

AÑO 10 - NÚMERO 17 - PRIMAVERA 2023 - ISSN 2314-2022

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Colección de Colecciones

17

AÑO 10 - NÚMERO 17 - PRIMAVERA 2023

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus

(Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia)

Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistentes del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Equipo Eduntref

Corrección artículos

José Loschi

Índice

Introducción

Colección de colecciones

Indicios de un proceso de trabajo

Diana Wechsler

Sumaq Kawsay: Visualidades y epistemes descoloniales en la colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM

Edwin Huancachoque Soncco y María Eugenia Yllia Miranda

Amazonía, comunidad y archivo

Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)

Diego Molina Campodonico

Reflejos del imaginario femenino

Obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a las colecciones MUNTREF, MASM, MAC-USP en diálogo

Sofía García Vieyra y Karime García Martínez

Flujos de muerte en el arte moderno y contemporáneo en MAC USP, MASM y MUNTREF

Marina Mazze Cerchiaro y Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Constelación de memorias

Apuntes sobre el método Warburg y la práctica curatorial contemporánea en la escena porteña

Florencia Muiños

Introducción

Colección de colecciones¹

Indicios de un proceso de trabajo

Diana Wechsler

Este número de Estudios Curatoriales está centrado en un conjunto de trabajos que, desde la perspectiva de la curaduría de investigación, aborda diferentes aspectos de un grupo de colecciones de arte cuyos perfiles son bien diversos. Se trata de colecciones que, situadas en tres espacios universitarios –Universidad de San Marcos (Lima, Perú), Universidade de São Paulo (San Pablo, Brasil) y Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina)–, condensan distintas tradiciones académicas e inserciones en el sistema del arte. Los ensayos aquí reunidos son algunos de los resultados del avance del trabajo en colaboración llevado a cabo por los equipos de estos tres espacios a partir de 2021.

Colección de Colecciones es el título del proyecto de investigación que venimos desarrollando en el marco del programa *Connecting Art Histories* del Getty Research Institute, en busca de establecer una red para la investigación y desarrollo de genealogías alternativas, perspectivas, narrativas y formas de conocer y preservar el patrimonio.

Este proyecto, cuyos fundamentos se basan en las metodologías de la historia del arte y de los estudios visuales y curatoriales, tiene como objetivo desarrollar nuevos y más amplios caminos que faciliten y promuevan el acceso al patrimonio de las colecciones públicas de arte sudamericanas, generando un aumento de las oportunidades de intercambios locales e interregionales a largo plazo. Quienes llevamos adelante esta investigación que surgió de la necesidad de actuar y promover ideas creativas para hacer frente a los desafíos impuestos inicialmente por el escenario pandémico, advertimos que este –como era lógico– no hizo sino potenciar los problemas estructurales que desde hace mucho tiempo han contribuido a un acceso restringido tanto a las colecciones como a los archivos necesarios para el desarrollo de investigaciones en el área.

En los últimos años se está haciendo evidente que el poder y la vitalidad de la disciplina histórico-artística se han visto reforzados por los intercambios y las conexiones que pueden explorarse y desarrollarse gracias a los nuevos medios

¹ *Colección de colecciones* es el título del proyecto que, dirigido por Diana Wechsler con la colaboración de Paula Hrycyk, se lleva adelante en el marco del programa *Connecting Art Histories* del Getty Research Institute desde septiembre de 2021.

disponibles. Además, la hipótesis de pensar con / sobre / entre imágenes, que inspira nuestro trabajo, promueve la comprensión de las colecciones de arte como un desafío para el desarrollo de una historia del arte que explore las configuraciones imaginarias y visuales y sus múltiples dimensiones socio-históricoculturales. Con el impulso de esta línea de pensamiento, desde la UNTREF nos insertamos en la propuesta de estudios de la memoria, al centrarnos en archivos y colecciones con el objetivo de proporcionar un esfuerzo de colaboración para el fortalecimiento de los patrimonios culturales, así como para la adopción de medidas que los vuelvan más accesibles no solo a las comunidades locales, sino también a un público más amplio.

Quienes diseñamos este proyecto partimos de la experiencia desplegada en el ámbito del IIAC (Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura, UNTREF), sus centros asociados (Centro de Arte Materialidad y Cultura, Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, entre otros), el Archivo IIAC (de artistas, escritores, coleccionistas, etc.) y el MUNTREF, museo y centros de arte de la universidad, que posee además una colección de arte moderno y contemporáneo.

A partir de un desarrollo académico en el que formación de grado y posgrado se cruzan con las líneas de investigación, que a su vez se enriquecen y enriquecen el trabajo del archivo, de la colección y de las propuestas curatoriales que lleguen al público a través de los espacios de MUNTREF, nos proponemos compartir nuestra experiencia con los colegas de otros espacios académicos como la USP y la UNSM, conocer la de ellos y comenzar a crear los cimientos de una red colaborativa de colecciones.

Otra de las bases de esta propuesta está fundada en la fuerte política de digitalización de la UNTREF en el ámbito de su Dirección de Arte y Cultura, en el Archivo IIAC –que trabaja con fondos documentales en línea– y en el MUNTREF –que cuenta con espacios virtuales de exhibición e intercambios como el del Centro de Arte y Naturaleza, más las visitas virtuales 360° a sus exposiciones y un área de educación interactiva–. Desde aquí imaginamos colaboraciones diversas que asuman, entre otros, formatos digitales. Con esta experiencia en mente, buscamos ensayar alternativas a un trabajo que converja en una plataforma en línea en la que las nuevas investigaciones pondrán en diálogo las colecciones de las instituciones asociadas.

El proyecto pone énfasis en las colecciones de arte moderno y contemporáneo (siglos XIX y XX). Esto responde a diferentes razones tanto prácticas como historiográficas. Por un lado, en los países sudamericanos parece ser un hecho que esas son las colecciones disponibles en la mayoría de las instituciones implicadas. Además, se puede añadir que la mayoría de las nuevas generaciones de investigadores tienden a centrarse en este período, ya sea por su accesibilidad o por el hecho de que, en muchos casos, se conceden becas a los interesados en estos campos. Por otro lado, buscamos poner en cuestión las lentes canónicas

con las que se han analizado las colecciones locales, una tradición que parecería desembocar en narrativas estériles que infravaloran su singularidad. De ahí la necesidad de entrelazar colecciones artísticas con archivos, investigadores senior y junior y ámbitos académicos transfronterizos dentro de América Latina.

Una serie de encuentros de trabajo en línea fueron la base de la articulación en la que se dio el diálogo entre los estudios de casos y las experiencias desarrolladas por los historiadores del arte y los expertos e investigadores en otras áreas ligadas a la conservación, los estudios de materialidad, entre otros aspectos, cada parte con base en diferentes museos. Participaron de estos intercambios además estudiantes de posgrados e investigadores junior. Todos ellos activos en los tres museos universitarios de la región en los que hace foco esta etapa piloto del proyecto: MUNTREF-UNTREF en Buenos Aires, MAC USP en San Pablo y el Museo de la Universidad de San Marcos en Lima.

Entre los aspectos trabajados buscamos revisar las narrativas canónicas centrándonos en las colecciones y obras de arte y considerando sus conexiones, especificidad y contextos, en lugar de observarlas desde una lógica o punto de vista preestablecido. La articulación de colecciones y archivos sudamericanos habilita a pensar nuevas relaciones que promuevan otras búsquedas, tales como la detección de redes artísticas, la convergencia de planteamientos estéticos y su posible alcance en la consolidación de narrativas locales. Buscamos además evaluar los medios y necesidades para diseñar una plataforma virtual en línea donde se ubiquen las colecciones favoreciendo la identificación de intersecciones y/u otras conexiones que puedan iluminar nuevas hipótesis, narrativas alternativas, genealogías y nuevas estrategias para visualizar lo que representan en términos de interés y valor patrimonial.

Buscamos de esta manera contribuir en la creación de una base para el desarrollo de un proyecto más amplio que ayude, al mismo tiempo, a reforzar los patrimonios nacionales y, mediante la promoción de un esfuerzo transnacional, inicie una red en la que la colaboración permita a sus miembros pensar en oportunidades y no en obstáculos.

A lo largo de los encuentros sostenidos, logramos:

- *identificar* el corpus de arte moderno y contemporáneo que forma parte de las colecciones públicas con sede en las tres mencionadas universidades de América del Sur;
- *examinar* los catálogos de cada colección para ampliar la información técnica, material, histórica, conceptual y visual;
- *ampliar y profundizar* la sinergia entre catalogación, conservación, investigación histórica y curatorial;
- *estimular* la producción de investigaciones sobre las colecciones objeto de estudio;

- *generar* estrategias para la lectura crítica de las claves históricoco-conceptuales que articularon las colecciones en sus orígenes, como de sus diferentes versiones narrativas, y promover el surgimiento de genealogías alternativas que permitan revisar el canon y las inercias de pensamiento para iluminar otras lecturas.

En síntesis, este proyecto tiene un doble alcance: contribuir al *fortalecimiento* de la colaboración entre diferentes áreas de los departamentos de arte y cultura, así como a la *definición* de parámetros que permitan desarrollar una empresa conjunta entre instituciones asociadas en la que cuatro áreas clave de investigación optimizarán sus recursos humanos y tecnológicos mediante el trabajo conjunto. Estas últimas son: la investigación académica sobre el ámbito artístico, las colecciones de arte, los proyectos de archivo y los estudios sobre materialidad y preservación de las artes. Un programa como el que aquí se propone creemos que colaborará en la creación de un escenario en el que se entrelace el trabajo de nuestros investigadores, conservadores y archiveros.

En la actualidad, el contexto económico de los países sudamericanos ha impedido o limitado la inversión en el campo artístico. El desarrollo y fortalecimiento de un proyecto como este es un impulso para nuevos diálogos, así como una contribución a la formación de jóvenes académicos en historia del arte y estudios visuales y curatoriales en los países sudamericanos. Por otra parte, creemos que es una contribución para una mejor comprensión y valoración de los patrimonios locales –ya se trate de obras de arte, archivos u otros materiales–. La accesibilidad a los materiales es la piedra angular de la democratización del conocimiento. El trabajo en red y el esfuerzo colaborativo permite, a quienes integramos este proyecto, pensar con mejores oportunidades y menos obstáculos para dar una mayor visibilidad a las colecciones y, con ello, concienciar sobre su valor patrimonial y la necesidad de su conservación y cuidado.

Creemos que el estudio de las colecciones contribuye necesariamente a su preservación y también permite abrir otras fronteras del conocimiento en el ámbito de la variedad de disciplinas del campo artístico: conocer, investigar y pensar las producciones simbólicas es avanzar en su significado y valor.

Los artículos reunidos revelan parte de lo que esta incubadora de proyectos de curaduría de investigación arrojó. La singularidad de la colección de pintura campesina del Museo de Arte de la Universidad de San Marcos de Lima (MASM) atrajo el interés de varios investigadores.

Integramos en este número dos trabajos en los que leer nuevas perspectivas. El primero: “Sumaq Kawsay: Visualidades y epistemes descoloniales en la colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del MASM”, de Edwin Huancachoque Soncco y María Eugenia Yllia Miranda, un texto que identifica –en palabras de los autores– “el concepto de *Sumaq Kawsay* o filosofía del buen vivir como una episteme descolonial presente en un conjunto de illas

–pequeñas esculturas rituales de piedra–” de los mencionados acervos. “En estas piezas, procedentes del ámbito rural altoandino peruano, se hace tangible la noción de *Sumaq Kawsay* como una episteme descolonial que permite discutir las relaciones de dominación estética reproducidas a través del museo” –agregan–. El artículo pone en diálogo de forma original dos corpus de la colección del Museo de Arte de la Universidad de San Marcos de Lima que hasta el momento no habían sido considerados de esta forma.

A continuación, “Amazonía, comunidad y archivo. Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)”, de Diego Molina Campodonico, sondea esta singular colección de pintura y su archivo y los lee como “testimonios visuales de un tiempo específico (1984-96)”, una memoria reciente que expone un estado anterior del territorio en donde la presencia de vegetación y otras condiciones medioambientales exhiben comparativamente los cambios: la deforestación, la contaminación y el extractivismo ejercidos sobre esa región en los últimos años.

Sofía García Vieyra y Karime García Martínez llevan adelante otro tipo de ensayo al proponerse una hipótesis de trabajo desde la que atravesar las tres colecciones en las que hace foco el proyecto de investigación que las integra. “Reflejos del imaginario femenino. Obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a las colecciones MUNTREF, MASM, MAC USP en diálogo” es el título del ensayo curatorial con el que buscan “dar cuenta de la mirada de género involucrada en la transformación de un imaginario femenino en nuestra región. (...) Considerando la mirada curatorial en la redefinición del canon, el ensayo propone los siguientes núcleos de lectura: acciones públicas y privadas, tensiones en la representación de la identidad e íconos culturales”.

Otra mirada que pone en diálogo las tres colecciones es la que revela el ensayo de Marina Mazze Cerchiaro y Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, que bajo el título “Flujos de muerte en el arte moderno y contemporáneo en MAC USP, MASM y MUNTREF”, “tiene en la muerte un disparador para pensar temporalidades que cruzan producciones artísticas modernas y contemporáneas, presentes en las colecciones de los tres museos”.

Finalmente, se suma a estos trabajos el ejercicio de lectura de Florencia Muiños, quien en “Constelación de memorias. Apuntes sobre el método Warburg y la práctica curatorial contemporánea en la escena porteña” recorre la exposición que se presentó en el MNBA en 2019 con curaduría de José Emilio Burucúa, que tomó el método warburgiano como punto de partida para revisar algunas zonas del patrimonio artístico de nuestro país.

De esta forma, se ofrecen en este número distintas aproximaciones a las colecciones, en las que pueden leerse, además, algunas de las tramas de lecturas que habilitan otras miradas críticas y otras narrativas curatoriales.

Sumaq Kawsay: Visualidades y epistemes descoloniales en la colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM¹

Edwin Huancachoque Soncco y María Eugenia Yllia Miranda²

Resumen

Este ensayo identifica el concepto de *Sumaq Kawsay* o filosofía del buen vivir como una episteme descolonial presente en un conjunto de *illlas* –pequeñas esculturas rituales de piedra– de la colección de Arte Popular así como en un grupo de pinturas del Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM. En estas piezas, procedentes del ámbito rural altoandino peruano, se hace tangible la noción de *Sumaq Kawsay* como una episteme descolonial que permite discutir las relaciones de dominación estética reproducidas a través del museo.

Palabras clave: *Illlas*, *Sumaq Kawsay*, episteme descolonial, arte popular, escultura piedra, Archivo de dibujo y pintura campesina.

¹ Este trabajo surgió como resultado del proyecto “Seminario Getty – MUNTREF colección de colecciones” realizado el año 2022.

² **Edwin Huancachoque Soncco.** Historiador de arte y museógrafo del MASM. Bachiller en Arte por la UNMSM y egresado de la Maestría en Museología de la Universidad Ricardo Palma. Con amplia trayectoria en el diseño y montaje de exposiciones en instituciones públicas y privadas del país. Es conocedor de las artes rurales y campesinas del ámbito sur andino peruano y de la cosmovisión y la lengua quechua puneña.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. ehuancachoques@unmsm.edu.pe

María Eugenia Yllia Miranda. Historiadora del arte, curadora y museóloga. Candidata a doctora en Historia del Arte por la UNMSM y maestra en Museología por la Universidad Ricardo Palma. Docente en la Maestría en Arte con mención en Arte Latinoamericano en la UNMSM, la Maestría en Historia del Arte y curaduría de la PUCP y en la Maestría de Museología y Gestión Cultural de la URP. Sus investigaciones reflexionan en torno a las visualidades no occidentales, la construcción de las alteridades colonizadas en los imaginarios de la Amazonía y las tensiones entre el arte y la antropología.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fecha de recepción: 03/04/2023 – Fecha de aceptación: 30/08/2023



CÓMO CITAR: Edwin HUANCACHOQUE SONCCO, María Eugenia YLLIA MIRANDA. “Sumaq Kawsay: Visualidades y epistemes descoloniales en la colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM”, en: Revista Estudios Curatoriales, n° 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 9-29.

Abstract

This essay discusses the concept of *Sumaq Kawsay* or philosophy of good living as a decolonial episteme present in a set of *illas* –small ritual stone sculptures– from the Popular Art collection as well as in a group of paintings from Peasant Drawing and Painting Archive of the MASM. In these pieces, from the Peruvian high Andean rural area, the notion of *Sumaq Kawsay* becomes tangible as a decolonial episteme that makes it possible to discuss the relations of aesthetic dominance reproduced through the museum.

Keywords: *Illas*, *Sumac Kawsay*, decolonial episteme, Popular Art, stone sculptures, Peasant Drawing and Painting Archive.

La experiencia estética que encierran algunos conjuntos de objetos de la colección de Arte Popular del MASM, como las *illas* o pequeñas esculturas de piedra de uso ritual ganadero, han sido poco comprendidas desde la mirada canónica de la historia del arte, que aún en la actualidad carece de elementos metodológicos que permitan valorarlas en su justa dimensión. Estas mismas premisas y complejidades surgen también en torno al abordaje de las obras del Archivo de Dibujo y Pintura Campesina que, aunque responden a otros procesos creativos, tienen en común con las *illas* haber sido producidas por hombres y mujeres conocedores de las dinámicas económicas de las comunidades de altura.

Incorporadas al museo como arte popular, pintura campesina, arte indígena, arte etnográfico, entre otras denominaciones, la naturaleza formal y simbólica de las piezas analizadas en este ensayo colisionan con los marcos teóricos habituales de la historia del arte, tensiones que siguen siendo revisadas desde la historia del arte y la antropología (Bovisio y Penhos, 2010; Borea y Germaná, 2008; Yllia, 2017).

Como señala Escobar (2013), la noción de *arte*, “siempre fue problemática ya que se circunscribe a un modelo histórico (el moderno) occidental, descalificando o dejando fuera las expresiones que no se ajustan al canon” (p. 7). Sus orígenes, apariencia, uso, formas de circulación y distribución hasta antes de llegar al museo dan cuenta de técnicas y experiencias estéticas autónomas.

El presente estudio pretende brindar una alternativa de lectura para aproximarnos a estos objetos recogiendo los aportes planteados por la reflexión de la estética de(s)colonial (Mignolo, 2012) y la recuperación del concepto filosófico y político *Sumaq Kawsay* como marco de sentido. Conocer los fundamentos del *Sumaq Kawsay* permite identificar los valores y las lógicas que subyacen a las piezas y aproximarnos a su dimensión estética teniendo en cuenta que forman parte de otras epistemes y formas de concebir el entorno basadas en la relación con las deidades y los seres que habitan el medio ecológico del que dependen la vida de sus autores y autoras.

Sumaq Kawsay y la estrategia de la diversidad epistémica

En los últimos años, y principalmente en el escenario postpandémico del covid-19, se ha cuestionado con mayor fuerza el modelo neoliberal sobre el que descansa la pretensión de universalidad del conocimiento occidental. La lógica del capitalismo privilegió la explotación indiscriminada de los recursos naturales depredando e ignoró otras filosofías y formas más equilibradas de comprender y relacionarse con el mundo producidas en contextos indígenas y rurales, malentendidos como periféricos y subalternos.

El modelo moderno neoliberal capitalista no solo jerarquiza las sociedades originarias, también desconoce su capacidad de enunciar y producir epistemes, en una naturalización de su segregación. Como respuesta a ello, en el ámbito latinoamericano, en donde la mayoría de países viven la impronta de la colonización, desde la década de los 80 se fue fraguando el giro epistémico, que tiene como principal representante al peruano Aníbal Quijano, quien señala la urgencia de la crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad. Quijano plantea que el “Bien vivir” es, probablemente, la formulación más antigua en la resistencia “indígena” contra la “colonialidad del poder” (2014, p. 847). Identifica además que “en el Quechua del norte del Perú y en Ecuador, se dice *Allin Kghaway* (Bien Vivir) o *Allin Kghawana* (Buena Manera de Vivir) y en el Quechua del Sur y en Bolivia se suele decir *Sumac Kawsay* y se traduce en español como ‘Buen Vivir’” (Ibid.). La percepción crítica del sistema ha tendido el camino para redescubrir los conocimientos milenarios de los pueblos originarios e indigeneidades que han convivido con los seres que habitan su medio ecológico manteniendo una relación de reciprocidad. Estos fueron reconocidos como un modelo alternativo de conocimiento transmitido desde la oralidad por los abuelos y sabios a través de los mitos y relatos expresados en sus propias lenguas.

La noción indígena quechua del *Sumaq Kawsay* o “Buen vivir”, entendida como un conjunto de prácticas basadas en conocimientos de reciprocidad y respeto de los recursos del entorno que las sociedades andinas han conservado a través del tiempo, se resume en la práctica armoniosa entre el hombre, los animales y la naturaleza (Flores, 2019). El *Sumaq Kawsay*, que ha sido traducida también como espléndida existencia, identifica a todos los seres vivos –incluyendo los humanos– como hijos de la Pachamama (Rivadeneira, 2016), en sintonía con el *Allin Kawsay* o “vivir bien” en aymara. Este bienestar, como indica Yacasi (2017), no está basado en la acumulación de bienes materiales ni en los indicadores económicos más importantes de un país, sino en el apoyo mutuo, en aprender a convivir buscando el bien común.

Los pueblos andinos fundamentan su filosofía del *Sumaq Kawsay* en las relaciones horizontales, de parentesco, que mantienen con plantas, animales, ríos, cochas, entre otros elementos de la naturaleza a los cuales se les reconoce el sentido de humanidad y como tal son tratadas. Esta lógica milenaria define las relaciones de respeto a los seres que habitan su medio, lo que se traduce en el uso equilibrado de sus recursos. Desde su experiencia con comunidades textiles del departamento de Oruro, en los Andes bolivianos, Elvira Espejo la denomina la “crianza mutua” –*uywaña*, en aymara, y *uyway*, en quechua–. Contrario al concepto de domesticación o dominio del hombre sobre la tierra y la naturaleza, se trata de un término amplio que se despliega ampliamente (Espejo, 2022, p. 6).

El *Sumaq Kawsay* y el *Allin Kawsay* en el Archivo de Dibujo y Pintura campesina

El Archivo del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina del MASM fue organizado desde 1984 hasta 1996 por el Centro de Comunicación IIIa y Servicios Educativos Rurales (SER), una red de instituciones que hicieron posible su continuidad durante diez años aciagos en los que el país vivió la violencia política. El acervo está compuesto por 3.500 dibujos, documentos y testimonios enfocados en temas como la conservación del medio ambiente, el trabajo comunal, el agua, el rol social de la mujer, la violencia política (Del Valle, 2018).³

La importancia de este concurso fue evaluada el año 2005 en la exposición *Imágenes de la tierra: Archivo de Pintura Campesina*. La muestra se dio al formalizar el donativo de Servicios Educativos Rurales (SER) al Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el aporte económico obtenido de Oxfam-GB y DFID para la puesta en valor, conservación y difusión del archivo. Las múltiples narrativas que generó dieron lugar a un interesante debate en torno al valor antropológico, sociológico y estético de las obras, así como el papel de otros agentes que articulaban en ese entonces a las ONG, las comunidades campesinas, la iglesia, los medios, las financieras, etcétera (Cánepa, 2006; Torres, 2006).

Desde la presentación pública del archivo, los dibujos del concurso generaron debates y opiniones divergentes en torno a la valoración antropológica y artística de la colección.⁴ Además de los temas representados, los materiales utilizados en su confección y el ingenio de los participantes, el poco o nulo conocimiento de sus autores llamó la atención de las ciencias sociales y el medio artístico local.

Las obras proveen valiosa información al tratarse de narrativas planteadas directamente a través de las imágenes desde las identidades rurales, quechua y aymara, entre otras. En las últimas décadas hubo un notable interés por conocer las memorias y testimonios visuales de la violencia política de pobladores y pobladoras de distintas regiones, tema presentado en diversas exposiciones.

³ Contaron el apoyo de una red de instituciones como Conservación Internacional, la Sociedad Peruana de Derecho Ambiental, el Instituto del Desarrollo del Medio Ambiente, la Coordinadora Nacional de Radio, la Confederación Agraria y las Confederaciones y Centrales Campesinas, entre otras redes que hicieron posible la cobertura y difusión masiva de las convocatorias para lograr la participación de los pobladores de todos los ámbitos geográficos.

⁴ En el marco de la exposición se hizo una mesa en la que se debatió la calidad estética de las piezas y si debían ser consideradas arte.

***Uywa pagapu* o los rituales de pago a los animales. Yachaqs comparten sus saberes sobre cuidado y respeto al medio ambiente**

Uno de los temas presentes en los registros del Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del MASM, de importancia para este estudio, es el *Uywa pagapu* o pago a los animales –principalmente a los camélidos–, un ritual de carácter social, económico y productivo fundamental en la vida de los comuneros. En ellos se advierte que la participación *colectiva ancestral* es una obligación moral porque la ejecución de estas acciones beneficia a todos y todas.

