brandazza, *Encuentro en el Río, Barro del Río Paraná aplicado con las manos sobre madera, dibujo esgrafiado sellado con barniz marino, medidas, 7 piezas de cm 60 x 30, 2022*



Fuente: Cortesía del artista Juan Manuel Brandazza, foto Flor Lista.

Tanto en el uso de la cerámica como en las referencias a lo textil, se detecta que nos encontramos ante la inclusión, en espacios artísticos, de objetos que para otro momento hubieran sido inaceptables en el espacio del arte. Obras que apelan a técnicas y soportes desplazados por décadas, con intenciones significativas que evidencian poéticamente la fragilidad. Objetos que cuestionan la institucionalidad y que se vinculan al paradigma de la ubicación cultural planteado por Marta Traba en *La cultura de la resistencia*. En las obras referenciadas se puede apreciar el estado actual del arte en Latinoamérica, y no una excepcionalidad. Es posible evidenciar ideas vinculadas a la autorreferencialidad y a la exploración de una constelación simbólica local que se utilizan como particularidades que enriquecen tanto la producción del arte contemporáneo en la región, como el discurso que lo acompaña y soporta conceptualmente.

Estas estrategias son la posibilidad de que los artistas hablen un lenguaje que se ha separado del modernismo internacional en una actitud de resistencia que los lleva a «comunicar la voluntad y especificidad regional al mismo tiempo que conturban una estructura mayor, global, donde se insertaban esos valores regionales, estableciendo entre ellos relaciones dinámicas que los convertían en verdaderas estructuras de sentido» (Traba, 2009: 142). Los usos de estos soportes hacen que la reflexión por la materialidad cobre relevancia, e implica que para la historia y la crítica de arte, que analizan y describen las piezas, se haga ineludible la referencia a los usos precolombinos de estas obras.



Figura 3 - Juan Manuel Brandazza, *Muchacho se eleva, un río vacío*, Barro del Río Paraná aplicado con las manos sobre madera, dibujo esgrafiado sellado con barniz marino, medidas 7 piezas de cm 60 x 30, 2022



Fuente: Cortesía del artista Juan Manuel Brandazza, foto Flor Lista.

En este sentido, el artista español radicado en Latinoamérica, Casimiro Domingo, el cubano René Portocarrero y el guatemalteco Carlos Mérida, naturalizado mexicano, establecen un diálogo estrecho entre el presente y el pasado mediante exploraciones formales de las particularidades simbólicas locales. En los tres casos, a diferencia de los antes mencionados, estos artistas están esencialmente vinculados al soporte bidimensional, como en *Leyendas prehispánicas* (1983) de Mérida, los *Tres brujos* (1977) de Portocarrero y el *Mundo espiritual* (1963) de Domingo: las tres obras exploran las particularidades del color, los ritmos y las formas que el proceso de conquista y colonia privó de su valor semántico.

Figura 4 - Nadín Ospina, *Ídolo con calavera*, piedra tallada, cm 60 x 30 x 27, 1998



Fuente: Cortesía del artista Nadín Ospina.





En este horizonte creativo, el argentino Leónidas Gambartes en sus *Personajes* (s/d), apela a las formas geométricas que décadas antes habían sido abordadas por Alejandro Xul Solar. El caso de Gambartes, como el del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, la boliviana Marina Núñez Del Prado con *Pachamama* y los colombianos Carlos Rojas, Antonio Grass y Nadín Ospina, nos sitúa ante un conjunto de procesos influenciado por las formas plásticas precolombinas que se mueven entre la repetición geométrica y la figuración.

Todos estos artistas, desde diferentes aristas y en contextos que van desde la vanguardia modernista hasta la contemporaneidad, se asocian a un interés por dislocar, revivir y reactivar leyendas, mitos y supersticiones indígenas de diferentes zonas del territorio americano. Así, en palabras del historiador Eduardo Serrano, su obra está vinculada de manera estrecha con procesos de investigación sobre las formas y las representaciones prehispánicas que nos remiten de manera ineludible a su dimensión simbólica y expresiva (Serrano, 1985).

