

RELECTURAS DEL PASADO: FUENTES AMERINDIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada

La retrospección, aunque sospechosa de ser preocupación de los conservadores, también puede servir como agente activo. Como antídoto de un jubiloso sentido de progreso que nos asalta de cuando en cuando, muestra nuestros logros en la proporción adecuada y posibilita observar dónde hemos avanzado, donde no y dónde, quizás, incluso hemos retrocedido. De tal modo puede sugerir nuevas áreas de experimentación (ALBERS, A., «Construir textiles», en ALBERS, A., *Del diseño. Selección de escritos*, México, Alias, 2019, p. 59).

Artes originarias como emblema de americanismo y modernidad

Como es bien sabido, en los albores del xx, en París, se estaban produciendo numerosas renovaciones en el ámbito de las artes, sustentadas en muchos casos en el sello de culturas lejanas y primitivas. Ya desde el xix, la presencia de la estampa japonesa en las obras de artistas como Vincent van Gogh o Paul Gauguin, o más adelante la de las máscaras africanas en las de Maurice de Vlaminck o Pablo Picasso y sus *Señoritas de Avignon* (1907), marcaban otros caminos para el arte contemporáneo.¹ La fascinación de los artistas de las primeras vanguardias por artefactos llegados desde África, Asia, América y Oceanía llevó a que aquellos «les otorgaran un carácter de fetiche y empezaran a interesarse por ellos, haciendo que su supuesta otredad contaminara simbólicamente sus propias obras... Este fenómeno se ha convertido en un mito de origen del arte moderno y solo en los últimos años ha sido revisado desde un punto de vista crítico».²

1 Véase RUBIN, W. S., «*Primitivism* in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern», Nueva York, Museum of Modern Art, 1984, 2 vols.

2 FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., «Vanguardia, colecciónismo y exposiciones de arte no occidental», en *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2017, p. 20.

En 1909, los *ballets rusos* de Serguéi Diáguilev, a través de sus escenografías, vestuarios, música y danza, de carácter exótico, sirvieron para reafirmar en el centro la idea de la integración de las artes como obra totalizadora. En este escenario, poco después, se daría impulso a un ensayo decisivo para la revalorización de las artes antiguas de América y su reinterpretación en el presente. Tras alcanzar reconocimiento en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires, en 1910, el artista catalán Hermenegildo Anglada Camarasa habría de recibir en su taller de París a un amplio grupo de artistas argentinos en formación que, deseosos de transitar caminos de modernidad, habían admirado en aquella muestra las obras de Anglada. Otros se irían agregando en los años siguientes, antes de la partida del catalán en 1913, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, hacia Mallorca. Entre estos nombres sobresalen los de Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil y otros activos en aquel momento en la capital francesa como los escultores Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Lagos, o los pintores Alfredo González Garaño y Jorge Bermúdez. A ellos se sumaría un plantel de destacados artistas mexicanos de la misma generación como Roberto Montenegro, Dr. Atl, Adolfo Best Maugard o Jorge Enciso.

Será Anglada quien en buena medida despierte en ellos ese interés por la realización de un arte contemporáneo a partir de fuentes primitivas, instándoles a hacer un «arte nuevo» americano basado en los elementos de las antiguas civilizaciones del continente; es decir, de testimonios de una cultura que les era propia y no ajena, como sí les ocurría a los europeos con respecto a lo africano o lo oriental.³ El Musée d'Ethnographie du Trocadéro sería a partir de entonces un lugar de habitual concurrencia y una fuente inagotable para esos jóvenes americanos que complementarían años después, regresados a sus países, con el conocimiento directo de lo que en ellos se conservaba.⁴ La esencia y significación de los *ballets rusos*, que conocieron también de la mano de Anglada, llevará a que algunos de ellos realicen, tras su retorno, escenografías y decoraciones para *ballets* de tinte indigenista, como fue el caso de González Garaño con respecto al *ballet Caaporá*, obra literaria de Ricardo Güiraldes,⁵ o la labor de Franco en la repre-

3 GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., «Arte precolombino y arte popular en el horizonte de los americanos de Mallorca», en LLADÓ POL, F. (ed.), *Viatge i paisatge de Llatinoamèrica a Mallorca*, Palma de Mallorca, Museo de Mallorca, 2021, pp. 65-83.

4 Véase GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., «Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano», en CABANAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.

5 BABINO, M. E., *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, 2007.



Fig. 1. Alberto Gelly y Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal (Argentina), *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*, Cuaderno N° 4, Buenos Aires. 1923. Colección privada, Granada.

sentación de *Ollantay*, en versión de Constantino Vicente Gaito, en el Teatro Colón en 1926.

Otra senda que transitarán algunos de estos artistas sería la confección de manuales y métodos para enseñar Dibujo en las escuelas primarias a partir tanto del arte amerindio como del arte popular.⁶ Esto ocurrió, coincidentemente, en 1923, con Adolfo Best Maugard en México, a través de su *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, y Gonzalo Leguizamón Pondal (junto al arquitecto Alberto Gelly Cantilo) en la Argentina, estos últimos con sus recordados cuadernos *Viracocha* [fig. 1]. En este último caso, sus autores los hicieron tomando motivos de la región diaguita-calchaquí, considerados por ellos «de fácil adaptación en la decoración moderna». Parte de la crítica valoró positivamente el aporte de ambos, considerando importante «Poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración», y ponderando «al mismo tiempo el carácter primitivo, lógico de esas estilizaciones y adornos» que «hállanse en consonancia con la mente de los niños».⁷

Otras iniciativas similares se darán en esos años en otras partes del continente, como es el caso de Elena Izcue en Perú (1926),⁸ o Abel Gutiérrez en Chile (1928).