En países como el Perú, donde el multilingüismo es una de las problemáticas más resaltantes, las narrativas visuales que forman parte de este archivo, realizadas por sociedades rurales históricamente subalternizadas, como las quechuas y aymaras del área andina, adquieren fundamental importancia. Las pinturas se convierten en formas para mostrar los procesos de conocimiento.

Vemos dos dibujos que relatan aspectos de la crianza de camélidos, actividades vinculadas en los *Uywa pagapu*. En el dibujo de Santos Huamani Martínez (Fig. 1) se advierte en el fondo una serie de nevados y sobre ellos un gran cóndor, elementos que sitúan esta actividad por encima de los 4.000 y 5.000 msnm. Se trata de animales muy bien adaptados a las inclemencias de la cordillera, estos camélidos son el único sostén de las familias dedicadas a dicha labor. Llama la atención la estancia y la mujer complementando el pastoreo con el hilado de lana.



Figura 1. Sin título. Santos Huamani Martínez. CC San Miguel de Mestizas. Código: 86 44 APU. ADPC/MASM

Los dibujos y pinturas de Armando Casilla Casilla (Sicuani), Alberto Cama Ccama, (Macari) y David Sucasaca (Coata) (Figs. 2, 3 y 4) muestran desde distintas perspectivas y lenguajes la cadena de actividades que demanda la crianza de camélidos, el pastoreo y el ritual del *Llama Rutuy* y el *Pacchocha Rutuy* o trasquila de llamas y alpacas respectivamente. Esta acción se suele realizar dos veces al año, así es como obtienen la materia prima para los aguayos o tejidos.



Figura 2. *Crianza de animales.* Armando Casilla Casilla. CC Sicuani.
Código: 90 039 PUN. ADPC/MASM



Figura 3. Sin título (detalle). Alberto Ccama Ccama. Sayna, Macari, Melgar.
Código: 96 053 PUN. ADPC/MASM



Figura 4. Sin título, (detalle). David Sucasaca. CC Carata, Coata.
Código: 96 011 PUN. ADPC/MASM

A través del término aymara *Uywa uywaña*, o crianza mutua de los animales. Elvira Espejo (2022) lo explica a través del textil “yo te cuido como un ser vivo más de este territorio y tú me vas a cuidar a mí también porque yo voy a vestir tu lana. Yo voy a dar la mejor parte de mí y respeto me vas a dar a mí. Yo te doy y tú me das, por eso son cuidados mutuos” (p. 7)

Otra importante ceremonia está plasmada en *Uywa señalacuy* o marcación del ganado, de Erasmo Apaza Condori (Fig. 5). Esta costumbre probablemente se remonta hasta las culturas preincas, donde las comunidades andinas adornaban a sus llamas y alpacas para su fácil identificación. La marcación consiste en hacerle una señal en las orejas a los auquénidos y luego estas son adornadas con borlas de colores y cintas a modo de aretes que simbolizan abundancia y fertilidad. En la actualidad esto se hizo extensivo a todo tipo de animales en los Andes.

En las comunidades altoandinas, todos los acontecimientos importantes van precedidos de un “pago a la tierra”. Estas ceremonias las realiza un *pampamisa-yoc*, una especie de sacerdote andino de menor jerarquía que un *altomisayoc*. La relación del dios *Illapa* o rayo se remonta hasta tiempos inmemoriales y podemos leerlas en crónicas, leyendas, cuentos. *Illapa* siempre ha estado visitando a los hombres como rayo o como el Amaru, provocando el ciclo elemental del

agua. Se lo asocia a las *Qochas* o lagunas y a los *Wamanis*, que son deidades de la fecundidad. Y está en comunicación directa con el *altomisayoc*. Este es un personaje que tiene el don de poder comunicarse directamente con el dios y los espíritus de los Apus, por su peculiaridad de haber sobrevivido al impacto de un rayo. Vemos dos escenas de tal figura, la primera realizada en lápiz, obra de Rufina Tito Ajahuana, en la que aparece el *altomisayoc* recibiendo el don (Fig. 6), y la segunda de Hugo Mamani en pleno diálogo con Illapa (Fig. 7).



Figura 5. *Uywa señalacuy*. Erasmó Apaza Condori. CC Lliclicca, Pucacancha José Domingo Choquehuanca. Código: 94 029 PUN. ADPC/MASM

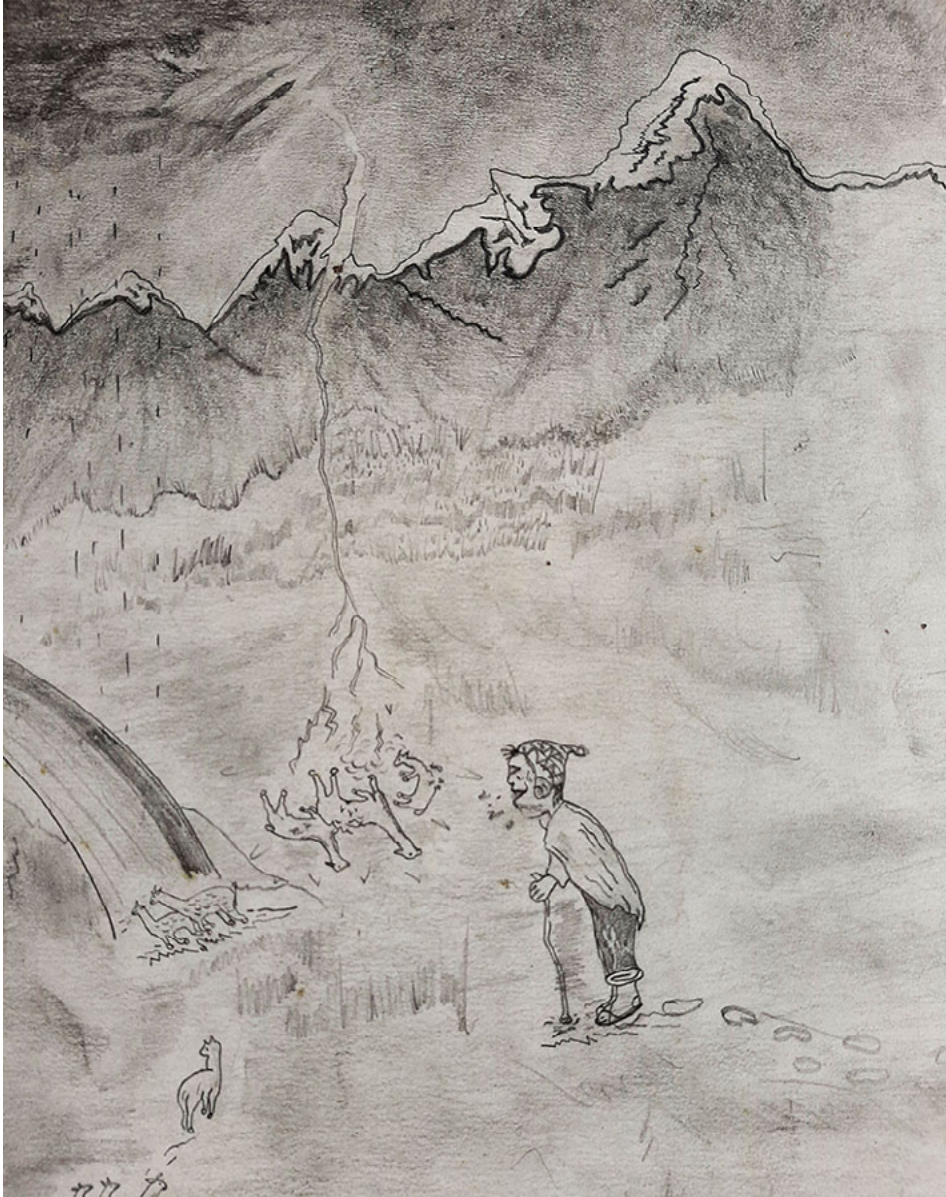


Figura 6. Sin título, (detalle). Rufina Tito Ajahuana. Tumapirhua, Cojata, Huancané.
Código: 94 006 PUN. ADPC/MASM



Figura 7. *Puno azotado*, (detalle). Hugo Mamani. Ayaviri.
Código: 86 01 PUN. ADPC/MASM

El *Uywa Camayoc* o encargado de la crianza (*Uywa qamani*, en aymara, y *uywa qamayux*, en quechua), es a decir de Espejo un especialista que determina, evalúa y piensa en el territorio, los pastizales, el agua y el ciclo de vida del animal. Esta actividad es tan esencial en las familias altoandinas pues solo dependen de ella para su subsistencia, por lo tanto, aprovecharán al máximo y con sumo cuidado los beneficios implícitos que las recuas puedan dejarles, como carne, lana y transporte (2022, p. 15).

De las historias contadas visualmente podemos determinar dos tipos de rituales a *Illapa*, uno de día para ofrendar sacrificios en agradecimiento –de ahí el término *pagapu* o pago– y el otro nocturno para solicitar benevolencia y bienes. Es elocuente una de las imágenes donde el *altomisayoc* grita *tayta wamani tapurikusaykiiii*, que en español significa “padre montaña, quiero hacerte consultas”, como el dibujante Edilberto Soto de la Cruz plasma en su pintura (Fig. 8).

Existe un dibujo en el que se señala algunos elementos que conforman la mesada; las ofrendas a los *Wamanis*, a la *Pachamama* o al *Amaru* (vale decir *Illapa*) deben contener hojas de coca, una o más *illas* obtenidas de lugares sagrados, *cutis* o huayruros, *Llampu*, *Mullo* o *Spondylus*, cigarrillos, chicha, vino, flores, frutas, cintas de colores, golosinas, los cuales se colocan sobre una manta colorida para constituir la mesada del ritual, el oficiante o *altomisayoc* principal entona cantos en quechua acompañado de dos tocadores de *waqrapuku* o cuerno (Fig. 9). La presencia de textos que refuerzan la transmisión del significado de los elementos descritos deja ver el contexto del concurso en el que fue realizado el dibujo y la intención didáctica de su autor, en este caso anónimo.

En *Alpaca T'inkay* de Jesús Huarilloclla Ayqui de Puno (Fig. 10) se presenta uno de los rituales más difundidos, el *Inti Raymi* o fiesta del sol, donde se ofrece en sacrificio a una llama, alpaca o vicuña para que los dioses por reciprocidad fecunden a los camélidos, es decir llamas, alpacas y también vicuñas de la correspondiente comunidad. La presencia de los tocadores de *pinkullo* y *tinya* revela su ancestral origen precolonial.

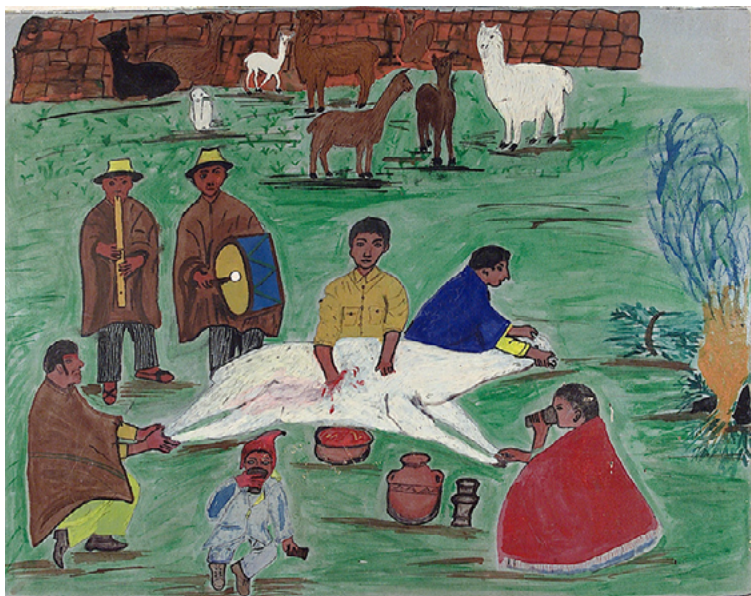


Figura 10. *Alpaca T'inkay*. Jesús Huarilloclla Ayqui. Puno.
Código: 89-106-PUN. ADPC/MASM



Figura 11. *Marcaja*. (detalle). Benigno Aguilar Paucar. Sihuayro, Juli.
Código: 85 187 PUN. ADPC/MASM

Otro pasaje del rito está plasmado en *Marcaja*, obra de Benigno Aguilar Paucar (Sihuayro de Juli, Puno) (Fig. 11). En esta imagen se detallan los pasos para consumir una ofrenda. Sacrifican al animal, recolectan la sangre para combinarla con un poco de aguardiente. A continuación *el pampa misayoq* hace las *challas* –acción de rociar– a la pared con la mezcla, luego preparan la *coca kintu*, que es la selección de las mejores hojas, enteras y limpias, invocando a las deidades; paralelamente se sahúma con incienso y se expresan los deseos. Finalmente, la ofrenda se rocía con alcohol, se quema y se entierra en un lugar específico –generalmente el centro del redil, tal como lo describe el dibujo de Dionisia Ventura Huarcaya en el que se ve además el tocador de *wagrapuku* (Fig. 12). En este ritual están presentes las *illas*, que tienen un trato muy especial y generalmente no son expuestas, solo son manipuladas por el *altomisayoq*. Después de la parte sagrada del ritual, se comparte el fiambre colectivo y se danza alrededor del ganado, al son de las quenas, tinyas, cantos y la *kashwa*, como lo describe en imágenes Roger Umiña Ito (CC Llucco de Coata, Puno) (Fig. 13). En esta imagen observamos la presencia de las hojas de coca y la vigencia de su uso en los rituales del *pagapu* que se hace a las deidades tutelares del mundo andino.



Figura 12. Sin título, (detalle). Dionisia Ventura Huarcaya.
Código: 92 118 PUN. ADPC/MASM

Tanto la *illa* como la coca, por su vínculo de relación entre los hombres y las divinidades andinas, fueron perseguidas y eliminadas en la colonia por los extirpadores de idolatrías, como se advierte en los documentos tempranos. Pese a ello, en las comunidades altoandinas, las etnografías del siglo XX señalan

que este rito precolombino aún se mantiene vigente y vuelve a incorporarse al *Sumaq Kawsay*.



Figura 13. Sin título (detalle). Roger Umiña Ito. CC Llucco, Coata.
Código: 94 027 PUN. ADPC/MASM

Las *illas* en el marco del *Sumaq Kawsay*

Las *illas* son pequeñas esculturas de alabastro, basalto y berenguela que, como vimos anteriormente, forman parte de los *Uywa pagapu*, rituales ofrecidos a los *apus* por los pastores de las sociedades altoandinas en rituales para garantizar la fertilidad del ganado.

El MASM alberga una importante colección de *illas* procedentes del sur andino. Estos objetos rituales empezaron a ser valorados como obras de arte desde la mirada ilustrada de los indigenistas y coleccionistas. Aunque se trata de piezas catalogadas como arte popular, las *illas* no son simples esculturas, sino objetos de carácter ritual que sirven de mediadores entre los hombres y sus deidades, en especial el *wamani*.

La importancia de las *illas* en la vida del hombre andino está consignada en el famoso Manuscrito de Huarochirí, transcrito en 1608 por Francisco de Ávila. Su vínculo con las entidades sagradas y su carácter propiciatorio está documentado en el *El Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua*

Qquichua o del Inca, del jesuita Diego González Holguín (Lima, 1608), quien registra la palabra y sus acepciones:

“Ylla, la piedra vezar grande, o notable como un huevo, o mayor, que la trayan consigo por abusión para ser ricos y venturosos. Ylla todo lo que antiguo de muchos años guardado. *Yllayoc runa*. El hombre muy rico y venturoso que tiene o guarda tesoro. *Yllayoc*. El que enriquecía presto o tenía gran ventura. *Ylla huasi*. Casa rica y abundante y dichosa que tiene *ylla*” (González Holguín, citado en Mendizábal, 2003, p. 156)

González Holguín además describe el significado “Yllarini. Resplandecer, relumbrar, relucir y alumbrar e Yllarik. Cosa resplandeciente” (Ibid.). Esto es sostenido siglos después por José María Arguedas, quien en 1958 describe con mayor detenimiento su significado polivalente:

“Illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado, o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz, es también illa una mazorca, cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos, son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todas las illas, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar una *illa* y morir o alcanzar la resurrección, es posible. (2006, p. 114)

Según la tradición oral, las illas altoandinas no tienen intervención humana en la configuración de sus formas, son objetos obsequiados por las entidades superiores a personas que tienen atributos especiales que los hacen capaces de officiar rituales en su nombre. Se entiende que *Illapa* “elige” a las personas y les deja las *illas* en su camino. Ordoñez (2013) relata cómo estas se aparecen luego de una noche de luna llena y en las cercanías de las fuentes de agua o *puquiales* en las comunidades. Las illas representaban el vínculo entre lo sagrado y el mundo cotidiano para garantizar la reproducción de los recursos en las comunidades andinas. Su función ritual es activada por los *yatiris* o curanderos, en donde son cubiertas de *llampu* o grasa de llama, enterradas y raspadas sobre los animales para garantizar su protección. Las illas integran diversas etnografías dedicadas a los rituales propiciatorios del ganado.

Si los relatos orales dicen que las illas originalmente no son tallas de piedra, ¿por qué las illas del MASM evidencian el trabajo humano al representar bóvidos, ovinos y motivos de arquitectura, a veces en combinación de ambos temas? (Figs. 14, 15, 16). Quizá la respuesta está en el término *Illanay*, que es la “iluminación de la mente”, como explica Javier Lajo (2012) citado por Rivadeneyra (2016).



Figura 14. *Illa-yunta*. Piedra berenguela. Puno. Siglo xx. Colección Arte Popular del MASM.



Figura 15. *Illa-mesa*. Piedra berenguela. Puno. Siglo xx. Colección Arte Popular del MASM.



Figura 16. *Illa-carnero*. Piedra berenguela. Sierra sur. Siglo xx. Colección Arte Popular del MASM.

Esto indica que en el universo de sentido donde circulan tales objetos están unidas la sensibilidad y la racionalidad. Es decir, se trata de la conjunción del sentir y el pensar, ambos actúan juntos, según la idiosincrasia de los pueblos andinos. En palabras de Espejo (2022), en las comunidades no hay esa racionalidad occidental que jerarquiza: “Es la interconectividad de sentir y pensar. No se pueden separar. El sentir y el pensar están juntos, es el sentipensante” (p. 9).

Por tanto, no es la illa/objeto en sí la responsable de la fecundidad de los animales, sino que el *Illayuk* o afortunado es quien lleva a cabo las buenas decisiones y acciones que garanticen la reproducción de los camélidos. Recordemos que en la investigación de Ordoñez se narra que las personas que encuentran una illa son los elegidos y venerados por su entorno. Son portadores de conocimientos superiores al resto de la comunidad. El autor relata sus experiencias con los pobladores de la comunidad campesina *Agüamiru* de la región altoandina de Huánuco Pampa. En dicho estudio se puede evaluar la evidencia y la continuidad de la práctica ancestral de las illas como elemento propiciatorio para la ganadería de camélidos.

Al igual que los rituales, estos objetos se han adaptado al tiempo y a las prácticas modernas y el significado de las illas y sus usos han variado. Las investigaciones de Borea (2008) y Pino (2010) han registrado y clasificado illas en comunidades altoandinas de Cusco y Puno. Las *illas-mesas* son pequeñas planchas de piedra con diseños geométricos incisos que representan de forma abstracta asuntos vinculados a la actividad agraria, como campos de cultivo, fuentes de agua y otros elementos centrales de la puesta en escena del ritual que otorga sentido a estos objetos. Otro tipo de piezas más elaboradas son las *illas-chacras*, que reproducen a escala el espacio en el que se desarrolla la crianza de los animales. En ellas, se hace un inventario del entorno agrícola a través de la representación de establos, corrales o animales en hilera. Muchas tienen un patio central o cancha, pozos de agua o cochas y mesas con diseños geométricos.

En la actualidad, también se han vuelto un objeto popular que las presenta como un amuleto a turistas nacionales y extranjeros, por lo que asumen nuevos valores que responden a las lógicas del capitalismo (Fig. 17).

En las comunidades altoandinas existe aún espacio para el culto mágico religioso de las *illas*, todavía conservan su valor ritual y de culto, mientras que en las ciudades están más relacionadas al coleccionismo, a partir de su propia elaboración y adquisición en mercados artesanales.



Figura 17. Imagen tomada de La Casa del Corregidor (2017) Illas y Mollos. Catálogo. La Casa del Corregidor, Puno.

Conclusiones

El *Sumaq Kawsay* como marco de referencia para la interpretación de las *illas* u otros objetos que responden a lógicas de producción de sentido diferentes a la occidental plantea el reemplazo de paradigmas y cánones hegemónicos y excluyentes hacia otros que partan o integren las epistemes, sensibilidades, historias y estéticas de los ámbitos rurales.

Estas narrativas, enunciadas desde las indigeneidades, se presentan como estéticas descolonizadoras (Albán Achinte, 2012), ya que alientan a comprender la necesaria recuperación de los aportes ético-filosóficos desarrollados desde hace miles de años en diversas regiones para lograr el mayor aprovechamiento y distribución de los recursos para satisfacer el sustento de la vida de las comunidades.

En ese marco crítico descolonial, el *yanak uywaña* o crianza mutua de las artes propuesta por Elvira Espejo (2022) ofrece una alternativa de sentido que nos permite conocer valores como el sentipensar presente en el mundo andino y generar análisis que contemplen todos estos aspectos para tener aproximaciones más completas de las colecciones del MASM que provienen de contextos rurales. El *Sumaq Kawsay* da cuenta de que las *illas* no son simples esculturas, son objetos de carácter ritual que tienen agencia. En ellas la dimensión estética y ritual funcionan como una unidad inseparable, allí radica su valor artístico.

Referencias bibliográficas

- ALBÁN-ACHINTE, A. (2012). Estéticas de la re-existencia: lo político del arte. En Mignolo, W. y Gómez, P. P. (comps.), *Arte y estética en la opción decolonial II*. Bogotá: Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- ARGUEDAS, J. M. (2006). *Los ríos profundos*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana. <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/SPANLL110/Los-r%C3%ADos-profundos--Arguedas%2C-Jos%C3%A9-Mar%C3%ADa.pdf>
- BONILLA, J., CARRILLO, H., PLAZA N. et al (1990). Imágenes y realidad a la conquista de un nuevo lenguaje. Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina. Lima: Comisión Coordinadora Nacional del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina.
- BOREA, G. (2008). Motivos y puesta en escena de las illas, illas-chacras y mesas. Buscando la abundancia en un ecosistema de alta variabilidad. En *Del Mediterráneo a los Andes* (pp. 52-63). CAM. Obras Sociales.
- BOREA, G., GERMANÁ, G. (2008). Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad. En *Grandes maestros del arte peruano. Mérida, Rojas, Urbano, Sánchez* (pp. 12-21). Lima: TGP.
- BOVISIO, M.A. y PENHOS, M. (comp.) (2010). Introducción. En *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo editor/Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Colección Con-textos Humanos 3.
- CÁNEPA KOCH, G. (2006). Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual. En *Imágenes de la Tierra. Archivo de Pintura Campesina* (pp. 8-15). Lima: UNMSM.
- DEL VALLE et al. (2018). *Dibujo y pintura campesina. Una lectura visual* (pp. 29-36). Lima: MASM.
- ESCOBAR, T. (2011). Arte indígena: el desafío de lo universal. En Jiménez J. (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz: MEIAC. Madrid: Turner. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>
- ESPEJO, E. (2022). *Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes*. PCP – Programa Cultura Política. Bolivia.
- FLORES, M. (2019). Filosofía intercultural y el Allin Kawsay, Vivir bien andino. En *Diálogo de Razones* (p. 182). Lima: Editorial San Marcos. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-3762021000100313
- LALANDER, R., LEMBKE, M. (2021). Reflexiones decoloniales sobre Sumak Kawsay y justicia social. En Aguirre Bermeo, A.; Eguiguren, M. B.; Maldonado Ordóñez, J. y González Malla, J. (ed.), *Libro de Acta de Memorias del Congreso Internacional Ciencias Jurídicas, sociales y políticas* (pp. 98-124). Loja, Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja/UTPL.
- MENDIZÁBAL, E. (2003) [1964]. La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano, dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano* (pp. 104-180). Lima: URP, ICPNA.
- ORDÓÑEZ, C. (2013). El culto a las yllas de Huánuco Pampa: entre la luna y el puquial. En *Arqueología y Sociedad*, n° 26, pp. 385-394.
- PINO, A. (2010). La tradición de los mollos o illas puneños. En *Revista del Museo Nacional*. Ministerio de Cultura, Tomo L, pp. 247-270.

