

*Somos los nuevos primitivos
en una nueva era*
(Lygia Clark, 1960).

*El cuadrado es el signo de
una nueva humanidad. El
cuadrado es para nosotros
lo que la cruz para los
nuevos cristianos*
(Theo van Doesburg, 1917).

A partir de la observación de tres fotografías en blanco y negro de distinta procedencia (retrato de Rugendas, Divisor de Lygia Pape y un selk'nám como Tanu), este ensayo especula sobre la posibilidad de una abstracción nativa de América y su eventual confrontación con el paradigma vanguardista de abstracción europea. Al mismo tiempo, se pregunta por la relación de lo abstracto con lo vernáculo y de las imágenes con la guerra.

**{PALABRAS CLAVES: Arte, abstracción,
Sudamérica, blanco y negro.}**

Based on the observation of three (3) different black and white photographs (portrait by Rugendas, Divisor by Lygia Pape and selk'nám as Tanu), this essay reflects on a probable American abstraction movement and its potential challenge to the European abstraction's paradigm. At the same time, it ponders the question about the relationship between the abstraction and the local, the image and the war.

**{KEY WORDS: Art, abstraction, South
America, black and white.}**

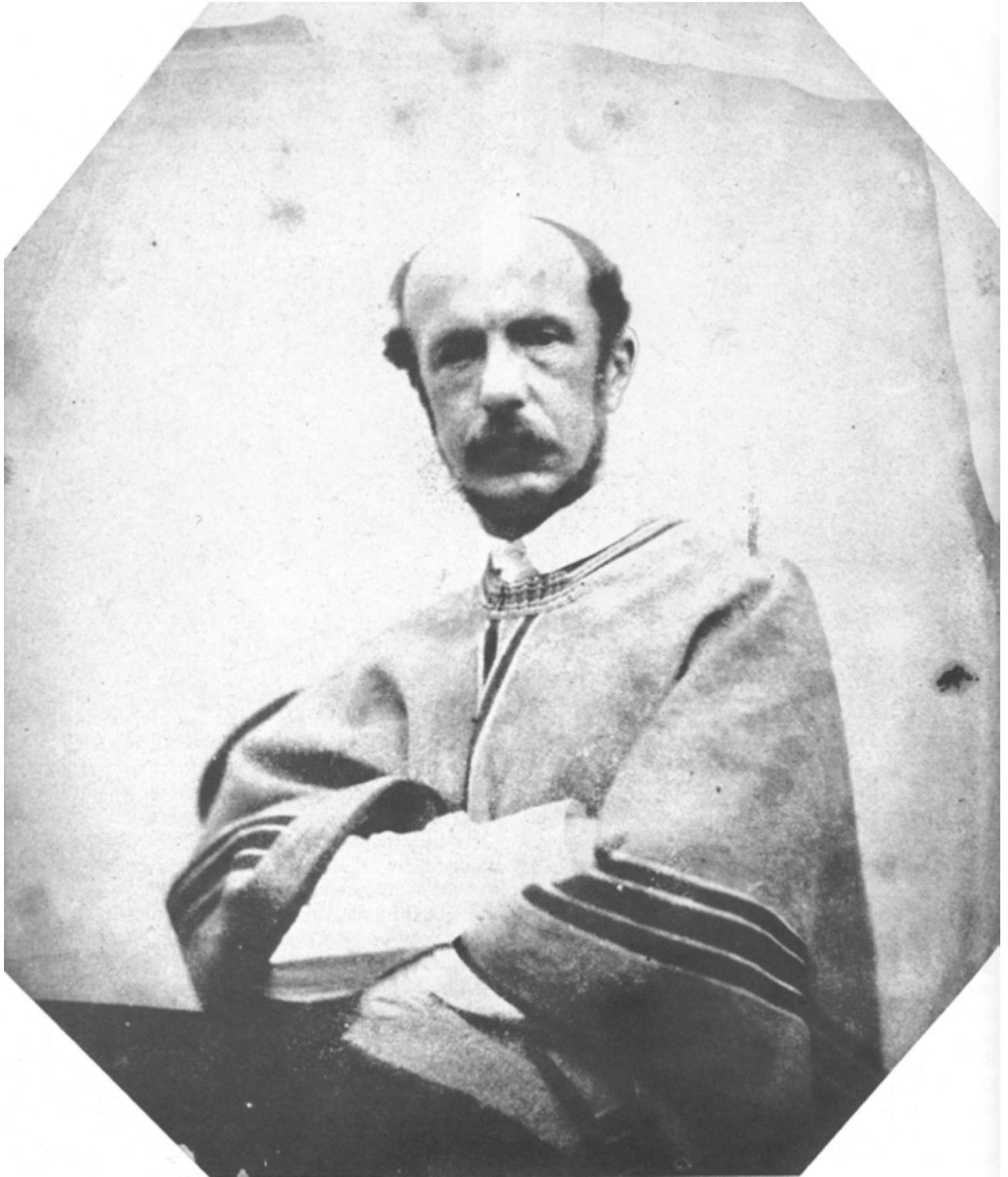
Hay una foto que, por estos días, recuerdo con cierta frecuencia. Se trata de un retrato en blanco y negro de Johann Moritz Rugendas, nuestro Mauricio Rugendas (1802-1858), el artista alemán que fuera uno de los principales "relatores visuales" del siglo XIX de Latinoamérica, con especial dedicación a las costumbres y paisajes de Chile.

