

Yuxtaponer y no mezclar: figuraciones contemporáneas que interpelan a las hibridaciones y mestizajes

Mag. María de los Ángeles de Rueda¹

Resumen

En este artículo se plantea un análisis y reflexión sobre las estrategias de figuración en el arte argentino contemporáneo, a partir de un ejemplo, la pintura *Mis Potosí* de Miguel D'Arienzo, en el cual se alude en las imágenes a huellas del pasado y el presente estético latinoamericano. Se puede pensar dentro del marco de los estudios intertextuales e iconológicos críticos, como interformas, pero también y en la perspectiva que trabajamos en equipo, se revisan las nociones de mezcla, mestizaje e hibridación artística, a partir de la noción de yuxtaposición que plantea Silvia Rivera Cusicanqui. Se busca formular una propuesta para el estudio de las relaciones intermediales e intertextuales enmarcadas en una teoría e historia de las Artes decoloniales. Se trata de pensar las relaciones entre las artes del pasado y del presente como modelos de pensamiento, de desplazamiento de motivos y derivas de sentido que permiten poner en crisis un modelo establecido, canonizado y dominante de sucesos históricos conformadores de la identidad

Palabras clave

Decolonialidad, figuraciones, yuxtaposiciones, teoría, mirada

Abstract

This article proposes an analysis and reflection on figuration strategies in contemporary Argentinean art, based on an example, the painting *Mis Potosí* by Miguel D'Arienzo, in which images allude to traces of the Latin American aesthetic past and present. It can be thought within the framework of critical intertextual and iconological studies, as interforms, but also and in the perspective that we work as a team, the notions of mixture, crossbreeding and artistic hybridization are reviewed, from the notion of juxtaposition proposed by Silvia Rivera Cusicanqui. We seek to formulate a proposal for the study of intermedial and intertextual relations framed in a theory and history of decolonial arts. The idea is to think of the relations between the arts of the past and the present as models of thought, of displacement of motifs and drifts of meaning

¹ Directora Proyecto 11B/345 FDA UNLP Modernidades Artísticas y giro decolonial

that allow us to put in crisis an established, canonized and dominant model of historical events that shape identity.

Key words

Decoloniality, figurations, juxtapositions, theory, gaze.

Mirar y yuxtaponer - no mezclar

Las imágenes son una compilación de diversos sustratos que ponen de manifiesto una heterogeneidad histórica. El análisis y reflexión sobre las estrategias de figuración en el arte argentino contemporáneo, en este caso, sobre la pintura *Mis Potosí* de Miguel D'Arienzo, permite revisar las nociones de mezcla, mestizaje e hibridación artística, con el objetivo de desactivar la inscripción o mirada colonial y avanzar en un marco de recuperación de teorías artísticas latinoamericanas. Se considera que las yuxtaposiciones de imágenes diversas, de tiempos, como un modo de hacer, a partir de una contradicción dinámica de la estética, remiten al concepto recuperado por Silvia Rivera Cusicanqui (2015) de Ch'ixi que se pone en discusión de acuerdo a los casos de estudio. La idea de Ch'ixi se refiere a lo que está unido, pero no amontonado, lo junto, pero no apelmazado, lo que es esto y aquello y lo otro a la vez, lo complementario. Hablar desde lo propio, deja aparecer esa contradicción dinámica, esa dialéctica sin síntesis. En el mundo aimara pueden coexistir contradictoriamente dos cosas, forman cheje, que te energiza, que te permite percibir cosas de ambos lados. Así también se puede considerar que los procesos artísticos desde esta América herida hacen estallar los tiempos, las continuidades y los archivos. Suponen la interpretación de un escenario diverso y dinámico de asimilaciones, confrontación, resistencias y aperturas.

Las experiencias de la modernidad expandida y decolonial o transmodernidad exigen un ejercicio de miradas cercanas que acompañen a la urgencia de descolonizar los conceptos de arte, estética, mestizaje cultural e hibridación. La liberación de la subjetividad contemporánea permite asumir nuestros otros culturales. Los tiempos y espacios homogéneos y hegemónicos del relato moderno canonizado en la institución arte, ya han sido interpelados en las prácticas por la reflexión en torno a los anacronismos, los solapamientos histórico- temporales y el giro decolonial.