6 Al respecto, véase GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., «La infancia, entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras en Latinoamérica (1900-1930)», *Artigrama*, Zaragoza, n.º 17, 2003, pp. 127-147.

7 DEL SANZ, E., «Viracocha», *Plus Ultra*, Buenos Aires, n.º 90, octubre de 1923.

8 Cfr. MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. E., *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*, Lima, Museo de Arte de Lima, 1999.

En todos estos manuales puede apreciarse el hecho de estar situados en las propias bases de la nueva educación escolar de aquellos países. En forma paralela, se fue afirmando en América un interés por la producción de artes decorativas centradas en los lenguajes de las culturas indígenas, antiguas en la mayoría de los casos, pero también de las vivas. En el Uruguay quien desarrollará un papel esencial será el abogado y pintor Pedro Figari. En 1915 había logrado concretar su anhelo de abrir una Escuela de Artes y Oficios, en la cual desempeñará un papel rector hasta su renuncia en 1918. En el tiempo que ocupó la dirección, logró dar a la institución un sello propio, siendo de relevancia el viaje realizado a la Argentina, junto a un grupo de docentes y alumnos, para visitar el Museo Etnográfico en Buenos Aires y el Museo de Ciencias Naturales en La Plata. En esas visitas se tomaron numerosos apuntes de objetos y diseños indígenas que luego serían aplicados, al retornar a Montevideo, a obras de nuevo cuño.⁹ A principios de 1917 Figari publicó, por encargo del Gobierno uruguayo, el Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, titulando uno de sus capítulos «Debe aprovecharse de la virginidad americana como de un tesoro».

En la Argentina, en el arte de raíz indígena, ya fuera en la pintura o en las artes ornamentales, prevaleció una mirada continentalista, «americana» sobre todo, y en donde se convertirán en nacionales e identitarios algunos imaginarios ajenos: el caso más evidente es que en el Salón Nacional de 1924 fue premiado un cuadro que, bajo el título de *Chola desnuda*, presentó el rosarino Alfredo Guido; un tema cuzqueño premiado en un salón «nacional» argentino.

Alfredo Guido, hermano del conocido arquitecto neocolonial Ángel Guido, es una figura capital en este derrotero. Convertido en uno de los «damnificados» por el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, que le impidió cumplir el sueño de perfeccionarse en Europa, tomó la decisión, al igual que lo hicieron otros, de recorrer algunos países del continente, en especial los del Altiplano, que marcarían su andadura. En 1918, junto a José Gerbino, había recibido el primer premio en el Primer Salón de Artes Decorativas por un *Cofre calchaquí*, que definía su interés por la reinterpretación contemporánea de los lenguajes estéticos de las culturas aborígenes argentinas, lo que luego ampliaría en su obra pictórica, los murales, el grabado y hasta la cerámica, haciendo suya la idea de la integración de las artes.¹⁰

9 Recomendamos la lectura de: ROCCA, P. T., «Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari», en *Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo, 1870-1970*, Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006, pp. 17-26.

10 KUON, E.; GUTIÉRREZ VIÑUALES, R.; GUTIÉRREZ, R., y VIÑUALES, G. M., *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, USMP, 2009, pp. 286-291.

El diseño de revistas, y dentro de ellas de publicidades, viñetas y otros recursos ornamentales,¹¹ como asimismo la ilustración de libros se convertirán en otros medios de difusión de estos elementos, tanto desde una perspectiva arqueologista como de una apariencia idealizada en el caso de los personajes, alcanzando inclusive visiones modernizadas que pueden tener el culmen en obras como las de los argentinos Guillermo Buitrago, Raúl M. Rosario o Pablo Curatella Manes.

En arquitectura, proyectos como el *Mausoleo americano* (1920) de Héctor Greslebin y Ángel Pascual,¹² y sobre todo los de este último acerca de una *Mansión neo-azteca* (1921) y un *Dormitorio neo-azteca* (1922) —curiosamente diseñado con mayoría de elementos mayas—,¹³ reflejan la obsesión por continuar en estas sendas. Para esas fechas, en Perú, se aprobaba el proyecto de Monumento a Manco Cápac que realizaría, con pedestal neoincaico, el escultor David Lozano, inaugurado en 1926, tras haber sido donado por la colonia japonesa residente en el país, con motivo del centenario de la independencia peruana. Arquitectos como Manuel Piquerias Cotolí, Ricardo de Jaxa Malachowski, Héctor Velarde, Emilio Harth Terré o Enrique Seoane Ros serán también conspicuos representantes de esa tendencia. Asimismo en Bolivia tenemos obras notables, como el pabellón boliviano en la Exposición de Gante (1913), o el Museo Tiwanaku de La Paz (c. 1920) [fig. 2], en estilo neotiahuanaco, obra del arquitecto Arthur Posnansky. Figura esencial será Emilio Villanueva, autor en 1928 del Estadio Hernando Siles, con estructura arquitectónica que respondía a su formación académica, pero con un repertorio decorativo basado en motivos de la «Puerta del Sol» de Tiahuanaco, los signos escalonados y los frisos de formas quebradas.¹⁴

En México, sea por la influencia llegada desde el norte a través de las revistas de arquitectura, sea por estar en el epicentro de la cultura maya, el arquitecto

11 Destacamos por su significación a Plus Ultra, y a la revista de *El Círculo*, de Rosario, cristalizada fundamentalmente por los hermanos Guido.