Lo que me resulta tan destacable de la imagen no es la posible ironía de un cronista de pinceles capturado por una máquina (fotográfica). Lo fascinante para mí reside en su postura

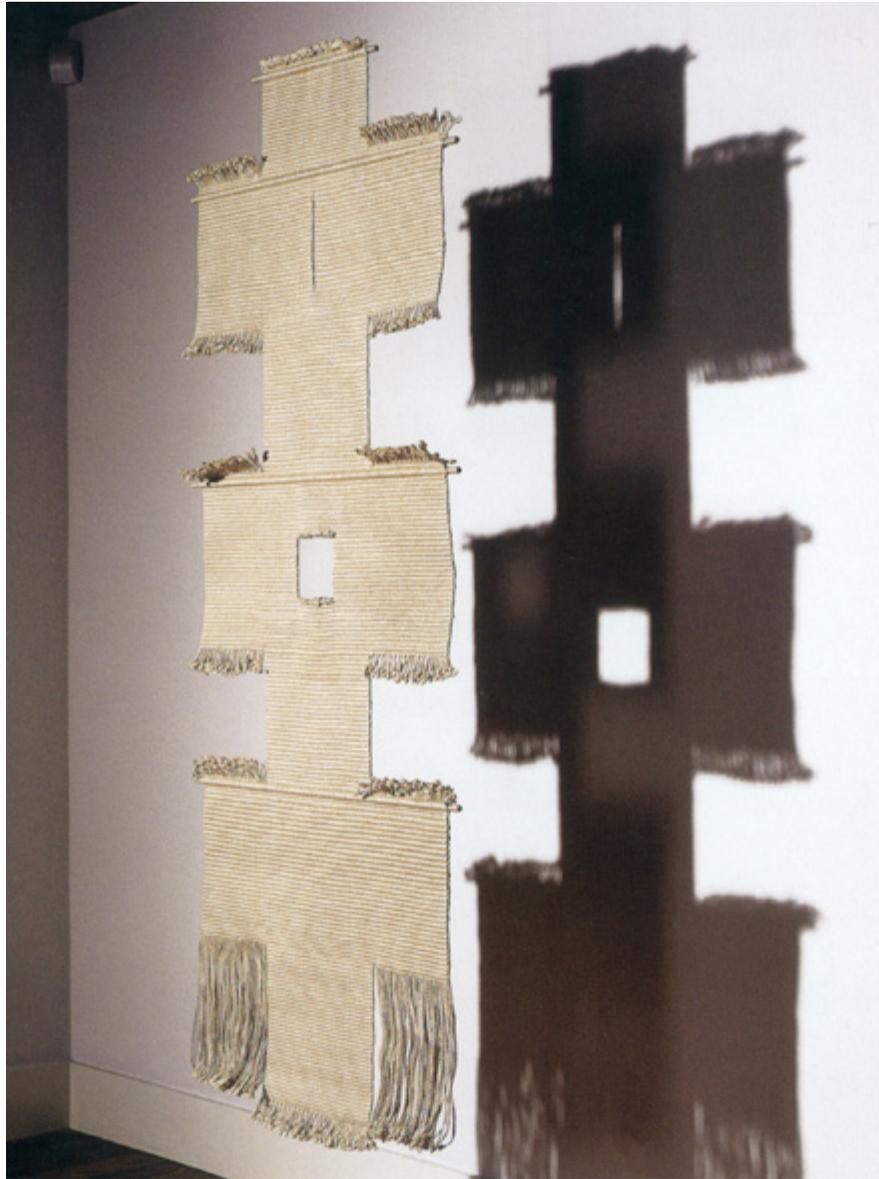
casi desafiante, vistiendo una manta indígena, con un diseño similar al de ponchos que pueden verse hoy en Chile. El artista de Europa, blanco (bastante pálido en la foto), con barba (como la usaron algunos "avanzados" europeos decimonónicos), orgulloso de su condición de etnógrafo de América. Y cubierto por la abstracción tan propia del textil de los Andes.

Pese a las peripecias por estas latitudes, Rugendas logró regresar a su país natal y morir allí. Presumiblemente, la foto fue tomada antes de 1852 por el entonces afamado pintor y luego fotógrafo de la Corte de Baviera, Franz Hanfstaengl. Rugendas trabajó para esa misma familia desde su retorno en 1845, obteniendo una pensión vitalicia a cambio de donarle cientos de obras que produjo en Brasil, México, Haití, Perú y nuestro país. En cierto modo, sería América, una vez más, moneda de cambio en Europa.

Es muy probable que la foto se realizara en Alemania. Mientras tanto, el arte del Viejo Continente sufría importantes transformaciones, aunque presumiblemente menores respecto de lo que sería uno de los símbolos de la innovación occidental: la abstracción. Ese hombre, sin saberlo, ya la estaba promoviendo allí (y de manera indirecta estaba reflatando la abstracción "primitiva" de Europa), más de medio siglo antes que los diseños textiles de Liubov Popova, Gunta Stölz y Anni Albers—esta última, declarada admiradora de los tejidos precolombinos. En cambio, para las



Franz Hanfstaengl (Bad Tölz, 1804), retrato de Mauricio Rugendas (ca 1852), fotografía.



Lenore Tawney (Ohio, 1907),
Path II (1966), instalación.

1. La relación entre textil y mujer es claramente problemática. Para los artistas César Paternosto y Cecilia Vicuña (2001) no parece serlo, al menos en la tradición andina. Al contrario, consideran al tejido prehispánico como fabricado fundamentalmente por mujeres. Hoy en el siglo XX, no son pocas las artistas que han practicado el textil en el continente y que muestran una patente filiación con el tejido precolombino: Anni Albers, Sheila Hicks,

Lenore Tawney; las chilenas Catalina Bauer, Nury González y la mencionada Cecilia Vicuña. Paternosto, a su vez, propone que la abstracción indígena estuvo fundamentalmente condicionada y protagonizada por el textil. Mayor información en AAVV. (2001). *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia, España: IVAM y Palais des Beaux-Arts de Bruselas (se trata del catálogo de la exposición con el mismo nombre, comisariada por Paternosto).

tejedoras de América se trataba de su tradición milenaria¹.