“Transmoderno indica esa radical novedad que significa la irrupción, como desde la Nada, desde una Exterioridad alterativa de lo siempre Distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la Modernidad, y aún de la Postmodernidad europeo-norteamericana, pero que responden desde otro lugar “(Dussel, 2015)

La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Una memoria del hacer, que es ante todo un habitar. La sociología de la imagen, de acuerdo con Rivera Cusicanqui se dirige a la totalidad del mundo visual, también a las representaciones colectivas como la estructura del espacio urbano y sus huellas históricas; se piensa que las fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política se diluyen y más bien se recrean o retroalimentan. Pensar conceptualizaciones a partir de un desmarque o deconstrucción de un relato canónico lleva a pensar en una teoría e historia enraizada en la experiencia, que no niega la historia propia ni la genealogía propia para la comprensión del mundo. El abordaje crítico y el estudio de algunos temas y producen sentido a partir de la figuración de acumulaciones, repeticiones, exageraciones y metáforas que exploran la dinámica de nuevas identidades estético-sociales, y así desplazan el relato homogéneo y purista del relato tardo-moderno. Se trata también de un problema de umbrales disciplinares de mitos e imaginarios de la América Herida. También se puede pensar que las imágenes contemporáneas son migrantes, como los grupos sociales que se asientan en las ciudades latinoamericanas; las capas de sentido que intervienen por ejemplo en una pintura, son básicamente ejercicios de una visualidad descolonizadora, que se manifiestan frente a lo establecido redefiniendo el concepto de mestizaje como el de apropiacionismo, o reversión. Sobre el concepto de hibridación y mestizaje Néstor García Canclini señala

“Veo atractivo tratar la hibridación como un término de traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares. Tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse.” (2003)

Así como el mestizaje se utilizó como metáfora cultural, que habla de la mezcla, pero desde una mirada colonial, aunque fue usado para contrarrestarla idea de pureza, la hibridación es un concepto que permitió lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas y la heterogeneidad de producciones.

Chejé o Ch'ixi, en la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui es un gris hecho de puntos negros y blancos, manchas de colores opuestos que se yuxtaponen. Es tratar de pensar menos en la mezcla y más en la coexistencia de lo diverso que puede ir junto o yuxtapuesto. La emergencia del pasado en el presente vuelve visible los elementos subyacentes de obras contemporáneas locales ejerciendo la cita como historia, con yuxtaposiciones espaciotemporales, ideológicas, materiales. Se produce un sustrato de acumulación profunda, como un *pachakutik*, que abre el espacio de la interpretación, el signo prestado, el diálogo visual. Este concepto es eso: es un momento de inflexión, no es mestizo ni híbrido. Hay un cambio de metáfora; por un proceso de acumulación profunda, que es lo que estamos viviendo ahora.

Las transformaciones en el amplio territorio sudamericano y argentino en particular formaron un cimientito, imágenes y relatos producidos desde las expediciones científicas, las representaciones de los naturalistas y artistas viajeros, a la conformación de un campo artístico y de cultura visual, con vistas, tipos humanos, y sociales y costumbres. Se produjo un repertorio de afirmación y traducción visual de mitos, según un modelo de país, centralizado, de blancos, ocurrido desde los modelos agroexportadores y oligárquicos de fines del siglo XIX. Luego las migraciones y los cambios de la primera modernidad, las primeras ideas radicales y luego la asunción del peronismo, constituyeron marcos referenciales para las imágenes de lo propio, y de los sectores populares. El gaucho, el paisano, el criollo, los nuevos migrantes, el pueblo, se establecen como los protagonistas, a su vez que los paisajes y relatos. Los pueblos originarios quedan en el margen de estas narraciones o se los ha excluido sistemáticamente o floclorizado. Sin embargo, sus historias habitan y constituyen la historia y tradiciones, nuestras otredades. Aparecen nuevos protagonistas, gente del interior, de las fronteras en los alrededores de la urbe Los cuerpos, la naturaleza y el paisaje "bárbaro", coloniales, imperiales se visualizan en una serie de producciones poshistóricas que activan los problemas de visibilidad y legitimación. La estética decolonial al elaborar una mirada propia, liminar, apela al archivo, a la experiencia y al repertorio, generando una memoria cultural, que es también una memoria territorial.