- _____ (2011). Alasita. En *Revista de Difusión Cultural*. Suplemento de la Revista Radial de Cultura Popular *Puno, Capital del Folklore Peruano – Pachamama Radio*, n° 12, mayo, edición Extraordinaria, pp. 8-9.
- RIVADENEIRA, G. (2016). *Sumak Kawsay - Espléndida existencia - Buen vivir*. Ecuador documents. <https://fdocuments.ec/document/sumak-kawsay-esplendida-existencia-buen-2016-12-7-introduce-este-saber.html?page=10>
- MACERA, P. (2009). El amaru-teja. Nueva ascensión de un dios andino. En Pinto, M. (comp.), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- MIGNOLO, W. y GÓMEZ, P. P. (comps.). *Arte y estética en la opción decolonial II*. Bogotá: Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (p. 246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- _____ (2014). Bien vivir: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- ROJAS SOTELO, M. (2019). En adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo. En *Revista Kaypunku*, vol. 4, n° 1, junio 2019, pp. 521-591. www.kaypunku.com
- TORRES, J. (2006). Organización y conflicto en las imágenes. En *Imágenes de la Tierra. Archivo de pintura campesina* (pp. 82-93). Lima: UNMSM.
- WALSH, C. (2009). Interculturalidad crítica y educación intercultural. Seminario *Interculturalidad y Educación Intercultural*, organizado por el Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, 9-11 de marzo.
- YACASI, F. (2017). *Allin Runa Kay: rescatando el fundamento de la moral andina*. [Tesis para optar al Bachillerato en Filosofía]. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela profesional de Filosofía. <http://repositorio.unsa.edu.pe/bitstream/handle/UNSA/5735/FLYaccf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- YLLIA, M. E. (2017). Arte popular tradicional. En *Conexiones*. Catálogo de colecciones del MUCEN. Banco Central de Reserva del Perú.

Amazonía, comunidad y archivo

Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)

Diego Molina Campodónico¹

Resumen

El devenir de la región amazónica y sus comunidades frente a la crisis climática, la deforestación, contaminación y extracción de recursos se ve interpelado por la memoria reciente que conserva el archivo de dibujo y pintura campesina. Desde la exploración del archivo, este proyecto expositivo busca amplificar los testimonios visuales de un tiempo específico (1984-1996), los cuales nos advierten sobre el presente y sus acelerados cambios.

Palabras clave: pintura campesina, Amazonía, memoria, archivo, medio ambiente.

Amazon, Archive and Community

Memory and visions from the Archive of Indigenous Painting of MASM (1984-1996)

Abstract

The future of the Amazon region and its communities in the face of climate change, deforestation, contamination and resource extraction; is confronted by the recent memory that the archive of Museo de Arte San Marcos (MASM) preserves, in its indigenous drawing and painting collection. From the exploration of

¹ Investigador invitado por el Museo de Arte de San Marcos (MASM).

molinacampodonicodiego@gmail.com

Lima, 1980. Artista e investigador interesado en el archivo en el arte. Magíster en estudios avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Licenciado en Artes por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad en la que se desempeña actualmente como docente. Investigador invitado por el Museo de Arte de San Marcos MASM (PER) en el marco del programa Connecting Art Histories, junto a investigadores de MUNTREF (ARG) y MAC (BRA).

Registros: Alejandro Olazo Millán

Fecha de recepción: 25/04/2023 – Fecha de aceptación: 30/05/2023



CÓMO CITAR: Diego Molina CAMPODÓNICO. "Amazonía, comunidad y archivo. Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 30-49.

this archive, this exhibition project seeks to amplify the visual testimonies of its own inhabitants in a specific time (1984-1996), which warn us about the present and its accelerated changes.

Keywords: Indigenous rural painting, Amazonian rainforest, memory, archive, environment.



Figura 1. Juan Pérez, S/T (1990). *Voz de la Selva*, Iquitos. (90 0 26 LOR).
Posible aporte para *Influxos da Morte na Arte Moderna e Contemporanea no Mac USP*,
MASM y MUNTREF

Amazonía, comunidad y archivo Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)

La Amazonía sudamericana, la mayor extensión de selva del planeta, comprende parte de los países de Ecuador, Colombia, Perú, Brasil, Venezuela, Bolivia, Surinam y Guyana. Una gran selva húmeda y tropical que nace desde la cuenca del río Amazonas. Conectada culturalmente por comunidades originarias, alberga una gran porción de biodiversidad necesaria para la subsistencia planetaria. En el presente, es crucial la conservación de su medio natural, desafío que debe atender la fragilidad de las comunidades que viven en interrelación con sus ecosistemas.

El territorio amazónico peruano nace en las estribaciones orientales de la Cordillera de los Andes, cadena montañosa que atraviesa Sudamérica y divide el país en tres regiones naturales claramente diferenciadas: Costa, Sierra y Selva. La Costa, con zonas desérticas y grandes ciudades de cara al Océano Pacífico; la Sierra, al centro del Perú, atravesada por la cordillera de los Andes, para dar paso desde sus alturas a la inmensidad de la selva amazónica peruana.

Estas tres realidades, han sido históricamente diferenciadas y su relación con la ciudad o centros administrativos muy diversa, tanto para su acceso como en su comunicación. Al mismo tiempo, la incorporación de la Amazonía dentro del relato histórico nacional ha sido tardía, como la emergencia del arte amazónico dentro del panorama del arte contemporáneo peruano.

La iniciativa de *Colección de Colecciones* busca vincular los acervos de los museos de arte que albergan tres universidades públicas de Sudamérica, a través del programa *Connecting Art Histories* patrocinado por la Getty Foundation. Los museos de la Universidad Tres de Febrero (MUNTREF, Argentina), el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC, Brasil) y el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos (MASM, Perú) han puesto en comunicación a sus investigadores y colecciones en búsqueda de vasos comunicantes que le den forma a un relato regional desde el arte.



Figura 2. Melissa Valentina V., 3° "A" (escolar), 3 regiones naturales, 1994-003-San Martín, Madre de Dios.

Es en este contexto de diálogo con sus pares y en la revisión del acervo que conserva el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos donde emerge el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina (1984-1996) como material de trabajo. Estos documentos y testimonios visuales son una herramienta de memoria indispensable para entender los procesos del mundo amazónico y sus comunidades frente a la crisis medioambiental y climática que enfrentamos. Este archivo

tiene además la posibilidad de generar, a manera de espejo, comunicación con diversas piezas y relatos contenidos en las colecciones de las universidades mencionadas.

El Archivo encuentra su singularidad al ofrecernos la visión desde sus propios protagonistas. Hombres, mujeres y niños de la Amazonía peruana, quienes generaron un registro propio de sus experiencias en estos cambios acelerados. Realizadas durante un periodo sostenido en el tiempo (1984-1996), estas visiones están hoy abiertas a nuevas interpretaciones en búsqueda de su integración a la memoria colectiva de la región sudamericana desde el arte, su historiografía e investigación. Tanto este proyecto, como los surgidos en *Colección de Colecciones*, buscan promover la investigación en nuestras casas de estudio e impactar tanto en la comunidad universitaria como en la sociedad en general.

Amazonía, comunidad y archivo

El presente artículo presenta los avances de un proyecto expositivo que busca activar el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina que posee el Museo de Arte de San Marcos, concentrando la mirada en las piezas que surgen en la complejidad de la Región Amazónica.

Se debe tomar en consideración que para el caso de la argumentación del presente proyecto entendemos la memoria como un acto creativo vinculado a la imaginación. Es una respuesta subjetiva, que podríamos llamar también creativa. Recordar se encuentra vinculado a la imaginación, opera siguiendo sus huellas (Ricoeur, 2000, p. 21). Su generación a través del archivo debe verse expresado en el posterior desarrollo de la propuesta de exhibición en concreto. A su vez, atendemos al hecho que con la documentación y archivación se generan diversos procesos que conforman la historia y en consecuencia el olvido.

Al mismo tiempo, la memoria es ese tercer estado entre la historia y el presente. (Guasch, 2010, p. 180). En la relación de estos conceptos, memoria, imaginación e historia, se encuentra una de las principales motivaciones para activar el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del mundo amazónico peruano. Otra motivación importante que le da pertinencia al proyecto coincide con “el interés creciente de investigadores jóvenes por esta colección” como “síntoma de nuevas interpretaciones, que oscilan entre una mirada intercultural y descolonial” (Del Valle, 2022, p. 23).

Presentamos a lo largo de este texto una breve selección de imágenes que acompañan diversos puntos de vista de un primer acercamiento al análisis visual. Diez imágenes es un panorama insuficiente para describir la diversidad que contiene el archivo, pero otorga una primera mirada a sus posibilidades.



Figura 3. 1987 - 028 - Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

La que precede estas líneas (Fig. 3), nos muestra la energía vital y velocidad de un grupo de gente que aparenta el caudal de un río. Todos dibujados en movimiento, ya sea transportando animales, víveres, frutos, mercaderías. El márgen derecho talado, el margen izquierdo nos muestra unas viviendas y algunos árboles.

El ritmo de las actividades económicas a lo largo de la trocha se contrapone a dos personajes detenidos. El principal al extremo izquierdo, personaje recurrente en otras imágenes, con un maletín en mano, camisa y pantalón. Al centro de la escena, un singular personaje de sombrero también detenido, portando una radio. Solo basta imaginar qué podría estar sonando en esa radio acompañando la escena en movimiento, en un Loreto de 1987.

La imagen siguiente (Fig. 4) proviene del mismo departamento, Loreto. Coincidiendo en el año, está también elaborada con colores y plumones. Nos acerca la idea de constante movimiento. La visión es ahora más amplia, nos muestra el potente caudal del río, el cual se encuentra también invadido por la intensa actividad del transporte de maderos.



Figura 4. 1987-029-Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

Peces nadando y otros de cabeza flotando, algunos con aves carroñeras ya encima, mientras que otras sobrevuelan la escena. Balsas con pescadores tradicionales, entre botes a motor. En el margen superior del río se observa lo que podría ser la delimitación de bosque junto a una loma, que aparenta ser el cementerio de la comunidad dibujada a la derecha.

Las piezas con las que cuenta hoy el archivo, los testimonios visuales realizados por sus protagonistas, han sido fuente inagotable de pensamiento sobre la cosmovisión campesina, la traducción de saberes ancestrales y el manejo territorial de sus comunidades. Al mismo tiempo, estos testimonios visuales trascienden las dificultades de la traducción intercultural para constituirse en una vía de denuncias sobre la situación en tiempos de extrema violencia. Analizando las imágenes provenientes del mundo andino como herramienta para la memoria histórica del conflicto armado interno, Christian Elguera (2020) nos comenta:

“Uno de los principales ejes que guiaron las negociaciones de los sujetos campesinos durante el concurso fue denunciar las invasiones de militares y senderistas dentro de sus territorios, un proceso que llamaré desertificación en diálogo con Alberto Flores Galindo”.

En paralelo, el Archivo de Pintura Campesina en el caso de la Selva Amazónica, con menos ejemplares, nos muestra en primera instancia un proceso acelerado de desertificación del hábitat natural por medio de actividades extractivas y una

constante negociación entre sus agentes y habitantes en la transformación de la vida en términos económicos y sociales.

La Amazonía en el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del MASM

Las colecciones de las universidades públicas, como la del Museo de Arte de la Universidad de San Marcos (MASM), persisten pese a los embates del tiempo en la conservación de piezas artísticas que aportan significados de tiempos específicos. Piezas que desde el presente permiten la construcción de futuros posibles. Debemos pensar a qué responde que tal o cual objeto se haya conservado hasta nuestros días y a través de qué sistema de valores han sido esas y no otras piezas las que llegan a nuestras manos.

Existen tres colecciones en el caso del Museo de Arte de San Marcos. La Colección de Retratos (S. XVI-XXI), la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo y la Colección de Arte Popular. Esta última alberga piezas destacadas de la tradición popular. La Colección de Dibujo y Pintura Campesina podría encontrar quizá su lugar ahí, o en la colección de arte moderno y contemporáneo. De momento su naturaleza no le asigna lugar definido, situación que puede trazar nuevas rutas con el trabajo desde el archivo.

Podríamos decir que si bien el arte contemporáneo peruano va teniendo con el tiempo un carácter de hibridación que borra estas fronteras, históricamente ha existido una diferenciación entre arte popular y arte culto o proveniente de la academización de las artes. Este conflicto tuvo quizás su punto más álgido en 1975 con el episodio en torno al Premio Nacional de Cultura Ignacio Merino en la categoría de Arte, ganado por López de Antay, retablista ayacuchano. En esa oportunidad, la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP), el espectro culto limeño, desestimó la decisión del jurado a través de un comunicado que creó controversia.

En este panorama, el MASM recibe en el año 2004 en su Colección de Arte Popular una importante donación por parte de la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER) de la Colección de Dibujo y Pintura Campesina. Todo el archivo que posee la colección conforma un caso singular dentro de este escenario, al ser una manifestación que proviene de una voz aún invisible en el panorama de las artes peruanas y su historiografía.

El Archivo consiste en testimonios visuales realizados por sus protagonistas, hombres mujeres y niños, durante diez Concursos de Pintura Campesina realizados entre los años 1984 y 1996 en el mundo rural andino y amazónico. Estos concursos fueron promovidos por diversas ONG peruanas, como el Centro Peruano de Estudios Sociales (CEPES), el Centro de Educación y Comunicación ILLA y la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER).

Dichos eventos fueron celebrados los 24 de junio, Día del Campesino,² y lograron articular en su momento a instituciones públicas y privadas, en una amplia difusión de alcance regional por medio de emisoras radiales, clubes de madres, instituciones de la iglesia, colegios, medios periodísticos y municipios. Tanto la permanencia del concurso en el tiempo, como la itinerancia de las piezas ganadoras por medio de exhibiciones en la zona y a nivel nacional, incrementaron la participación e interés en cada una de estas diez ediciones. Al mismo tiempo, la circulación de las piezas ganadoras debilitaba su retorno y conservación, lo que resultó en el extravío de muchas a las que solo se accede a través de un archivo de diapositivas.



Figura 5. 1994-007-Ucayali. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

La siguiente imagen (Fig. 5), también extraída de una diapositiva, nos muestra con elocuencia el conflicto del campesino amazónico. Realizada en 1994 en Ucayali, la pintura contrapone el sentido de comunidad al interés personal. Las actividades tradicionales frente a un modelo movilizad por el capital y sus valores. En las diversas representaciones, como la que se presenta a continuación (Fig. 6), hay una clara distinción del mundo campesino, organizado y próximo a

² En el mundo campesino andino, el 24 de junio corresponde al solsticio de invierno, o máxima declinación del sol, que da lugar ancestralmente a la fiesta del Inti Raymi, dedicada a la adoración del dios Sol y celebrada en la ciudad de Cuzco, centro del Imperio Inca. Fue declarado *Día del Indio* por el presidente Augusto B. Leguía en 1930, para posteriormente, en el contexto de la Reforma Agraria de 1969 impulsada por el general Juan Velásco Alvarado, ser rebautizado como el Día del Campesino.

las ciudades, permeable a los cambios en sus actividades, mayormente mestizo, y el mundo indígena. En este caso, vemos el encuentro de estos espectros en un intercambio de saberes.



Figura 6. 1990- 014-Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

Autopercibido en algunas imágenes como “la vida antigua”, o con una clara distinción entre “la vida campesina y nativa”, el mundo indígena mantiene una relación de equilibrio con el contexto en una presencia desperdigada en la inmensidad de la selva. Cuenta con actividades para la supervivencia como la pesca, caza y recolección de frutos, o culturales como la danza o la cerámica, que se ven contrastadas con el movimiento acelerado de las actividades extractivas a mayor escala.

El director del MASM, Augusto Del Valle (2022), desarrolla en un artículo reciente un amplio estado de la cuestión con respecto al proceso de restauración y puesta en valor del archivo. La Colección de Dibujo y Pintura Campesina fue donada el año 2004. Se encuentra conformada por 3504 pinturas y más de 7000 documentos entre cartas, testimonios y otros. Su proceso de restauración involucró en su momento el auspicio de la cooperación internacional británica por medio de Oxfam-GB y el Department for International Development (DFID) a través de su programa de Inclusión y Desarrollo.

Para su puesta en valor el MASM ha realizado diversas acciones. El 2005 se presentó una selección de 116 obras restauradas en *Imágenes de la tierra*, exhibidas

bajo la curaduría de María Elena del Solar, Nelly Plaza y Gustavo von Bischoffshausen. A lo que le siguió en el 2006 la publicación *Imágenes de la tierra: Archivo de pintura campesina*. Otra estrategia de puesta en valor ha sido la itinerancia de un grupo de treinta piezas de la colección en el espectro escolar de Lima Metropolitana en el año 2007. Luego de varios años de itinerancia constante de ciertas piezas, el 2018 se presentó tanto en el Lugar de la Memoria (LUM) como en el MASM la exhibición *Memorias de Nuestra Tierra* (Del Valle, 2022).

Cabe destacar que todo este universo de archivo de la Colección de Dibujo y Pintura Campesina incluye tanto la realidad campesina andina como la amazónica. Nuestro proyecto se restringe, por las preocupaciones anteriormente expuestas, al trabajo con espectro amazónico. Esta selección se realiza considerando el cambiante contexto geográfico en el que se desarrolla el mundo campesino en la Amazonía. El cual genera otras problemáticas históricas paralelas, además de su condición de relación cultural con un espectro más amplio en la región sudamericana.

La región amazónica peruana está conformada por los departamentos de Loreto, Ucayali, Amazonas, San Martín y Madre de Dios. Encuentra sus límites políticos, mas no sistémicos o culturales con Ecuador, Colombia, Brasil y Bolivia. Países con los que compartimos *lenguas originarias*.³ Con Ecuador compartimos el *achuar*, con Ecuador y Colombia el *secoya*. Con Colombia y Brasil el *ticuna* y el *murui-muinani*. Con Brasil y Bolivia el *yine* y el *yaminahua*. Con Brasil compartimos, además, el *ashaninka*, *madija*, *kukama kukamiria*, *sharanahua* y *matsés*. Esta intensa relación cultural involucra también la fragilidad de ecosistemas que se retroalimentan.

³ “Las lenguas originarias son aquellas que se empleaban antes de la llegada del castellano como idioma durante el Virreinato. En conjunto, estas lenguas representan la expresión de una identidad colectiva, así como una manera distinta de entender y describir la realidad”. Video informativo del Ministerio de Cultura: <https://www.youtube.com/watch?v=E7byJncpRQg>



Figura 7. 1998-033-13 Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

Con desarrollo geográfico en Selva Alta o de Cordillera y Selva Tropical, la Amazonía peruana es su región natural más extensa, constituye un 62% de su territorio y es el segundo país después de Brasil en extensión. Además, contiene una gran diversidad cultural expresada en 44 lenguas amazónicas.⁴

La inmensa diversidad de los pueblos indígenas contenidos en la Amazonía nos hace pensar en la fragilidad de sus condiciones vitales en equilibrio con el ecosistema. El siguiente testimonio visual (Fig. 7) nos presenta a una comunidad enferma, que muestra puntos rojos en la piel de los personajes; alguno está siendo transportado en camilla. A partir de ella se puede investigar las crisis sanitarias en las comunidades de Loreto durante el año 1988.

Al mismo tiempo esta imagen puede traernos a la actual situación de crisis sanitaria en la comunidad amazónica de Cantagallo, parte del pueblo *Shipibo-Konibo*, durante la propagación del covid-19. Se trata de la comunidad amazónica más grande que ha migrado y se ha asentado en Lima, la ciudad capital, en el margen del Río Rímac. Actualmente en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo en Lima, se presenta la exhibición *Madres plantas y mujeres luchadoras. Visio-*

⁴ El 27 de mayo se celebra el *Día de las lenguas originarias* en Perú. La fecha nace en 1975 al considerarse el Quechua, lengua Andina de mayor uso entre los peruanos, como lengua oficial de la República, dando lugar al *Día del idioma Nativo*. El 2001 se promulgó la ley de protección a las lenguas originarias.

nes desde *Cantagallo*, que nos muestra la lucha por la supervivencia de esta comunidad amazónica defendiéndose en la ciudad con sus plantas medicinales.⁵

En la siguiente imagen (Fig. 8), los personajes conservan sus vestimentas, danzas y costumbres en un intercambio con documentalistas. La maloca comunitaria se establece como marco de una danza alrededor de las cámaras Canon minuciosamente descritas. Al margen izquierdo, tres aves terminan de cerrar la pintura elaborada con tintes naturales.

Es difícil identificar quiénes de los participantes del Concurso de Pintura Campesina han seguido desarrollando una actividad artística. Víctor Churay (1972-2002) fue un artista bora cuya obra actualmente se exhibe en *Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas*, exhibición que se presenta de manera paralela a la anteriormente mencionada *Madres plantas y mujeres luchadoras* en la sala principal del MAC en Lima hasta el 30 de abril de 2023.



Figura 8. Víctor Churay, 1987-027-Loreto. Fotografía de diapositiva.

Esta importante exposición, con la curaduría de Christian Bendayán y Giuliana Vidarte, propone una revisión de los conceptos e imaginarios con los que han sido representados y abarcados los territorios de la Amazonía desde una perspectiva que buscaba defender la propiedad sobre ella, con el fin de afirmar soberanía para la explotación de sus recursos y de sus habitantes.⁶

⁵ *Madres Plantas y Mujeres Luchadoras. Visiones desde Cantagallo*. Del 11 de noviembre al 23 de febrero de 2023. Curaduría de Gala Berger, Miguel López y Olinda Silvano. MAC Lima. <https://maclima.pe/project/madres-plantas-y-mujeres-luchadores-visiones-desde-cantagallo/>

⁶ *Los ríos pueden existir sin agua, pero no sin orillas*. Del 20 de octubre de 2022 al 30 de abril de 2023. Giuliana Vidarte y Christian Bendayán. MAC Lima. <https://maclima.pe/project/los-rios-pueden-existir-sin-aguas-pero-no-sin-orillas/>

Siguiendo al texto de presentación, nos acercamos a una amplia constelación de artistas de diversos orígenes en torno a la problemática amazónica. Víctor Churay participa con *Mapa de cielo Bora*, pieza usada para presentar la exhibición, y en especial con *Recibimiento de turistas*, de 1996. Esta segunda pintura propone una escena similar a la que acabamos de apreciar, de 1987 (Fig. 8). Esta coincidencia además ha aportado un elemento imposible de detectar a través del análisis de la imagen contenida en una diapositiva. Ambas están pintadas sobre *llanchama*, corteza del árbol de Ojé que utilizan los boras.

El horizonte de la Amazonía y su arte ha ido cambiando paulatinamente al inscribirse en el relato nacional en el presente contexto globalizado. Un buen ejemplo de esta inscripción en la narrativa nacional se encuentra en la emergencia del denominado *arte amazónico* por medio de un sinnúmero de exhibiciones y el arduo trabajo de diversos agentes culturales, instituciones y publicaciones desde inicios del siglo XXI.

Nuestro objeto de estudio es previo a esta emergencia reciente y puede establecer continuidades, discontinuidades y relaciones, dentro de su inserción en la historia del arte. Del mismo modo, de manera expansiva, ha encontrado quizá su punto más alto internacionalmente en la representación peruana como país invitado en ARCOMadrid 2019 con *Amazonías*⁷ –en Matadero Madrid–. Exhibición que concentraba la producción de artistas propios de las comunidades indígenas amazónicas, como reflexiones de artistas desde la capital en una multiplicidad de medios. La Amazonía peruana, territorio históricamente postergado en el relato nacional, encuentra su rostro actual en la producción artística de sus creadores.

Esta pintura rescatada de 1989 (Fig. 9) es un buen ejemplo del trabajo de restauración del MASM, pues ha tenido que ser retirada de una superficie de madera apolillada. Su peculiar estética puede conectar en términos arte-históricos con el arte urbano loreto, específicamente el de Iquitos de los años noventa. Me refiero a la surgida de pintores de carteles por toda la ciudad. Como el de Ashuco o el mismo Christian Bendayan,⁸ quien las transporta a sus pinturas. Esta tradición puede ser más distante en el tiempo. Pero, a finales de los noventa, con

⁷ *Amazonías*, exhibición comisariada por Gredna Landot y Sharon Lerner, coproducida por el Museo de Arte de Lima MALI y Matadero Madrid con el apoyo del Ministerio de Cultura y el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Centro Cultural Inca Garcilaso y LXG Amazon Reforestry Fund. Presentada en el contexto de la feria ARCOMadrid con el Perú como país invitado. Presentada en mayo del 2019 en Matadero Madrid.

⁸ Christian Bendayan, artista e investigador de Iquitos, Loreto, es el mayor articulador y gestor cultural del *arte amazónico*. Ha sido representante del pabellón peruano en la 58ª Bienal de Venecia con su proyecto *Indios antropófagos*, en el cual realiza una exploración de archivo e histórica de la Amazonía. Se puede leer un fragmento del texto "Transtropicalía" de Gustavo Buntix, curador de la exhibición, en la edición digital de la revista Artishock: <https://artishockrevista.com/2019/06/12/christian-bendayan-indios-antropofagos-peru-en-la-58-bienal-de-venecia/>

colores fluorescentes y tipografías exotistas, poblaron de esmalte la ciudad de Iquitos y su vida cultural y pasaron a configurar parte de su peculiar estética.



Figura 9. 1989-43-LOR (autor en investigación).