Una de las razones de escribir este ensayo reside en lo aparentemente curioso que resulta pensar la llamada "abstracción" anclada a un contexto cultural. El entendimiento tal vez más generalizado sobre lo abstracto confirma este prejuicio. Al pensar mínimamente en él caemos en la imposibilidad de un arte que escape a la persona, a la sociedad y al momento (el listado podría seguir) que lo produjeron. Sin duda, toda abstracción es nativa, tiene un origen.

Del latín *abstractus*, "abstracto" se compone de "separación" o "privación" (*abs*) y de "arrastrado" (*tractus*). ¿Por qué algunos olvidan esta segunda raíz? El olvido ha hecho del término un imposible, constituido por nada externo a sí, la auto-referencia absoluta. Hasta la teoría del arte especializada lo repite: en su célebre ensayo *Retículas* de 1978, Rosalind Krauss, refiriéndose principalmente a la pintura abstracta, describía la retícula como una "investigación de tan escasa fertilidad" pese a ser "emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales" (23).

La contradicción de su planteamiento está al reconocer la ambivalencia de la retícula (en el cuadro), en tanto se comporta no sólo como estructura centrípeta (volcada sobre sí misma) sino centrífuga (expansiva hacia "el mundo"). En cierto grado, la acusación de Krauss puede deberse a la típica falta de *perspectiva* que reduce el arte a lo europeo y norteamericano; habría que agregar la omisión de manifestaciones paralelas o muy anteriores al cuadro vanguardista, como si, por ejemplo, la ancestral trama del tejido también fuese de "escasa fertilidad".

Por suerte la abstracción no ha sido caracterizada siempre así. Según la *Historia del arte abstracto (1900-1960)* de Cor Blok (1982), el primero en aplicar el término en las artes visuales fue el teórico del arte alemán Wilhelm Worringer (1881-1965), considerando abstractas antiguas manifestaciones, pronunciadamente geométricas, que llamaba "ornamentación". Su tesis (literalmente: se trataba de su tesis doctoral), publicada en 1908 como *Abstraktion und Einfühlung*, se mostraba cultural y tecnológicamente más inclusiva, a pesar de considerar lo abstracto como distante o negador de la vida. Volveré luego sobre esto.

En lo inmediato, seguiré apuntando algunas reflexiones sobre lo abstracto en Sudamérica, a partir de dos fotografías en blanco y negro: una de *Divisor*, obra de la brasileña Lygia Pape; la otra, de una persona selk'nam tapada con cueros pintados. En ambas, como en el retrato de Rugendas, lo abstracto comparte escena con un cuerpo humano. Lo cubre, de hecho. Enfrentamos entonces algo bastante alejado de una abstracción incontaminada, algo que —de paso— interroga la supremacía del cuadro en lo abstracto (pese a lo inquietante de hablar, de todos modos, de telas... o cueros)².

No he buscado un orden cronológico, tampoco hacer un compendio de la mayoría de las manifestaciones abstractas en la región. Es más,

me detengo en muy pocas de ellas, en las que muestran la compleja relación, a veces el profundo conflicto, entre el europeo o criollo y el "no blanco". Asumo que mi *esquema en blanco y negro* facilita los juicios extremistas que, sin embargo, deseo evitar.

BLANCO (CON PUNTOS): DIVISOR

Si de mantas se trata, existe una particularmente grande, utilizada por la artista brasileña Lygia Pape (1927-2004) en *Divisor*. Esta "escultura performática" (tiene algo de body art también) se presentó por primera vez en 1968 en el MAM (Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro) y fue diseñada para recrearse en infinitas ocasiones.

Recordando los cuadros agujereados en "o" del ítalo-argentino Lucio Fontana, la documentación fotográfica y audiovisual disponible (en Internet, por ejemplo) de la obra de Pape exhibe una tela con varios orificios, situados a un metro de distancia aproximadamente. A través de ellos —y es lo radicalmente distinto a la obra de Fontana— se asoman cabezas de personas.

Una manta es un objeto cálido pero el título *Divisor* remite a lo contrario: al abs de "abstracto", al frío de un cuerpo respecto de otro a través de una tela delgada, que no los tempera³. Sin embargo, los registros en video no muestran precisamente eso: pese a la distancia entre los sujetos (que fácilmente pueden romper) están a punto de tocarse y, lo más importante, participan en una actividad coral que los contagia. Como si estuvieran en un estadio, hacen "la ola", por ejemplo.

Ahí, de algún modo, los cuerpos desaparecen, son absorbidos y reemplazados por uno nuevo. Algo similar promovió el *Manifiesto antropófago*, publicado en 1928 por el escritor brasileño Oswald de Andrade. A la vista del Grupo Frente —integrado desde 1953 a 1963 por Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark y la propia Pape, entre otros— el texto de 1928 reivindicaba poéticamente el rito de los indígenas tupí de alimentarse del cadáver del enemigo. Instituí la apropiación de lo ajeno como la identidad misma de Brasil. Decía cosas así: "no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando (...) Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago" (1-4)⁴.

Los tupí constituyen la mayor población indígena en Brasil, junto con los guaraníes. Como ellos o los yanomami, son oriundos del Amazonas, aunque habitaron gran parte de la costa. Los yanomami, por su parte, recluyéndose

2. Un oficio prehispánico cercano a la confección de cuadros es el textil teñido con amarras, que data del 900 a.C: tela coloreada excluyendo reservas hechas con nudos, pliegues y costuras (Brugnoli, P. y Hoces de la Guardia, S., 1989).

3. Esta suerte de poncho comunitario hace resonar la palabra quechua *punchaw*, "el día". El antropólogo y etnógrafo argentino Samuel Lafone Quevedo alguna vez relacionó introducir la cabeza en el tajo del poncho (*punchu*) con la salida del sol. Una fotografía de la obra *Ovo* (1967), también de Lygia Pape [y posible homenaje a *Ovo linear* (1958) de su compatriota Lygia Clark], adscribe al mismo universo simbólico, captando a una mujer al momento de traspasar un fino plástico blanco que cubre a un cubo de listones (solo se ve un cuadrado); emerge de él, en medio de una playa soleada. Algún tipo de nacimiento siguió a la rajadura de esa membrana.