"En este sentido, el archivo colonial está en relación con el repertorio, es decir que no es solamente algo a ser tratado positivamente como un conjunto de objetos sino como un conjunto de procesos subjetivos vinculado a los cuerpos y la memoria cultural, política, local, afectiva". (Laura Catelli, 2013:150)

Capa sobre capa, sedimentos de tiempos varios en Mis Potosí

Mis Potosí es una pintura de Miguel D'Arienzo realizada en 2018 expuesta en la serie *Variaciones sobre un tema de Victorica*, en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti La Plata. La muestra fue curada por Jorge Battista, invitando al artista a dialogar con la obra *Balcón* del artista argentino Miguel Victorica.

"La pintura viva y en proceso, son rasgos que atraviesan la obra de Miguel D'Arienzo en esta nueva serie de trabajos. En los suburbios, la frontera esfumada donde la ciudad se hace campo, el artista imagina el origen mítico de nuestra identidad americana. "Siempre es promisorio abrir una ventana. Una acción, un gesto casi performático pone en acto aquello que imaginamos como real. Una confirmación obrada de nuestro pensamiento, ideas y emociones, una tensión entre el adentro y el afuera, entre lo racional y lo desconocido. Un dispositivo donde situar un relato, una manera de ver y representar el mundo visible." (Battista, J., 2018)

La ventana que abre en *Mis Potosí* nos dirige a un juego de interformas, intermedial, intertextual, de yuxtaposiciones, capa sobre capa, sedimentos de cultura visual. Desde una perspectiva teórica afianzada en el estudio de las discursividades se entiende este tipo de operaciones como parte de un proceso de transtextualidad, de palimpsestos, es decir de participación de textos en un juego intra y extra discursivo que permite la construcción y el desplazamiento de referentes

artísticos entre el pasado y el presente. Las artes visuales se apropian y reformulan formas y marcas de lenguajes, imaginarios y teorías. Activar el estudio de la pintura figurativa contemporánea desplaza también la mirada a un intercambio de tradiciones, discontinuidades y retornos. La pintura de este artista, de pincelada expresiva y colores vigorosos recorre, pone en juego y reversiona algunos de esos aspectos mencionados o algún repertorio de obras, personajes o imágenes emblemáticas que suponen un trabajo interpretativo constante. Una actividad de des-doxificación o descanonización que casi siempre está vinculada a construir unas memorias e identidades revisadas en el giro decolonial.

Esa ventana nos trasporta al universo de lo cotidiano y popular de Victorica, a la figuración expresiva contemporánea, al cruce de tiempos y espacios, de territorios de la memoria visual. Las marcas de *Mis Potosí* en sus capas significativas, aluden, a las migraciones y fronteras artísticas, sociales, históricas, a las contraposiciones de la mirada decolonial:

1. *El Balcón*, de Miguel Victorica, la pintura, base de la recreación
2. El paratexto *Mis Potosí*, la construcción y deconstrucción de una jerarquía de belleza, de lo social y una reversión de *La Virgen del cerro de Potosí*, o *Cerro Rico* en plano central
3. Una imagen que parece extraída de un fotograma de la película *Zama* de Lucrecia Martel, y la fotografía de Rui Poças, en una de los laterales, que a su vez remite a una construcción témpora-espacial de las imágenes de los naturalistas llegados al territorio americano en sucesivas expediciones, en lateral como friso



Ilustración 1 Miguel D'Arienzo, *Mis Potosí*, temple sobre tela, 200 x 170 cm, 2018.



Ilustración 2, Balcón, Miguel C. Victorica, 1948, Óleo s/madera 136 x 111,5 Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti"

José León Pagano, consideraba a Victorica como un pintor intimista con un predominio de lo sensible y lo pictórico de la pincelada, en la figuración popular de la Escuela de la Boca, sostenía: "Pinta como siente, más: pinta porque siente. Entre el estímulo primero y la objetivación no queda lugar para nada discursivo" (Fernández, V, 2014,11).



Ilustración 3 La Virgen del cerro de Potosí anónimo 1720.
Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.