## 2. El caso de los artistas indígenas

Los casos aquí mencionados permiten entender procesos de creación plástica de las últimas décadas que, al establecer lazos con un pasado remoto, afrontan los retos de la actualidad. Obras que se inspiran en la serialidad decorativa, que utilizan la figuración prehispánica, los soportes y los pigmentos, para, de algún modo, hacer eco de una sociedad específica. Por eso, nos atrevemos a proponer que en este conjunto de obras confluyen las experiencias prehispánicas mediadas por expectativas modernas y contemporáneas (Koselleck, 2001), y coexiste la simultaneidad de tiempos que plantean una tensión no solo formal, sino además conceptual y discursiva. Lo relevante en este caso, como advierte Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo*, es no caer en esa «valorización actual del arte popular que basada en la apreciación de sus aspectos estéticos promueve el olvido de los fines utilitarios o simbólicos» (Escobar, 1981: 139).

Sin embargo, no creemos que los artistas tomen las referencias a la antigüedad prehispánica como el remanente de un sistema olvidado que se sedimenta en la iconografía actual, sino como un producto artesanal de grupos subalternos vinculado a lo ceremonial e influenciado por la transculturación colonial que adoptó diversos modelos culturales. En esta perspectiva, los artistas latinoamericanos optan por la antropofagia como forma de resistencia (Mosquera, 2008), pues la modernidad y la contemporaneidad del continente es dada también desde la subalternidad que se conjuga con las ideas que se adaptan de los centros metropolitanos europeos y norteamericanos.

De ese modo, estamos ante un arte periférico que apela a la apropiación selectiva y crítica de tendencias disímiles (Mosquera, 2008). Volviendo a Subercaseaux (1994), se da en el campo del arte un debate entre lo propio y lo exógeno, en un contexto en que no es del todo claro si el pasado indígena, aparentemente lejano en el tiempo y tradicionalmente relegado, hace parte de los elementos propios, o si, por el contrario, lo más conocido es



justamente lo traído de afuera. Para el curador y crítico cubano Gerardo Mosquera, «no se trata – como ha ocurrido con frecuencia – de un acercamiento superficial o expositivo a las tradiciones indias o africanas, causa de tanto folklorismo turístico en el arte» (Mosquera, 1994<sup>a</sup>). Es decir, que este interés en las sociedades tribales parte de un deseo por movilizarlas como elementos vivos fundamentales del contexto propio, en tanto elementos clave y con incidencias directas en la realidad del mundo contemporáneo (Mosquera, 1994).

Así como en la historia del arte occidental, nos encontramos ante casos que tienen la capacidad de superponer capas de sentido en fenómenos propios y externos que, inevitablemente, se cargan de nuevos significados. Por ende, la experiencia ajena y previa se revitaliza y se actualiza, de cara a un contexto de emergencia específico que la recibe. El pasado prehispánico se convierte en actualidad, desplazándose de la mitificación y banalización del arte precolombino, y ubicándonos frente a posibilidades que solo podrían haber emergido en el territorio latinoamericano.

En este horizonte, son paradigmático los artistas contemporáneos indígenas, como el venezolano Sheroanawe Hakihiiwe, la paraguaya Ogwa (Flores Balbuena) y los colombianos Mogaje Guihu (Abel Rodríguez) y Carlos Jacanamijoy. Por ejemplo, Jacanamijoy es un pintor inga que presenta una obra catalogada por el historiador del arte colombiano Álvaro Medina (2013) como abstracción realista, en la que se detectan referencias e interacciones con un territorio específico: el valle del Sibundoy. La obra del colombiano, si bien no apela a formas o soportes tradicionales del mundo indígena, sí tiene referencias a sus valores espirituales, a la naturaleza y a las exploraciones con la ayahuasca o yagé, propias de ciertas culturas andinas. Sus imágenes, lejos de ser una mimesis de la naturaleza que habitó el artista, son una abstracción de la realidad que se traduce en un sistema de signos que apelan a la cosmogonía de un pueblo de tradición quechua que, en un momento histórico, habitó la amplia zona comprendida entre la ciudad de Pasto en Colombia, hasta la región de Jujuy en Argentina.

Por su parte, Sheroanawe Hakihiiwe es un artista indígena contemporáneo de la comunidad yanomami del Alto Orinoco del Amazonas venezolano. Con una apuesta plástica completamente diferente a la de Jacanamijoy, Hakihiiwe se interesa por el rescate de las tradiciones, la cosmogonía y la memoria oral de su comunidad. Una de sus obras más interesantes es *Kamie ya uriji pi jami Parawa ujame theperekui uriji terimi thepe komi kua* (Donde yo vivo en mi selva y en el río Orinoco también viven todos estos animales), donde el artista recoge la fauna presente en la zona en la que habita.