4. Hay que destacar la revisión del *Manifiesto antropófago* y su influencia en las artes visuales, no sólo brasileñas, en la XXXIV BIENAL DE SAO PAULO (1998), cuyo director curatorial fue el brasileño Paulo Herkenhoff (1949-). Él también escribió para el catálogo de la muestra *Lygia Pape. Espacio imantado* ("Lygia Pape. Magnetized Space") presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Serpentine Gallery (Londres) en el año 2011. Se trata de una de las retrospectivas más importantes de la obra de Pape.

Lygia Pape (Río de Janeiro, 1927), *Divisor* (1968), registro de performance.



Abajo. Juan Downey (Santiago, 1940), obra de la serie *Meditaciones* (1976-1977), grafito sobre papel. Fotografía cortesía de Marilys Downey.



fundamentalmente en Sierra Pariman (entre Venezuela y Brasil), también fueron catalogados de caníbales: su práctica ritual ha sido la de ingerir cenizas de los huesos incinerados de sus parientes fallecidos.

En noviembre de 1976, el artista chileno Juan Downey irrumpió en tierras amazónicas desde Nueva York, con su familia. Usaba anteojos, cargaba comúnmente cámaras y parecía europeo (su apellido paterno es escocés). En la estadía de seis meses entre los yanomami del Alto Orinoco, Bishaasi y Tayer, hizo diversas tomas fotográficas y en video. Además, realizó su serie abstracta *Meditaciones*: tramas en elipsis, círculos y espirales, obtenidas presionando variablemente el lápiz grafito sobre un papel e incorporando, a veces, otros colores. Tonos y matices que, en parte, intentaban representar lo percibido por los yanomami bajo efecto de alucinógenos (Downey, *Dibujando con los yanomami*), aunque simultáneamente parecían ser eco de las líneas de los televisores antiguos. Resultaron más de cien obras de estas visiones⁵.

Volvamos a la manta blanca. *Divisor* se alimentaba del público-performer. Lygia Pape, una mulata a ojos occidentales, realizaba en ocasiones una obra canibal, poéticamente hablando, claro está. Elocuentes son el video *Eat Me: A Gula ou a Luxúria?* ("Cómeme: ¿la gula o la lujuria?", 1975) y el filme *Wampirou* ("Vampiro", 1974). Ahora, lo oportuno sería preguntar por una abstracción canibal, tal vez, manera indirecta de preguntar por una asimilación de la vanguardia extranjera capaz de convertirla en fuerza vernácula. Una posible abstracción de este tipo hay en *Divisor* y también en la cercana cronológicamente *Roda dos Prazeres* (1967), donde Pape dispone circularmente varios platos hondos en el suelo con saborizantes de distinto color y gotarios para que el público deguste y tiña su lengua.

La manta también depende de sus "actores": deciden morfológicamente la obra, dentro de ciertas coordenadas. Esto obedece en varios trabajos a lo conocido como "neconcretismo brasileño", cuyo manifiesto Lygia Pape firmó en 1959. Para el Grupo Frente, en particular, "la obra pasó a considerarse una proposición abierta, orgánica y permeable, susceptible de ser transplantada al espacio social de la cotidianidad" (MNCARS).

Años antes de *Divisor*, Oiticica había patentado sus *Parangolé*, estableciendo un precedente inmediato para la manta de Pape: obras de arte para vestir compuestas de distintas capas de tela

y otros materiales que, en su estreno por 1965 y en el mismo museo del primer *Divisor* (el MAM de Río de Janeiro, edificio emblemático del funcionalismo a la brasileña), fueron cargadas por bailarines, algunos de la *favela* de Mangueira, moviéndose al son de la samba⁶.

Con *Divisor*, Pape también se nutrió de la cuadrícula. De aquella implicada en el tejido, la ciudad y el cuadro. Hablo de la retícula vanguardista geométrico-abstracta (es innegable la influencia en Brasil del constructivismo y del concretismo de Theo van Doesburg, radicalizado por Max Bill), del damero urbano con la interacción social que determina (lo que recuerda que Pape hacía clases en la Universidade Santa Úrsula sobre el modo de habitar construcciones populares), y de la ortogonalidad tan propia de la estructura textil de trama y urdimbre (su obra hace usualmente del tejido un modelo, valiéndose de hilos, como en la serie póstuma *Ttéias*, o representándolos en grabados como en *Tecelares*).

DIVISOR ABSTRÁIDO

¿Acaso América no nos legó una abstracción previa a la invasión europea? Hay poca duda al respecto si tenemos en mente el textil andino, la escultura lítica incaica, los diseños arquitectónicos mesoamericanos, por citar algunos ejemplos, aunque ciertamente caracterizar del mismo modo todo el arte precolombino sería equivocado. Llevando las cosas más lejos, podríamos reconocer que cualquier imagen es fruto de algún proceso de abstracción. Y más allá todavía, si imaginamos que cierta "estética abstracta" pudiese *abstraerse*, desembocaríamos posiblemente en lo que entendemos como figuración. ¿Qué resultaría de abstraer un cuadrado, de hecho, figura involucrada en *Divisor*?

Para César Paternosto (2001), artista argentino y minucioso estudioso del arte prehispánico, sí habría una abstracción hemisférica, que constituiría un auténtico "paradigma amerindio". Por otra parte, los tiempos de Colón coincidieron con el desarrollo de la perspectiva lineal en Europa. Esa importante invención geométrica pudo obedecer al mismo afán tras el expansionismo territorial europeo: dominar el espacio. Lo inquietante es que la geometría cimentara las culturas de cada lado del Atlántico. Y más lejos.