12 Este proyecto singular y ecléctico combinaba elementos provenientes de México, Yucatán y Tiahuanaco, convirtiéndose quizá en el primer ejemplo de aculturación de extracción amerindia, entre lo azteca, maya e inca, que aspiraba a crear un «renacimiento americano» al decir de sus autores. «La elección del asunto recayó sobre un motivo funerario, “un mausoleo”, por ser este el tema tratado con más profusión en la bibliografía usada... El mausoleo no debía tampoco de ser ni una chulpa ni una huaca, sino un enterratorio moderno, situado en un recinto cuyas líneas fueran concordantes con las suyas y así la uniformidad de los monumentos que le rodeasen haría, a lo lejos, resaltar su característica silueta». GRESLEBIN, H., y PASCUAL, Á., «Mausoleo americano. Primer Premio. X Salón de Bellas Artes», *El Arquitecto*, Buenos Aires, vol. 1, n.º 12, noviembre de 1920, p. 236.

13 Realizado junto a E. Schmidt-Klugkist, y que recibió Diploma de Honor en el Salón de Decoración de Buenos Aires de ese año.

14 QUEREJAZU, P., «El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo», en AA. VV., *Bolivia en el siglo xx. La formación de la Bolivia Contemporánea*, La Paz, Ed. Harvard Club de Bolivia, 1999, pp. 553-583.



Fig. 2. Arturo Posnansky, Fachada del Museo Tiwanaku de La Paz, Bolivia (c.1920), muro de piedra labrada con motivos tiwanakotas. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, octubre de 2014).



Fig. 3. Ángel Bacchini, Casa del Pueblo (1928), Mérida, Yucatán (México). (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, octubre de 2016).

Manuel Amábilis estaba haciendo renacer la arquitectura neomaya en Yucatán, y específicamente en su capital, Mérida. Después del prolongado paréntesis determinado por la Revolución, el neoestilo viviría un renacer en edificios como la fachada de una logia masónica (c. 1915-1920) en el antiguo templo de «Dulce nombre de Jesús» o de «Jesús María», o el Sanatorio Rendón Peniche (1919). En aquel ya se introducía como elemento saliente la representación de las serpientes emplumadas tomadas de la arquitectura maya (como las del templo de los guerreros de Chichén Itzá), y que sería emblemática en muchos de los edificios neoma-

yas a partir de entonces, allí, en Estados Unidos y en otras latitudes. De todos ellos, sobresalen la Casa del Pueblo, en Mérida [fig. 3], obra realizada en 1928 por Ángel Bachini, que muestra un amplísimo repertorio de elementos indígenas tanto en el exterior como en el interior, aprovechando hasta los propios mosaicos del *hall* de entrada decorados con geometrizadas máscaras, y al año siguiente el pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de «estilo tolteca», según palabras de su autor, el citado Amábilis.

Arte amerindio y vanguardias históricas

En la Europa de las vanguardias, las pautas ancestralistas tiñeron el horizonte creativo de numerosos artistas, fueran ellos latinoamericanos o europeos. Sentían que, a través de sus obras, creaban una empatía, una ligazón, una intimidad con desconocidos artistas de antaño, y conectaba con ellos a través del tiempo. Al «visitar» a los ancestros, generaban una complicidad que les permitía actuar en un plano superior, de ciertos tintes sagrados. No es menor la injerencia del mito del «llamado de la tierra» que decían sentir estos artistas, algo por otro lado muy propio de la modernidad, vinculándose entonces a corrientes reivindicativas de la «identidad nacional y americana». Estas vías englobaban tanto a los ancestralismos como a los indigenismos en sus diferentes facetas, pero también al paisaje y las costumbres, géneros primordiales en ese escenario.

Habiendo adquirido suficiente fortuna la idea de encontrar el futuro en el pasado, los artistas latinoamericanos transitaron, con muy pocas excepciones y de una manera u otra, por sus propios «primitivismos»: las reformulaciones amerindias, otros indigenismos o, como en el caso de las vanguardias brasileña y cubana, en las sendas de la *negritud*. Bien podría señalarse, tomando como premisa la propuesta de Oswald de Andrade, que los arcaísmos fungieron a modo de «auto-antropofagia»: absorber algo que, si bien se aceptaba como propio, no dejaba de ser también ajeno, sobre todo por el tiempo transcurrido y, de esas síntesis de formas del pasado con espíritu moderno, surgiría un nuevo producto. Indudablemente, esos primitivismos propios fungieron como verdaderos laboratorios para asumir una vanguardia genuinamente americana, producto del eslabonamiento de la modernidad y la tradición.