Sin embargo, no solo es destacable que en este caso el artista realiza sesenta y tres dibujos que sintetizan los rasgos característicos de cada uno de los animales, sino que incluso el soporte, papel de bagazo de caña, es una referencia a usos y oficios propios de los grupos indígenas del territorio americano. Asimismo, el artista no recurre a colores exuberantes y llamativos, por el contrario, permanece en una gama limitada a los rojos, blancos y negros que, junto a los patrones geométricos y repetitivos, son otra forma de aludir a representaciones plásticas indígenas como las que pueden encontrarse, por ejemplo, en la Serranía del Chiribiquete, en el Amazonas.





Ogwa (Flores Balbuena), originario del chaco paraguayo, fue un indígena *yshyr* que en su obra buscó la consolidación de algunos elementos claves de la historia social y cultural de su comunidad. Sus obras recurren a las tintas y las témperas para documentar la mitología y las costumbres del grupo Chamacoco a través de alusiones a los animales, los paisajes y los astros, siendo además el primer caso de su grupo en alejarse de la abstracción geométrica. En ese sentido, su obra permite un acercamiento antropológico y etnográfico que reproduce mitos y rituales que los miembros más jóvenes de su comunidad, como sus hijos, ya no están interesados en practicar. De este modo, Ogwa opera en un doble sentido, pues no solo reproduce y retrata, sino que además produce documentos y memoria viva de prácticas en proceso paulatino de desaparición.

Finalmente, Mogaje Guihu, conocido como Abel Rodríguez, es un artista nacido en las inmediaciones del río Cahuinarí en la Amazonía colombiana. Perteneciente a la etnia nonuya, se interesa en mostrar en su obra la grandeza y exuberancia de la selva. Al desempeñarse en su comunidad como *nombrador de árboles*, Rodríguez tiene un conocimiento detallado de la flora de la zona: no solo de sus propiedades medicinales y curativas, sino de sus particularidades anatómicas, que están presentes en lo detallado y minucioso de sus ilustraciones.

Desplazado por la violencia armada y la explotación natural de su región, Abel Rodríguez utiliza su obra como forma de preservar la memoria viva de su comunidad. Por eso, más allá del interés botánico de su trabajo, se detallan en sus obras procesos asociados al cambio del espacio luego de los desbordamientos de los ríos, así como los mitos sobre el origen del mundo.

Podríamos afirmar que los cuatro artistas de origen indígena cuestionan el modelo del arte dominado por la tradición occidental, pues tienen una apuesta plástica que apunta tanto a la narrativa como a la estética, al simbolismo y a la cosmogonía indígena. Son artistas que ubican en el mapa artístico a grupos subordinados y marginados de la esfera del arte latinoamericano, y que hablan con sus propias palabras de lo que han sido, son y serán. Revelan otra forma de resistencia y reivindicación del pasado prehispánico, uno que de manera clara está completamente vivo en manos de Flores, Rodríguez, Jacanamijoy y Hakihiwe. En su caso, así como en todos los demás aquí expuestos, nos enfrentamos a un universo que es menos antropocéntrico que el creado por el imaginario occidental moderno.

### 3. El pasado prehispánico se disloca

Hemos señalado que los artistas abordados se mueven en procesos de apropiación de la iconográfica prehispánica, de algunos de sus soportes y sentidos. Por ello, es posible detectar «continuidades simbólicas presentes en el arte latinoamericano contemporáneo» (Slaby, 2016, p. 59) en el uso de recursos simbólicos que potencia la riqueza discursiva y que se manifiesta, por ejemplo, en la profusión expresiva de las obras del brasileño Cildo Meireles, el uruguayo Rimer Cardillo y el chileno Raúl Zurita. Al indagar la obra del chileno, su obra *Ni pena ni*



*miedo* (1993) aborda las relaciones entre palabra e imagen en dónde lleva al límite las posibilidades del *land art*, teorizadas por Krauss en la década del Ochenta.