Mientras Colón se tropezaba con las formas americanas, en ese mismo 1492 Europa terminaba de reconquistar tierras ibéricas del poder musulmán, por tanto, del imaginario matemático

5. Downey sostenía que surgen formas luminosas en un estado de meditación, la que él practicaba con regularidad. Formas muy similares a la representación visual yanomami del universo: cuatro discos curvados en su parte baja. "Un lugar blanco y redondo se abre en lo frontal de mi cerebro. (...) Quiero entrar en el blanco espacio de mi conciencia vacía", escribía en esos meses en el Amazonas (148).

6. En un número anterior de esta publicación hay un texto al respecto: Brett, G. (2007). "Hecho sobre el cuerpo: *Parangolé* de Hélio Oiticica". En *Cuadernos de Arte*, nº 13, 29-49.

7. En el siglo XX, la "ruta de Damasco", como la llama Ernst Gombrich, marcaría un hito en los inicios del cuadro abstracto, con Paul Klee y Henri Matisse; este último, en 1910, el mismo año de la *Primera acuarela abstracta* de Kandinsky, se fascinaría con los diseños islámicos al visitar Sevilla y Granada.

8. Durante el proceso colonizador hubo ritos literales de blanqueamiento, como la profanación de templos mesoamericanos, donde Hernán Cortés gozó de especial reputación. Se esparcía cal por doquier, se destruían los "ídolos" y eran reemplazados por las imágenes cristianas, improvisando inmediatamente altares para dar misa (Gruzinski). Muy recientemente, la superioridad asignada al color blanco y otras asociaciones afines sirvió de argumento para una exposición colectiva bajo la curaduría de Tyler Stallings (2003). Ver su catálogo *Whiteness. A Wayward Construction*. Respecto de las connotaciones católicas hacia el negro, recomiendo especialmente el libro de Michel Pastoureau dedicado a ese color. Agradezco al equipo editorial de esta revista el dar a conocer el texto.

9. Respecto de "lo primitivo" y del "arte primitivo", llama la atención que el connotado historiador del arte E. H. GOMBRICH utilice dichas expresiones sin aprobiamarse mucho: hablar de "arte primitivo" sería adecuado siempre y cuando no llamemos primitivos a sus artistas, plantea. Esta concepción de las cosas, sin embargo, deja casi intactos los estereotipos y la escala de valores que los sustentan.

10. Gauguin, de cuñado colombiano y de familia materna del Perú, vivió sus primerísimos años en Lima. Además, su no tan comentada producción cerámica se basó en vasijas Mochica. Con esto voy a que su lazo e interés con Latinoamérica fueron, tal vez, menos turísticos de lo que comúnmente se piensa.

que reprimía toda representación antropomorfa de lo trascendente?. Esta suerte de iconoclasia geométrica estaría, también, en la descripción de lo abstracto de Worringer (1953), en donde lo orgánico de la naturaleza (*einführung*) sería convertido en forma inorgánica (*abstraktion*), creando así un orden artificial.

Para la España imperial, la abstracción fue el trauma no sólo visual. Era posiblemente el enemigo, lo monstruoso, lo demoniaco. No parece una mera coincidencia que las imágenes de Santiago Matamoros, el apóstol guerrero, se reemplazaran en el Nuevo Mundo por imágenes de Santiago Mataindios. El fantasma de la abstracción tenía un nuevo rostro en América, aunque similar para el europeo, también de tez oscura —en francés, durante bastante tiempo, se le decía *les maures* ("los moros") a la gente de color (Pastoureau)⁸—.

Para legitimar la opresión de un legado tan poderoso, las coartadas fueron muchas. Parece destacar la del canibalismo. Desde fines del siglo XV, acompañando o traduciendo visualmente los relatos verbales de aventureros del Viejo Continente, numerosas estampas en blanco y negro difundían sus hallazgos, valiéndose de una fantasiosa *deformación*: de la antropofagia en particular y de las etnias americanas en general. Ewaipanomas sin cabeza, patagones gigantes, cíclopes, indígenas con cola, antropófagos hambrientos y sanguinarios fueron algunas de sus creaciones (Magasich, de Beer). En cierto sentido, los grabadores plasmaron una abstracción figurativa.

Lo abstracto estaría en aquella imagen que *priva* de algo y que simultáneamente *arrastra* algo. Sería una forma de violencia, un impulso negador de la vida según Worringer (en oposición, por ejemplo, a ideas posteriores sobre la geometría fractal en la naturaleza: lo abstracto estructura la vida). Varias de dichas estampas se ocuparon para esgrimir una superioridad cultural y ética capaz de dividir tajantemente el mundo entre civilizados y salvajes. "Caníbales" surgió de *canibes* y antes de *caribes* (del taíno, que designaba simplemente la vinculación de los taínos a un lugar), promovida por los españoles para nombrar a los nativos caribeños. Ya los diarios de Colón reseñaban de ellos, aludiendo a la carne, al acto de comerla: *carne llevar* (arrancar la carne), base de "carnaval", cabiendo la posibilidad de que "can" y "canino" influyeran en la gestación del término.

De modo que si la vinculación entre distorsionar y abstraer es efectiva, la acusación contra

Picasso al iniciar los primeros pasos del cuadro en lo abstracto tenía plena justificación: que desfiguraba y ensañadamente. La beligerancia, tan propia de las vanguardias, y valerse de los "incivilizados" (máscaras africanas descubiertas por Picasso en Trocadero, París) sólo agravaba las cosas⁹. Por su parte, los descendientes de los "caníbales" (taínos) fueron los coterráneos a fines del siglo XIX del francés Paul Gauguin, otro que precipitó la abstracción vanguardista, con unas pinturas de *aires tropicales* hechas en Martinica y Polinesia Francesa¹⁰. ¿Cuánto de represalia hubo en ambos artistas hacia el colonialismo de sus respectivos países?

Divisor, luego de este recorrido, parece aumentar su ambigüedad en torno a lo propio y el/lo otro. La obra, como cualquiera, es muestra de la historia del lugar de donde viene, pero tendría la particularidad, creo, de ser su viva alegoría. Da a pensar si esa tela blanca sería finalmente un manto más que una manta, vale decir, acorde a la simbología católica, otrora del conquistador. Da a pensar si tal blancura tendría algo de reparador o purificador, hacia la *hybris* mestiza.

