

# Un preámbulo para *Antes de América*

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Comisario invitado

*Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* propone reconstruir, a partir de un conjunto de cuidadas perspectivas, el proceso histórico que desde el siglo XIX a nuestros días se viene produciendo en los dos hemisferios del continente americano, desde Alaska hasta Tierra del Fuego, y con extensiones en Europa: el de la recuperación y reinterpretación, en las artes y la cultura, de las formas y los significados de las antiguas civilizaciones “pre-americanas” y las culturas indígenas.

La propuesta que subyace a esta muestra es amplia, no únicamente por el espacio y el tiempo que abarca, sino también desde el punto de vista conceptual. Plantea, parafraseando a André Breton, establecer “vasos comunicantes” entre lugares y épocas diversos, sin perder de vista los condicionantes metodológicos e ideológicos inherentes a un proyecto de estas dimensiones. Aspira a fijar conexiones entre objetos, ideas, movimientos y otros factores que en origen operaron de manera a veces aislada, y encontrarles nuevas significaciones en un contexto más vasto.

Este planteamiento es novedoso en términos absolutos, pues hasta ahora solo se han presentado propuestas expositivas parciales temática y temporalmente, o geográficamente limitadas a determinados países o áreas; y lo mismo sucede en el ámbito de la producción historiográfica. Por ejemplo, cuando, en 1984, el MoMA llevó a cabo la exposición *Primitivism in 20th Century*, se soslayó casi por completo la huella de lo precolombino, que quedó reducido a apenas unas pinceladas anecdóticas. El recorrido por la modernidad

Cada vez está siendo más evidente que para entender el arte moderno es necesario tener una apreciación del arte primitivo, pues igual que el arte moderno permanece como una isla de rebeldía en la estética de la corriente europea occidental, las numerosas tradiciones de arte primitivo permanecen aparte como auténticos logros estéticos que florecieron sin la ayuda de la historia europea.

Barnett Newman, 2006 [1946], p. 145

“primitivista” que planteaba se centró casi en exclusiva en los influjos de las artes africanas y oceánicas, así como en el llamado “American Indian Art”, el arte amerindio estadounidense, por lo que el título de la muestra debía haber sido otro, mucho más específico y ajustado.

Las distintas secciones en las que se articula *Antes de América* proponen lecturas alternativas sobre los objetos exhibidos, que toman como referencia los lenguajes, las formas y los significados de las culturas originarias americanas. Muchos de ellos no habían aparecido con anterioridad en publicaciones especializadas, ni figurado en exposiciones sobre estos temas, y han permanecido alejados del centro de atención hasta en sus propios lugares de origen. Aquí los recontextualizamos dentro de relatos trazados previamente o que han surgido en el proceso de estructuración de la muestra. En buena parte de esas producciones subyace el intento de comprender y revivir la estética y el espíritu de civilizaciones que son cercanas en lo geográfico, pero distantes en lo temporal, por lo que la mirada de la antropología cultural, la etnografía o la historia de la cultura material impregna todo el proyecto. Se trata de arrojar miradas sobre la memoria de culturas “otras” con la finalidad de hacerlas “nuestras”.

• • •

El inicio de la exposición se sitúa en los albores de un siglo XIX que hunde sus raíces en el interés enciclopédico engendrado durante la centuria anterior, que

había abierto la puerta a numerosas expediciones científicas, y avanza por la posterior sublimación romántica del viaje como experiencia. En el relato de la muestra están presentes, por tanto, las exploraciones y descubrimientos arqueológicos; los registros y la difusión de conjuntos arquitectónicos y de objetos anteriores a la “invención de América” a través del dibujo, la estampa o la fotografía; los expolios y la formación de colecciones públicas y privadas, y el surgimiento, en el ámbito de la arquitectura, de los historicismos de raíz indígena, así como las eclécticas apuestas vinculadas a ellos, que configuran una suerte de doble exotismo en medio de la reapropiación de gramáticas pretéritas. Este proceso conectó lo precolombino con las “bellas artes”, contraviniendo la tendencia que había prevalecido en cuanto a la valoración casi exclusiva de ese patrimonio dentro de los ámbitos del anticuariado, la arqueología y la antropología.