Esta es una obra de extensión kilométrica que remite, no solo a la potencia de las palabras, sino a su propia fugacidad; donde la materialidad efímera se conjuga con el potencial político de un paisaje marcado por el duelo y la memoria del contexto postdictatorial chileno. Esta inscripción en el desierto recurre, como ya lo señalamos, a las posibilidades de la expansión de la escultura (Krauss, 2008), pero sobre todo, y siendo esto lo que lo vincula a nuestro tema de interés, a las estrategias técnicas de los geoglifos suramericanos. Aquí se hace necesario recordar que el ejemplo más emblemático de este tipo de práctica son las Líneas de Nazca, una serie de 800 figuras a gran escala, realizadas por la cultura homónima que habitó el actual territorio del Perú entre el 100 d. C y el 600 d. C. Así, Zurita se apropia de la estrategia de inscripción de los antiguos moradores de las pampas de Jumana, en un dispositivo que conjuga las posibilidades de la poesía y el arte, disolviendo los límites formales de ambos.

Por otra parte, el brasilero Cildo Meireles, desde una apuesta conceptual que cuestiona de manera recurrente el modernismo, elabora esculturas e instalaciones que le apuestan a la dislocación del tiempo y el espacio. En este caso, una obra particularmente llamativa es *Olvido* (1987-1989), donde el artista realiza una tienda indígena con más de seis mil billetes de países del continente americano, cerca de setenta mil velas, tres toneladas de huesos, carbón y sonido. Tanto en esta obra como en otras creaciones en las que establece referencias al contexto de colonización europea del continente americano e indaga relaciones de los actuales estados nación con los grupos indígenas, Meireles le apunta a una crítica a los sistemas económicos y a las ideologías impuestas. Podríamos afirmar que su obra establece una conexión ética con la realidad histórica, social y cultural del continente americano, al cuestionar la historia hegemónica que ha mantenido una narrativa de dominación colonial.

Una de las series más interesantes para el tema que aquí nos convoca es el conjunto temático de diferentes *Quipu* de la chilena Cecilia Vicuña. A partir del 2017, y a propósito de su participación en la Documenta 14 de Kassel, la artista adquirió relevancia internacional como una de las pensadoras que, desde el campo del arte, ha anticipado los desastres ambientales y la crisis ecológica. En ese sentido, las variaciones en la realización del *quipu*<sup>3</sup> alcanzan dimensiones monumentales cuya referencia son los *kipu*<sup>4</sup> de las culturas andinas, usualmente utilizados como un sistema de contabilidad fundamental para la organización del Imperio Inca.

De este modo, Vicuña no solo se remite a un sistema cuyo funcionamiento se mantiene en el enigma, sino que además apunta a aquello que no pudo ser borrado por la presencia de los conquistadores. Así, abre posibilidades de comprensión que tejen, en sentido literal y metafórico, lazos con el mundo prehispánico. Así, la chilena reactiva la memoria a partir de referencias a diferentes usos del quipu, el táctil, el virtual y el

---

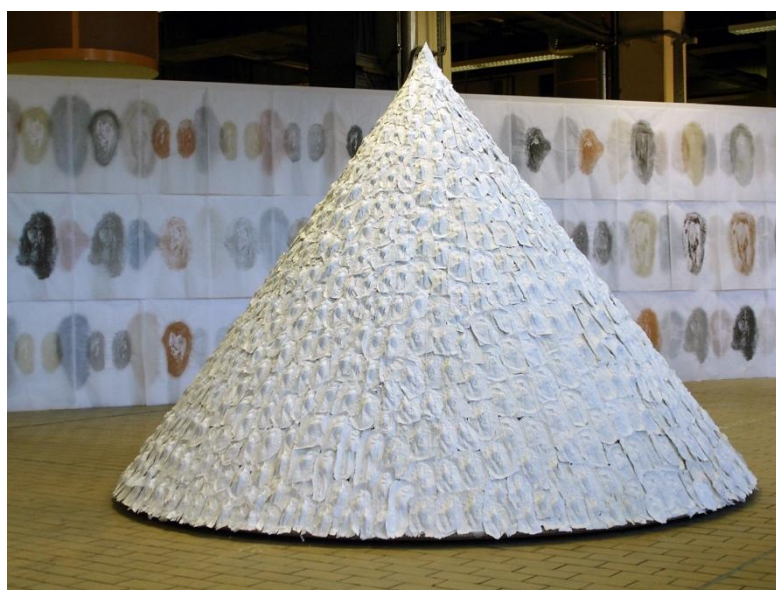
<sup>3</sup> Antes de Vicuña, es emblemático el papel del peruano Jorge Eduardo Eielson, quien, en su obra como poeta y artista plástico, exploró la cultura prehispánica peruana con una presencia clave de los quipus andinos en sus obras.