NEGRO (CON PUNTOS Y RAYAS): TANU

En sus expediciones a Tierra del Fuego entre 1919 y 1924, el sacerdote y etnógrafo Martin Gusinde (1886-1969) tomaría el que sería un legendario grupo de fotografías en blanco y negro: a los selk'nam, en plena celebración del Hain, una ceremonia de iniciación de adolescentes. Las fotografías del 1923 son las más citadas y a las que se le atribuye un valor difícil de igualar, dada la inminente —por entonces— extinción de la cultura fueguina. Por lo demás, cuestionan la novedad de ciertos rótulos del arte moderno como *body art*, *happening* y *performance*.

Nacido en Breslau, Alemania, Gusinde llegó a Chile a los 26 años como misionero para hacer clases en el Liceo Alemán de Santiago (trabajó también en el Museo de Etnología y Antropología de Chile). Al pisar por primera vez Tierra del Fuego, anotó: "¡qué sorpresa! (...) pero, al mismo tiempo, ¡qué desilusión! Eran hombres altos y hermosos, pero cubiertos con andrajosa ropa europea" (Chapman, 61). Por su lado, ellos llamarían a Gusinde *mankasen*: en su lengua *man*, "sombra" y/o "figura", y *kasen*, "cazador".

Gusinde terminó durmiendo en las chozas de los selk'nam, siguió su dieta alimenticia y participó cinco semanas en un Hain, momento en que obtuvo las imágenes en cuestión. Una en



Theodor de Bry (Lieja, 1528),
grabado del libro *Americae Tertia
Pars* (1592).

Abajo. Grabado de *A Voyage
Round the World in His Majesty's
Ship the Dolphin* (1768).



11. Había cuatro Tanus en total y son ambivalentes los relatos sobre su tendencia benévola o cruel. "Yo supongo que Tanu se situaba en un plano conceptual diferente de los demás espíritus; que era concebida como un testigo, una especie de juez, o quizás fue enviada de Xalpen", escribía Chapman (168). Xalpen, a su vez, era el mal, el peor de todos, rara vez aparecía en el Hain, lo que podía hacerlo totalmente aterrador; incluso era caníbal en sus momentos más iracundos.

12. Unos años después, en 1924, Emilio Pettoruti y un metafísico delirante, Xul Solar, retornaban de Europa, exponiendo en Buenos Aires (Galería Witcomb) obras inaugurales para el Cono Sur de una vanguardia de inclinación abstracta. Y a fines de esa década, el uruguayo Joaquín Torres-García iniciaba en París sus emblemáticas construcciones de madera intervenidas con símbolos ocultos de ascendencia prehispánica.

13. Es probable que la ambigüedad de la abstracción entre la exaltación de lo evanescente versus la exaltación de lo físico de la obra, entre materialismo y mística, esté vivamente plasmada en la ruptura entre Piet Mondrian y Theo van Doesburg en el seno de De Stijl. La prominencia que este último daba a la diagonal, por ejemplo, equivalía a un énfasis ilusionista para el primero. Años después, van Doesburg en solitario lanzaría el *Manifiesto de Arte Concreto* (1930). El texto *Las pulsiones de la abstracción / Casos particulares en Latinoamérica*, de Jesús Fuenmayor y Rafael Pereira, pone el problema así: "la diferencia entre una abstracción geométrica y una abstracción constructiva, la primera orientada a ejercicios compositivos y la segunda impulsada hacia una materialidad objetiva" (32).

particular está entre las fotografías más enigmáticas que he visto: un cuerpo, en medio de la nieve, cubierto de la cabeza a los pies con una gran "capucha" pintada de oscuro, con rayas y puntos en vertical (salvo una línea) de color claro. Las piernas apenas se ven y, con atención, reparo en que la persona está de espaldas, pues la proyección de los pies es hacia atrás.

Los relatos sobre el Hain mencionan que el disfraz en la foto se hacía con cuero de guanaco cubriendo una estructura de ramas, pintado posiblemente con los dedos o con un palo y que, en general, los pigmentos ocupados por los selk'nam eran sólo tres: blanco, negro y rojo, sacados del limo, del carbón, de las cenizas, de la arcilla y de la sangre (Fiore). Anne Chapman (1922-2010), antropóloga franco-estadounidense, alumna de Claude Lévi-Strauss y quizás la última gran estudiosa de los selk'nam, puntualiza que dicho disfraz pudo ocultar a una mujer, pese a la ceremonia eminentemente masculina, ya que el espíritu Tanu representaba a una vieja alta y gruesa. Su "aparición escénica" era de espaldas, durante toda la ceremonia avanzaba así, lentamente, por el peso de la estructura (en la parte alta rellena de hojas, juncos, pasto). Era muy diferente del resto de los atuendos (Chapman)¹¹.

La ceremonia Hain establecía, pienso, una compleja dinámica entre ilusión y presencia. En la superficie fotográfica coincide lo hierático del espíritu Tanu con lo tieso de su pose, aunque claramente se movió en el instante del "click". Sus "vestuaristas", además de ser involuntarios precursores de los *Parangolé* de Oiticia o de los *Humanoides* de Ernesto Neto, asumieron un principio básico de la abstracción pictórica: exacerbar la superficie. De hecho, Worringer hablaba de lo abstracto como una "aversión espiritual" hacia lo espacial. Desconozco el bagaje artístico de Gusinde o su opinión sobre la vanguardia abstraccionista de esos años pero, tal vez, en la toma hubo más que una confirmación de la puesta en escena tradicional de Tanu en el Hain. Y si se me apura, diría que, pese a la doxa vanguardista, ilusión y abstracción no son opuestas, que están asociadas.