Un proyecto de exhibición desde el Archivo

En el archivo, el espectro amazónico contiene muchos menos elementos en comparación con las piezas y documentos correspondientes al mundo andino. En cantidad, más no en riqueza. El conjunto que nos involucra contiene un promedio de 170 piezas físicas, acompañadas por 278 diapositivas con el registro de muchas piezas inexistentes. A esto se suman diversos documentos o cartas anexadas a las pinturas y dibujos.

Estos documentos se encuentran aún en un proceso de revisión, como el contraste entre muchas imágenes y las listas de autores, entre otras tareas dentro de la labor arcóntica y de archivo. En muchos casos, con un carácter narrativo, las imágenes presentadas contienen viñetas o situaciones enumeradas, cuyo desarrollo y explicación se detalla en los documentos por revisar.

De los diversos grupos por año y departamento de piezas físicas conservadas, los más grandes corresponden a Loreto y Madre de Dios en 1996, año en que el concurso tenía como tema *La vida de la mujer rural*:

“Las siete primeras versiones del Concurso fueron convocadas con un tema general: *La vida en el campo* y las tres últimas trata-

ron temas específicos como: *El quinto centenario de la llegada de los españoles* (1992), *Medio ambiente* (1994) y *La vida de la mujer rural* (1996) (Álvarez, 1996, p. 6).

La colección de piezas también es sustanciosa en la década de los ochenta, sobre todo en el caso de Loreto, con una colección bastante regular de obras entre 1984 y 1990. A esta se suma un gran grupo de 1994. Las piezas en el caso de San Martín, grupo de menos sustancioso, recorre principalmente los años 1984 y 1985 y encuentra un vacío hasta otro grupo de 1994. Las pocas piezas de Ucayali recorren los años 1984, 85, 90 y 96. También son pequeñas la cantidad de obras de la región de Amazonas, con piezas tan solo de los años 1990 y 1994. Las de Madre de Dios está conformada principalmente por dos grupos, del año 1994 y 1996.

Esta constelación irregular de representaciones han sido rescatadas y han sobrevivido en el tiempo a pesar de su itinerancia. Si bien el concurso tuvo una permanencia entre los años 1984 y 1996, el número de piezas no es regular año por año. Tampoco es equilibrado en representatividad.

La colección de diapositivas ha sido digitalizada en su totalidad para el proyecto en un proceso de *trans-archivación*.⁹ Al ser un registro digital de uno fotográfico, las imágenes digitales extraídas de las diapositivas presentan problemas de origen, como desenfoques o cortes deliberados en las imágenes, o sencillamente el color propio de la fotografía de esos años. Las piezas físicas, de pequeño y mediano formato, han sido también recientemente registradas.

En las diapositivas el universo más grande corresponde igualmente a Loreto, con una continuidad entre los años 1984 y 1990, sumado a otro grupo de 1996. Hay un conjunto menor de Madre de Dios y San Martín, de 1994. Estos elementos digitalizados pueden, por ejemplo, ampliarse en escala, imprimirse o proyectarse. También generar relaciones de sentido por medio de una edición audiovisual. Tales operaciones deben realizarse luego de un exhaustivo trabajo en base a esta constelación visual. Una tarea que consistiría en abordar dicha realidad *rizomática*.

Este concepto sirve para poner de manifiesto los principios de conexión y heterogeneidad, la imagen de un rizoma no señala un punto como el árbol o la raíz, sino que cualquier punto puede estar interconectado. Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte, que tiene relación con el archivo, también ayuda a revelar en sus relaciones y asociaciones de una manera creativa (Foster, 2006, p. 106).

⁹ “Más allá del archivo en su antigua cualidad ‘arcóntica’, la cultura digital genera una nueva ‘cultura de la memoria’. La digitalización de los datos almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede terreno a los estadios de circulación, más constructivos que re-constructivos” (Guasch, 2010, p. 164).

Es por medio de estos tres elementos: piezas en físico, colección de diapositivas y documentos, con los que se deben articular los contenidos del proyecto expositivo. Esto presenta algunas dificultades que pueden al mismo tiempo convertirse en posibilidades.

Muchas visualidades no presentadas en esta breve selección nos hablan de la vida en comunidad. Las jornadas laborales, las actividades, festividades y organización. La vida en comunidad y sus integrantes. Desde el rol de la mujer y diferentes dificultades, hasta descripciones gráficas de usos de recursos naturales para la construcción, detalles de la pesca artesanal u otros. Se pueden también relacionar personajes que reaparecen y se hacen constantes. El curandero o chamán, los músicos, los disfraces en carnavales. Además de identificar especies naturales de flora y fauna o el comportamiento del río en su relación con la vida de sus habitantes. También podríamos citar un grupo de piezas sumamente estéticas cuyo tema es casi inclasificable.

Si bien en esta ocasión se han desarrollado ciertas ideas iniciales, estas diversas estrategias de comunicación surgirán en el proceso de la investigación, siguiendo como pauta que nuestro proyecto expositivo toma como punto de partida el archivo como tal, contenido en el Museo de Arte de San Marcos, para ser transmitido a sus visitantes.

El desarrollo de este proyecto de investigación puede ser entendido como una labor arqueológica desde el archivo, mediante la revisión de documentos elaborados y conservados con medios propios de su tiempo. Partiendo del archivo como objeto de estudio, las estrategias propuestas desde ese punto para la conformación de una exhibición serían la operación que lo transforme en *objeto-discurso* y que potencie sus posibilidades especulativas a futuro.

La arqueología (...) no es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No una vuelta al secreto del mismo origen, es la descripción sistemática de un objeto-discurso (Foucault, 2002, p. 237).

Al establecer los puntos de desacuerdo entre la historia de las ideas y la arqueología, Foucault nos revela esta última como la posibilidad de una transformación dentro de una descripción sistemática.

El contexto actual de acelerados cambios nos proyecta a su vez la idea de una *arqueología del futuro*. En un escenario no tan distante, sus aportes pueden empezar a cobrar relevancia, al establecer puntos disonantes entre la historia de las ideas, la arqueología y la relevancia de los archivos como portadores de memoria.

En paralelo, Del Valle (2022) le va tomando el pulso a lo dicho hasta hoy con respecto al archivo en un recuento de las discusiones estético-artísticas, como las interpretaciones de la semióloga Carmen Lizarraga y el historiador del arte

Roberto Miró Quesada en la década de los noventa.¹⁰ Recorre a su vez aproximaciones más recientes desde las ciencias sociales, con aportes como los de Christian Elguera (2020) y su descripción del *manchay* tiempo (tiempo de violencia), que traduce visualmente el periodo de violencia en las zonas altoandinas.

Además atiende a las especificaciones de análisis visual planteadas por Gisella Cánepa (2006) y los límites que encuentra la antropología frente a estos fenómenos. Tengamos en cuenta que el archivo fue generado por una red de ONG, todas relacionadas al mundo de la academia en las ciencias sociales. Ahora, por lo pronto, aparentemente agotado en ese espectro, se muda a su estudio desde un museo de arte en búsqueda de nuevas aproximaciones

En ese sentido, nuestro proyecto puede habitar el espacio que asigna Cánepa a la historia del arte en el primer párrafo de su artículo “Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual”:

Para un historiador del arte, la importancia de esta colección como fuente de información es evidente, para la mayoría de antropólogos lo es menos. Ciertamente, los antropólogos no dudamos en reconocer el valor cultural, estético y etnográfico de estas pinturas, sin embargo, somos menos propensos a tomarlas como objetos de investigación o considerarlas en su conjunto como fuente de información, es decir como un “lugar” donde realizar trabajo de campo (2006, p. 8).

De este modo asumimos el reto a través de estrategias surgidas desde las prácticas artísticas contemporáneas en relación al archivo, como presencia y posibilidad. La Amazonía en el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina, al margen de discusiones en interpretación desde distintas disciplinas, nos interpela sobre el presente y nos congrega en esfuerzos que trascienden su rol estético o el carácter etnográfico para colocarnos frente a un compromiso ético.

¹⁰ Véase: *Imagen y realidad: A la conquista de un viejo lenguaje*. Lima: Comisión Ejecutiva del Concurso de Dibujo y Pintura Campesina, 1990.



Figura 10. Juan Ramos Tangoa, *Fe y compromiso en la fiesta de San Juan* (1990). Nuevo Requena, distrito de Campoverde, Pucallpa, Ucayali.

Las relaciones de poder y desigualdad social activos en la sociedad pueden ser hechos con los que uno puede no estar de acuerdo; no queda sino vivir adentro y en contra, no se puede escapar. Se debe dar paso a una reorganización de la subjetividad que revele la historia heterogénea y ésta a su vez sea capaz de producir memoria, imaginación y conocimientos. (Quijano, 2015).

Amplificando las voces y visiones del mundo amazónico a través del proyecto *Amazonía, comunidad y archivo. Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)*, buscamos incidir como una herramienta de memoria que aporte a la reorganización histórica de una subjetividad heterogénea desde el arte de sus habitantes.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, F. (2004). *Archivo de Pintura Campesina del Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos*. Lima: MASM-Oxfam-DFID-SER.
- CÁNEPA, K., G. (2006). Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual. En *Imágenes de la tierra: Archivo de pintura campesina*. Lima: MASM.
- DEL VALLE, A. (2022) La voz de las comunidades desde sus imágenes. Pasado, presente y futuro del Archivo de dibujo y pintura campesina del MASM. *Revista CCSM*.

- ELGUERA, C. Allin llankaq llaqta. Territorios e imágenes campesinas más allá del Manchay Tiempo. Revista Quehacer n° 5. <http://revistaquehacer.pe/n5>
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUASCH A. M. (2010). *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Barcelona: Akal.
- FOSTER, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, n° 3.
- QUIJANO, A. (2015). La colonialidad/descolonialidad del poder. Transcripción personal de la conferencia. Universidad Ricardo Palma, Clacso tv, Lasa 2015, Lima, Perú. <https://www.youtube.com/watch?v=UhQU4HtGDpY>
- RICOEUR, P. (2000). *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Reflejos del imaginario femenino

Obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a las colecciones MUNTREF, MASM, MAC-USP en diálogo

Sofía García Vieyra y Karime García Martínez¹

Resumen

El presente artículo, a modo de ensayo curatorial, aborda la lectura de un conjunto de obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a colecciones universitarias públicas, a fin de dar cuenta de la mirada de género involucrada en la transformación de un imaginario femenino (Freidan, 2009) en nuestra región. Este imaginario, sujeto a narrativas históricas hegemónicas, aún condiciona la identidad y accionar femenino. Considerando la mirada curatorial en la redefinición del canon (López, 2017), el ensayo propone los siguientes núcleos de lectura: acciones públicas y privadas, tensiones en la representación de la identidad e íconos culturales.

Palabras clave: Mujeres artistas, colecciones latinoamericanas, imaginarios, identidad

Reflections of the feminine imaginary

Works by Latin American artists from the MUNTREF, MASM, MAC-USP collections in dialogue

Abstract

This curatorial essay addresses the reading of a set of works by Latin American artists belonging to public university collections, in order to account for the

¹ **Sofía García Vieyra**, artista, docente y gestora cultural. Licenciada en Escultura de la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó el programa de posgrado como artista residente de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam) con el apoyo de la Beca Antorchas. Tesista de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la UNTREF, bajo la dirección de la Dra. Fabiana Serviddio. Vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. sofiagarcievieyra@gmail.com

Karime García Martínez, artista, docente y curadora. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad del Valle en Cali, Colombia. Tesista de la Maestría en Curaduría en Artes Visuales bajo la dirección de la Dra. Fabiana Serviddio y cursante del Doctorado en Teorías Comparadas de las Artes, ambas de la Universidad Nacional Tres de Febrero. Vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires. karime422@gmail.com

Fecha de recepción: 28/02/2023 – Fecha de aceptación: 30/04/2023



CÓMO CITAR: Sofía GARCÍA VIEYRA; Karime GARCÍA MARTÍNEZ. "Reflejos del imaginario femenino. Obras de artistas latinoamericanas pertenecientes a las colecciones MUNTREF, MASM, MAC-USP en diálogo", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 50-71.

gender perspective present in the transformation of a female imaginary (Friedan, 2009) in our region. This imaginary, subject to hegemonic historical narratives, still conditions female identity and actions. Considering the curatorial perspective in the redefinition of the canon, the following reading axes are proposed: public and private actions, tensions in the representation of identity and cultural icons.

Keywords: Women artists, Latin American collection, imaginaries, identity.

Introducción

“La mujer puede transformar la imagen de la mujer.”

Alicia D’Amico (1984)

El reflejo nos permite acceder a la imagen de algo o de alguien a través de un objeto que intermedia. Su potencia se asocia a su capacidad de duplicación, pero también a la posibilidad de ver “algo” sin tener que mirarlo directamente. Esa visión indirecta que el lente espejado nos brinda, nos devuelve a veces nuestra propia perspectiva en relación al objeto reflejado. Una perspectiva que alberga el espacio de la distancia de la visión, lo que ralentiza la mirada del observador en su lectura; lo que nos lleva a recordar que el verbo reflejar se vincula en su origen semiótico al verbo reflexionar, compuesto en latín tardío por: *reflexio*, *-ōnis* ‘acción de volver atrás’. O sea que el reflejo es una imagen que nos permite pensar en un movimiento pendular tanto espacial como temporal, donde la mirada signa la estrategia de reconocimiento al devolvernos nuestra imagen en una visión periférica ampliada de nuestro entorno, a la que no lograríamos acceder de otra manera.

Esta *acción de volver atrás* al hablar de reflejos del imaginario femenino nos recuerda que la mirada se ha educado bajo narrativas históricas hegemónicas que han creado condicionamientos en la manera de relacionarnos con la *imagen de la mujer*.² Es justamente por ello que proponemos poner en diálogo un conjunto de obras de artistas latinoamericanas, en tanto dan cuenta de la complejidad en la representación del imaginario femenino en nuestra región. Considerando la mirada curatorial en la redefinición del canon (López, 2017), y con la intención de pensar el arte regional de forma transversal, proponemos abordar la representación del campo de acción de la mujer, su identidad y cuerpo, y la deconstrucción de los íconos culturales a partir de apropiaciones iconográficas, como lectura que posibilita la recreación de sus legados y las búsquedas de nuevos paradigmas en el entramado de la memoria y sus formas de representación. En tanto potentes reflejos, pensar con/sobre/entre³ este conjunto de imágenes de artistas latinoamericanas nos posibilita observarnos en un campo de visión ampliada del territorio, a través de miradas irreverentes que aportan a la redefinición del múltiple y fragmentado imaginario femenino latinoamericano.

² Usamos la frase “imagen de la mujer” en singular, para poner en contexto una de las problemáticas heredadas del sistema patriarcal, en el que las mujeres eran definidas por su condición biológica, por cuanto estaban destinadas a ser esposas y madres, es decir, a dedicar la vida a ser amas de casa. Esto cobijado en un sistema que limitaba el desarrollo emocional, por lo que no contaban con herramientas para autodefinirse como ser, en autonomía e igualdad de condiciones sociales. (Friedman, 2009)

³ Objetivo del Proyecto Colección de colecciones. <https://coleccionesenred.untref.edu.ar/es/workshops>

Identidades y cuerpos: desplazamientos y rupturas

El autorretrato en tanto práctica vinculada a la exploración de la propia identidad da cuenta de una dialéctica observación-representación que articula visión, contexto y lectura, con la cual la imagen se construye en plena voluntad de significar. Algo que es posible de observar tempranamente en la obra de Annemarie Heinrich, a partir de la fotografía seleccionada de la serie *Autorretratos con cámara y esfera espejada* (1945), con la que abrimos el conjunto de obras. Es la imagen temprana de una mujer pionera en el campo de la fotografía como arte, que logró trabajar, exponer e integrar los círculos de construcción del campo de la fotografía en Argentina.⁴



Figura 1. Annemarie Heinrich, fotografía de la serie *Autorretratos con cámara y esfera espejada* (1945). Colección Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

⁴ Es de destacar su aprendizaje autodidacta, que signa el desarrollo experimental de su mirada.

En la foto seleccionada, observamos en un primer plano a la fotógrafa en su estudio, posando con una esfera espejada junto a su cámara, mientras dispara y captura su propia figura a partir del reflejo. En la escena, ella no mira detrás de la cámara, sino que posa a su lado y deja que el dispositivo intermedie con el espejo para capturar su imagen en primer plano, multiplicada en el reflejo de la esfera que está cercana a su mano. Activada como un óculo, la esfera introduce un plano nuevo de profundidad espacial, con una perspectiva distorsionada por la reflexión curva, que muestra el reflejo de la fotógrafa en diferentes ángulos al mismo tiempo. Este juego de planos espejados, que multiplican la imagen de ella desde diferentes perspectivas, nos devuelve una imagen inestable, no única de sí misma, que es llevada hacia una lectura psicológica. Se abre así el espectro de tensiones que supone la exploración de la identidad en tanto representación compleja del imaginario femenino en la negociación con el contexto.

De aquí volvemos la mirada hacia otra obra pionera, esta vez del modernismo brasileiro, como es *A boba* (1915-1916) de Anita Malfatti, en la que podemos advertir un primer intento soslayado de representación crítica de género. A pesar de que no es considerado un autorretrato, es posible dilucidar en el título un juego irónico con la representación del imaginario femenino, al visibilizar la mirada social hacia la mujer cuando su accionar es ajeno al ámbito privado o íntimo del hogar. En la imagen se observa el retrato de una mujer sentada en un sillón, que clava su mirada hacia algo o alguien fuera del campo de visión del espectador. Se triangula así la atención hacia lo que no podemos ver, lo que podría ser un indicador de una mirada externa que observa o juzga la escena. Cuando se busca la palabra “boba” en el diccionario de la RAE, esta se describe como *persona con falta de entendimiento o razón*, requerimientos mínimos para ejercer cualquier acción en el ámbito público, pero también condición excluyente para el mundo del arte, aspecto que visualizó la crítica de arte de la época, al caracterizar las obras de Malfatti como producciones no femeninas, por tener un vigor y claridad en su ejecución (Pires, 2017).

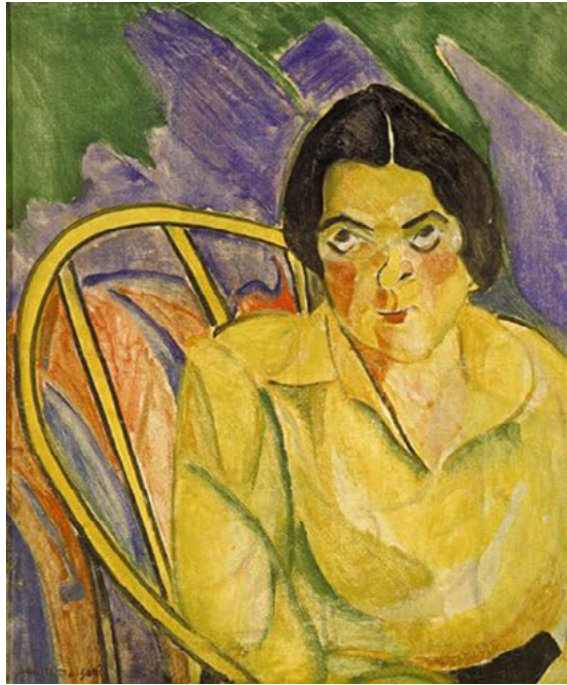


Figura 2. Anita Malfatti, *A Boba* (1915-1916). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponible en: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17330>

Recordemos que a lo largo de todo el siglo XX, las estrategias de autorrepresentación fueron espacios de negociación, tanto con el rol de *femme fatale* o musa inspiradora asignado a la mujer en el campo del arte, como con la atribución de características masculinas a las habilidades artísticas que las dejaban ajenas a estos ámbitos (Baldassarre, 2011). Las tensiones en la construcción identitaria femenina dan cuenta del cruce de miradas que moldean⁵ y limitan el género (Rosa, 2020).

La obra *As Locas* (1963) de Regina Silveira también nos devuelve una visión irónica como *A Boba*, construida de forma análoga en su nominación, con el artículo *las* –asignado al género– usado para sustantivar el adjetivo *loca*, y una generalización del conjunto a partir de su uso en plural. En esta xilografía monocroma observamos a dos mujeres alborotadas que entran por el lado izquierdo del cuadro. Una de ellas, ubicada en el centro, levanta su brazo extendido portando una flor en su mano y muestra su boca abierta en señal de grito; mientras, el segundo personaje se mete con su cuerpo transversalmente en el cuadro, lo

⁵ Esto es posible de advertir en las palabras de la fotógrafa feminista Alicia D'Amico (1983): "Vivimos permanentemente en el conflicto de hacer buena letra para tener la aprobación de nuestros actos, sintiéndonos que esta actitud no coincide con nuestro sentir profundo. Desde afuera nos marcan un corto período de vida útil para ser atractivas y sensuales o la pertenencia a roles fijos y asépticos: madre, ama de casa, profesional" (p. 8).

que genera una cercanía con el espectador acentuada por su mirada. La imagen, perteneciente a una serie de Silveira inspirada probablemente en el trabajo en arteterapia en el Hospital Psiquiátrico São Pedro (Santa Olalla, 2021), también denota un clima de época en la postura de los personajes, que nos remiten a una escena de protesta o manifestación. Los reclamos colectivos de las mujeres han sido históricamente descalificados como pérdida de la cordura, y en esta línea de lectura la obra se distingue por su valor de crítica social. Otro detalle para destacar refiere a su consagración con el premio adquisición del MAC USP en el XXI Salón Paranaense de Bellas Artes en 1964, cuando apenas unos días antes se había producido el golpe de estado al gobierno democrático del presidente Joao Goulart. La pieza se torna así en signo del cambio: por un lado, su ingreso en tanto premio, da cuenta de la política de reconocimiento e inclusión de artistas mujeres en acervos centrales; pero también en ese contexto, esta obra se convierte en el rastro de una época democrática que asistirá al silenciamiento, en consonancia con políticas regresivas de derechos en toda la región hasta entrados los años ochenta.



Figura 3. Regina Silveira, *As Locas* (1963). Xilografía sobre papel, 30,8 cm x 44 cm, Mancha - 20,3 x 24,8 cm. Foto: Flávio Demarchi. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

En vísperas del regreso de la democracia, encontramos nuevamente obras que logran indagar en las identidades del imaginario femenino, a partir de propuestas que vuelven a centrarse en la autorrepresentación como estrategia crítica, en la que el cuerpo entra a tematizar aquello que era hasta ese momento indecible, como es el caso del autorretrato *Desnuda* (1982), de Marcia Schwartz, traducida como *Nua*.⁶ Visualizamos el autorretrato pintado de la artista desnuda, de pie, con los brazos cruzados y las zapatillas deportivas puestas en un espacio armado con telas. Convertida en su propio modelo, con una pose más cercana al rock y al underground porteño de postdictadura, ella confronta la mirada del espectador con una actitud de irreverencia y libertad que deja ver el artificio de la escena, en tensión con el imaginario clásico de la musa femenina. Schwartz ha trabajado el autorretrato como registro de sí a lo largo de toda su trayectoria, poniendo el cuerpo de forma central en la práctica artística, develando en su desnudez la potencia de su presencia y deseo vital de liberación.



Figura 4. Marcia Schwartz, *Desnuda (Nua)* (1982). Óleo sobre tela, 162,5 x 90 x 2,5 cm. Foto: Nelson Kon. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁶ Su serie de autorretratos está disponible en: <https://www.marciaschwartz.com/marciaschwartz>

Estos aspectos también se destacan en la videoperformance de Elena Tejada Herrera *Señorita buena presencia busca empleo* (1997), en la que la artista cuestiona la mirada que cosifica el cuerpo femenino como objeto de deseo y bien de mercado. Discutiendo con los códigos instituidos de la sociedad contemporánea, irrumpe desafiante con un extraño traje realizado con clasificados del diario El Nacional en el conversatorio de la Bienal Iberoamericana de Arte en Lima, donde habían sido convocadas figuras internacionales del arte de la región. Gritando “traen dólares”, rodea las figuras que siguen imperturbables en su discurso, mientras la seguridad intenta desplazarla. Su traje tapa su rostro, mientras deja su pubis y cola al descubierto, como señal del lugar en el que la identidad femenina es regulada de acuerdo a su valor en el mercado. La performance, realizada en el período fujimorista, marca el establecimiento de políticas neoliberales que tuvieron al mercado del arte en consonancia y cuestiona la figura del artista como productor de objetos (Portocarrero, 2017). Su trabajo irrumpió en el contexto –entendiendo al arte como una provocación al pensamiento por medio de su cuerpo– a través de acciones de interferencia, con toques de humor e incorporando elementos de la cultura popular.



Figura 5. Elena Tejada Herrera, *Señorita buena presencia busca empleo* (1997). Colección Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de San Marcos.