A principios del siglo XX, la repercusión internacional de experiencias como el movimiento Arts and Crafts en Inglaterra, o el retorno a “lo primitivo” como paradigma de la modernidad, definirían nuevos escenarios. Vale aquí recordar lo afirmado por Philippe Dagen (2019, pp. 12-16) sobre que el “primitivismo” —término eurocéntrico— puede calificarse de ficción inventada por la modernidad occidental. El concepto de “primitivo” en ese contexto era erróneo: en muchos casos se aplicaba a culturas con altos grados de organización y desarrollo estético, como varias de las americanas, aunque estas respondiesen a cánones y sistemas de comprensión diferentes de los “occidentales”.

Justamente en la América de los albores del XX se sumaría a aquel proceso la mirada introspectiva e identitaria sobre lo propio, potenciada por la celebración de los centenarios de las independencias, que derivarían, casi a continuación, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, en el cuestionamiento de Europa y de la mirada occidental como unidad de medida e ineludible referencia canónica. Este conglomerado de circunstancias determinará el deseo de crear un “nuevo arte” para el continente americano, atravesado por el “ojo moderno” del que Ricardo Rojas hablaría en su *Silabario de la decoración americana* (1930), que encontró en lo precolombino, así como en las llamadas artes populares, diversos caminos que permitían alejarse de mimetismos con respecto a Europa, abonando, en una era casi “heroica”, un territorio que luego fertilizarán nuevas generaciones de creadores [fig. 1].

Se trataba, pues, de establecer y afianzar un “clásico propio”, americano, un territorio estético que pudiese operar como tabla de salvación en tiempos de incertidumbre, como vía autóctona para un potencial “retorno al orden”, poniendo sobre el tapete una suerte

de traducción de la tradición sustentada en la necesidad de hacer más comprensible el pasado [fig. 2]. “Precolombinizar” servía como estrategia identitaria a la vez que descolonizadora, y abría el camino a una modernización de la pertenencia trayendo a un primer plano y otorgando categoría artística a lo vernáculo, perturbando y contradiciendo los dictámenes prefijados desde los centros hegemónicos y, por tanto, el determinismo de las lecturas lineales marcadas desde ellos. Ser moderno implicaba ser original, y ser original significaba —de acuerdo con la etimología— volver al origen para iniciar desde allí un proceso creativo nuevo, aún cuando muchos de los términos usualmente aceptados se definieron a partir de alteridades, como es el caso de “neoprecolombino”, decididamente marcado por los prefijos: “neo” y “pre”, nuevo y anterior.

En ese escenario se produciría la renovación (o la fundación) de escuelas de artes y oficios que, funcionando como laboratorios de la modernidad, condujeron “lo artesanal” hacia los territorios del “arte”. La reinterpretación de lenguajes precolombinos e indígenas en mobiliario [fig. 3], textiles [fig. 4], escenografías teatrales [fig. 5] y cinematográficas, diseño gráfico o manuales de arte ornamental con vocación de transformación pedagógica desde la escuela, así como la continuidad de los procesos de registro arqueológico, en muchos casos por iniciativa de instituciones que albergaban piezas de arte precolombino —labor que en muchos casos fue realizada por artistas contemporáneos validados en el ámbito de las artes—, definirán caminos no hollados para el avance de una vanguardia propia.

En los años centrales de la centuria se advierten procesos de simbiosis entre las formas geométricas precolombinas y las vanguardias europeas. Será emblemática la labor pedagógica del uruguayo Joaquín Torres García y su teorización del “universalismo constructivo”. El artista, como si ensayase una revitalización de los *tocapus* del antiguo Perú, plasmaría sobre la retícula constructivista múltiples pictogramas y otro tipo de signos, bien rescatados de repertorios previos, bien producto de su propia inventiva. En su praxis planeaba la intención de recuperar, de lo precolombino, aquello que César Paternosto, en línea con el pensamiento de Barnett Newman, denominaría la “intensidad simbólica”, superadora de lo puramente formal que había caracterizado a buena parte de las propuestas artísticas de los años veinte y, también, durante determinadas épocas, a cierta mirada ejercida sobre diseños precolombinos a los que se aplicaba el concepto de lo “decorativo”, enfoque occidental sesgado e incapaz de advertir que eso que llamaban, despectivamente, “decorativo”, era en realidad “lo central” en aquellas culturas.