También en 1923, pero en la *XIV BIENAL DE VENECIA*, el artista ruso Kazimir Malévích exhibía obras extraordinariamente planas, como las épicas *Cuadrado negro*, *Círculo cuadrado* y *Cruz negra*, todas de 1915¹². Allí y en Tierra del Fuego, la espiritualidad asignada a formas y colores fue imposible de acallar. Es quizás la manera en lo abstracto

(nada de aislada históricamente) de trascender la superficie, ofreciéndola como portal¹³.

TANU ABSTRAÍDO

Tanu y los otros cuerpos "decorados" para el Hain llevan a pensar en la relación de lo abstracto con lo ornamental. Relación que le costó al arte precolombino ser considerado una manifestación menor, una artesanía a ojos occidentales, a lo sumo, un tipo de arte aplicado.

Acá hay dos cuestiones interrelacionadas: la condición eminentemente cultural del término "arte", proveniente no sólo de Europa sino consolidando sus rasgos fundamentales en una época particular (el siglo *XVIII*, para Larry Shiner), y la importación colonial de él, en efecto, con la llamada Conquista de América.

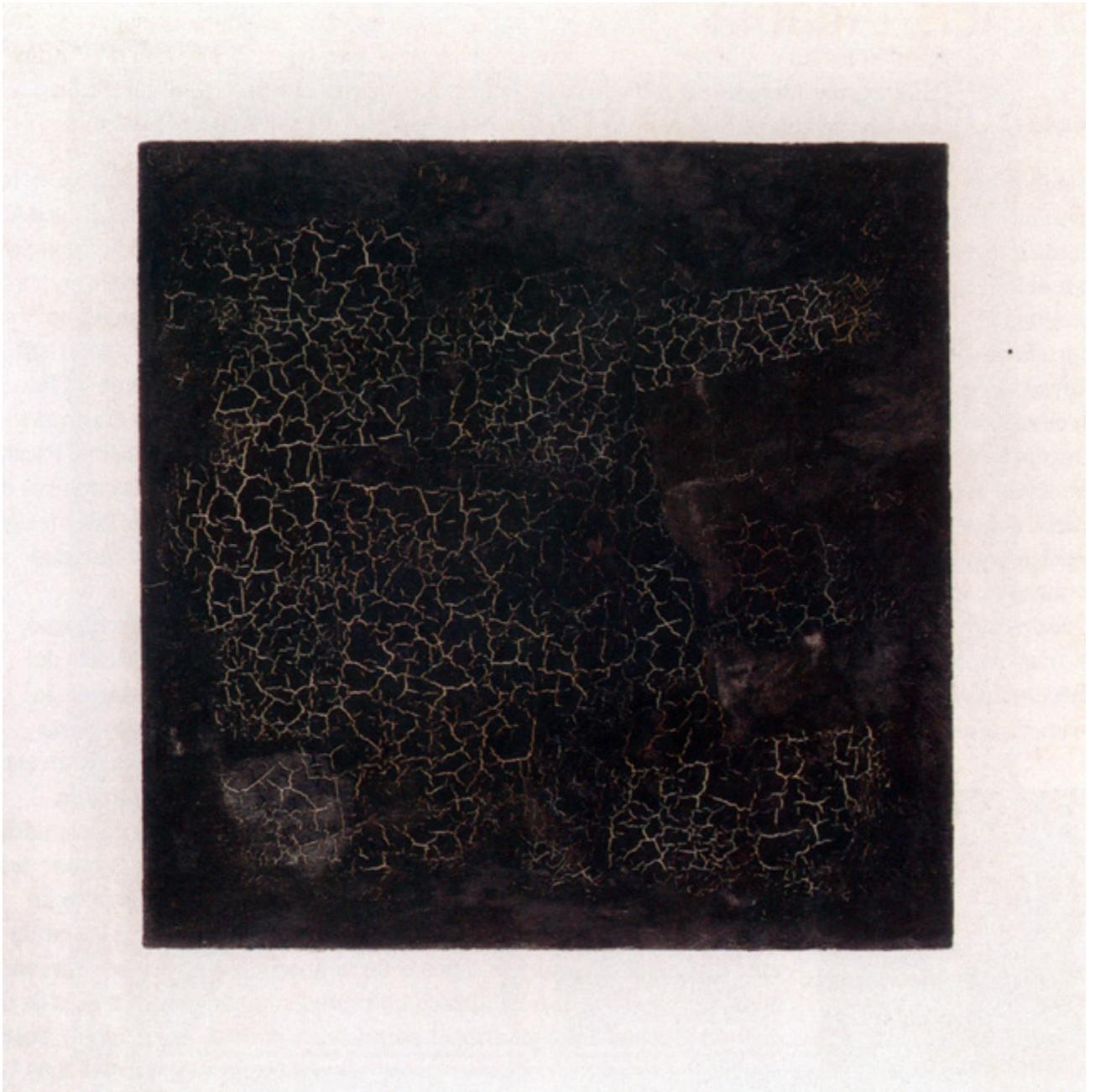
César Paternosto escribe:

una vez que aceptamos que en las culturas no occidentales, así como en el Occidente antiguo, el llamado 'ornamento' es el arte central de la cultura (...) tenemos frente a nosotros un amplio espectro de prácticas artísticas que hasta ahora han estado oscurecidas por la concepción (jerárquica) eurocéntrica de las artes (27).

Y habría que agregar que un rasgo de dicho concepto es su cambio (quizás lento, pese a las vanguardias, pero innegable), así como la indisposición en América de una palabra sustituta.

La dominación cultural en base al lenguaje ha sido el correlato, por supuesto, de una batalla mayor. Paralelo a la masacre, como la sufrida por los selk'nam de parte de europeos incluso hasta fines del siglo *XIX*, los conquistadores sistematizaron la agresión sexual y del peor tipo. El mestizo, figura con la que se suele identificar a Latinoamérica, procedió de aquella *hibrys* que subraya el ensayista peruano César Delgado Díaz del Olmo: la bastardía engendrada por la recurrente "toma de mujeres" indígenas por soldados españoles (Foerster).