Elementos que también incorporó la artista peruana Teresa Carvallo a partir de un proceso de interpelaciones a la autoridad y sus normativas sociales, visualizando el sexo como eje de liberación personal a lo largo de toda su trayectoria. Carvallo recrea a partir de la ironía situaciones en las que el deseo entra en acción, pero también donde la mirada normativa perturba. De formación autodidacta, ha desarrollado su trabajo en cerámica por su conexión con la vida

cotidiana, y así rescata la sensibilidad del gesto manual, que da cuenta de la fragilidad y cotidianidad del material (Wiener, 1999). En este caso nos presenta el autorretrato escultórico *¿Mañosa Yo?* (2003), que recrea su imagen frente al espejo, a partir de la objeción a una adjetivación que tiene el tono del comentario recibido. En la región, una persona mañosa denota alguien mal acostumbrado, que esquiva la norma de conducta, pero también alude a una persona libertina o lujuriosa, con un deseo sexual desmedido. Ambos sentidos estuvieron abordados en sus muestras individuales *0 en conducta* (1999) y *Sexo, un punto de vista* (2005),⁷ donde dio cuenta de una búsqueda personal del erotismo, en ruptura con todos los mandatos de una sociedad conservadora católica, de fuerte raigambre colonial como la peruana.



Figura 6. Teresa Carvallo, *¿Mañosa yo?* (2003). Cerámica policromada. 165 x 50 x 56.5 cm. Colección MASM.

En todas estas obras del núcleo *Identidades y cuerpos: desplazamientos y rupturas en la autorrepresentación*, observamos un cuerpo femenino que tensiona con el modelo instituido, en la propia búsqueda de autoconstrucción a partir de su reconocimiento. Cada una logra cuestionar las narrativas de normatividad que han regido sobre sus cuerpos y deseos, pero también sobre su condición de artistas mujeres condicionadas por la carga de estereotipos extraestéticos.

⁷ Se puede visualizar en la nota "La perspectiva sexual de Teresa". El Comercio, 28 de julio de 2005. Disponible en <http://teresacarvallo.com/pdf/9.pdf>

Territorios interiores de acción

Territorios interiores de acción parte de las relaciones de las mujeres con el espacio doméstico, su condición biológica e imposiciones religiosas, como principios de análisis de obras que, haciendo usos de algunos elementos de estas construcciones, cuestionan y al mismo tiempo transforman ideales femeninos condicionantes de libertades físicas y emocionales.

Teniendo presente que el modelo colonial empleado desde el siglo XIX en Latinoamérica dispuso una organización que afectó la construcción de identidades a partir de la división social por géneros, masculino/femenino, en función de las condiciones biológicas de ambos sexos, se crea una bipartición del espacio que afecta las formas de percibir, habitar y relacionarse en los diferentes espacios sociales, y que configura acciones y comportamientos que impactan en la vida de ambos sexos. Estas construcciones de imaginarios persisten en el pensamiento social actual (Pollock, 2013, p. 124). A la *mujer* se le asignó el espacio doméstico, apoyado en una estructura educativa, religiosa, política y económica, enfocada en instruir en ellas el *sano oficio* de amas de casa. El objetivo era establecer el cuidado del hogar y la familia como la principal ocupación y preocupación.

La tensión en cuanto a las representaciones del espacio doméstico puede observarse en la obra *Costureiras*, una pintura al óleo sobre tela producida por Tarsila do Amaral en 1950, en la que representa a un grupo de quince trabajadoras en un espacio al parecer doméstico, dada la presencia de un gato blanco en la parte inferior izquierda. Las costureras, como bien señala el título, están enfocadas en su labor, no hay miradas que se crucen, solo una de ellas parece un tanto abstraída. La obra se enmarca en un momento de transformación industrial en Brasil y forma parte del periodo de *fase social* de la artista,⁸ tiempo en el que produjo obras como *Operários* y *Segunda Classe*, donde concentra la problemática en las realidades sociales que se ocultan tras los procesos de industrialización. Sin embargo, la atmósfera en *Costureiras* es diferente: hay un ambiente íntimo, un diálogo silencioso y de concentración, que nos interpela a profundizar en lo que ahí se cose. Si bien *coser* forma parte del imaginario doméstico, la obra evoca la fuerza laboral femenina en tiempos de desarrollo industrial,⁹ así como también hace referencia a un proceso de emancipación caracterizado por un grupo heterogéneo de trabajadoras independientes, en las que encontramos señalamientos a la importancia del trabajo colectivo y el poder en la diversidad cultural.

⁸ Esta fase surge a partir del viaje que realiza a la Unión Soviética en los años treinta, donde simpatizó con las ideas comunistas.

⁹ Alice Alcántara Costa (2011, p. 7) menciona que a finales del siglo XIX en Brasil la industrialización permitió la incorporación de mujeres en las fábricas, principalmente aquellas relacionadas con el sector textil. Constituían entre el 60 y 70 por ciento de la mano de obra.



Figura 7. Tarsila do Amaral, *Costureiras* (1950). Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponible en: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16558>

La problemática en la construcción de los imaginarios también se presenta en la manera en que se cuenta la historia en la literatura, el arte, las ciencias. ¿Quiénes son los protagonistas, héroes, libertadores, exploradores, conquistadores? Preguntas que permiten mirar con detenimiento las características del relato contado. Es precisamente el cuestionamiento hacia las narrativas históricas dominantes lo que sustenta el trabajo de la artista peruana Nereida Apaza. Su principal elemento conceptual es la escritura, acción que se ejerce en la construcción de un relato, unión entre pensamiento, sentimientos y mano. Es el acto de escribir el que incorpora en sus obras, mas no mediante las herramientas académicas que supondría dicha práctica como el uso del grafito, carbonilla, pluma, pincel o técnicas digitales, sino desde el bordado. Para Apaza el acto de bordar no solo se relaciona con la mano, sino con el cuerpo, y cuando comprendemos este como un todo entendemos que para la artista bordar va más allá de una selección técnica, es la herencia de su *lengua materna*.



Figura 8. Nereida Apaza, *El pensamiento no sabe nada* (2009). Instalación. MASM.

En la obra *El pensamiento no sabe nada*, la artista dispone una regadera con la que se humedecen poemas bordados, poco visibles, sobre cinco manteles que cuelgan de un marco; debajo de estos se encuentran unas vasijas metálicas sobre las que cae el agua que se escurre. La instalación requiere de la participación de los espectadores: son ellos los encargados de mantener en constante humedad los manteles, contenedores de pensamientos, experiencias e historias que se tejen en la intimidad. A través de la obra, Apaza nos invita a habitar parcialmente su privacidad, tomando parte de una instalación procesual que busca con el agua limpiar o descomponer emociones que se hilan en forma de palabras.

Los objetos, pertenecientes al territorio doméstico, ponen en discusión las narrativas de poder en el arte, a través de una instalación que plantea su activación en la interacción, lo que permite la construcción de significantes que se teje entre el espacio público y el privado.

Objetos cargados de sentidos son usados también por la artista Graciela Sacco, quien entre 1997 y 2017 realiza la serie de obras *Las cosas que se llevaron*, en las que a través de un procedimiento fotográfico llamado heliografía incrusta sobre una valija imágenes de manos entrelazadas, con lo que convierte su materialidad en piel. Encerrada en una cápsula y tras un juego de espejos, la imagen de la valija se desplaza hacia una profundidad infinita.¹⁰ Aunque el objeto utilizado

¹⁰ En la entrevista realizada por Fernando Farina, Graciela habla sobre el uso de imágenes infinitas: “Los griegos decían que el ‘infinito no era para humanos’, de ahí viene esta cosa de

es antiguo, su idea de representación sigue siendo la misma, objeto que permite el desplazamiento de pertenencias durante un trayecto.

La obra no puede ser más actual: los diversos conflictos políticos, sociales y económicos han producido durante los últimos años un creciente número de inmigraciones, y como latinoamericanos somos testigos de esto. ¿Qué es lo que produce el viaje, qué lleva a cruzar fronteras y enfrentarse al retorno de un inicio, a una nueva cultura y/o idioma? ¿Qué se lleva, qué se deja? Cosas que abrazan pensamientos entre pasado y futuro, recuerdos, incertidumbre y sueños. Las valijas que nos presenta Sacco son representaciones de vida, de cuerpos-pieles que se movilizan, sobre las que vamos viendo las huellas de las experiencias, del paso del tiempo; de esta manera nos invita a pensarnos como piel, órgano contenedor de memoria, narradora de historias.¹¹



Figura 9. Graciela Sacco, *Las cosas que se llevaron* (1997/2007). Incrustación fotográfica en valija y juego de espejos. MUNTREF.

poner estas imágenes en dispositivos infinitos, como para perder noción del espacio". Véase *La Ruta del Arte. Cap 7. Graciela Sacco. Artista Visual. Santa Fe.* <https://www.youtube.com/watch?v=CUBtkTwQDtE>

¹¹ Pensar en cuestiones de viaje, cuerpo, memoria, es hablar de procesos de construcción de identidad, que involucran todo aquello que atraviesa al sujeto, el cual a su vez es producto de construcciones sociales, culturales y políticas. La memoria no es solo producto personal sino también colectivo, por lo tanto a través de esta se nutre la manera en que se narran las historias de distintos grupos y sujetos.

Territorio de acción exterior. Derechos

Este núcleo acentúa el interés por situaciones en las que se vulneran los derechos mediante la propuesta de algunas obras que dan cuenta de luchas emancipatorias que reivindican la igualdad social, política, económica, la libertad de expresión, así como la libertad sexual y el poder decidir sobre los propios cuerpos. Por años las mujeres fueron excluidas de los derechos fundamentales quedando al amparo de la protección y cuidado que padres o esposos estuvieran dispuestos a darles. Han sido ellas a través de múltiples actos de protesta quienes han logrado, a pesar de los oprobios, ser reconocidas como ciudadanas con derechos; pero aún sigue siendo necesario visibilizar abusos, desigualdades y violencias. Mientras existan este tipo de actos, seguirá siendo necesario elevar las voces, movilizarse, poner el cuerpo, clamando por la vida, la justicia y la igualdad.

En 2011 la artista Nereida Apaza produce la obra *Historia general*. En esta se observan treinta pequeños uniformes escolares femeninos manchados con un polvo blanco –al parecer tiza– y colocados sobre bases cuadradas, en una composición de conjunto a manera de cuadrícula. Detrás de los uniformes se transcribe un fragmento del libro *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre (1962), en el que se expresa la conexión entre el pasado y el presente: lo sucedido puede ser una carga “de gloria y remordimientos”, pero forma parte del ahora, y es un vestigio de experiencia que permite “seguir viviendo” (Basadre: 1962). La obra surge de la experiencia de la artista en un colegio para mujeres, y refiere críticamente la práctica educativa en el Perú.

A través de la conexión entre texto y objetos, Apaza propone detenerse en el relato histórico educativo desde la joven República Peruana hasta la actualidad; esta unión entre pasado y presente revela la limitada¹² y excluyente¹³ educación recibida por niñas y mujeres desde principios del siglo XIX, así como las estructuras de carácter conservador, liberal o neoliberal, propias de las instituciones tanto públicas como privadas. La estructura a manera de cuadrícula de la obra remite al concepto de uniformidad, la cual, por contraste con la realidad peruana, permite pensar en el extravío heterogéneo en un país con cientos de comunidades indígenas y migrantes.¹⁴

¹² La educación a las mujeres se limitaba a su papel a desempeñar, el de ser buenas amas de casa y estar al cuidado de la familia

¹³ La exclusión educativa también afectó a la comunidad indígena y afrodescendiente, al imponerse el español como idioma oficial del sistema educativo.

¹⁴ “(...) es la educación un eje fundamental en el proceso de cambio y desarrollo en nuestras sociedades, la crisis de la educación es el problema principal de nuestra crisis global, cuán diferentes serían nuestras sociedades si tuviéramos un sistema educativo que nos permita estimular nuestra imaginación y creatividad, nuestras manifestaciones lúdicas y estéticas, el crecimiento socioafectivo y los valores éticos: la solidaridad y el amor a la naturaleza” (Entrevista a la artista, 2022).



Figura 10. Nereida Apaza, *Historia general* (2011). Políptico, técnica mixta, 100 x 120 cm. MASM.

El derecho a la vida y la integridad personal ha sido otra proclama por la que durante décadas se han levantado las voces. Marchas, plantones, manifestaciones, forman parte de un sinnúmero de actos que no cesan de exigirlo. En la fotografía capturada¹⁵ por Adriana Lestido en 1982, considerada un ícono de resistencia contra el terrorismo de Estado, se ve a una madre y su hija gritado con el brazo en alto el nombre de un familiar. Una imagen y un grito que han quedado sostenidos en el tiempo, esperando encontrar a seres queridos, desprendidos, arrebatados, secuestrados, desaparecidos, asesinados por la última dictadura en este país.¹⁶ El pañuelo en sus cabezas, símbolo de la lucha por la Memoria, la Verdad y la Justicia frente a los crímenes cometidos, se sigue llevando hasta hoy como un artefacto político constituido por la militancia perseverante de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

¹⁵ Como reportera gráfica del diario La Voz, Lestido fue hasta la Plaza de Avellaneda a cubrir una marcha contra la dictadura.

¹⁶ Lestido comparte el grito, ese momento de emociones, desde la propia experiencia: su esposo fue un militante desaparecido en 1978.

Fueron las mujeres (madres, hijas, tías, hermanas, abuelas) quienes a pesar de las restricciones sociales tuvieron la valentía para enfrentar con sus propios cuerpos un gigantesco monstruo armado de plomo y terror. *Madre e hija* es imagen de resistencia, es la fuerza del vínculo, así como también la voz a futuro y el punto de partida de múltiples formas de actuales reclamos.



Figura 11. Adriana Lestido, *Madre e Hija de Plaza de Mayo* (1982).
Fotografía. Toma analógica, impresión inkjet. MUNTREF.

Mirar hacia atrás, no es solo ver hechos del pasado, es reflexionar en la construcción de las memorias y cómo estas afectan las construcciones del presente. La artista Zoitza Carolina Noriega aborda la construcción de la memoria a partir de una instalación performática de seis horas de duración, titulada *Dafne* (2014-2016)¹⁷, donde recrea un hecho de violencia sexual y de género ocurrido en la ciudad de Bogotá en 2012, tomando como referencia el mito de Apolo y Dafne. Apolo, loco de deseo y amor por Dafne, la persigue insistentemente; esta, asustada, suplica ayuda a su padre,¹⁸ quien termina convirtiéndola en un árbol de

¹⁷ Para ver la instalación performática, consultar en: <https://www.zoitsanoriega.com/dafne>

¹⁸ El padre de Dafne le había pedido a su hija un yerno y nietos, pero esta le suplicó que le permitiera guardar su virginidad.

laurel. Apolo, expresa la artista, “arrancando una de sus ramas profiere que en adelante estas serán el símbolo de su victoria” (Noriega, 2018).

Dafne nos revela la persistencia de construcciones patriarcales violentas en actos cotidianos que aún están instalados con fuerza en el pensamiento social¹⁹: las mujeres como propiedad y como objetos de deseo, de liberación de pasiones y aberraciones. Pero al mismo tiempo la obra no solo remite a un feminicidio, sino que busca poner en resistencia los cuerpos, interpela al espectador, genera sensaciones con el ánimo de producir conciencia, para transmutar las historias e invocar la empatía, la solidaridad, y de esta manera intentar erradicar la violencia.

Las obras pertenecientes a los dos anteriores núcleos dan cuenta de las luchas de las mujeres por deconstruir ideales que han condicionado la manera en que han sido vistas y tratadas socialmente. Situaciones que han impulsado acciones emancipatorias visibilizando desigualdades, así como también abusos, interpe-lando asuntos políticamente ignorados, develando sistemas sociales y esquemas ideológicos que han perpetuado la dominación de un sistema patriarcal excluyente y discriminatorio, en tanto género, clase y raza (Pollock, 2013).

Apropiaciones iconográficas

La deconstrucción de los estereotipos se vuelve un objetivo explícito en el núcleo *Apropiaciones iconográficas*. Las artistas contemporáneas erosionan las representaciones culturales dominantes de la mujer que circulan en sus contextos a partir de intervenciones sobre ciertos íconos religiosos, políticos y culturales que perviven en los imaginarios como estereotipos femeninos.

Dentro de las intervenciones en el imaginario religioso, la obra *La virgen de la Merced* (2006), de la serie *Virgenes urbanas* de Ana Orbegoso, recrea a partir del collage una pintura colonial de la escuela cuzqueña, reemplazando el rostro de la virgen europea por el de una mujer del Perú, que alberga bajo su manto a niñas y niños peruanos vestidos con trajes típicos o con ropa ciudadana; así, da cuenta de la convivencia y persistencia de tradiciones. La obra se complementa con el poema *La Virgen de la Merced* del poeta cusqueño Odi Gonzales, escrito en español y quechua, en el que homenajea tanto a las figuras del hoy como a aquellas del pasado colonial, entrecruzando los tiempos en el imaginario. La obra, activada en diferentes ciudades y pueblos a partir de la performance y la poesía, introduce el gesto decolonial como acto popular de deconstrucción del imaginario, trayendo a la memoria, bajo una nueva fórmula, a la virgen de los cautivos y patrona de los ejércitos americanos que emergió en el siglo XII para liberar a los cristianos esclavizados bajo el poder de los musulmanes.

¹⁹ Patrones profundos de discriminación racial y de género.



Figura 12. Ana Orbegoso, *La virgen de la Merced* (2006), de la serie *Virgenes urbanas*. Fotografía (fotomontaje), 137 x 100 cm. MASM.

En este mismo sentido, es posible visualizar el uso de elementos iconográficos de las advocaciones marianas en asociación con los estereotipos de la mujer colombiana en la fotografía *Las reglas de la Guerrilla* (2009), de la serie *Mujeres Armadas* de Rushta Luna Pozzi Escot. Allí, jugando con los estereotipos tanto de género como de raza que modelan los preconceptos culturales, la artista se presenta frontalmente mirando a la cámara, levantando un arma semiautomática con su mano izquierda, con el cuerpo apenas tapado por una tira de tampones que cae sobre el torso, dibujando la forma del aura de rayos asociada a la virgen. Se invierte así el sentido de los elementos iconográficos, reformulados a partir de su apropiación con una carga de ironía y humor.



Figura 13. Rustha Luna Pozzi Escot, *Las reglas de la Guerrilla* (2009), de la serie *Mujeres Armadas*. Impresión. 201,5 x 110,7 cm, MASM.

En *Eva* (2014), Ana Luiza Días Batista presenta una escultura de resina policromada con la forma de una mujer joven recostada horizontalmente sobre el piso, en tanto réplica reducida de la atracción de un parque de diversiones de Brasil de la década de 1980, que aún es posible ver en España y México.²⁰ El original, que se proponía como un túnel que recorría el interior del cuerpo de la mujer en función de explorar su anatomía, ilustraba el proceso de gestación de un bebe a punto de nacer. A partir de su nominación como *Eva* –la primera mujer creada a partir de la costilla de Adán– la artista revela el sentido religioso de aquella experiencia pedagógica en un parque de diversiones que enfocaba la narración del cuerpo femenino como cuerpo gestante. La obra –creada para ser mostrada en la feria de arte de Miami– vuelve la mirada hacia los objetos que han conformado las ferias en tanto espacios de diversión y consumo y señala sus límites difusos.

²⁰ <https://www.lamujergigante.com/>



Figura 14. Ana Luiza Días Batista, *Eva* (2014). Tinta automotiva sobre fibra de vidrio (pintura automotriz sobre fibra de vidrio), 41 x 53,5 x 180,5 cm. Foto: Ana Luiza Batista. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Cerrando el núcleo, Carolina Antoniadis en *Lloro por mí* (2002-2003) reformula en su título de forma irónica la cita a la ópera rock *No llores por mí, Argentina*, dedicada a la construcción simbólica de la figura de Eva Perón. La imagen – realizada posteriormente a los sucesos políticos y el derrumbe económico del 2001– se convierte en paradoja frente a la historia e ironiza el modelo femenino que el ícono de Evita consolidó. Antoniadis presenta el dibujo de una mujer sentada en semiperfil, que mira preocupada algo fuera del cuadro hacia su lado izquierdo, mostrando sorpresa en el gesto de su boca abierta y la forma en que apoya su mano derecha sobre su pecho. Sobre ella caen gotas de lluvia dorada que se confunden con la textura de su vestido, ambos elementos integrados al redondo marco dorado que exalta la pequeña imagen en su interior. El dibujo, cercano a la ilustración, pivotea ambivalente en su fresca referencia tanto la imagen de una joven Evita como el propio autorretrato de la artista, matizándolo con un tono melancólico.



Figura 15. Carolina Antoniadis. *Lloro por mí* (2002-2003). 30 x 30 cm.
Crédito: MUNTREF.

A manera de conclusión

Como venimos observando, la construcción de núcleos de lectura ha sido una herramienta central para pensar con/sobre/entre imágenes de obras de artistas latinoamericanas de estas colecciones públicas de la región, siguiendo el rastro de las transformaciones de ese complejo imaginario femenino. Asimismo, esta estructura da cuenta de una perspectiva crítica hacia el canon artístico hegemónico construida a partir de la mirada curatorial, con la intención de pensar el arte regional de forma transversal, de modo que favorezca la recreación de sus legados y las búsquedas de nuevos paradigmas en el entramado de la memoria y sus formas de representación. El proyecto *Colección de Colecciones. Red para la investigación y el desarrollo de genealogías alternativas, perspectivas, narrativas y formas de conocer y preservar el patrimonio*, organizado por la UNTREF en colaboración con MASM y el MAC-USP, se propuso poner en diálogo los acervos culturales de los museos; este ensayo curatorial, gestado en el marco del proyecto, busca ampliar tal premisa, considerando que la investigación y circulación de estas producciones en diálogo propicia la multiplicación y la diversificación de las narrativas preexistentes y la apuesta por la reconfiguración de nuestra historia del arte regional.

Referencias bibliográficas

- ALCÁNTARA, A. (2011). El movimiento feminista en Brasil: Dinámicas de una intervención política. *Anuario de hoja de Warmi*, n.º. 16, 1-40. <http://www.ub.edu/SIMS/hojasWarmi/hojas16/articulos/AnaAlice.pdf>
- BALDASARRE, M. I. (2011). Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX. *Separata*, año XI, n.º 16, octubre 2011, 21-32. <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13681/Separata-16-21-32.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- BASADRE, J. (1962). Notas preliminares. En *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo I (p. 14). El Comercio. <https://bibliotecacarmelitas.weebly.com/uploads/2/8/9/5/2895662/254708803-historia-de-la-republica-del-peru-t-1-1.pdf>
- D'AMICO, A. (1984). Cómo somos. *Alfonsina*, año 1, n.º 3, 12 de enero de 1984, 8-9.
- EL COMERCIO (28 de julio de 2005). La perspectiva sexual de Teresa.
- FRIEDAN, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- La Ruta del Arte [Fundaciones Grupo Petersen] (15 de abril de 2021). Cap 7. Graciela Sacco. Artista Visual. Santa Fe. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CUBtkTwQDtE>
- LÓPEZ, M. (2017). *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- NORIEGA ZOITZA, C. (2018). Dafne. *Escuela de Estudios de Género*. Universidad Nacional de Colombia. Boletín Anual, n.º 6, 34-42.
- PIRES, C. (2017). Ainda sobre a exposição de 1917 de Anita Malfatti. *Caiana*, n.º 11, segundo semestre. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/article_1.php&obj=282&vol=11
- POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. 1ª edición en español.
- PORTOCARRERO, F. (ed.) (2017). *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer. Registros de performance 1997-2010*. Lima: AMIL. Disponible en inglés en: https://www.academia.edu/43073927/Elena_Tejada_Herrera_Videos_from_this_Woman_Performance_Documentation_1997_2010
- ROSA, M. L. (2019). *Ilse Fuskova*. Buenos Aires: Waldengallery.
- ____ (2020). Autorretrato de Graciela Sikos y Alicia D'Amico. Proyecto para la concienciación feminista. En *Moléculas malucas*, septiembre 2020. <https://www.moleculasmalucas.com/post/proyecto-para-la-concienciación-feminista>.
- SANTA OLALLA, P. (2021). "Lecciones de arte". La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira. *Caiana*, n.º 18, primer semestre, 79-96. http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/18-pdf/caiana%2018D_%20Santa%20Olalla_pdfFINAL%201.pdf
- WECHSLER, D. (2014). *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* Programa de mano. Buenos Aires: MUNTREF. Agosto-noviembre. http://untref.edu.ar/muntref/wp-content/uploads/2014/08/tabloid_FINAL.pdf
- WIENER, G. (14 de agosto de 1999) Mala conducta. *El Sol*, Lima. <http://teresacarvallo.com/pdf/21.pdf>

Flujos de muerte en el arte moderno y contemporáneo en MAC USP, MASM y MUNTREF

Marina Mazze Cerchiaro y Renata Dias Ferraretto Moura Rocco¹

Resumen

Este artículo es el resultado de la propuesta curatorial presentada por las autoras en el marco del proyecto *Colección de colecciones* (2021-2022), que incluye tres museos universitarios de América del Sur: Museo de la Universidad Nacio-

¹ **Marina Mazze Cerchiaro.** Pós-doutoranda no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. mmcerchiaro@gmail.com

Becaria postdoctoral en MAC USP bajo la supervisión de la Prof. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. Doctora en Estética e Historia del Arte (2020), Máster en Culturas e Identidades Brasileiras (2016) y licenciada en Ciencias Sociales por la USP (2012). Su tesis fue galardonada con el segundo premio a las mejores tesis por el Comité Brasileño de Historia del Arte (2022) y su disertación fue galardonada con el 3 veces 22 Premio de tesis y disertaciones: "Centenario de la Semana de Arte Moderno" por la Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin USP (2019). Es autora del libro *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo* (2022). Sus principales temas de investigación son las mujeres artistas, el modernismo brasileño y la escultura.