fig. 1

Ángel Guido, "Proyecto de biblioteca para la Casa de Ricardo Rojas", en ídem, *La casa del maestro* [manuscrito inédito], 1928. Tinta y acuarela sobre papel, 20,5 x 28,5 cm. Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires (MCRRB20383)

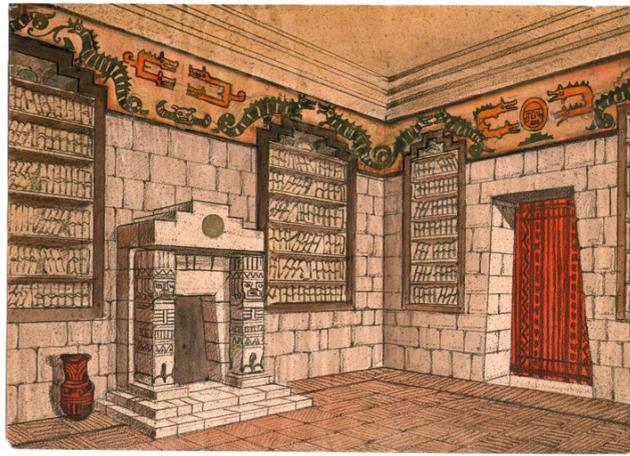


fig. 2

Emilio Amoretti Cassini, diploma de honor otorgado al ingeniero Emilio Villanueva, 1927. Tinta y acuarela sobre papel, 61 x 46 cm. Colección Alfonso Barrero Villanueva, La Paz



fig. 3

Apu-Rimak [Alejandro González Trujillo], proyecto para el taller de la escritora boliviana Yolanda Bedregal en La Paz, 1934. Lápiz y acuarela sobre papel, 25 x 35 cm. Colección Alejandra Echazú Conitzer



fig. 4

Carlos Garibaldi, alfombra de la Escuela de Warisata, Bolivia, c. 1937. Lana de alpaca, 110 x 214 cm. Colección Noreen Guzmán de Rojas



fig. 5

José María Velasco Maidana, traje y escenario para la "Danza de los huacos" del ballet *Amerindia*, 1938-1940. Tinta y acuarela sobre papel, 24 x 33,8 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz

Según Juan Fló, Torres García entendía los aportes de las culturas precolombinas “no como un repertorio de formas a saquear sino como una actitud a redescubrir” (Fló, 1974, p. 10). Por su parte, Alejandro Puente (2009, p. 17) reflexionaba:

Si se observa una obra milenaria del arte egipcio, y produce una emoción en quién la mira, es que existe una comunicación que es estética, porque el espectador no está capacitado para leer los signos, en la medida que no los conoce.

En otras palabras, ambos artistas testimoniaban la certeza en cuanto a la imposibilidad de desentrañar el trasfondo simbólico primigenio, en muchos casos, por cierto, aún desconocido y quizá definitivamente perdido, incluso para los propios descendientes de los pueblos originarios.

En el meridiano del XX jugarán también un papel decisivo otros géneros artísticos, como la escultura o la fotografía. Así, algunos autores hallarán en la talla directa en piedra la posibilidad de recuperar la esencia de la materia y de la ejecución; mientras, el uso de la fotografía para el registro arqueológico fue abriendo paso a una mirada artística y moderna sobre ese patrimonio. Por otra parte, se va a producir una revivificación de aquella idea romántica del viaje, que a su vez conducirá a la plasmación, a través del dibujo, la fotografía y otros medios, de un nuevo imaginario. Pero no únicamente. Los nuevos viajes emprendidos se convertirán en verdaderas travesías iniciáticas, reveladoras y transformadoras: todos los artistas foráneos que recorrieron América y sus conjuntos arqueológicos con la idea de aprender y aprehender, nunca volvieron a ser los mismos después de culminados esos periplos.