<sup>4</sup> Palabra quechua que significa *nudo*.



espiritual, con una obra que, apelando a la categoría de la especificidad del sitio (Krauss, 2008), habla del cuerpo, del mundo, del día a día, del cuidado de lo sagrado y de lo ceremonial.

Figura 5 - Rimer Cardillo, *Cupí y pájaros de arcilla, aceite y cenizas*, de la serie *Cupí degli Uccelli*, Instalación de cupí de piezas de papel hechas a mano en relieve tejidas entre hilos para formar un cono, unidades múltiples, Dimensiones variables, unidad aproximadamente cm 20,5 x 10 x 2,5 (total aproximadamente cm 213 x 244 x 244), 2005



Fuente: Cortesía del artista Rimer Cardillo.

Finalmente, el uruguayo Rimer Cardillo se mueve entre el grabado, la escultura y la instalación, para evocar espacios arqueológicos fundamentales en la configuración del imaginario indígena del Uruguay. Montículos funerarios como *Cupí y pájaros de arcilla, aceite y cenizas*, que resignifican los elementos precolombinos y se asocian tanto a la memoria colectiva de los grupos, como a la reactivación metafórica de la cultura prehispánica.

Una recuperación del pasado que conjuga elementos como el barro, la tierra, el papel, los tejidos y la ceniza, en piezas de gran formato que recuerdan los grandes hormigueros<sup>5</sup> de los bosques y las selvas; obras que, además, establecen un diálogo entre pasado y presente al plantear una suerte de continuidad entre las diferentes épocas, donde la memoria indígena es considerada como un elemento clave y en vía de desaparición definitiva. Así, su obra establece una relación ineludible entre el pasado prehispánico, a veces limitado a las zonas

<sup>5</sup> La palabra *cupí*, título de muchas de sus instalaciones, es el uso que los nativos guaraníes utilizan precisamente para denominar los hormigueros.



arqueológicas, y las posibilidades plásticas de la especificidad de los emplazamientos y la ambigüedad semántica de los túmulos que nos hablan de ausencias, del silencio y de lo mediatizado de la historia nacional de su país natal.

*Figura 6 - Rimer Cardillo, detalle de Cupí y pájaros de arcilla, aceite y cenizas, 2005*



*Fuente: Cortesía del artista Rimer Cardillo.*

En estos cuatro casos, los artistas contemporáneos resignifican el pasado prehispánico. Desde diferentes aristas se preguntan por el origen y por la memoria de las comunidades y, en ese sentido, cuestionan el presente selectivo que solo apela a los grupos indígenas como estrategia de posicionamiento político internacional. Las obras de Vicuña, Cardillo, Meireles y Zurita, así como las de los otros artistas aquí abordados, manifiestan la posibilidad de acercarnos a una realidad *otra*, a entablar un diálogo con grupos, prácticas, saberes y rituales desplazados a la periferia y que ahora, desde la crítica a la hegemonía cultural, son incluidos no solo como posibilidad plástica y formal, sino además como punto de interés simbólico, metafórico y significativo.

#### **4. Un pasado presente**

Los signos prehispánicos, mediatizados y apropiados por la creación contemporánea, adquieren múltiples sentidos porque no restringen su significación al horizonte exclusivo de



la enunciación indígena, sino que ahora hacen parte del montaje de experiencias donde se conjugan las materialidades, los territorios, las prácticas, los saberes, las memorias y las identidades de un cosmos de vivencias que configuran lo latinoamericano: experiencias donde no solo funge el pasado prehispánico sino además la historia posterior al descubrimiento del continente, marcada por la presencia de colonos europeos y esclavos africanos; de este modo, se reiteran los motivos en un ejercicio plástico que discute los lugares donde la destrucción colonial se naturalizó. Una estética que hace diversos usos del pasado prehispánico y que se entiende como una especie de palimpsesto de la cultura, pues no pretende recrear ni reproducir históricamente el pasado, sino apropiarlo como un reservorio de memoria que puede reactivar sentidos para el presente. Así, temas y formas, tradicionalmente consideradas como exóticas, problematizan el presente (Slaby, 2016) desde el reciclaje y la apropiación que llevan a unas dinámicas culturales que se trenzan

en medio de choques y diálogos, desencadenando fenómenos de mezcla, multiplicidad, apropiación y resemantización a veces muy complejos. Está cada vez más claro que a estas alturas no hay regreso viable a la tradición precolonial, pues consistiría, precisamente, en regresar al mito de un pasado incontaminado, con poco margen de acción en el orbe contemporáneo (Mosquera, 1999: 60).