Pós-doutoranda no MAC USP com supervisão da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. Doutora em Estética e História da Arte (2020), mestre em Culturas e Identidades Brasileiras (2016) e licenciada em Ciências Sociais pela USP (2012). Sua tese obteve o segundo prêmio de melhores teses do Comitê Brasileiro de História da Arte (2022) e sua dissertação foi contemplada com o Prêmio 3 vezes 22 de teses e dissertações: "Centenário da Semana de Arte Moderna" da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin USP (2019). É autora do livro *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo* (2022). Seus principais temas de atuação e pesquisa são: mulheres artistas; modernismo brasileiro e escultura.

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco. Pós-doutoranda no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. renatarocco78@gmail.com

Becaria postdoctoral en el MAC USP bajo la supervisión de la Prof. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. Fue profesora colaboradora en MAC USP a través del programa PART USP (2021-2022) y participó en el equipo curatorial de las exposiciones *Projetos para um Cotidiano Moderno no Brasil, 1920-1960* y *Art Déco Brasileiro. Doação Fulvia y Adolpho Leirner*, ambas en el museo. Es licenciada en Comunicación Social por la FAAP, máster (2013) y doctora (2018) por el programa de posgrado interuniversitario en Estética e Historia del Arte de la USP.

Pós-doutoranda no MAC USP com supervisão da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. Foi Professora colaboradora no MAC USP pelo programa PART USP entre 2021 e 2022 e participou da equipe de curadoria das exposições *Projetos para um Cotidiano Moderno no Brasil, 1920-1960* e *Art Déco Brasileiro. Doação Fulvia e Adolpho Leirner*, ambas no museu. É graduada em Comunicação Social pela FAAP, mestre (2013) e doutora (2018) pelo Programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte da USP.

Fecha de recepción: 26/02/2023 – Fecha de aceptación: 30/05/2023



CÓMO CITAR: Marina MAZZE CERCHIARO y Renata DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO. "Flujos de muerte en el arte moderno y contemporáneo en MAC USP, MASM y MUNTREF", en: Revista Estudios Curatoriales, nº 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 72-93.

nal de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) y Museo de Arte de San Marcos (Lima, Perú). La exposición tiene en la muerte un disparador para pensar temporalidades que cruzan producciones artísticas modernas y contemporáneas, presentes en las colecciones de los tres museos.

Palabras clave: muerte, arte moderno, arte contemporáneo, MAC USP, MUNTREF, MASM

Influxos da morte na arte moderna e contemporânea no MAC USP, MASM e MUNTREF

Resumo

O presente artigo é fruto da proposta curatorial apresentada pelas autoras no âmbito do projeto *Colección de colecciones* (2021-2022), do qual fazem parte três museus universitários da América do Sul: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) e Museo de Arte de San Marcos (Lima, Peru). A exposição tem na morte um disparador para pensar temporalidades que atravessam produções artísticas modernas e contemporâneas, presentes nos acervos dos três museus.

Palavras-chave: morte, arte moderna, arte contemporânea, MAC USP, MUNTREF, MASM

Influxes of death in modern and contemporary art at MAC USP, MASM and MUNTREF

Abstract

This article is the result of the curatorial proposal presented by the authors within the framework of the *Colección de colecciones* project (2021-2022), which includes three university museums in South America: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina), Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (São Paulo, Brazil) and Museo de Arte de San Marcos (Lima, Peru). The exhibition has in death a trigger to think about temporalities that are pervasive in modern and contemporary artistic productions, present in the collections of the three museums.

Keywords: death, modern art, contemporary art, MAC USP, MUNTREF, MASM

Introdução²

Nas últimas duas décadas curadores, historiadores da arte e museus têm feito diversos esforços para rever coleções de arte moderna e contemporânea e apresentá-las por meio de novas narrativas que problematizam e desestabilizam os discursos canônicos, geralmente assentados em ideias artificiais de movimentos artísticos, de “evolução” e de “visão pura” – na qual a contemplação óptica das formas permitiria ao indivíduo o esquecimento de si mesmo. Essa revisão é ampla, diversa e plural, voltada para as especificidades históricas, culturais e contextuais de cada coleção, mas que se nutre também de ideias mais gerais, como a de que há múltiplas camadas de interpretação das obras; de que é preciso borrar hierarquias entre obras canônicas, menos canônicas e aquelas nunca expostas, questionando julgamentos de “qualidade”; e de que “todo o ato de ver tem um trabalho de interpretação que potencializa nossa imaginação numa atitude crítica”, como afirma Ana Martínez de Aguilar (em Polanco; Alonso, 2006, p. 05) . Tais revisões baseiam-se ainda na noção de que o passado é também um instante do presente e que, portanto, é preciso interrogar os modos pelos quais as histórias são contadas. Uma estratégia frutífera para contar novas histórias pode ser colocar em diálogo coleções diversas, uma vez que possibilita desestabilizar ideias já consolidadas, abrir caminhos para tentativas de negociações de relatos e potencializar a “imaginação produtora”.

É no bojo desses debates que se insere o projeto *Colección de colecciones*, financiado pela Getty Foundation, que atualmente envolve três museus universitários sul-americanos: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e Museo de Arte de San Marcos (MASM).³ Iniciado em outubro de 2021, esse projeto visa construir, desenvolver e ampliar as relações entre museus de mesmo tipo, localizados na América do Sul, via plataformas digitais. Nos diversos encontros realizados desde então, foram abordadas as práticas desses museus nas diferentes etapas do processo curatorial – catalogação, pesquisa, conservação, restauro e difusão – permitindo uma troca enriquecedora para todas as partes e uma série de novas reflexões. Enquanto pós-doutorandas pesquisadoras do acervo do MAC USP, o desafio suscitado pelo projeto foi o de criar narrativas que permitissem: colocar essas coleções, bastante diversas, em diálogo; levar em conta as especificidades das obras e coleções; mobilizar algu-

² Agradecemos aos Professores e colegas envolvidos no projeto *Colección de colecciones*, que constantemente enriqueceram esta proposta curatorial com importantes comentários e sugestões, incorporados neste texto.

³ Para informações sobre o projeto veja-se: <https://coleccionesenred.untref.edu.ar/es/presentacion>. Acesso em 21 nov. 2022.

mas das obras que pesquisamos⁴ e comunicar com o público em geral, de modo a abordar desafios artísticos e sociais de nossa época.

Diante desses desafios, o tema da morte emergiu como mote disparador para esta curadoria. Ele nos atravessa no âmbito da vida, estando presente diariamente nos noticiários nos últimos três anos devido a pandemia de Covid-19, às guerras, aos desastres ambientais provocados pelos homens, aos crimes contra os povos originários e outras minorias, e aos motivados por questões políticas. Mas também nos deparamos com a morte no campo da cultura, para tratar apenas do caso brasileiro, nos últimos quatro anos, houve a extinção do Ministério da Cultura e um enorme descaso com museus e suas coleções, cujos exemplos mais trágicos foram os incêndios do Museu Nacional do Rio de Janeiro (2018) e da Cinemateca de São Paulo (2021), que levaram a perdas irreparáveis.

Ao mesmo tempo que a morte é um tema cotidiano, ela é um tabu para a modernidade, sendo comum as atitudes de negação. A sociedade tem dificuldade de lidar com corpos e organismos que morrem, tornando cada vez mais curto o contato que se tem com o cadáver e o corpo decrépito. Isso emergiu de maneira trágica no contexto pandêmico em que famílias não podem se despedir de seus entes queridos e completar adequadamente os rituais funerários. Assim, a morte enquanto tema contemporâneo pode ser um bom mediador entre os públicos e o museu, pois propõe lidar com emoções, subjetividades e transbordamentos afetivos. A arte permite escapar da torrente imagética mediática que tende a normalizar e nos tornar cegos para a morte, propondo outras visualidades e reflexões que nos sensibilizem.

No ensaio magistral de Ginzburg (2008) sobre a tela *A morte de Marat*, de Jacques Louis David o historiador entrecruza narrativas e temporalidades, mostrando os entrelaçamentos entre estética e política como marcos da modernidade. Apesar de ser uma tela já muito estudada, ele a interpreta por meio de outros itinerários e propõe a ideia de modernidade não como um processo de desencantamento do mundo, mas como um processo contraditório e inacabado, que assim como o cristianismo, retoma de maneira mimética a tendência de se apropriar dos conteúdos e formas mais variados, reunindo múltiplas linguagens e temporalidades. Assim como o ensaio de Ginzburg, este artigo curatorial propõe olhar para o tema da morte como disparador para debates, inovações e rupturas na arte moderna e contemporânea. Ele permite apresentar as coleções sem reproduzir hierarquias entre arte moderna, popular e contemporânea, co-

⁴ Marina Mazze Cerchiaro é pós-doutoranda no MAC USP, onde desenvolve o projeto de pesquisa *Pola Rezende, Felícia Leirner, Liuba Wolf e Érika Steinberger: escultoras imigrantes do Leste Europeu no acervo do MAC/USP (1940-1970)*, com supervisão da Dra. Ana Gonçalves Magalhães (Financiamento FAPESP: 2021/01724-9)

Renata D. F. M. Rocco é pós-doutoranda no projeto temático *A Formação do Acervo de Arte Moderna do MAC USP e o Antigo MAM*, conduzido pela Dra. Ana Gonçalves Magalhães (Financiamento FAPESP: 2019/16810-8). O objeto de sua pesquisa são as 6 pinturas de Massimo Campigli no acervo do MAC USP.

locando diferentes tipos de produção e suportes, em diálogo; permite também romper com cronologias e trazer questões centrais para os campos da arte e política contemporâneas.

Isso posto, considerando que a morte possa mediar e potencializar as experiências que as pessoas têm com os museus e suas coleções na atualidade, a exposição “Influxos da morte na arte moderna e contemporânea no MAC USP, MASM e Muntref” é um convite a olhar para as relações entre morte e arte moderna e contemporânea não em sua representação literal – não se busca traçar uma genealogia da morte como tema na arte, isto é, das vanitas até outras representações no século 21 – mas como temporalidade.⁵ Buscaremos tratar de seus influxos a partir de quatro temporalidades que se cruzam, combinam, completam ou se opõem: o tempo suspenso, o tempo sagrado, o tempo iminente e o tempo que tudo devora. As obras, apresentadas em cada um dos núcleos, podem também ser compreendidas transversalmente, pois os núcleos não são estanques e uma mesma obra pode evocar diferentes temporalidades. Os significados das obras são múltiplos sendo possível perceber que no diálogo com outras obras, eles ganham outros sentidos que ultrapassam o espaço geográfico e o contexto histórico em que foram produzidas.

Para abrir a exposição escolhemos os nove desenhos da série *Trágica – Minha Mãe Morrendo* produzida em 1947 pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho, pertencentes ao MAC USP.⁶ Neles o artista registrou em carvão os momentos finais e agonizantes da vida de sua mãe, Ophelia Crissiuma de Carvalho. Os desenhos são desconcertantes e tiram o espectador de seu lugar de passividade. Ele não vê beleza, ele não vê algo que considere incompreensível (e que por isso, talvez pudesse ignorar). Ao contrário, vê a morte em sua representação concreta, inexorável, e que de alguma forma lhe está vizinha. Ela desperta inúmeros questionamentos, medos, interrogações e inquietações, que são pessoais, mas também são parte de um processo coletivo, frente à fragilidade da vida e daquilo que nos cerca.

Flávio de Carvalho é um artista chave para o contexto brasileiro. Sua atuação múltipla e disruptiva resiste à classificações herméticas. Com suas performances, suas criações nos mais variados suportes (arquitetura, mobiliário, projetos para cenários e figurinos) e liderando uma agremiação, o Clube dos Artistas Modernos (CAM), ele faz a ponte entre a arte moderna e a contemporânea. *Minha*

⁵ Embora a morte como assunto não seja algo inédito, o recorte proposto não só propicia diálogos entre obras pertencentes aos 3 acervos, mas evoca questões colocadas nos encontros do projeto *Colección de colecciones*. Assim, como bases teóricas para nossas reflexões nos baseamos em estudiosos distintos: Carlo Ginzburg, *A Morte de Marat*; a Conferência de Estrella de Diego “Colecciones, miradas y canon” no contexto do projeto *Colección De Colecciones* em 01 out. 2021; e o texto de Aurora Fernández Polanco para a exposição “*La Visión Impura. Obras de la Colección Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*”.

⁶ Os desenhos da série podem ser vistos em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/MultiSearch/Index?search=minha+m%C3%A3e+morrendo>

Mãe Morrendo articula diferentes questões que são disparadoras para esta mostra: o enfrentamento do tabu da morte; a tentativa de captar o instante; a duração penosa desse sofrimento, que vai sendo corporificada nos vários desenhos; e a dimensão do tempo suspenso, aquele em que se está entre vida e morte.⁷

O tempo sagrado

“A morte do indivíduo põe em risco a ordem social, da qual ele é parte integrante, tornando-se assim necessário criar um processo (ritual) pelo qual a coletividade possa superar esse perigo. (...) A visão simbólica da morte como um renascimento tem implicações para a concepção do tempo, pois, apesar de cada morte individual pôr em perigo a regularidade da vida social, por meio dos rituais funerários «o descontínuo é associado, em última instância, ao cíclico; e a morte é, conseqüentemente, transformada num processo indispensável para a continuação da vida.”

João de Pina Cabral (1984)

Ao longo dos séculos cada grupo, cultura e sociedade lidam com a morte a partir de suas religiões e crenças. Diferentes rituais são acionados para lidar com os momentos que antecedem a morte; com o corpo defunto e com o período do luto. Essas práticas visam integrar a morte ao ciclo da vida, por meio de processos coletivos. Com o aproximar dos últimos decênios, e com o capitalismo, a morte, sobretudo no ocidente, passa a ser alvo de práticas cada vez mais individualizadas e o corpo defunto torna-se tabu. Como explica Ariès (2003), trata-se da “morte moderna” em que a relação com a morte torna-se “oculta, vergonhosa e suja”, em oposição à “morte tradicional”, em que ela fazia parte do cotidiano e da vida.

Neste eixo tratamos do tempo sagrado da morte, pensado em sua concepção antropológica e como processo ritual. Sem reproduzir as hierarquias que separam popular, erudito, moderno e contemporâneo, este núcleo traz obras dos acervos dos três museus que mobilizam diferentes religiosidades populares e rituais funerários como base para a criação artística moderna e contemporânea.

A arte moderna brasileira, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, inspirou-se fortemente na religiosidade popular, seja ela de matriz cristã ou afro-brasileira, como bem mostra o acervo do MAC UP. Apresentamos aqui algumas obras que enfocam a crucificação, morte e ressurreição de Cristo, feitas tanto por artistas bastante conhecidos no meio artístico brasileiro como Samson Flexor, com *Cristo*

⁷ “Penso no tempo suspenso da morte. Nela, não há presente; há somente futuro e passado. Quando se diz que alguém está morrendo, ele ainda está vivo; portanto, não há morte. A morte, no instante exato em que acontece, já é passado” (Dos Santos, 2015, p. 122).

na Cruz (1949)⁸ e Alfredo Volpi, com *Cristo*, s.d.,⁹ quanto por outros menos conhecidos como Pola Rezende¹⁰ com *Cristo* (1950)¹¹ e *Cristo Anti Mortem Post Mortem* (1964) (Fig. 1), Mestre Noza - *Álbum: Via Sacra*, s.d.,¹² Raimundo de Oliveira - *Cristo a Caminho da Cruz* (1956)¹³, e José Antônio da Silva - *Ressurreição* (1948).¹⁴ Mas também as que dialogam com as matrizes religiosas afro-brasileiras, como as de Mário Cravo Jr. - *Exu* (1952)¹⁵ -, Lênio - *Omolu* (1957) e *Oxalá* (1957)¹⁶-, Carybé - *Figura de Candomblé* (1956),¹⁷ Danúbio Gonçalves - *Candomblé* (1964)¹⁸ - e Rubem Valentim, sem título, (1968) e *Emblema VI* (1989).¹⁹

Algumas obras são figurativas, como os Cristos de Pola Rezende, que dialogam tanto com obras do renascimento italiano e com mosaicos bizantinos, mas também com o barroco mineiro, com a arte vista no período como “primitiva” e com artistas modernos. Seu *Cristo Crucificado*, por exemplo, evoca tanto o *Cristo Crucificado* de Giotto, quanto o do Eric Gill, ambos vistos pela artista em sua viagem pela Europa no início da década de 1950. Ele dialoga também com o *Cristo* de Volpi, que integrou a coleção da artista. Volpi é um artista que trabalhou com diferentes vertentes da pintura, enfocando temas populares. Embora seja hoje um dos pintores mais conhecidos no Brasil, iniciou sua carreira como aprendiz de decorador de parede, pintando frisos e residências, o que desestabiliza as barreiras entre arte e artesanato.

Com o intuito de borrar fronteiras entre “arte popular” e “erudita”, selecionamos trabalhos de artistas considerados “populares”, que estão musealizados, como por exemplo José Antônio da Silva. Nascido em Sales de Oliveira (São Paulo), José Antônio da Silva trabalhava no campo e era pintor autodidata. “Descoberto” por críticos importantes ao final dos anos 1940, passa a expor em mostras em São Paulo e tem quadros comprados por Pietro Maria Bardi (que era diretor do Museu de Arte de São Paulo - MASP). O artista também trabalha com a linguagem figurativa, mas sem as regras do metiê da pintura. Além das obras religiosas, seus temas são a vida no campo e autorretratos.

⁸ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17241>

⁹ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18665>

¹⁰ As obras fazem parte do conjunto estudado por Cerchiaro.

¹¹ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17369>

¹² A série pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/5706>

¹³ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18629>

¹⁴ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16710>

¹⁵ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17221>

¹⁶ Informações sobre as obras podem ser vistas em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16657>; <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17317>

¹⁷ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17207>

¹⁸ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19062>

¹⁹ As obras podem ser vistas em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/20476> ; <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/21213>



Figura 1. Pola Rezende, *Cristo Anti Mortem Post Mortem* (1964).
Foto: Fábio D'Almeida Lima Maciel. Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil).

Já artistas como Samson Flexor e o baiano Rubem Valentim se inspiram na religiosidade como fonte para a produção de obras abstratas e fortemente geométricas. As obras de Valentim, evocam signos, emblemas, que aludem a estruturas de culto relacionadas ao candomblé ou à umbanda. Do acervo do Muntref, trazemos obras de Diego Perrota - *Serie personajes de la puta Buenos Aires: La muerte* (Fig. 2) e *El Diablo*. O artista argentino contemporâneo realiza entrecruzamentos entre o popular, o religioso, o urbano, o sagrado e o profano. Os rostos de seus personagens são como máscaras carregadas de divindade.



Figura 2. Diego Perrotta, serie *Personajes de la puta Buenos Aires: La muerte* (2006). Foto: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina).

Por fim, exhibe-se um conjunto de trabalhos que evocam rituais fúnebres, de enterramento e tratam das diferentes visões sobre o ciclo da vida e da vida após a morte. Ex-votos, retratos de fayum, urnas funerárias, itens que acompanhavam enterramentos e outros objetos de culto, homenagem e memória foram apropriados em múltiplas chaves por artistas modernos em vários países, nos seus processos de criação. A obra do alemão, naturalizado italiano, Massimo Campigli é exemplar nesse sentido. Sua pintura recupera signos da arte tumular dos etruscos, dos egípcios, entre outras civilizações antigas. Para o artista, não apenas importava o tema e o tratamento plástico, que se colocava como arcaico, mas sobretudo, a dimensão da morte que a tela trazia. Campigli sempre reforçou ter uma relação afetiva com a morte, trabalhando-a em sua obra de forma pacífica, não dramática ou aterrorizante. Sua pintura *Os Noivos*, 1929 (MAC USP)²⁰ faz uma referência visual ao *Sarcófago dos Esposos* (Museu de Villa Giulia, Roma) ao mesmo tempo em que todo o opaco branco do fundo da tela, simula uma parede, sugerindo que a obra em si pudesse ser entendida como um afresco retirado da parede, um achado arqueológico.

²⁰ A obra faz parte do conjunto de pinturas estudadas por Rocco. Sua imagem pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16345>

Por sua vez, Lúcia Suane, pernambucana, trata da antiga tradição do nordeste do Brasil de enterramento na rede por meio da pintura *Enterro na Rede* de 1946.²¹ Tal ritual de passagem também foi pintado por Cândido Portinari em sua épica série dos Retirantes (MASP). Já Isaac Humberto Matos Barrionuevo retrata em *El entierro* (1989, MASM) (Fig. 3) o ritual Wawa Pampay, termo quechua para enterro de crianças, praticado pelos povos andinos do Peru e em outras regiões dos andes, com pequenas variações. O falecimento de uma criança, compreendida como um ser puro e sem pecados, é envolto em uma série de rituais específicos, tanto de lástima, quanto de dança, que entrelaçam a tristeza da família e a alegria da comunidade, pois a morte de um inocente resultaria no ganho de um anjo. O defunto é colocado nas melhores roupas, cercado de flores, de bandeiras peruanas, se assemelhando a uma divindade, ele cuidará de seus parentes (Miranda; Ochoa, 2019).



Figura 3. Isaac Humberto Matos Barrionuevo, *El entierro* (1989).
Foto: Museo de Arte de San Marcos (Lima, Peru).

De diferentes maneiras, os trabalhos agrupados no eixo tempo sagrado trazem a ideia da morte como parte inexorável da vida e, portanto, base para a criação. Revelam como a arte moderna não é um processo de desencantamento do mundo, mas uma amálgama de diferentes vertentes estéticas, nas quais o profano e o sagrado se articulam e as hierarquias entre “popular e erudito”, “ocidental” e “primitivo”, “arte e artesanato” se dissolvem.

²¹ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16725>

O tempo iminente

*“Are we supposed to forget this? It is possible, but it impoverishes us and is obscene. Our public dialogue demands fiction. We need to be able to imagine in order to understand”.*²²

Reátegui Carrillo (2006)

Os trabalhos aqui reunidos encontram sua expressão visual na iminência da morte resultante de guerras, ditaduras e conflitos sócio-políticos armados. Diante da fragilidade da vida frente a violências brutais, a arte aparece como forma de dar vazão ao luto coletivo e levar a reflexão social frente às brutalidades que nem sempre podem ser expressadas ou imaginadas por outros meios. Este núcleo expositivo conta com obras que expressam essa iminência e que despertam nossa empatia e nos sensibilizam para uma violência velada ou “normalizada” pela torrente de imagens com as quais entramos em contato diariamente pelos meios de comunicação em massa.

As obras de Emiliano Di Cavalcanti, *Dança do Capital com a Morte* (MAC USP)²³; Enrique Polanco, *Patria y muerte* (MASM);²⁴ René Derouin “*La Vida*” y “*La Muerte*”²⁵ (MAC USP); Mimmo Paladino, *Patria o Muerte*, 2010²⁶ (MAC USP), produzidas em diferentes contextos, tratam de maneira alegórica e irônica das relações entre morte e capitalismo, e morte e pátria, remetendo às violências perpetradas em nome das nações e do capital. Já as obras seguintes, referem-se a contextos históricos específicos – as duas guerras mundiais, a ditadura brasileira e os conflitos armados no Peru entre a polícia e o grupo Sendero Luminoso – e como tais, podem também ser interpretadas como testemunhos de barbárie.

Dentre as que tratam das guerras e das migrações forçadas, quatro foram produzidas por artistas que sofreram perseguição nazista: Käthe Kollwitz, autora de *As mães*;²⁷ Paul Klee, de *A Santa da Luz Interior*;²⁸ Walter Lewy, com duas obras

²² “Devemos esquecer isso? É possível, mas nos empobrece e é obsceno. Nosso diálogo público exige ficção. Precisamos ser capazes de imaginar para poder entender” [tradução nossa].