La *hybris*, raíz griega de "híbrido", consiste etimológicamente en la violencia desatada y en una lujuria sin freno. Vírgenes, de otro color y —por cierto— menos etéreas que las representadas y enviadas por Europa en estampas, eran convertidas en madres a la fuerza; mientras, el barroco contrarreformista se imponía más allá del siglo *XVII*. Aunque también seducía: altamente mimético en la pintura y la escultura, fue la iconodulia misma.



Kazimir Málevich (Kiev, 1878),
Cuadrado negro (1915), pintura
sobre tela.

Martin Cusinde (Breslau, 1886),
Tanu (1923), fotografia.



Las pinturas que entremezclaron símbolos religiosos, como las célebres vírgenes de la montaña, sugieren que aquello que por siglos estuvo visualmente en juego no fue tanto el manido y ponderado "sincretismo cultural" sino el forcejeo que dio paso, en el mundo indígena, a la obediencia parcial que ocupó la ingenuidad a modo de máscara. La guerra por otros medios, la guerra de las imágenes, en palabras del historiador Serge Gruzinski.

Tal guerra se extendió hasta hace no mucho o bien sigue en pie: una foto de 1889, en el marco de la Exposición Universal de París, da cuenta de una familia selk'nam llevada a un zoológico humano (conocido también como "ciudades de negros", vigentes hasta la Segunda Guerra), pese a la abolición francesa de la esclavitud en 1794 (Báez). ¡Hablamos de la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa! En el mismo certamen, un sudamericano muy europeizado, el chileno Pedro Lira, era premiado por su pintura *La fundación de Santiago*, una académica "abstracción figurativa" (un momento de 1541 recreado en 1888)

o, específicamente, un virtuoso tributo a Pedro de Valdivia, a la ocupación española, aunque, también, a la madre tierra¹⁴. Quince años antes, también en la Ciudad de la Luz, los impresionistas iniciaban una descomposición del cuadro que combatía públicamente a la Academia francesa; exponiendo juntos en un estudio de fotografía, delegaban a ésta la eficiencia en la fabricación de imágenes-ventana.

Si ya concluyó la guerra de las imágenes, lo europeo parece haber ganado. *El Manifiesto antropófago*, no obstante, ha sido enfático: "nunca fuimos catequizados" (2). En todo caso, la psicosis del mestizaje, de lo mestizo, terminando con Delgado Díaz del Olmo, era irremediable. Sigue vigente el dilema de cómo *medir* las cosas: con la perspectiva lineal o con la geometría textil. Más aún, con quién sentirse representado: con el padre blanco o con la madre nativa ●

14. Agradezco que Carlos Ampuero dirigiera mi atención a esta pintura y que Juan Dávila lo hiciera con el trabajo de César Delgado Díaz del Olmo.

GERARDO PULIDO

Artista visual. DEA en Educación Artística, Universidad de Sevilla, España. Postulado y Licenciado en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor de la Facultad de Artes UC y de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, Chile. Miembro y cofundador de Taller BLOC, Chile.

BIBLIOGRAFÍA

BÁEZ, C. "Viajeros en el tiempo. La imagen fotográfica de los selk'nam presentados en Europa en 1889".

VV.AA. *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén, 2007: 89-103.

BLOK, C. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid: Cátedra, 1982.

BRETT, G. "Hecho sobre el cuerpo: 'Parangolé' de Hélio Oiticica". En *Cuadernos de Arte*, 13, Santiago, 2007.

BRUCNOLI, P. Y HOCES DE LA GUARDIA, S. *Arte Mayor de los Andes*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1989.

CHAPMAN, A. *Culturas tradicionales*. Patagonia. Hain. Ceremonia de iniciación selk'nam. Santiago: Taller Experimental de Cuerpos Pintados, 2002.

DE ANDRADE, O. "Manifiesto Antropófago". Buenos Aires

Ciudad. En línea. Disponible en: http://www.ccgsm.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

DELGADO DÍAZ DEL OLMO, C. "Psicosis y mestizaje". *Revista de Crítica Cultural*, 3, año 2. Santiago, 1991: 38-44.

DOWNEY, J. "Dibujando con los yanomami". En Enguita, N.; Guardiola, J. (Ed.), Juan Downey. Con energía más allá de estos muros. Valencia: IVAM, 1998: 145-159.

FIORE, D. "Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual Selk'nam y Yamana". *Revista de Antropología Chilena Chungara*, 2, vol. 37, 2005: 109-127.

FOERSTER, R. "Temor y temblor frente al indio-roto". *Revista de Crítica Cultural*, 3, año 2, abril, 1991: 39-44.

FUENMAYOR, J.; PEREIRA, R. "Las pulsiones de la abstracción / Casos particulares en Latinoamérica".

AAVV. Pulsos de la abstracción en Latinoamérica. Colección Ella Fontanals-Cisneros. España: Cifo/Turner, 2012: 31-45.

GOMBRICH, E. H. *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Londres: Debate, 2003.

GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

KRAUSS, R. "Reticulas". KRAUSS, R. (Ed.), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996: 23-37.

MAGASICH, J. Y DE BEER, J. M. *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Santiago: LOM, 2001.

MNCARS. "Lygia Pape. Espacio inmantado". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

En línea. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2011009-fol_es-001-lygia_pape.pdf

PASTOUREAU, M. NEGRO. *Historia de un color*. Madrid: 451, 2009.

PATERNOSTO, C. "Abstracción: El paradigma amerindio". Paternosto, C. (Ed.). *Abstracción: El paradigma amerindio*. Valencia: IVAM y Palais des Beaux-Arts de Bruselas, 2001: 11-111.

SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

STALLINGS, T. (ED.). WHITENESS. *A Wayward Construction*. California: Laguna Art Museum y Fellows of Contemporary Art, 2003.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.