Ahora bien, es claro que ninguno de los artistas pretende representar miméticamente el pasado, ni tienen interés de volver a él como si los siglos XV al XVIII no hubieran sucedido. Pero no significa que no haya un llamado a poner en valor un pensamiento mítico, mágico, popular y religioso que las dinámicas propias del contexto colonial y republicano dejaron en un segundo plano.

Así, tomando las ideas de Subercaseaux (1994), nos atrevemos a afirmar que el pensamiento hegemónico y el periférico configuran unas nuevas dinámicas históricas donde la apropiación y las dislocaciones de sentido cobran un papel preponderante en experiencias y expresiones plásticas donde la envoltura epidérmica del lenguaje del arte internacional termina conteniendo sentidos profundos de lo cultural y social de la vida latinoamericana. Es decir, hay en ellas un núcleo, una matriz con componentes autóctonos donde el sustrato precolombino habla de lo propio en un idioma conocido para los otros.

Sin embargo, los artistas que, desde diferentes ámbitos se apropian del pasado precolombino como estrategia compositiva, no apuntan a su defensa como un valor absoluto e incuestionable, sino que, desde los préstamos culturales realizan ejercicios de apropiación (Subercaseaux, 1994) y antropofagia (Mosquera, 2008) que se desplazan de la imitación mimética y la mera reproducción para entender la identidad y la diferencia, comprendida tanto en un sentido sincrónico – tensiones simultáneas entre lo regional y lo internacional – como en uno diacrónico – relaciones entre el pasado y el presente.

En este sentido, el arte nos ubica ante situaciones que actualizan culturas populares, tanto previas al descubrimiento como a las que aún están presentes, como sustrato clave para la comprensión del futuro.

Se desprende de esto un abandono a la visión dual de oposiciones y se establece una síntesis del *ethos* latinoamericano en un sentido múltiple, donde los valores y los símbolos se toman de diferentes cosmogonías y religiosidades. No hay pues, como plantea Nelly





Richard, una nivelación de conductas que lleve a la unificación y uniformidad, por eso la discontinuidad temporal se establece como forma de considerar las memorias mestizas y fragmentarias que «coexisten entrechocadamente» (Richard, 1994<sup>a</sup>: 34).

Tradicción y novedad, continuidad y ruptura, sincronía y diacronía, se configuran en un montaje que termina por distorsionar los lugares comunes donde el arte occidental encontraba sus temas y exploraba sus motivos. Cruces que se yuxtaponen con lo negro, lo barroco o lo *ch'ixi* (lo gris), que hacen tambalear la uniformidad histórica de las narrativas nacionales que tomó la idea de la racionalidad progresiva.

Obras como las de Sheroanawe Hakihiwe, Ogwa y Mogaje Guihu y Carlos Jacanamijoy son la posibilidad de traer a la esfera del arte actores que el proyecto modernizador había reprimido. Estos cuatro artistas indígenas, así como los demás relacionados, y muchos otros pasados y presentes, evidencian que la cultura latinoamericana tiene un trasfondo autóctono que se debe sacar del espacio exclusivo del folklore. No hay pues una identidad latinoamericana fija, sino una «heterogeneidad de las tradiciones que conforman el espacio latinoamericano y el mestizaje de una memoria compuesta de pasados híbridos» (Richard, 1994<sup>a</sup>: 36).

Espacios de cruce, procesos de circulación, colisiones, fracturas y tensiones operan en una combinación que deforma los modelos previos, tal y como lo propone Richard en *Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia* (1994). Nos encontramos ante una expresión plástica que, en algunas ocasiones, conjuga los tejidos, los objetos cerámicos y los materiales no tradicionales como una forma de comunicación original del continente, pues como menciona Marta Traba en su texto *Arte de América Latina*, el regreso a materiales artesanales dota a las obras de arte de una potencia que asocia el arte no solo a lo artesanal sino a lo originario. Así, las relaciones entre los elementos y las manifestaciones populares no solo emergen como una alternativa de la plástica latinoamericana, sino que son, además, una referencia a los espacios arqueológicos como posibilidad de rescate de las artes manuales, así como de resistencia al internacionalismo del arte moderno.