²³ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17851>

²⁴ Informações sobre a obra podem ser vistas no vídeo: https://www.facebook.com/CentroCulturalUNMSM/videos/927073631516341/?locale=ms_MY&paipv=0&eav=AfaSmMe5trwOG12INa6S409NHwnrObFkz5aENN0jL09LAKWtUqezh5A8z8sP4CS4Vtc&_rdr

²⁵ Informações sobre a obra em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/22960>

²⁶ Informações sobre a obra em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/22918>

²⁷ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18770>

²⁸ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16964>

de mesmo título, *Enterro*, feitas no ano de 1942²⁹ (todas acervo MAC USP) e de diferentes formas remetem às violências sofridas por eles. As *Mães* fazem parte da série de gravuras *Guerra*, que tratam da experiência pessoal da artista na primeira guerra, na qual ela perdeu seu filho, soldado alemão. Expressionista, a obra remete a tentativa e a angústia das mães de protegerem seus filhos dos horrores da guerra. Paul Klee, foi um artista suíço que também vivenciou a primeira Guerra Mundial. A gravura *Santa da Luz Interior* está associada às suas experiências enquanto professor da Bauhaus e foi uma das obras exibidas na “Exposição de Arte Degenerada” do II Reich, ocorrida em 1937, sendo que tanto ele quanto Kollwitz foram considerados “artistas degenerados” pelo regime nazista.³⁰ Por fim, Walter Lewy, gravurista e pintor alemão e judeu, buscou refugio no Brasil em 1937. Suas gravuras de inspiração surrealista dialogam com o drama da segunda guerra, vivenciado diretamente pelo artista, que teve os pais mortos no campo de concentração.

Já a obra de Reza Aramesh, artista contemporâneo de origem iraniana, *Action 213, Un resabio de austera luminosidad 1/3*, acervo do Muntref (Fig. 4) trata dessas questões na contemporaneidade. Ela apresenta biombos – dispositivo antigo empregado nas artes orientais como suporte para a apresentação de pinturas de caráter narrativo – com silhuetas que remetem às violências políticas sobrepostas a imagens de paisagens paradisíacas e exóticas de lugares onde se desenrolam conflitos armados como Vietnã, África e Oriente Médio. Ao mesmo tempo, os biombos dividem o espaço expositivo remetendo a barreiras e aos deslocamentos forçados, temática frequente na produção do artista.

²⁹ As obras podem ser vistas em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17326>; <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17325>

³⁰ Sobre os artistas do MAC USP condenados pelo regime nazista ver: FRANCISCO, F. A. (2020). *Arte Degenerada no MAC-USP: estudos de proveniência de obras de artistas condenados pelo Terceiro Reich*. (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte). PGEHA USP, Universidade de São Paulo. doi:10.11606/D.93.2020.tde-14082020-184906.



Figura 4. Reza Aramesh, *Action 213. Un resabio de austera luminosidad* (2019).
Foto: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina).

A ditadura militar brasileira é assunto de muitas obras que integram a coleção do MAC USP, uma vez que o museu foi inaugurado um ano antes do Golpe Militar no Brasil e sua coleção de arte contemporânea foi constituída justamente nos momentos mais difíceis da ditadura. As obras selecionadas trazem leituras críticas e de resistência política, de modo mais ou menos explícito como as de: Marcello Nitsche, *Aliança para o Progresso* (1965);³¹ Antonio Dias, *Fumaça do Prisioneiro* (1964);³² Rubem Grilo, *Golpe Militar* (1984),³³ João Câmara Filho, *Uma Confissão* (1971)³⁴ e Regina Vater, *Três Macacos Chineses* (1975). No caso da última, trata-se do registro de sua performance no museu em 1975, em que a artista carioca ficou sentada por quase uma hora no chão com olhos e boca vendados, em alusão ao período antidemocrático em que se vivia. Sua vestimenta - uma camisa listrada em preto e branco - fazia pensar que ela estivesse usando os trajes de uma presidiária.

Já as obras do artista de Recife Paulo Bruscky e do artista paulista Júlio Plaza, *Protetor para identidade* (c. 1975) (Fig. 5) e *Are you alive? Você está vivo?* (1973)³⁵ respectivamente, escapam da severa vigilância do regime valendo-se

³¹ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/20986>

³² A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18172>

³³ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/20940>

³⁴ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18697>

³⁵ Informações sobre a obra em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/21160>

do próprio suporte – a arte postal. Bruscky, ao usar a radiografia de seu próprio crânio, em alusão à fotografia de identificação policial, faz referência direta ao cenário político de perseguição e censura da ditadura no Brasil instalada desde 1964. Sua realização em fotocópia pressupõe a possibilidade de uma circulação mais ampla da sua mensagem (para além das paredes de museu ou galeria), o que é também uma ação transgressora aos controles impostos pela ditadura.



Figura 5. Paulo Bruscky, *Protetor para identidade* (c. 1975). Foto: Equipe MAC USP. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil).

O conjunto final de obras deste núcleo, pertencente ao acervo do MASM, é fruto do Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina, realizado todos os anos

entre 1984 e 1996 no Peru. Seu intuito era de que a população rural registrasse sua vida, em um período em que o povo passava pela a ascensão da inflação, o crescimento da pobreza e a escalada de violência política. Esse concurso gerou 7.004 obras das quais 3.500 se encontram no MASM. Delas, escolhemos *Exceso de Fuerzas Armadas* de Filomeno Palomino Sicha; *Violencia de Comunidades de Ayacucho* de Augusto Campos Gamboa; *Incursión militar a un pueblo- Masacre total* de Raúl Castro Lazo (Fig. 6); e a obra sem título de Vladimir Condo Salas, que testemunham as inúmeras violências às quais essas comunidades eram submetidas no contexto dos conflitos armados perpetrados pelo grupo do Partido Comunista del Perú –Sendero Luminoso– e pelas forças governamentais nos contextos dos governos democráticos autoritários que comandaram o Peru entre 1980 e 2000.



Figura 6. Augusto Campos Gamboa, *Violencia de comunidades en Ayacucho* (1990).
Foto: Museo de Arte de San Marcos (Lima, Peru).

Independentemente da situação sócio-política em que os artistas se encontravam e como se insurgiram contra ela em sua obra, o fio condutor das diferentes criações expostas neste núcleo é a resistência, a vontade de denúncia e de que a memória trágica não seja apagada das narrativas. São trabalhos que tornam o unimaginável, imaginável. Não resultam em uma narrativa singular ou coerente, mas promovem múltiplas memórias e significados das violências perpetradas em nome do Estado, da Nação e do Capital.

O tempo que tudo devora

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Neste núcleo propomos uma reflexão sobre a morte da própria obra de arte.³⁶ A morte, neste caso, não necessariamente como fim, ou sinônimo de desaparecimento, mas também como possibilidade de “renascimento” ou de novas “aparições” do objeto artístico. Apresentamos produções e experiências realizadas por artistas de diferentes países, que trazem problemáticas diversas, mas que em algum sentido evocam o efêmero. São obras degradadas pelo tempo; cuja deterioração de seu suporte está programada ou é desejada; ou ainda, cujo suporte se tornou obsoleto devido à aceleração tecnológica.

Em nossa curadoria, as obras da italiana Benedetta Bonichi, *A Francis Bacon* (2000)³⁷ (MAC USP) e do argentino Carlos Sessano, *Los Candidatos del pueblo* (1963, Muntref),³⁸ fazem o espectador refletir sobre a fragilidade do material que as compõem (radiografia e cartazes) e a duração específica da vida de tais materiais, de difícil conservação. A vista da carcaça na radiografia de Bonichi explicita, ainda mais a condição de fim, de residual das coisas. Tal condição é esgarçada na obra da artista paulistana Anna Barros, batizada de *Pele* (1990, MAC USP) (Fig. 7). Feita de uma manta de látex, cuja estrutura remonta à escultura *Balzac* do mestre francês Auguste Rodin, a obra carrega a dimensão simbólica de uma pele que o tempo vai inevitavelmente devorar. Em 2011, por ocasião

³⁶ Não estamos nos referindo aqui à ideia mais ampla de morte da arte ou de suas narrativas, como teorizado por Arthur Danto e Hans Belting, mas sim, a morte (e por vezes, renascimento) do objeto artístico em si, do ponto de vista de sua materialidade, montagem ou obsolescência tecnológica.

³⁷ A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/22632>

³⁸ Parte da obra é composta de cartazes de protesto fixados em muros que foram coletados pelo artista e que, portanto, são extremamente frágeis do ponto de vista da conservação. A obra pode ser vista em: <https://catalogomuntref.untref.edu.ar/index.php/Detail/entities/41>

da exposição *MAC em Obras*,³⁹ as equipes do museu sugeriram a substituição da manta de látex, que se encontrava extremamente degradada. Barros foi contrária à essa ideia porque, para a artista, o látex era como uma pele que envelhece e não pode ser simplesmente trocada. Ela, então, sugeriu que se realizasse o “enterro” da obra, uma proposta que acabou não se efetivando.



Figura 7. Anna Barros, *Pele* (1990). Foto: Juan Guerra. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil).

³⁹ Informações sobre a exposição podem ser encontradas em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2011/mac_em_obras/index.htm.

Dialoga diretamente com *A Pele*, a tela resultante da performance *Ainda Arde* de Vera Martins (Muntref).⁴⁰ Nela a obra é o próprio ato de desfazimento físico do suporte, uma vez que a performance consiste em chicotear a tela, com uma espécie de chicote que é feito das linhas de tecido arrancadas da tela, embebido em tinta vermelha. Ao mesmo tempo, o título e a performance remetem à violência e a um corpo que sangra.

A obra do artista português, radicado no Brasil, Artur Barrio, intitulada *Situação* (1969, MAC USP),⁴¹ foi feita no contexto da ditadura militar no Brasil. Trata-se de uma criação que tem sua morte, de certa forma programada, já que feita de trouxas cheias de detritos, lixos e restos de sangue, tendo sido descartada depois de ter sido exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O que está musealizado são apenas registros fotográficos e orais sobre sua existência e recepção. A ideia do desaparecimento e da morte está também na poética da obra, uma vez que ela alude aos corpos assassinados dos prisioneiros políticos, muitas vezes tidos como desaparecidos.

Por fim, a obsolescência tecnológica perpassa as obras de Regina Silveira, Donato Ferrari, Antonio Muntadas e Giselle Beiguelman (todas do acervo MAC USP). As três primeiras, também tratam da morte em sua poética. Em *Reflexiones sobre la Muerte [Reflexões sobre a Morte]* (1973),⁴² o espanhol Muntadas trabalha com 80 diapositivos em cores 35 mm com imagens diversas relacionadas à morte: caixão, carros funerários, recortes de jornais que anunciam a morte, etc.⁴³ Já Silveira, de Porto Alegre, e Ferrari, italiano radicado em São Paulo, são pioneiros da videoarte no Brasil e estão presentes neste núcleo com obras experimentais, realizadas no setor de vídeo do MAC USP no fim dos anos de 1970, com equipamento *portapak*. Naquele de Silveira, *VIDEOLOGIA* (1978),⁴⁴ cuja duração é de 2'22 minutos, vemos a ação de uma mão que vai limpando uma superfície escura, até que seja revelada a imagem de um revólver. Ferrari, por sua vez, trabalha com o jogo de palavras que podem ser formadas a partir da palavra "REVI-VER", sobrepondo-as à imagem de uma mulher. Ao final ele abre como um livro que exhibe a palavra Reviver de forma espelhada. No vídeo, batizado de *Reviver*,

⁴⁰ Agradecemos a Profa. Dra. Diana B. Wechsler (Diretora artística do MUNTREF e da BIENALSUR) pela sugestão de incorporação da obra de Vera Martins à nossa proposta, e por ter chamado nossa atenção para o seu diálogo com a criação de Anna Barros.

A performance de Vera Martins pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=DIA6HUc5DVY>

⁴¹ Informações sobre a obra em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18487>

⁴² A obra pode ser vista em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19298>

⁴³ O museu não possui a cópia física do diapositiva, o que é exposto normalmente é a cópia digital.

⁴⁴ O vídeo pode ser visto em: <http://video.mac.usp.br/>

de 2'53 minutos, o artista lança mão de lâminas de acetato, a fotografia e a tipografia em leterset.⁴⁵

As obras da paulistana Beiguelman, *The book after the book* (1999, MAC USP),⁴⁶ e *Libros de Arena* (2003-2004), do argentino Mariano Sardon (Muntref)⁴⁷ se valem da internet para tratar da efemeridade da escrita. Ambas são inspiradas no livro de contos de Jorge Luis Borges *El Libro de Arena* e são trabalhos nunca completamente apreensíveis, onde não há uma leitura linear, nem começo, meio e fim. São fragmentos que aparecem e desaparecem de acordo com a ação do público. Remetem à fugacidade da tecnologia onde a escrita não registra.

The book after the book trata da nova condição de escrita no ambiente cibernético, sendo uma reflexão sobre a ciberliteratura, num formato de ensaio visual e hipertextual. Aborda também a perda de registros. Essa obra foi incorporada ao acervo do museu, mas teve que ser refeita, uma vez que a primeira versão da obra datava de 1999, e, portanto, tinha sido feita na internet 1.0, que possuía outra velocidade e padrões de segurança, que eram muito distintos dos atuais. Com isso, o trabalho se tornou inacessível após 2001, com o advento da internet 2.0, precisando ter seus códigos reprogramados. Como reflete a artista, a refação da obra envolveu perdas irreversíveis De acordo com Beiguelman (2017, p. 31):

... a restauração, no campo da net art, por todos os motivos já discutidos, é impossível. No máximo, podemos refletir sobre os procedimentos de atualização. Serão eles que poderão garantir o registro da net art na história. A memória é sempre dinâmica e é preciso contar com a possibilidade das inúmeras atualizações chegarem, um dia, a um perfil muito distinto das suas primeiras versões. Versões essas que podem tornar-se completamente inacessíveis. E tudo indica que se tornarão. Como o museu reagirá quando a obra de net art se tornar indisponível?

Por sua vez, *Libros de Arena* de Sardon, é uma instalação que consiste em dois cubos de vidro de 90 cm de lado, preenchidos com areia, colocados em um ambiente escuro, que envolvem o espectador em um jogo tátil. Quando as mãos movem a areia, aparecem códigos HTML extraídos da Web contendo fragmentos do livro de Jorge Luis Borges, que rapidamente desaparecem de acordo com o gesto. Isso é possível porque uma câmera capta o movimento das mãos na areia e um software processa a imagem em tempo real. Para o artista, a web é uma grande rede que conecta o mundo todo, podendo ser pensada como um texto propagado no tempo e no espaço. Os cubos fechariam esse espaço confi-

⁴⁵ O vídeo pode ser visto em: <http://video.mac.usp.br/>

⁴⁶ A obra pode ser vista em: <https://www.desvirtual.com/thebook/ebook.htm>; <http://www.p0es1s.net/p0es1s/works/beiguelman/index.htm>

⁴⁷ O vídeo está disponível em: https://www.marianosardon.com.ar/books/books_mov_00_esp.htm

nando fragmentos que estão em constante mudança e não são apreensíveis em sua totalidade.

Para fechar a exposição trazemos as obras da argentina Ana Laura Cantera e do italiano que se radicou na Argentina, Clorindo Testa (ambas do acervo Muntref). A partir de perspectivas distintas, elas não dizem respeito à obsolescência dos materiais e suportes, mas à ideia de ciclo de vida e do renascimento. A *Construcción* (2004), de Testa é uma obra composta por pedaços de madeira que não conta com um descritivo de montagem. Assim, ela nasce e morre toda vez que é restaurada, manipulada ou exposta.⁴⁸ Sua matéria-prima, a madeira, já traz implícita a ideia da morte da árvore. Já *Flujos en retorno* de Cantera” (2013/2014) é uma obra em constante mutação. Ela extrai energia da terra por meio de células microbianas construídas em forma de ladrilhos, realizadas por meio de plástico biodegradável, barro e dejetos orgânicos. Há um sistema de umidificação dos ladrilhos que contribui para a manutenção dos fungos e bactérias e para a aceleração, tanto para o processo de decomposição, quanto para a desintegração dos ladrilhos. Com o tempo, as bactérias e microorganismos vão se proliferando, engendrando um processo de decomposição e produzindo energia eletroquímica, num sistema que se retroalimenta. É uma obra em plena mutação, matéria orgânica que morre e se renova a cada momento, impactando também o ambiente em que é exposta.



Figura 8. Ana Cantera, *Flujos en retorno* (2013). Foto: Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina).

⁴⁸ Agradecemos a Profa. Dra. Gabriela Siracusano (CONICET/Centro MATERIA-IIAC UNTREF) pela sugestão de incorporação da obra de Testa à nossa proposta. Pautamo-nos aqui por sua leitura a respeito do trabalho.

Considerações finais

Ao longo do projeto *Colección de colecciones* entramos em contato com a história dos acervos do MAC USP, MASM e Muntref e algumas de suas obras. Instigadas por nossas pesquisas acadêmicas e sob o forte impacto do entorno sanitário, social e político, desencadeado pela pandemia, procuramos, a partir de algumas obras dos acervos desses museus, trazer outras leituras possíveis dessas coleções, localizando pontos de convergência dentro das temporalidades propostas.

Ao mesmo tempo, selecionamos obras que fazem parte de núcleos-chave desses acervos e que, de certa forma, são testemunhos da própria constituição das coleções. No caso do MAC USP, apresentamos tanto obras que se referem ao primeiro acervo de arte moderna do museu, provenientes do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), como também do primeiro núcleo de arte contemporânea, constituído pelo primeiro diretor do MAC USP –o Prof. Walter Zanini–, até aquisições mais recentes, voltadas para a net arte.

A coleção de arte contemporânea do Muntref, está representada por trabalhos que dialogam fortemente com obras do MAC USP, principalmente no último núcleo, onde vemos instigantes complementaridades. São exemplares nesse sentido, os trabalhos *Pele* e *Ainda Arde*; e *The book after book* e *Libros de Arena*. Por fim, do MASM procuramos dar destaque à importante coleção de arte camponesa, que vem sendo estudada em profundidade pelo Prof. Dr. Augusto del Valle e seu grupo de pesquisadores, dentre os quais o Dr. Christian Alexander Elguera Olortegui. O diálogo entre as obras de Di Cavalcanti e Polanco também nos pareceu potente pois usando recursos teatrais ambos figuram duas alegorias em interação. Enquanto no desenho do primeiro artista a morte e o burguês, representados de modo grotesco, dançam com os corpos colados, como amantes; na pintura de Polanco pátria e morte travam um diálogo. O intuito das obras é criticar e fazer refletir a respeito das violências brutais engendradas em nome do capital e da pátria.

Longe de esgotar as possibilidades de aproximação dos acervos, esse foi um exercício de construir narrativas plurais e não hierárquicas que os mobilizassem. Afinal, tal qual os “*El Libro de Arena*” de Borges, as coleções são sempre fragmentadas, memórias entrecortadas, frutos de redes de relações. Talvez a melhor forma de encerrar esse artigo curatorial sejam as palavras do autor em *There are more things*, sobre a morte de tio Edwin Arnett (Borges, 2017): “Senti o que sentimos quando alguém morre: a angústia, já inútil, de que nada nos teria custado ter sido melhores. O homem se esquece de que é um morto que conversa com mortos.”

Referências bibliográficas

- ARIÈS, P. (2003). *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Ediuuro.
- AUGUSTO, M. H. (1989). Estudos sobre o tempo. O tempo na Filosofia e na História. *Instituto de Estudos Avançados, USP*. <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/estudos-sobre-o-tempo-o-tempo-na-filosofia-e-na-historia>
- BEIGUELMAN, G. (2017). Museus do Inacabado para Memórias Efêmeras: Notas Sobre A Conservação De Obras De Net Art. *Museologia & Interdisciplinaridade*, (Vol. 6), (no. 12), 22-33.
- BORGES, J. L. (2017). *O livro de Areia*. Companhia das Letras.
- CABRAL, J.P.(1984). Amortena antropologia social. *Terceira Série*, (Vol.20), (no. 81/82), 349-356. https://www.jstor.org/stable/pdf/41010467.pdf?refreqid=excelsior%3A5b04e41e17d7aa4411034f5ac7529514&a_b_segments=&origin=
- DOS SANTOS, C. J. (2015). *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. (Tese de Doutorado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.
- FERNÁNDEZ, V. B. (2006). La deshumanización y la violencia en los “Desastres de la guerra de Goya”. En *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo* (pp. 69-104). Universidad Pública de Navarra.
- GINZBURG, C. (2008). *MEDO REVERÊNCIA TERROR. Quatro ensaios de iconografia política*. Companhia das Letras.
- MENEZES, R. A.; GOMES, E. C. (2011). “Seu funeral, sua escolha”: rituais fúnebres na contemporaneidade. *Revista De Antropologia, São Paulo, USP*. (Vol. 54), (no. 1), 89-131.
- MILTON, C. (ed.) (2014). *Art From a Fractured Past. Memory and truth-telling in post-shining path Peru*. Duke University Press.
- MIRANDA, E. C. G.; OCHOA, P. L. (11 al 16 de novembro de 2019). *WAWA PAMPAY: Costumbres funerarias de niños en los andes centrales del Perú*. XX Encuentro de cementerios patrimoniales, Málaga, Espanha. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7952207.pdf>.
- POLANCO, A. F. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa Ediciones.
- ____ ALONSO, L. (2006). *La visión impura. Fondos de la colección permanente* (exposição). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. <https://www.museo-reinasofia.es/exposiciones/vision-impura-fondos-coleccion-permanente>.
- REÁTEGUI CARRILLO, F. (2006). Violencia y ficción: Mirar a contraluz. En Patriau, G. F. (ed.) *Toda la sangre: Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (pp. 429-449). Lima: Grupo Editorial Matalamanga.

Constelación de memorias

Apuntes sobre el método Warburg y la práctica curatorial contemporánea en la escena porteña

Florencia Muiños¹

Resumen

El MNBA realizó en 2019 una muestra basada en el método Warburg y el *Atlas Mnemosyne* que buscó relacionar obras clásicas del patrimonio argentino con obras contemporáneas para construir núcleos de sentido en lugar de narrativas lógicas tradicionales. El artículo indaga sobre esta metodología y sus implicancias para las prácticas curatoriales contemporáneas en Buenos Aires, teniendo como referencia la saturación de imágenes en la era digital y rescatando la importancia de la interpretación humana en la creación de sentido.

Palabras clave: Aby Warburg, MNBA, Atlas Mnemosyne, curaduría contemporánea, metodología.

Constellation of Memories

Contributions of the Warburg Method to Contemporary Curatorial Practice

Abstract

In 2019, the MNBA (National Museum of Fine Arts) held an exhibition based on the Warburg method and the *Atlas Mnemosyne*, which aimed to relate classical works from the Argentine heritage to contemporary pieces to construct cores

¹ FADU UBA. Especialización en Curaduría de Arte Contemporáneo USAL (en curso). florencia.muinos@gmail.com

Nació en Buenos Aires en 1988, es arquitecta (FADU-UBA) y realizó estudios en la Especialización de Arte Contemporáneo dictada en USAL. Además de sus actividades profesionales en el ámbito de la arquitectura corporativa realizó publicaciones para el blog Un día, una arquitecta, entre las que se pueden encontrar biografías sobre Debora Di Veroli y Ángela Bielus. Sus intereses la llevaron al campo de la curaduría, donde presta especial atención al estudio acerca del impacto de las imágenes en el mundo contemporáneo y la generación de espacios híbridos virtuales-materiales.

Fecha de recepción: 28/09/2023 – Fecha de aceptación: 22/11/2023



CÓMO CITAR: Florencia MUIÑOS. "Constelación de memorias. Apuntes sobre el método Warburg y la práctica curatorial contemporánea en la escena porteña", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 94-107.

of meaning instead of traditional logical narratives. This article delves into this methodology and its implications for contemporary curatorial practices in Buenos Aires, considering the image saturation in the digital era and emphasizing the significance of human interpretation in sense-making.

Keywords: Aby Warburg, MNBA, Atlas Mnemosyne, contemporary curating, methodology.

*“La contemplación del cielo es la gracia
y la maldición de la humanidad.”*

Aby Warburg (1995)

En el marco del Simposio Internacional de Warburg llevado a cabo en 2019, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó, junto con la Biblioteca Nacional, la exhibición de una serie de obras del patrimonio argentino agrupadas siguiendo el método que desarrolló el historiador Aby Warburg a comienzos del siglo XX. Esta metodología, representada con mayor fidelidad en los paneles del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), consiste en una serie de operaciones que busca establecer relaciones entre imágenes sin desarrollar explicaciones cognitivas lógicas secuenciales, sino más bien mediante la construcción de núcleos de sentido que atraviesan y enlazan distintas temporalidades y espacialidades. La teoría warburguiana ha sido retomada y releída desde la segunda parte del siglo XX hasta nuestros días con mucho entusiasmo; ha trazado una línea propia dentro de la historia del arte y la cultura, la cual puso de manifiesto la importancia del estudio del corpus de imágenes que produce y circulan por una sociedad determinada como manera de entender sus relaciones intrínsecas con el conocimiento (Burucúa, 1999).