Se van soltando ciertas amarras, como las del riguroso ceñimiento a los modelos estéticos originales y a esa suerte de obligada fijación con respecto a la identidad como fin último. Una mayor libertad creativa, sin ataduras, que además atendía al creciente interés por desentrañar significados más allá de lo puramente formal potenciado desde el ámbito de las vanguardias históricas y su idea de autonomía del arte, tenderá puentes hacia la invención de nuevos lenguajes y conceptualizaciones, transgrediendo cierto carácter monolítico atribuido hasta entonces a lo prehispánico.

La introspección generalizada durante la Segunda Guerra Mundial, la exploración interior hacia la que apuntaron varios artistas, el alejamiento de las lógicas dictadas por la razón, las conexiones trazadas entre la representación de lo fantástico y los mundos imaginados propiciados por el surrealismo, y el influjo de los automatismos palpables en las creaciones de ciertas

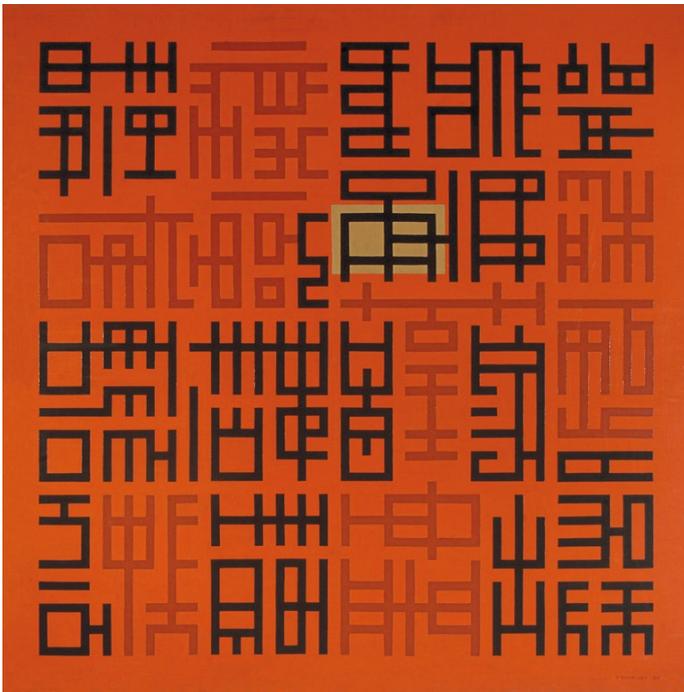
comunidades indígenas —como quedó de manifiesto en las obras de muchos de los artistas estadounidenses que asistieron a la muestra *Indian Art of the United States* (MoMA, 1941)— ejemplificarían a la perfección el cambio de aires. El “viaje a la semilla” (nos apropiamos aquí del título de una obra de Alejo Carpentier de 1944) se veía potenciado por el férreo interés por indagar en los orígenes para empezar de nuevo.

Más adelante, cuando en el escenario internacional empezó a adquirir relevancia el informalismo, surgirán y se consolidarán las fórmulas de la llamada “abstracción lírica”, marcada por las indagaciones de muchos pintores sobre las posibilidades del color aportadas desde poéticas ancestrales, propiciando conexiones entre sensibilidades, y de lo autóctono con las propuestas internacionales. Fue el caso del mexicano Rufino Tamayo, quien, aún siendo en gran medida un artista figurativo, hallará en estas propuestas coloristas un estilo propio por caminos diferentes a los del realismo social y el muralismo vigentes en México. Lo seguirán creadores de diversas latitudes. En la mayor parte de las producciones ancestralistas, lo simbólico prevalecerá sobre lo representativo, lo expresivo se impondrá a lo descriptivo y arquetípico, las referencias no serán literales sino insinuadas. Se recuperarán fragmentos de realidad que se combinarán con colores y signos para crear una nueva concepción, mental y espiritual, e inclusive óptica. El objetivo principal será la búsqueda de lo esencial, y en esta motivación se enlazará con ciertas sendas del surrealismo.