Al hilo de esta idea nos surgió otro pensamiento, que en realidad es un reforzamiento teórico de lo anterior: el arqueologismo en Europa y Estados Unidos era geográficamente excéntrico, no occidental. Para los latinoamericanos era excentrico en lo cultural, algo desconocido, que había que estudiar y conocer, pero no lo era en lo geográfico. La acción consistió en recuperar lo originario como parte integrante de una cultura moderna, capaz de construir o inventar una con-

tinuidad para ser proyectada al futuro. Esa reunión de lo geográfico (que ya estaba) con lo cultural recuperado fue uno de los grandes aportes de aquella generación de las primeras décadas del siglo. Y dejaron trazados lineamientos que, bajo distintas formas y a través de distintos caminos, hoy continúan vigentes. Hay que matizar; se efectúa una recuperación sobre todo en lo formal, menos en las significaciones originales (aunque hubo quienes intentaron recuperar también el fondo), lo cual era lógico en tanto la brecha de tiempo aparecía en el horizonte como algo casi insalvable.

Podemos remitir aquí a algunas reflexiones de Enrique Andrés Ruiz y María Bolaños, autores que nos han servido de referencia en varios de los contextos abordados. Cuando se centran en reflejar la interpretación de aquellos pasados tan lejanos que acometen los artistas contemporáneos, no dejan de recalcar con fuerza el papel desempeñado por la imaginación de estos y la asunción de una libertad creativa rayana con la fantasía. «Ya era tanta la lejanía —leemos a Ruiz— de aquel fabuloso pasado imaginario que todo, en realidad, podía ser invención a capricho del artista, sobre la que ya no pesaban las determinaciones de ninguna naturaleza universal».¹⁵ En el caso de Bolaños, al hablar de la analogía arte del pasado-arte contemporáneo

—sea de la variedad que sea: arte tribal africano, paleolítico, precolombino, asirio, maorí o prerromano— está construida sobre una ilusión, en un pasado más imaginado que real, en una prehistoria «fantasma», como habría dicho Leiris, que procede no tanto del conocimiento de una determinada región de la Tierra o de un período histórico, como de un fantaseo sobre ámbitos remotos y exóticos, solo existente en los ojos¹⁶

de los artistas que apuntaron hacia esos derroteros.

Y continúa, ahondando en estas cuestiones, dando en el clavo acerca del carácter conceptual de varias de las creaciones *primitivistas* confeccionadas por jóvenes artistas europeos:

Lo que sucedió fue más bien que la «mirada» de los artistas más jóvenes encontró en esas artes primeras incitantes inspiraciones estéticas que sacaban a esos materiales del ámbito de la curiosidad o del dominio científico con que habían sido consideradas siempre y los ascendía a la categoría del Arte... Hasta entonces, el interés que despertaban estos materiales arqueológicos era puramente histórico o etnológico, carente de toda valoración artística [...]. Pero casi ninguno de ellos apenas manifiesta algún interés erudito o científico: las huellas y restos de estas culturas les conmueven

15 RUIZ, E. A. «Bárbaros y filisteos», en *Los tiempos fabulados. Arqueología y vanguardia en el arte español, 1900-2000*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 28.

16 BOLAÑOS, M., «Arte antes del arte: la pasión por los orígenes en la vanguardia del siglo xx», en *Los tiempos fabulados. Arqueología y vanguardia en el arte español, 1900-2000*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 99.

como piezas «únicas», por sus valores puramente formales, su poder expresivo o su energía simbólica; y en todo caso por lo que tienen de genuino, por su excelencia individual, de una en una. Estaban convencidos de que toda obra maestra es universalmente reconocible. Más aún, intuían que la ignorancia etnológica o histórica era la premisa obligada de su sincero disfrute estético. Porque, en realidad, la función que van a cumplir estas artes originarias va a ser la de servir de catalizador que ayuda a los artistas evadirse de la tradición, a desplazar el centro de la estética tradicional a una periferia ignota y a excluir toda recreación clásica sobre la Belleza. Era, en suma, un camino directo para formular sus ideales independientes.¹⁷

Sin duda se trata de una época de contradicciones: por un lado, hay artistas e intelectuales que se pronuncian decidida o militanteamente a favor de una total ruptura con el pasado; por otro, quienes pretenden construir un presente y proyectarse hacia el futuro buceando en raíces históricas. Es el caso del escultor guadalajareño José de Creeft, establecido en París a principios de la década de los veinte, y que ejerció notoria influencia en artistas latinoamericanos también radicados allí. De Creeft sería autor de algunas obras que remitían al ancestralismo americano, y especialmente algunas como la titulada *Ecuador*, una figura indígena con cierta pose de oración, que influiría en el mexicano Guillermo Ruiz en la realización de su obra *Fuente* (1927), en el mismo año en el que este, junto a Gabriel Fernández Ledesma, fundaban en México la Escuela de Talla Directa.

La citada *Fuente* de Guillermo Ruiz goza de una rocambolesca historia de la que dejaremos constancia aquí: fue en su origen destinada a convertirse en la obra inicial de la colección de una institución fallida, un museo de arte contemporáneo planeado en ese mismo año de 1927, es decir, una idea que anticipaba en dos años la inauguración del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, que se suele mencionar como el primer museo americano dedicado al arte estrictamente contemporáneo. El proyecto mexicano no cuajó, aun cuando la *Fuente* había sido fotografiada con mirada vanguardista por el fotógrafo Agustín Jiménez y divulgada, junto con la noticia de establecimiento de aquel museo, en el número 3 de la revista *Forma*, la primera dedicada en exclusiva al arte en México.