Una saturación de códigos que termina por fisurar las fronteras temporales, así como las supuestas distancias establecidas entre una alta cultura dominante y la cultura popular. Obras que operan como espacio de sospecha (Richard, 1994<sup>b</sup>) ante los discursos que legitimaron su superioridad cultural a partir de la eliminación del otro. Por eso, estas expresiones contemporáneas operan desde los procesos de antropofagia y apropiación (Mosquera, 2008) que se deslizan entre la transculturación y la aculturación. Así, nos encontramos obras donde la sobre determinación funciona como una imagen-signo que pone a circular relaciones entre el pasado y el presente, al tiempo que cuestiona el lugar tradicional otorgado a los artistas latinoamericanos de ser simplemente reproductores o imitadores de la tradición plástica europea y norteamericana.

La periferia americana se posiciona, de este modo, no solo como alternativa de rescate de la cultura continental, sino además como lenguaje expresivo válido para hacer parte de los circuitos del arte internacional.

Haciendo referencia a las ideas planteadas por Ticio Escobar (2006), lo relevante de este grupo de artistas, que hacen parte de un corpus más amplio que utiliza estrategias





similares, es que se da el desplazamiento de la consideración de las culturas prehispánicas desde la carencia, a la posición de «asumir una posición crítica ante la dependencia» (Escobar, 1994: 46). Así, estamos ante obras que, contrario a desechar las posibilidades del arte internacional, seleccionan lo útil en consonancia con las propias ideas, con las intenciones plásticas que se mueven entre la resistencia, la rememoración y el cuestionamiento.

Por eso, no es una supervivencia momificada, ni una pretensión folclórica de recordar un mundo previo, como ese pasado indígena desde el que se mide la modernidad (Escobar, 1994). Por el contrario, se trata de agrupar fragmentos disímiles, mestizos, incompletos, contaminados e inconclusos que configuran, desde diferentes aristas, la diversidad del *ethos* latinoamericano.

Una realidad poética que apela a lo postergado desde la conciencia de la imposibilidad de generalidades y homogeneizaciones, a partir de la puesta en valor de un modo de sentido fisurado y residual.

## 5. Conclusiones

En este breve recorrido hemos considerado a un grupo de artistas que, recurriendo a diferentes posibilidades poéticas y formales de la antigüedad prehispánica, cuestionan identidad latinoamericana moderna que ha relegado a las culturas indígenas a un interés exclusivamente arqueológico, etnográfico y folclórico: producciones plásticas que toman diferentes posibilidades de los grupos subalternos y las sacan del olvido y la exclusión.

Desde diferentes puntos de vista, algunos artistas latinoamericanos de finales del siglo XX y principios del XXI problematizan el ahora y le apuestan por una memoria que conjuga lo sucedido con una ficción que permite pensar el presente y el potencial del futuro. Un pasado prehispánico que es recreado, actualizado y, en algunos casos, exaltado, en un ejercicio de intercambio y diálogo entre una cosmogonía específica y una visión del presente que exacerba los sentidos y enlaza los diferentes tiempos.

Artistas que le apuntan al desplazamiento de lo latinoamericano como una esencialidad exclusivamente hispánica o luso americana, y tienden, desde el mito de lo propio, a marcar lo contaminado como característica de pasados, tradiciones y culturas que se han hibridado históricamente. Por eso, «el mestizaje histórico-cultural de Latinoamérica como la heterogeneidad de los contextos de referencias y sus mecánicas locales de formación-deformación-transformación han refundido vivencias y tradiciones en una mixtura de códigos de la que ningún pensamiento esencialista logra dar cuenta» (Richard, 1994<sup>b</sup>: 42).

Así, este conjunto de obras son estrategias que se mueven entre la apropiación, la duplicación, la resignificación y la resemantización. Igualmente, funcionan como préstamos que manipulan los códigos y transforman el lugar original y originario para desajustar las imposiciones decimonónicas del discurso oficial. Por eso, las obras de los artistas que utilizan diferentes estrategias para hacer uso del pasado prehispánico, son casos donde el montaje de sentidos y la yuxtaposición de temporalidades opaca el carácter significativo del arte.