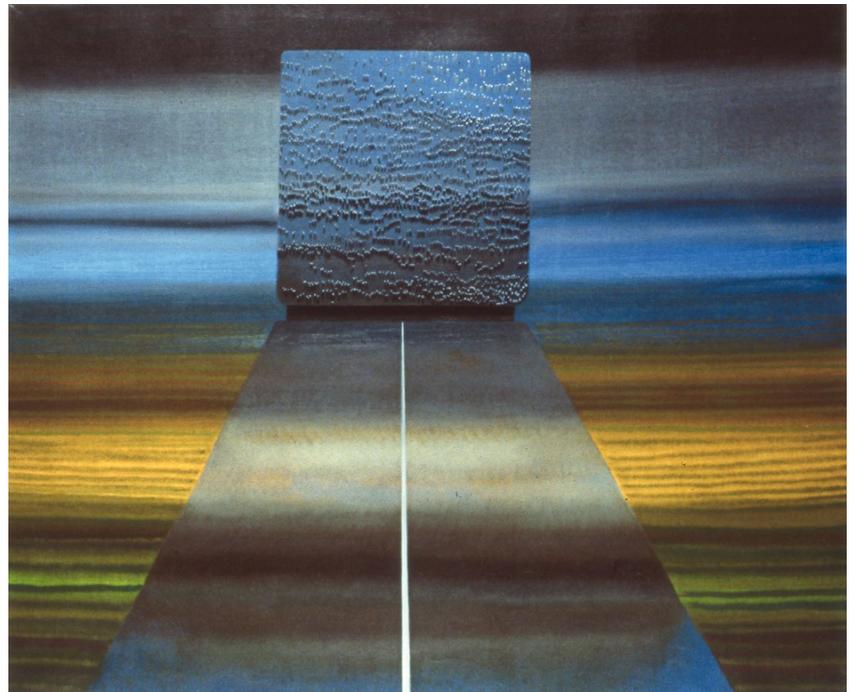
La alternancia de figuración y abstracción, de geometría y color, de signo y sugestión, marcará muchas de las obras del último medio siglo inherentes al paradigma amerindio [fig. 6]; invadirá otros medios acordes a los movimientos artísticos y culturales surgidos a partir de los años cincuenta y sesenta, muchos de ellos integrados en la llamada “cultura pop” —portadas de discos, carteles, diseño gráfico, cómics, etc.—, y se extenderá a corrientes plásticas, próximas ya a nuestros días, como el *land art*, las instalaciones, el videoarte, o las nuevas propuestas en los campos de la escultura, la fotografía, los textiles o la cerámica, y que se presentan en los últimos compases de *Antes de América*.

• • •

La exposición se ha concebido no solo como un punto de llegada —una muestra de repertorio en la que confluyen conocimientos acumulados—, sino sobre todo como un punto de partida que articula, a través de las piezas exhibidas, discursos capaces de establecer nuevos postulados que puedan ser útiles a otros investigadores y proyectos expositivos; en otras palabras,



**fig. 6**  
Ramón Vergara Grez, *Carta abierta a Europa*, 1958. Óleo sobre lienzo, 160 × 160 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



**fig. 7**  
Nemesio Antúnez, *Tikal*, 1971. Óleo sobre lienzo, 101 × 122 cm. Fundación Nemesio Antúnez, Santiago de Chile

que permitan transitar desde una “posición” a una “ex-posición” que, a su vez, se vuelve a convertir en una posición susceptible de ser ahondada. La idea que ha guiado el proyecto ha sido la de plasmar un relato coherente, de carácter histórico, conformado por “cápsulas” que, a la par de eslabonarse, poseen la capacidad individual de forjarse, en sí mismas, como perspectivas futuras. Se ha querido también, en suma, trazar historias tangentes a las de los cánones hegemónicos y relatos sintéticos que se alimenten de la variedad y la riqueza de lo exhibido.

Al tratarse de un tema de evidente magnitud y complejidad, lo que se ha propuesto aquí —entre muchas otras alternativas— es un relato posible, abierto, articulado, mediante secciones flexibles, desde perspectivas que tienen más que ver con la construcción de la modernidad que, específicamente, con el análisis del arte precolombino [fig. 7]. Para ello, se han barajado diversas fórmulas durante el largo proceso de sedimentación del proyecto, que se ha nutrido de múltiples aportes de carácter local, de miradas que se han intentado armonizar dentro de un conjunto de significaciones amplificadas y de plataformas de diálogo.