La obra sería colocada como remate de la fuente del patio del convento de La Merced, donde funcionaba la Escuela de Talla Directa, tal como puede apreciarse en algunas fotos de época. Pero pronto iniciaría un itinerario curioso: fue traída a España, para ser expuesta en el Pabellón de México de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, y aún no sabemos por qué razón nunca retornó a México. Hacia 2008, en una de las tantas visitas guiadas que he realizado para alumnos en estos años a los pabellones de dicho evento sevillano, en el patio del Pabellón de Marruecos, apareció allí la *Fuente* de Guillermo Ruiz; nos llamó

17 *Ib.*, pp. 100 y 102.

la atención poderosamente por su calidad, pero aún no sabíamos su identidad. Pocos meses después, hojeando y ojeando un catálogo mexicano de la Academia de Bellas Artes, saltó de pronto la foto donde se veía la escultura en su primer emplazamiento, en el convento de La Merced. La obra, después de más de ochenta años de olvido, fue expuesta por vez primera en 2011, en la exposición que comisarié junto a Pedro Pérez Herrero en la Biblioteca Nacional de Madrid, *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*.

Un derrotero similar lo viviría otra obra latinoamericana en Europa, que también estuvo en Sevilla en 1929, y que remató en su momento una fuente: la *Bachué* de Rómulo Rozo [fig. 4]. Tallada en París en 1925, fue adquirida por un particular colombiano, radicado en la Ciudad Luz, que la prestó para el evento sevillano a fin de ser colocada sobre la fuente ubicada en el patio central interno del Pabellón de Colombia. Este edificio, planteado a manera de iglesia colonial por el arquitecto andaluz José Granados de la Vega, sería ornamentado por el propio Rozo. Al terminar la exposición, la escultura retornó a manos de su dueño. Las fotografías que habían circulado de la misma, de manera profusa, le brindaron notorio prestigio a Rozo en Colombia (país, el suyo, al que nunca regresaría), dando inclusive origen a un movimiento nativista de artistas y literatos llamado justamente «Bachué». La escultura, perdido su rastro desde entonces, aparecería en una casa de Barranquilla a mediados de la década de los noventa, y fue expuesta por vez primera, desde 1929, por el historiador Álvaro Medina en una exposición que tuvimos la suerte de ver en nuestro primer viaje a Bogotá, en 1998, en el Museo de Arte Moderno: *Colombia en los umbrales de la modernidad*.

La exposición *Les Arts Anciens de L'Amérique*, realizada en París en 1928, marcaría, para los vanguardistas, un antes y un después. La visitaría con asiduidad el uruguayo Joaquín Torres García, quien no tardaría en comenzar su proceso hacia lo que denominaría «Universalismo constructivo» —título de su emblemático e influyente libro de 1944—, uniendo las bases de su práctica constructivista europea con el espíritu ancestral americanista de la geometría originaria. A su regreso a Montevideo en 1934 y la ulterior fundación de la Escuela del Sur, en la que tantos artistas se formaron directa o indirectamente, daría un nuevo paso, al apartarse de lo meramente decorativo para indagar a fondo en el sentido y significación del arte antiguo de América y, por ende, en el de sus formas.

No debe extrañarnos el carácter «pasatista» de Torres García, en tanto en su obra de juventud, el clacismo y el mediterraneísmo fueron protagonistas centrales, en el contexto del Noucentisme catalán, en fechas en que Eugenio d'Ors, al tratar la obra del escultor Josep Clarà, no dudaba en hablar ya de «la disciplinada



Fig. 4. Pierre Choumoff (fotógrafo). *Rómulo Rozo "tallando" la Bachué* (París, h.1926). Gelatina de plata sobre papel, 22 x 17 cms. Colección Proyecto Bachué, Bogotá.

fortaleza de los arquetipos antiguos y eternos».¹⁸ Fuera del Uruguay, el influjo de Torres García alcanzaría a los movimientos geométricos de Buenos Aires de mediados de los años cuarenta, más adelante en ese mismo país a Alberto Delmonte y sus epígonos, hoy aún en funcionamiento bajo el rótulo de Taller del Sur; en Ecuador, a Estuardo Maldonado y Enrique Tábara, autores de varias obras *torregarciercas* a finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

Volviendo a aquella exposición de 1928, en el marco de la misma Man Ray realizaría una serie fotográfica de obras de la antigüedad americana —hoy en parte conservadas en el Centro Georges Pompidou—, mientras que Tristan Tzara glosaba la muestra en periódicos parisinos. Otro fotógrafo, el argentino Horacio Coppola, formado en esos años en la Bauhaus alemana, realizaría también un conjunto de imágenes de esas obras; en ese marco conocería a la fotógrafa alemana Grete Stern, con quien se casaría y realizaría varios proyectos edito-

18 D'Ors, E., «El notable escultor catalán José Clará y algunas de sus principales obras», *La Ilustración Artística*, Barcelona, año XXIX, n.º 1476, 11-IV-1910, pp. 235-236.

riales en Buenos Aires, entre ellos las fotografías para las carpetas de Huacos (Chimú y Chancay), publicados hacia mediados de los cuarenta con textos de Fernando Márquez Miranda.

Las sendas vanguardistas basadas en el arte originario alcanzaron otros horizontes en ámbitos europeos, y concretamente en la mencionada Bauhaus, donde buena parte de la producción textil, mayoritariamente en manos de un grupo de mujeres, se basó en las geometrizations de tejidos wari, paracas y de otras culturas andinas que se hallaban en colecciones alemanas.¹⁹ Entre estos nombres podemos mencionar a Anni Albers o Gunta Stölz.²⁰ En el ámbito de los textiles se había anticipado el propio Frank Lloyd Wright, al diseñar los tapices colocados en el Hotel Imperial de Tokio (1919), uno de los primeros edificios en los que plasmó su inclinación por las estructuras y ornamentaciones mayas, y que no dejó escapar la ocasión para «peruanizar» dichos tejidos.