El Instituto Warburg está fundado sobre la inmensa biblioteca que el historiador recopiló durante su vida en Hamburgo y que posteriormente fue trasladada a Londres por sus herederos para ser protegida de la invasión nazi. La biblioteca fue la piedra fundamental de su trabajo, semejante a una biblioteca borgeana, que le permitió poner en contacto imágenes, textos y figuras, lo cual resultaba sin dudas una tarea desafiante a principios del siglo XX. El siglo XXI ve cómo, de manera frenética, se produce un crecimiento exponencial de imágenes y links que llevan a más imágenes e información, por lo que esta dificultad en el acceso a las imágenes quizás nos resulte extraña desde nuestra mirada contemporánea. La importancia de una profusa biblioteca no es menor en la gesta warburguiana, ya que la aparición de patrones en los gestos y movimientos formales de obras de la antigüedad y del Renacimiento es solo posible en la medida en que son presentadas en paralelo.

La principal idea dentro del universo warburguiano es el concepto de *Denkraum*, que en una traducción literal significa espacio para el pensamiento, en tanto plantea una distancia necesaria mínima para conocer o relacionarse con el mundo. Según Warburg (2014), esta distancia del pensamiento está presente en todas las fases de los procesos de hominización y distingue dos umbrales, el *mágico-religioso* y el *científico-lógico*, que posibilitan una relación con el mundo ya sea de un carácter espiritual u operativo, respectivamente. Ernest Gombrich fue director del Instituto durante veinte años, tradujo y comentó el trabajo de Warburg y continuó su legado y su interpretación desde una visión evolucionista.

Consideraba que había un pasaje desde el pensamiento mágico hacia el lógico que debía producirse más temprano o más tarde en todas las sociedades occidentales. Esta idea es desarticulada en parte por Ernesto de Martino, según explica José Emilio Burucúa, ya que demuestra que ninguna civilización excluye del todo una relación aún relegada a su mínima expresión con las prácticas condensadas en el campo de lo mágico (Burucúa, 2011). Precisamente el aporte de Warburg es entender que en el mundo del Renacimiento ambas corrientes convivían en simultáneo.

Didi-Huberman realiza una lectura en clave más bien antropológica de Warburg, siguiendo una línea nietzscheana lanzada por Agamben, y retoma la idea del *Denkraum* como uno de los ejes principales para pensar las exposiciones en el breve artículo “La exposición como máquina de guerra” (2010). Allí, plantea que *Denkraum* es lo que una exhibición debe propiciar a fin de generar un espacio para el desarrollo del pensamiento. Y sugiere precisamente que los paneles del *Atlas Mnemosyne* se acercan a un dispositivo propicio para tal objetivo por la capacidad que tienen las imágenes yuxtapuestas de sugerir y establecer múltiples relaciones: “Aby Warburg concibe su *Atlas Mnemosyne* como un espacio para el pensamiento, una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte” (Didi-Huberman, 2010, p. 27).

A partir del rastreo de una serie de permanencias que estructuran la cultura occidental, Aby Warburg (2014) estudió con un alto grado de obsesión la forma en la que las imágenes constitutivas de la antigüedad viajan y son reinterpretadas por los artistas del Renacimiento. Estas constantes formales, a las que denominó tentativamente *Pathosformeln*, condensan una serie de elementos plásticos que dan cuenta de las características físicas y psíquicas de un personaje típico, como es el caso de las ninfas o los héroes, o de un *topoi*, como serían las serpientes, las estrellas y la relación con el mundo de lo mágico. Constituyen un conglomerado de formas cargadas de un gran contenido emocional bipolar. Las *pathosformeln* son un elemento básico desde donde se edifica la memoria compartida de una comunidad, por lo cual no puede sino organizarse alrededor de dos polos: una emoción explícita y su opuesta que se impone como sombra.

Este concepto troncal de la teoría de Warburg también generó al menos dos corrientes dentro de la discusión teórica, tal como vimos con el *Denkraum*. Las *pathosformeln* pueden pensarse como una organización antropológica tendencialmente universal o como la síntesis de un conglomerado de formas propiciado por un acontecimiento históricamente determinado (Abadi, 2008). La interpretación que inicia con Agamben y desarrolla Georges Didi-Huberman en clave antropológica, con aportes postestructuralistas y del psicoanálisis, considera a las *pathosformeln* representaciones de la experiencia humana que hubieron adquirido sus formas en un determinado contexto. La línea historiográfica de Gombrich considera que son expresiones ancladas en un espacio y tiempo específico que,

si bien son retomadas por generaciones posteriores con variados matices, constituyen rasgos de procesos históricos singulares (Burucúa, 2011).

En 2019, el MNBA convoca a José Emilio Burucúa y a un equipo de investigación conformado por Nicolás Kwiatkowski, Sandra Szir, Federico Ruvituso y Roberto Casazza, provenientes de disciplinas relacionadas con la historia, la historia del arte y la filosofía, para bucear en el acervo de la colección del museo y de otras colecciones públicas con el objeto de reflexionar sobre el modo en que estas imágenes pueden ser enhebradas según la propuesta warburgiana.

Burucúa es, quizás, el historiador de arte que más ha contribuido a la inserción del pensamiento y método de Warburg en nuestro país, desde las primeras traducciones al castellano de sus textos a principios de los noventa, hasta sus dos grandes libros *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg e Historia y ambivalencia*, en los cuales presenta y luego aplica el método, en un intento de continuación del *Atlas Mnemosyne* (Abadi, 2008). Por lo cual su participación en el proyecto no es azarosa, así como tampoco lo son sus citas en la primera parte de este trabajo.

Tal como se describe en el catálogo de la muestra, los objetivos que se plantea son dos: por un lado, aplicar los conceptos de Warburg rastreando ninfas, héroes, serpientes y constelaciones en las obras del arte europeo y prehispánico de las colecciones públicas nacionales, principalmente la del MNBA. Y, por otro lado, hacer lo propio con las producciones de arte contemporáneo argentino, aprovechando que la teoría de Warburg resulta especialmente adecuada para tender puentes entre el pasado y el presente:

La supervivencia de los motivos de la ninfa y del héroe, el despuntar cíclico del simbolismo de la serpiente, las apelaciones cotidianas a la magia del arte, el conocimiento y la conquista del cielo emprendidos por el ser humano en nuestros días, la globalización que dilata las distancias, las comunicaciones inmediatas que las hacen colapsar y el cultivo insistente de la memoria que abraza las dimensiones del tiempo son todos elementos comunes a la visión warburgiana del mundo y al estado de situación de las civilizaciones actuales. (Burucúa et al., 2019, p. 21).

El recorrido de la muestra se articula alrededor de núcleos temáticos muy definidos siguiendo los principales temas desarrollados por Warburg: la ninfa, la serpiente, el cielo estrellado, el héroe y la distancia de la memoria; a la vez que se van tendiendo puentes entre estos mediante el uso de piezas clave que sirven como pivó entre uno y otro, construyendo un relato curatorial sólido. El desafío de la muestra es lograr exponer no solo las obras sino la teoría artística de Warburg, para lo cual recurre a un tono más bien pedagógico, apoyándose en textos de sala, visitas guiadas y la elaboración de un catálogo nutrido de contenido didáctico, donde cada núcleo temático y hasta casi la elección de cada obra están

profusamente explicados. También se vale de la proyección del film de Judith Wechsler *Aby Warburg: Metamorphosis and Memory* y la reproducción del Panel 39 del *Atlas Mnemosyne* sobre Botticelli y la ninfa, para ampliar el contexto y dar más profundidad conceptual. José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, dentro del marco de su investigación, incluso elaboraron paneles similares a los del *Atlas* mediante el rastreo de ninfas y otros motivos clásicos en la arquitectura de la Ciudad de Buenos Aires, los cuales también fueron expuestos como una forma de continuar el legado warburguiano.

La exhibición comienza en el primer piso del museo, un panel azul oscuro con el nombre de esta en letras doradas enmarca y estrecha la entrada, para preparar al visitante en su ingreso a una suerte de laberinto. La primera pieza que marca el tono es la *Ninfa acostada* (1922-1924) de Pablo Curatella Manes, anclando la *pathosformel* estudiada por Warburg en la tradición del arte argentino. A continuación, se encuentran las obras dedicadas al tema de la serpiente y la magia, espacio que se conecta directamente con la sala destinada a las ninfas y con la sala sobre el cielo estrellado y las constelaciones, lo que sugiere una afinidad entre los ejes temáticos. Esta primera sala une las representaciones de la serpiente de la antigüedad mediterránea y de la antigüedad americana prehispánica, poniendo de manifiesto la pervivencia de la morfología del zigzag y su significado en tanto puente entre el cielo y la tierra. La presencia de la serpiente en la iconografía de los objetos funerarios de la cultura santamariana o en pulseras de la Siria helenística dan cuenta de esto, mientras que *Moisés elevando la serpiente de bronce* (Hans Speckaert, ca.1570) conecta con el significado complejo de la serpiente dentro de la tradición judeocristiana. La fotografía de Sebastián Szyd *El cielo* (1999-2000), que muestra dos niños en la pampa argentina mirando con sorpresa y atención algo que ocurre en el cielo fuera de campo, se ubica como pieza clave para dar paso a la próxima sala, donde se desarrolla el tema constelaciones.

Warburg estudió la manera en la cual los dioses, divinidades y la organización de la esfera celeste de Babilonia, Egipto e India circulan y pasan a conformar el panteón griego, desde donde son rescatados por los artistas del Renacimiento, quienes fusionan estos personajes míticos con personas de la esfera social, mecenas o comisionados de las obras. En esto detecta una ambivalencia de la cultura del Renacimiento, que mientras desarrolla una profunda comprensión matemática y científica del mundo sigue apoyándose en la magia y la astrología para dirimir cuestiones de la vida cotidiana. Esta tensión entre ciencia y magia es tomada por Burucúa y equipo como eje organizador de la sala dedicada a esta temática, donde se exhiben una serie de aguafuertes de Jan Saenredam (1596) dedicadas a los planetas regentes de los signos astrológicos, a la vez que variadas representaciones de la luna y otros astros, como *Luna* (2008) de León Ferrari o *A la conquista de la luna* (1961) de Raquel Forner, que retoma precisamente ese punto donde ciencia y magia confluyen, en este caso a través del

imaginario del viaje a la luna y la carrera espacial que concluye con el alunizaje de la misión Apolo 11 en 1969.

Los temas de la serpiente y de las constelaciones pivotean alrededor de la magia, lo oculto y la geometría como forma organizadora, y en la exhibición se presentan como un continuo en la disposición espacial, siendo el área de la serpiente un espacio más estrecho que se amplía al desarrollar la temática de lo celeste, desde donde se accede a los otros núcleos: la ninfa, el héroe y la memoria, en ese orden. La sala mayor de la muestra se divide al medio por un tabique que deja un espacio para acceder desde ambos flancos, ubicando las obras sobre las constelaciones a un lado y las del héroe y la memoria al otro.



Figura 1. Vista de sala sector *Constelaciones/Cielo estrellado*. Foto MNBA, disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>

En la sala de las ninfas se muestran representaciones de la *pathosformel*, que es el puntapié inicial de la teoría warburguiana. Warburg registra el resurgimiento de esta figura femenina etérea, con gestos dinámicos, vestidos y cabellos ondeantes y en movimiento, a veces acompañadas por flores, flujos de aguas naturales, animales o vegetación; figura que estaba presente en la mitología clásica y que es retomada en el Renacimiento en obras como *El nacimiento de Venus* o *La primavera* de Botticelli. Las piezas elegidas son variadas en cuanto a técnicas y estilos: esculturas clásicas del Museo Ernesto de la Cárcova, esculturas modernas art déco de Pablo Curatella Manes, fotografías sugerentes y ambiguas de Augusto César Ferrari, calcos y grabados de la colección del MNBA, óleos repre-

sentando ninfas en clave clásica (Jean-Jacques Henner; Émile-René Menard), etc. En una parte de la sala se dispuso la réplica del panel 39 del *Atlas* de Warburg, junto con los paneles realizados por Burucúa y Kwiatkowski, todos orientados a la temática de la ninfa. Se cumplió así la doble función de comentar tanto sobre el núcleo temático como sobre la metodología de Warburg en sí.



Figura 2. Vista de sala sector *La ninfa*. Foto: María François.

El contrapunto de la ninfa es la figura del héroe, que Warburg también rescata como reminiscencia de la Antigüedad clásica en obras del Renacimiento, de la que los artistas se valen tanto para representar de forma exagerada hazañas de hombres de su tiempo como historias de santos y mártires e incluso matanzas y actos de crueldad. Identifica variaciones de dos *pathos*, uno relacionado con la victoria y júbilo, otro relacionado con el padecimiento, agonía y muerte del héroe, en los cuales los gestos fueron delineando una retórica muscular (Warburg, 2014) sobre el héroe, denotando su virtud y fortaleza en la lucha contra las fuerzas monstruosas. En la sala dedicada a este tema, se exhiben obras que rescatan las historias de los héroes clásicos como Teseo, Hércules, Ulises, el combate entre lapitas y centauros, y, además, incluye el estudio *Cabeza de boxeador* de Yrurtia, como un guiño a los héroes deportivos de la modernidad, quienes continúan representando los valores de valentía y arrojo rememorando a los atletas olímpicos, quizás ya sin ser peones en el juego entre los dioses. Esta última pieza se interroga por el futuro de los héroes en la cultura contemporánea, si es que sus acciones tienen aún espacio donde desenvolverse.



Figura 3. Vista de sala sector *El Héroe*. Foto: MNBA, disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>

El último sector del recorrido es quizás el más abstracto y complejo de representar ya que trata el tema de la distancia y la memoria, empleando el concepto warburguiano de *Denkraum*. La memoria se presenta como garante de esta distancia necesaria para que el ser humano se relacione con lo que lo rodea, y es el *Altas* donde busca mostrar precisamente cómo la memoria colectiva rescata los gestos que le permiten entender y relacionarse con las pasiones humanas y con el mundo. En la exhibición se plantea la perspectiva –más o menos geométrica– como un recurso para representar y preservar esta distancia y hacer eco de la memoria. Las obras elegidas muestran juegos con la perspectiva, muros que cortan la mirada del espectador y sugieren que hay algo más allá inaccesible –como en *La distancia de la mirada*, de Seguí (1976)– y huellas y rastros que deja la presencia humana en el paisaje y en las cosas en general que puede verse en los colchones de Kuitca, o en *La memoria*, de Daniel Rivas.



Figura 4. Vista de sala sector *La distancia y la memoria*. Foto MNBA, disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>

Si bien Warburg plantea un acercamiento más bien iconográfico y basado en las imágenes en sí mismas, considerando “a la Antigüedad, a la Edad Media y a la Modernidad como épocas interconectadas” (2014, p. 265), sigue pensando en una clave histórica lineal evolutiva, donde las obras del pasado fundamentan la existencia de las del presente. Su preocupación principal es dotar a la historia del arte de un objeto de estudio lo suficientemente autónomo y robusto para sustentarse como ciencia social válida. *Ninfas, serpientes, constelaciones* reaviva la antinomia historia del arte vs. curaduría (Pacheco, 2001), sin quedar en claro si la resuelve o la problematiza, ya que el territorio del discurso histórico en disputa pareciera no mostrarse como conflictivo. Esto se desprende mismo de la postura que Burucúa tiene con respecto a la disputa teórica sobre la teoría warburguiana en su carácter historiográfico vs. antropológico, la cual es manifiestamente a favor del primero. El MNBA toma su lugar en tanto autoridad competente para construir ese relato histórico y la muestra resulta entonces una manera de ubicar las obras del arte argentino moderno y contemporáneo en relación con la historia occidental como herederos de la cultura clásica, en vez de bucear y buscar núcleos temáticos que sean propios de la coyuntura latinoamericana o, al menos, rioplatense. También teniendo en cuenta el rol del MNBA como educador y formador de miradas, hay algo esperable de un acercamiento más bien conservador por su mismo contexto institucional, pero cabe preguntarse si su posición no le permitiría justamente desbordar un poco las categorías de análisis prefijadas por Warburg para habilitar nuevas problemáticas sobre las

cuales trabajar en tanto productor de infraestructura (Mellado, 2009). Esta metodología podría hacer surgir nuevas categorías que resuenen con el mundo actual y permitan habilitar nuevos puentes entre obras de variadas temporalidades.

Claire Bishop en *Radical Museology* (2013) se pregunta acerca del rasgo contemporáneo en los espacios de exhibición, en especial de los museos en tanto instituciones que ella considera son expresiones colectivas de lo que valoramos como importante en la cultura. Esta búsqueda por lo contemporáneo la lleva a rescatar la idea de constelación que Walter Benjamin aplica al proyecto marxista de juntar eventos diversos de maneras novedosas, rompiendo taxonomías establecidas, la cual aplica casi sin variaciones a la práctica curatorial. Bishop plantea al curador como un *bricoleur*, quien “cita fuera de contexto con el fin de romper el hechizo de las tradiciones calcificadas, movilizándolo al traerlo de lleno al presente, manteniendo la historia como algo móvil” (2013, p. 56).² Esta práctica rescata una manera de contar la historia (del arte y en general) no como un relato acerca del poder y sus vaivenes, sino más bien como una herramienta para nombrar los problemas del presente y buscar anclajes en el pasado que permitan entenderlos y darles un sentido más amplio que la determinación causal. Lo contemporáneo entonces para Bishop se acerca menos a la pregunta sobre la periodización del discurso y más a un método o una práctica, en sintonía con la propuesta de Warburg respecto del *Atlas*. Asimismo, podría pensarse en sintonía con las preocupaciones respecto a las imágenes y el mundo visual en general que tiene Didi-Huberman desde la lectura antropológica que hace de Warburg. Los museos o instituciones que tienen el rol social de valorar y dar el lugar correspondiente a los objetos de arte pueden (o deben) ser instrumentos de conocimiento crítico, más aun considerando el lugar central y clave que ocupan las imágenes en nuestra cultura contemporánea y por consiguiente en los aparatos políticos (Aguilera, 2011). La curaduría en este sentido resultaría de vital importancia para contextualizar y dotar de una red de significantes profundos los millares de imágenes que circulan incesantemente huérfanas de referencias en las redes sociales.

Cada vez más exhibiciones buscan articularse en torno a este tipo de método ramificado para generar o activar ideas, por ejemplo, la muestra llamada sugerentemente *Consternaciones / Constelaciones* curada por Sebastián Vidal Mackinson en el marco de la feria Art Lima en 2017. Quizás rescatar esa metodología warburguiana de imágenes vinculadas en constelaciones sea conveniente y ayude a detectar conexiones que rompan el esquema histórico lineal y posibiliten así un entendimiento más dinámico de los procesos contemporáneos.

² “The collector is a scavenger or bricoleur, quoting out of context in order to break the spell of calcified traditions, mobilizing the past by bringing it blazing into the present, and keeping history mobile in order to allow its objects to be historical agents once again.” (Bishop, 2013, p. 56). Traducción del autor del artículo.

Pueden encontrarse rasgos del método Warburg no solo en exhibiciones, sino también en la conformación misma de colecciones, en especial privadas, que no tienen como hilo conductor la idea de completar un acervo que dé cuenta de la historia del arte en su totalidad, sino que se guían por intuiciones o *gustos*. Estas intuiciones terminan generando un corpus de obras con características formales propias, que muestran o problematizan algún tema recurrente, que a simple vista puede parecer individual o íntimo, pero que es traspolable a una visión universal. Pensando, por ejemplo, en la colección de Federico Klemm, durante 2018 –casi en el mismo momento que se exhibía *Ninfas, serpientes, constelaciones*– y posteriormente en 2022, fue reinterpretada bajo la curaduría de Guadalupe Chiotarrab y Federica Báez en *Cuerpo de una colección*, desde donde se realizó una lectura inversa sobre el conjunto ecléctico de los objetos del acervo. La exhibición permanente de la colección buscaba rescatar el contexto en el cual las obras habían sido adquiridas, explorando diversos soportes discursivos predominantes en los años noventa. Es decir, interrogando no el contexto de producción de las obras, sino el de la adquisición de estas. Luego de la apertura de la exhibición, los curadores organizaron una serie de visitas performáticas y activaciones que dieron lugar a valiosas reinterpretaciones de artistas contemporáneos, donde se ponía en juego un acercamiento signado por lo perceptual y sensorial como camino para despertar estas memorias del pasado. Julián Sorter fue uno de los artistas que participaron en una de estas activaciones y describe el espíritu de su tiempo en tanto “investigación, revisionismo y performance podrían ser algunos elementos del paisaje de época en las artes visuales del 2018. Creo que hay un punto de contacto entre las tres, son intentos de viajar en el tiempo” (2018). Evocar, conjurar, recordar.

Retomando la idea de Bishop sobre los museos como lugares donde se encuentra aquello que colectivamente se entiende como importante, surge la inquietud acerca de si no son acaso las memorias algo que podría entrar dentro de esta categoría de *lo importante*. Los museos e instituciones culturales constituirían santuarios o guardianes de las memorias colectivas, como un Cancerbero de la caja de Pandora que es el inconsciente colectivo. Pero ¿dónde se guardan los recuerdos y las memorias? ¿Residen en los mismos objetos, que con cuidado –o no tanto– son patrimonizados, catalogados, archivados y, eventualmente, exhibidos? ¿O están en los relatos curatoriales, que explican y tejen historias sobre el lugar que ocupan estos objetos dentro de la historia?

Es en este punto donde la distancia que Warburg plantea como necesaria para la memoria y la reflexión se hace fundamental y cobra un sentido distinto. El collage warburgiano pensado como método curatorial implicaría permitir esa distancia entre las imágenes y los objetos, para que sea en esa yuxtaposición donde se encuentren y aparezcan las memorias y el sentido de lo colectivo. Las memorias encuentran su morada entonces en ese espacio intersticial, construyendo un camino de vuelta hacia lo que tenemos en común. El proyecto que pro-

pone el *Atlas* puede servir para llamar la atención sobre la manera en la cual se constituye la memoria colectiva, comúnmente pensada en términos narrativos, que habilitan lecturas y voces variadas e incluso contradictorias y en disputa. La memoria tendría más bien un fuerte arraigo en lo visual, sensorial y emocional, consolidando un mecanismo inmensamente eficaz para su transmisión.

La forma en la que nos vinculamos con la realidad en la actualidad se torna cada vez más caótica y dispersa, la multiplicidad de imágenes e ideas se suceden de manera vertiginosa y somos interpelados casi exclusivamente en tanto participamos dentro del intercambio capitalista como consumidores. Esta multiplicidad y collage infinito resuena con la metodología de Warburg y es por eso por lo que resulta tan atractiva. Pero en un acercamiento más fino las similitudes son solo aparentes. Las constelaciones son grupos de estrellas que forman dibujos o figuras, dada su aparente invariable posición relativa. Estas figuras se remontan hacia orígenes mitológicos y son conocidas desde la Antigüedad, como guía a viajeros en noches cerradas o como puntapié para contar historias ancestrales. La capacidad de ver esas figuras y replicarlas y reinterpretarlas generación tras generación constituye una parte fundamental de la experiencia de la humanidad. Los museos y las instituciones culturales pueden apoyarse en el método warburgiano, pero entendiendo que el fin último es la construcción de un sistema de sentido, no de una base de datos. La inteligencia artificial puede recolectar y agrupar información incalculable, pero el sentido último y profundo de esas agrupaciones solo puede ser dado por la inteligencia humana. Las memorias solo nos pertenecen a los seres humanos.

Referencias bibliográficas

- ABADI, F. (Otoño 2008). Estudio crítico. Historia y Ambivalencia, de J.E. Burucúa. *Revista latinoamericana de Filosofía*, XXXIV(1), 125-135.
- AGUILERA, M. D. (2011). Entrevista a Didi-Huberman. *CARTA* (2), 30-33.
- BISHOP, C. (2013). *Radical museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books.
- BURUCÚA, J. E. (Dir. de tomo) (1999). Prólogo. En *Nueva historia argentina* (Vols. Arte, sociedad y política, pp. 11-38). Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- _____. (2011). Las tragedias y los desgarramientos de la historia. *CARTA* (2), 40-43.
- _____. [et al.]. (2019). *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). La exposición como máquina de guerra. *Minerva* (16), 24-28.

- MELLADO, J. P. (2009). Producción de infraestructura. En A. R. (comp.), *Híbrido & puro*. Córdoba: Ediciones del Centro Cultural de España.
- PACHECO, M. (2001). Campos de batalla. Historia del arte vs. Prácticas curatoriales. Simposio Teoría, Curaduría, Crítica. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- SORTER, J. (2018). Muerte y resurrección de FJK. *Estudios Curatoriales*.
- WARBURG, A. (1995). *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. (M. P. Steinberg, Ed., & M. P. Steinberg, Trans.). Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- _____ (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.

Páginas web consultadas

https://www.cultura.gob.ar/quien-fue-aby-warburg_7385/?fbclid=IwAR1x_1WTUg_vSIKS GCefelCPsXQm-ZuKPhGPnvEKkaU34Cg0U0SH9EGkSZ4

<https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>

<https://www.bamarte.com.ar/index.php/artes-visuales/muestras/muestras-actuales/22769-el-cuerpo-de-una-coleccion-fundacion-federico-jorge-klemm>

https://www.fundacionfjklemm.org/var/fundacionfjklemm_org/storage/original/application/35baafeb8174f03f8549940e2eb08ec4.pdf

<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/744>