Esta perspectiva ha sido también determinante a la hora de plantear la estructura temática del presente libro-catálogo, que ha sido pergeñada tanto a partir de los asuntos a tratar en los textos como del perfil de los autores invitados, apuntando en muchas ocasiones a

aquellos que fueran capaces de ofrecer análisis y valoraciones que trascendieran las fronteras nacionales. Algunos de los capítulos son fruto de investigaciones específicas, mientras que otros se centran más en la reflexión teórica. En todos los casos, se armonizan con los contenidos mismos de la exposición.

El escenario inicial del proyecto se presentaba como un pozo sin fin de posibilidades, lo que demandó un ejercicio de reflexión en equipo, que condujo a la elección de determinadas secuencias para generar un relato expositivo sólido y a la demarcación de ciertos límites que frenaran tentadores desbordamientos. En tal sentido, fue determinante la voluntad de centrar la atención en la mirada moderna y “cultura” (aun cuando este término no sea indiscutible; quizá podríamos utilizar la expresión “arte reflexivo erudito” instaurada por Manuel Bartolomé Cossío en su *Elogio del arte popular* en 1913) sobre lo precolombino (histórico) y “lo indígena” (contemporáneo): más en la reinterpretación de sus formas e invenciones derivadas de ellas mismas, que en sus representaciones estrictas. Por contrapartida, se han descartado aspectos muy reveladores, pero inabordables por razones prácticas, como el arte actual de los pueblos originarios, las artes llamadas “populares”, las corrientes “indigenistas” en tanto figuraciones de filiación antropológica, u otros ancestralismos (como los de raíces africanas). La inclusión con peso propio de cualquiera de estos temas, que en sí mismos pueden



fig. 8

Edgar Negret, *Trono de Atahualpa*, 1998. Aluminio pintado y ensamblado con tuercas y tornillos, 74 × 85 × 61 cm. Colección Edgar David Buitrago Mancilla

ser objeto de una o varias exposiciones específicas, diluidos en la presente muestra habrían desembocado en generalizaciones superficiales y mitigado las principales líneas argumentales del proyecto.

Pero, con todo, es importante señalar que la modernidad precolombinista a la que se ciñe la presente exposición se construyó en buena medida —y eso se advierte claramente en el recorrido expositivo— a través de las llamadas “artes aplicadas”, y no tanto de la pintura y la escultura; proporcionalmente, las expresiones en estas dos últimas disciplinas son menos numerosas, si bien su desarrollo se acentuará a partir de la década de 1940 [fig. 8]. Se trata pues de una vanguardia que se consolidó al margen de las academias de bellas artes, sirviéndose más bien de las escuelas de artes y oficios como espacios urbanos de producción y reverberación americanista, desobedeciendo así en parte a la presión ejercida por los trasplantes acríticos de fórmulas europeas. Por ello, desde nuestra mirada actual, planea sobre ellas una estrategia de “deseuropeización” y una conciencia de que esto había de hacerse desde las bases, desde la pedagogía escolar, y no tanto desde una confrontación en el campo de élite de las “artes mayores”. Con el paso de las décadas, y en especial en lo que llevamos de siglo XXI, a las artes “aplicadas” se les reconoce —desde la óptica del sistema de las artes—, ahora sí, su “mayoría de edad”. Hoy son prácticas habituales y prestigiadas, como las del arte textil o la cerámica de raigambre ancestral.

• • •

En el ámbito académico, asistimos hoy a un crecimiento vertiginoso de los estudios sobre arte popular e indígena, también espoleado por cuestiones de mercado e intereses curatoriales e institucionales. Aún es pronto para saber si este auge del arte indígena es una mera moda o realmente perdurará y adquirirá un nuevo estatus no solo en el “sistema de las artes”, sino también en los procesos de renovación del mercado del arte, que suele elevar, consumir, saturar, fagocitar y alienar las manifestaciones artísticas que se proponga. O si esa eclosión oculta tras de sí rasgos de neoexotismo o de actitudes paternalistas capaces de agitar los fantasmas de la sospecha.