La redención del espíritu amerindio. Material, Color, Geometría, Espacio y Símbolo

Un primer apartado en esta idea de la «redención del espíritu amerindio», siguiendo en la frecuencia de las sendas de vanguardia tratadas en el capítulo precedente, hemos de dedicarlo a la escultura. La praxis de la talla en piedra que vimos iniciar en los años veinte (con creadores como José de Creeft, Rómulo Rozo o Guillermo Ruiz) tendría su eclosión en los años cuarenta y cincuenta —con extensiones en el tiempo—. En esta senda destacarían numerosas mujeres, siendo una de las primeras la boliviana Marina Núñez del Prado, hoy con museos propios en La Paz y Lima. Pero también entran a tallar —nunca mejor dicho— con fuerza las chilenas Laura Rodig, Marta Colvin o, más cercana en el tiempo, Lily Garafulic; en Perú, además de Marina, destacaría años después Lika Mutual; en Ecuador, Germania Paz y Miño; en la Argentina, la exiliada húngara Magda Frank [fig. 5].

Por supuesto, y más allá del género, fueron varios los artistas que transitarián por vías similares: el vasco Jorge de Oteiza en sus estancias argentina, chilena y colombiana entre los años treinta y cuarenta, siendo particularmente fructífera esta última en la que estudió a fondo la cultura de San Agustín y publicó el libro *Inter-*

19 WELTGE, S. W., *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

20 GRIFFIN, J., *Weaving Stories. The Impact of Pre-Columbian Techniques and Designs on 20th-Century Artists*, en <Frieze.com>, Londres, octubre de 2016.



Fig. 5. Magda Frank, *Formas antropomórficas* (1973), escultura en piedra. Museo Magda Frank, Buenos Aires.

pretación estética de la estatuaria megalítica americana (1952); el chileno Lorenzo Domínguez y sus estudios sobre los moáis de la isla de Pascua que acompañaron a su propia producción escultórica; el venezolano Francisco Narváez; el alemán Mathias Goeritz, una vez instalado en México tras su aventura con la Escuela de Altamira; el inglés Henry Moore, que hizo del *chac mool* de los mayas un *leitmotiv*; el uruguayo Gonzalo Fonseca, descendiente estético de Torres García; más aquí en el tiempo, los mexicanos Jorge Yázpik y Federico Silva.

Para muchas de las producciones de los artistas referidos se recurrió al rótulo de «abstracción geométrica», un concepto que encerraba no solamente un conjunto de soluciones formales, a tono con una visión «occidental» del arte, sino también la recuperación de ese espíritu ancestral, en tanto «lo abstracto» era componente significativo y semántico de la escultura antigua de América, como asimismo de la arquitectura. Este carácter se trasladaría a otras expresiones artísticas de raíz geometrista, tanto en pintura como asimismo en otras rutas de la escultura, como el caso de los colombianos Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, que trabajaron con hierro y otros metales, reencarnando, a su manera, las fórmulas estéticas ancestrales. O directamente la historia, como el caso de Edgar Negret cuando concibe, a finales de los años noventa, *El trono de Atahualpa*, una



Fig. 6. Diego Rivera y Juan O'Gorman, Anahuacalli (1953-1964), Ciudad de México (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, julio de 2010).

escultura metálica y casi abstracta surgida de sus propias sensaciones al leer los relatos sobre el arribo de los españoles al Perú.

En arquitectura, obras tan singulares como distanciadas en el tiempo, por caso el Anahuacalli (1953-1964) de Diego Rivera en México [fig. 6], o la Capilla del Hombre (1995-2002) de Oswaldo Guayasamín en Quito, planteadas como fortalezas pétreas y construidas para albergar sus respectivos acervos de arte antiguo americano (junto a obras contemporáneas propias), marcan un cambio de rumbo en la práctica que había dominado el neoestilo hasta el momento: ya no era tan importante la ornamentación como lo estructural, además del uso, simbólico y tectónico, de la piedra que, en el caso de Rivera, sería de origen volcánico.

Claro está —y ya que hablamos de Diego Rivera— que el muralismo es otra de las sendas que tenerse en cuenta, y sobre todo el reflejo de lenguajes arquitectónicos y la influencia de diseños amerindios insertados en medio de las escenas, o conjuntos arquitectónicos contemporáneos como, por ejemplo, la Ciudad Universitaria de México (inaugurada en 1952) bajo la dirección del arquitecto Carlos Lazo, donde los amplios espacios remiten a los de la antigüedad, al igual que el patio interior concebido por Pedro Ramírez Vázquez en 1964, para el Museo Nacional de Antropología, en el Bosque de Chapultepec. El caso mexicano tendrá en este sentido un peso específico, abordándose otros ejemplos plausibles de

analizarse en estas sendas, como la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y la Secretaría del Trabajo y Previsión Social —también dirigidas respectivamente por Lazo y Ramírez Vázquez—, o el Pabellón de México en la Exposición de Bruselas de 1958, y la plaza de las Tres Culturas (1959), a cargo de los arquitectos Mario Pani y Ricardo de Robina.