Estrategias que juegan y manipulan el lugar que tradicionalmente se le ha dado a las diferentes manifestaciones plásticas de los indígenas latinoamericanos, donde se parte de la imitación de lo externo, pero, como mencionaba Traba (2009), con intenciones autóctonas profundas.

Obras que hablan *desde aquí* (Mosquera, 2008) y en las que puede encontrarse una especie de autenticidad sociológica, histórica y estética.

Todos estos casos nos hacen pensar en términos de antropofagia como un juego entre la aculturación, la transculturación y la apropiación que, en palabras de Ticio Escobar, «configura una parte considerable del imaginario actual: ese espacio incierto sobre el cual recae el concepto de ‘hibridez’ cultural» (Escobar, 2013: 298).

Se ha resaltado, como es propio de la contemporaneidad, una estética imbricada (Ocampo, 1985) que asocia las obras de arte de los artistas latinoamericanos a la *praxis* y a los sentidos que les dan profundidad significativa, en tanto vincula sus creaciones a experiencias propias del contexto de emergencia. Métodos y materiales que se desplazan del etnocentrismo moderno y se enfocan en resaltar particularidades de índole no solo plástico y formal, sino simbólico, social, histórico y cosmogónico, entre otros. Por eso, el uso de la antigüedad prehispánica como estrategia de ciertos artistas latinoamericanos de finales del siglo XX y principios del XXI, debe partir de la ambivalencia y la multiplicidad, características ineludibles de un contexto marcado por la hibridación y el mestizaje.

## Referencias bibliográficas / References

- Barney Cabrera E., *Geografía del arte en Colombia 1960*, Imprenta Nacional, Bogotá, 1963.
- Bourdieu P., *Campo de poder, Campo intelectual*, Quadrata, Buenos Aires, 2003.
- Escobar T., *El mito del arte y el mito del pueblo*, Peroni ediciones, Asunción, 1981.
- Escobar T., *Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular*, en Xirau R. y Sobrevilla D. (eds.), *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía: estética*, Trotta, Madrid, 2013, pp.281-302.
- Escobar T., *La identidad en los tiempos globales*, en Sartor M. (ed.), *Nazioni e Identità Plurime*, «Studi Latinoamericani/Estudios latinoamericanos», 2, 2006, pp.277-296.
- Escobar T., *Posmodernismo/Precapitalismo*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.45-51.
- Koselleck R., *Los estratos del tiempo. estudios sobre la historia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Krauss K., *La escultura en el campo expandido*, en Foster H. (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2008, pp.59-74.
- Medina A., *Jacanamijoy. Magia, memoria y color*, Catálogo de la exposición retrospectiva (1992-2013), Museo de Arte Moderno de Bogotá/Planeta/Lunwerg, Bogotá, 2013.
- Mosquera G., *Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización*, en Domínguez J. et. al. (ed.), *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes*, La Carreta Editores, Facultad de Artes, Instituto de Filosofía, UdeA, Medellín, 2008, pp.111-133.



- Mosquera G., *Raíces en acción*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.163-167.
- Mosquera G., *Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural*, en Jiménez J. y Castro F. (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, pp.57-67.
- Ocampo E., *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas de otras culturas*, Icaria, Barcelona, 1985.
- Richard N., *Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.39-44.
- Richard N., *Modernidad, posmodernismo y periferia*, en Leval S., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.33-38.
- Serrano E., Acevedo M., *Cien años de arte colombiano 1886-1986*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1985.
- Slaby C.M., *Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica*, «Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación», 60, 2016, pp.59-71.
- Subercaseaux B., *La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América latina*, en S. Leval, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp.27-32.
- Traba M., *Arte de América Latina: 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, EEUU, 1994.
- Traba M., *La cultura de la resistencia*, «Revista de Estudios Sociales», 34, 2009, pp.136-144.
- Villegas Vélez A., *Civilización, alteridad y antigüedades: el territorio, el pasado y lo indígena en Colombia, 1887-1920*, en Ceballos Gómez D.L. (ed.), *Prácticas, territorios y representaciones en Colombia 1849-1960*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2009, pp.33-49.

Recibido: 07/09/2023

Aceptado: 22/12/2023