La pertinencia de esta exposición se cimenta en el hecho de que lo precolombino y lo indígena se ven hoy potenciados por la ola creciente de la descolonización de los relatos, que, como estrategia, apela a un periodo “fundacional”, previo a la colonización europea. Esto ha abierto una perspectiva conceptual diferente, que otorga nueva fuerza a un proceso en el cual “lo precolombino” podía haber entrado en declive o pasar a formar parte simplemente de la historia. En todo caso, lo que queda claro es que dicho proceso se presenta como una apuesta renovada por un tema que tiende a las reparaciones cíclicas. Es difícil prever la deriva que tomará, pero sí queda la certeza de que no desembocará en puntos muertos: siempre supondrá un basamento

formal susceptible de generar nuevas miradas y seguir transformando los argumentos.

En lo que atañe a “lo indígena” —una categoría, por cierto, que hoy está también en discusión por sus pulsiones unificadoras y acrílicas, y que a menudo impide advertir las diferencias y los fragmentos—, la revalorización de las culturas originarias vigentes y el impulso de los estudios en torno a ellas se hallan en plena efervescencia, y apuntan, como escribió Ticio Escobar (2011), a no desprender lo estético de los complejos sistemas simbólicos que sostienen “lo indígena”, al punto de que podría ser calificado de “arte conceptual”. Se hace necesario el crecimiento de una base teórica más rigurosa para el denominado “arte indígena”, en la que los propios protagonistas tengan una presencia más destacada.

• • •

Dentro de la multiplicidad tan viva de reinterpretaciones y nuevas significaciones de lo precolombino en el arte actual, se ha elegido uno de los tantos epílogos posibles para esta exposición, como quien elige el desenlace de uno de esos cuentos que ofrecen varias opciones de conclusión. En este caso, el final escogido propone volver al principio: regresar al tiempo de las expediciones del siglo XIX, del acopio de piezas, del creciente coleccionismo privado e institucional del arte precolombino, de la diáspora de los objetos más allá de las propias fronteras, de su agrupamiento casi cemen-

terial en almacenes, fosilizados, desprovistos de contexto, con sus significaciones desactivadas y, por tanto, convertidos en obras “falsas”, al no poder ofrecer en esas condiciones respuestas sobre los propósitos para los que fueron concebidos. Ese “regreso” se ha hecho seleccionando una serie de obras que cuestionan aquellas prácticas y las denuncian, y reclaman la restitución de las piezas precolombinas a sus lugares de origen, proceso que conduciría a la descolonización tangible y semántica de los acervos expatriados.

Obras como las de Sandra Gamarra o Gala Porrás-Kim reconectan el final de la exposición con su inicio. Las acompaña un montaje en el que conviven creaciones cerámicas contemporáneas con objetos del anti-guero Perú, siguiendo en cierta manera algunas de las prácticas conceptuales propuestas en los últimos años, como por ejemplo las de Elvira Espejo en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, en La Paz (Bolivia), con las que se alude a una “rebelión de los objetos” consistente en que estos salgan de las vitrinas para adquirir significados actuales.

Quizá, uno de los valores de la exposición sea esa mezcla que se produce entre recorrido histórico y actualidad, planteada esta como un punto de llegada y a la vez como eslabón hacia el futuro. El presente convertido en historia. Este es el desafío: el de ejercer una curaduría del “presente” sobre un tejido urdido en parte en el pasado, al tiempo que se hace el esfuerzo de contemplar la actualidad como culminación abierta de un largo proceso histórico.

## Bibliografía

- DAGEN, Philippe. *Primitivismes. Une invention moderne*. París: Gallimard, 2019.
- ESCOBAR, Ticio. “Arte indígena. El desafío de lo universal”, en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz: MEIAC; Madrid: Turner, 2011, pp. 31-52.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga (ed.). *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica* [cat. expo, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 20 de octubre de 2017-4 de marzo de 2018]. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2017.
- FLÓ, Juan. “Prólogo”, en Joaquín TORRES GARCÍA, *Escritos*. Montevideo: Arca, 1974, pp. 7-12.
- NEWMAN Barnett, “Pintura india de la costa noroeste” [1946], en ídem, *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.
- PUENTE, Alejandro, y MORENO, Osvaldo. “Mirar lo cercano”, en Oscar MORENO, *Alejandro Puente, un recorrido por su obra*. Buenos Aires: Edutref, 2009, pp. 6-17.