En lo que atañe a la intervención en el territorio, lo prehispánico influyó en una serie de artistas estadounidenses de las vanguardias de los años sesenta y setenta. De todo ello quizás lo más conocido sean las propuestas del *landartista* Michael Heizer en el desierto de Nevada, y concretamente su gigantesca *Complex City* (1972-2022). Hijo de un etnólogo y arqueólogo especializado en arquitectura antigua, Heizer abordó dicha obra tomando como referencia la pirámide escalonada de Zoser (Saqqara, Egipto) y el edificio del juego de pelota de Chichén Itzá (Yucatán, México). Pero también es importante recuperar producciones de artistas como Robert Smithson —otro insigne representante del *land art*—, en cuyo texto «Ultramoderne» (1967) exploraba vínculos modernos de los años treinta con el arqueologismo.²¹

Hemos de hablar, asimismo, de Josef y Anni Albers, de los textiles de ésta a los que se suman dibujos y pinturas de aquel, y la dilatada y conocida serie *Homenaje al cuadrado* (desde 1950 hasta su muerte en 1976), deudora de las visiones del artista en los conjuntos arqueológicos aztecas, mayas e incas y, sobre todo, las variaciones a partir de las geometrías de las pirámides, una senda que andaría también Mathias Goeritz una vez instalado en México. Allí destacará también, en pintura, Gunther Gerzso, uno de los artistas que desarrolló una visión geométrico-colorista adherida a lo amerindio, logrando trascender el realismo figurativo imperante desde la acción de los muralistas.

En el otro extremo del continente, mientras Marcelo Bonevardi, tanto en pintura como en escultura, componía una propuesta constructivista con ciertos arraigos ancestrales, más se evidenciaba este rasgo en los pintores Alejandro Puente y César Paternosto. Su compatriota Ary Brizzi, otro geométrico, ganaría el primer premio en el Salón de la Independencia Latinoamericano de pintura en 1972, con el acrílico *Continuidad ambigua 4 Sacsayhuamán*.

Por contrapartida, otra vertiente de la abstracción americana, la que se dio por denominar «abstracción lírica», más vinculada al color y con un fuerte com-

21 LERNER, J., «Resignificaciones del arte prehispánico», en EDER, R. (coord.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.



Fig. 7. Enrique Tábara, *Adivinación* (1962), técnica mixta, 64 x 50 cm. Colección privada, Granada.

ponente de influjo del arte originario, representa, a la vista de los resultados alcanzados por la abstracción geométrica, un rescate aún pendiente a nivel global. Cuando hablamos de esta tendencia, una de las primeras referencias que nos salta a la vista es la obra del mexicano Rufino Tamayo, protagonista central en la tarea de girar el eje directriz del arte mexicano desde los dictámenes del muralismo a otras vías, oponiéndose a la sentencia de Siqueiros de que «no hay más ruta que la nuestra». A partir de los años cuarenta, Tamayo se enfrentó a esos condicionantes y a los intentos de descrédito y comenzó a desandar un trayecto en donde el color alcanzó puntos culminantes, con mucho de aquel espíritu ancestral que había absorbido entre 1921 y 1926 cuando se dedicó de lleno a hacer dibujos de arte popular y sobre piezas antiguas, mientras trabajaba en el departamento etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

Además de Tamayo, otros artistas se desempeñaron en vías similares y serían considerados figuras esenciales en el arte de sus países: Enrique Tábara [fig. 7], Aníbal Villacís u Oswaldo Viteri en Ecuador; Fernando de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez o Alberto Dávila en Perú, María Luisa Pacheco

en Bolivia, Elmar Rojas y Rodolfo Abularach en Guatemala, Humberto James en Venezuela, Ben Shahn en Estados Unidos, Eudoro Silvera en Panamá y siguen los nombres.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, en pleno auge del gestualismo abstracto, estas producciones alcanzarían un plano de consideración que más adelante se desvanecería en cierta manera como discurso historiográfico. Pero nada más hay que recordar la presencia arrolladora de estos y otros artistas en las monografías por países de la serie *Art in Latin America Today* publicada en esos años por la Unión Panamericana en Washington, o las referencias abundantes en el *Boletín de Artes Visuales* (1956-1973) publicadas por la misma institución, con la promoción del cubano José Gómez Sicre o, más cerca en geografía aunque contemporánea en tiempos, los contenidos de la amplia exposición *Arte de América y España*, llevada a cabo en el Palacio de Velázquez, en el Retiro madrileño, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en 1963.

Revisitaciones y propuestas actuales

Un último apartado, que *a priori* asumimos de una manera menos estructurada y organizada que los capítulos anteriores, lo supone este que denominamos «Revisitaciones y propuestas actuales». El mismo marca un punto de llegada actual de la mayor parte de las propuestas contenidas en aquellos, a la vez que notifica de aportes novedosos y posibles proyecciones de cuño teórico, que son demostrativos de la renovada y permanente vigencia, hasta nuestros días, del paradigma *amerindio*, aún con las banalizaciones que del mismo se han hecho.

Al momento, integran nuestro repertorio obras y objetos que pertenecen tanto a la llamada «cultura de élite» como a la «cultura de masas»,²² definiciones que aquí utilizamos más como una convención que como una convicción: sirven para entender la idea sin dilaciones. Al referirnos a la «cultura de masas», y aplicada a nuestro objeto de estudio, se incorporarían a nuestros materiales de trabajo «lo originario» y su presencia en el arte publicitario masivo. Un importante acervo lo supondrán, en este contexto, las carátulas de discos, fundamentalmente de música andina, aunque también propuestas foráneas de música progresiva y *new age* basada en armonías indígenas. No deja de ser sintomático

22 No viene mal citar aquí la profecía de Manuel Vázquez Montalbán, ya en 1969: «Los programadores de divorcio entre cultura de élite y cultura de masas morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de élite». VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «Prólogo», en Moix, A. M., *Baladas del dulce Jim*, Barcelona, El Bardo, 1969.

que la primera cubierta de disco diseñada por Andy Warhol, en 1948 (es decir, tres lustros antes de su acción dentro del *pop art*) fuera la de *A Program of Mexican Music* de Carlos Chávez, en la que integraba dibujos inspirados en los códices. Grupos de folclore como Los Calchakis, Arawi, Los Kjarkas o Wara no solamente han determinado para sí logotipos con caligrafías de corte precolombino, sino que se han creado una imagen tópica a partir de las raíces indigenistas, en muchos casos inmersos en el *kitsch*.

Es inevitable, al leer esto último, enlazar esas producciones con buena parte de las actuales acciones publicitarias de tinte popular en el ámbito andino, caracterizadas por un uso estridente del color y, en varios casos, con simbología de procedencia antigua. Esto está presente en la arquitectura, habiendo ya alcanzado consagración internacional²³ las creaciones del arquitecto Freddy Mamani en la ciudad de El Alto (Bolivia), quien dio una vuelta de tuerca más a antecedentes locales en esa línea, influyendo a la vez en otros creadores [fig. 8]. Llamadas (antes despectivamente, aunque ahora el rótulo es asumido con orgullo) «cholets» (simbiosis de «cholo» y «chalet»), su autor afirma que su principal motivo de inspiración son los textiles andinos y, en algunos casos, la incorporación de algún detalle evidente (cabezas de cóndor, por ejemplo) potencia ese carácter. Este tipo de arquitectura neopopular se ha extendido como una mancha de aceite en toda la región, llegando al momento a las zonas andinas del norte de Argentina. En el caso del Perú, se la conoce con el nombre de arquitectura «chicha» y, con anterioridad a la práctica de Mamani —que la llevaría a su paroxismo—, podíamos verla multiplicarse en edificios públicos, especialmente en municipalidades de poblaciones del eje Cuzco-La Paz.

Finalmente, uno de los ámbitos que goza en estos tiempos de un *revival* de enjundia es el de la cerámica y, dentro de ella, la reinterpretación de los huacos y vasijas indígenas pero con improntas contemporáneas en signos y significados. En este derrotero quizás la figura más conocida al momento sea el colombiano Nadín Ospina, con sus reinterpretaciones del *chac mool* (en este caso, utilizando más la piedra), o de figuras de arcilla de distintas culturas antiguas que, atravesadas por iconos de la publicidad y los *mass media*, derivan en creaciones en donde el *chac mool* es un Mickey Mouse o un Goofy, o donde los Simpsons se transmutan en pequeñas esculturas amerindias. El mexicano Raúl Cerrillo Álvarez aplica fórmulas fácticas similares a las de Ospina, aunque en su caso la contaminación que asume la base en figuras de arcilla prehispánicas pero con rostros cuadrados en los que campean códigos QR.

23 Fue cubierta del catálogo *Géométries Sud. Du Mexique à la terre de feu*, París, Foundation Cartier, 2018, muestra en la cual se le asignó prácticamente una sección propia.



Fig. 8. Autor no identificado, Salón de fiestas “El nuevo continente” (h.2020), El Alto, Bolivia. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, julio de 2022).

En ese escenario, los artistas peruanos desempeñan un papel sobresaliente y con plena vigencia. Si a partir de los años ochenta artistas como Fernando *Coco* Bedoya o Juan Javier Salazar consolidaron entre sus líneas de trabajo llamativas reinterpretaciones de huacos y otras piezas antiguas, en los últimos lustros una pléyade de artistas ha mantenido esa continuidad, como son los casos de Susana Torres [fig. 9], Ana De Orbegoso, Kukuli Velarde o Sandra Gamarra. Todas ellas han dotado de múltiples significados, personales y comunitarios, a piezas hábilmente moldeadas, compartiendo estas producciones más «artesanales» con otras líneas de trabajo. Nos interesa señalar justamente a Gamarra y una serie de obras



Fig. 9. Susana Torres, *Huacoretratos* (h. 2014), cerámica policromada, 19 x 12 x 19,5 cm, y 24 x 11 x 17 cm. Colección privada, Lima. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, julio de 2022).

—como la llamada *Museo del Ostracismo*—²⁴ en las que aborda como tema el destino de los objetos precolombinos y las problemáticas de su acumulación en almacenes institucionales, a veces a la vista del público (como es el caso del Museo Larco, en Lima), pero en otros casos estando casi condenadas, o exhibidas sin información precisa, o descontextualizadas. Nos resulta una buena figura para cerrar este recorrido por la alusión a ese proceso colonialista consolidado en el siglo XIX, de registro, apropiación, expolio y adquisición descontrolados de piezas prehispánicas y el trasiego imparable de las mismas a colecciones públicas y privadas de países europeos y de Estados Unidos, a las cuales hoy se les está reclamando la devolución.

²⁴ Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., «Exponer el inconsciente colonial», en *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2017.