Ilustración 4 Virgen del Cerro de Potosí, anónimo, Casa de la Moneda

Sobre la pintura anónima de la Virgen: las versiones de esta pintura han expresado el uso y función de las imágenes desde la colonia y virreinato, a través de la mezcla, mestizaje, sincretismo, intersección o yuxtaposición de la iconología de tradición barroca católica, el culto de la madre tierra o Pachamama, local y el medio o territorio de producción y economía regional por excelencia, el cerro y la minería. El dominio de la dimensión política y religiosa sobre esta conjunción ejerce el poder no sólo a través del control de los medios de producción, sino también del imaginario social. En el siglo XVII Potosí era una de las ciudades más importantes del cono sur por su sobreabundancia de riqueza para el sector colonizador y una ordenación esclavista, la “mita”, para las poblaciones indígenas. En la pintura se ve una enorme montaña (alusión al Cerro Rico, el mayor yacimiento de plata) en la cual aparece la cabeza y las manos de la Virgen; estos rasgos señalan su identificación con la Pacha Mama o Madre Tierra, tal como ha estudiado Teresa Gisbert. En lo alto está flanqueada por la Trinidad, es decir Dios Padre, el Hijo (sosteniendo ambos la corona de María) arrodillados sobre querubines y más arriba la paloma, que simboliza el Espíritu Santo. Como en la pintura barroca aparece los dos mundos, el celestial, con sus jerarquías, y el mundo terreno con posibles comitentes. En la ladera del cerro hay numerosos caminos que conducen a las minas, como lo demuestran los pequeños personajes y las mulas que los recorren. Es posible que se vea esa idea de Coya, de conversión, de sincretismo con la presencia del Inca y su hijo, quien sería su heredero, ubicados a los pies de la montaña rindiendo homenaje a la Virgen (en la versión de la Casa de la Moneda)

“Las pinturas potosinas sobre el tema muestran en dos casos la coronación de la Virgen, por ello sabemos que estamos ante la advocación de María Reina. La documentación de comienzos del siglo XVII afirma que el Cerro de Potosí fue adorado bajo la denominación de "Reina", por los

indígenas. Las Relaciones Geográficas de Indias (Jiménez de la Espada 1965) confirman que el cerro de Potosí era objeto de culto y que se lo denominaba "reina", así en ellas se dice: el Cerro Rico que se llama Potoschí, de una muy hermosa hechura, que parece hecha de mano... y por esto, o porque a las minas llaman COYA en lengua de los indios, que quiere decir REINA llaman a este cerro por excelencia REINA. Aquí es clara la identificación del Cerro de Potosí con María Reina, ya que tanto a la Virgen como al cerro se los denomina Coya. Este concepto es el que se plasma en el lienzo de María-Cerro, coronada por la Trinidad." (Gisbert, 2010, 177)



Ilustración 5, Zama, 2017, Lucrecia Martel. Fotografía: Rui Poças

Esta imagen de *Zama* se vincula a la inscripción de Mis Potosí en el lateral superior izquierdo. Otra paleta y ejecución de las formas, la transcripción pictórica de la fotografía, es una interpretación gestual, que evoca, que teje una red de relaciones con esa luz y ese espacio de *Zama*, el cual a la vez alude a esas vision y representaciones de los naturalistas y expedicionarios del siglo XVII y XVIII. Trascorrir y habitar vacíos temporales y naturaleza de bañados y barrancos, palmares. Un habitar trabajado en su desplazamiento permanente, en un fluir incómodo por el calor, el vaho, la pesadez del ropaje, la atmosfera de ensoñación, humedad y ciénaga, con espacios que parecen multiplicarse. Visiones, trayectos, agobios.

A manera de conclusión

Mis Potosí es una pintura inscripta en una serie: *Variaciones sobre un tema de Victorica*, que dialoga con el propio universo discursivo, estilístico, de su creador, un pintor de la figuración narrativa contemporánea argentina. También dialoga con diversas imágenes de la historia latinoamericana. En ese hacer nos invita a una exegesis de la imagen mundo, a una hermenéutica que invoca la puesta en discusión de relatos canónicos y conceptos cerrados.

Yuxtaposiciones y no mezclas permite interpelar nuestro presente, el juego paródico, la ironía suspendida; tal vez una nueva iconografía en *Mis Potosí*, para mirar desde acá en un ejercicio de descolonización, a las diversidades de la cultura actual, migrante.

Referencias Bibliográficas

- Battista, J., (2018) *MIGUEL A. D'ARIENZO Variaciones sobre un tema de Victorica*, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" La Plata
- Catelli, L. (2018). *Lo colonial en la contemporaneidad. Imaginario, archivo, memoria*. Tabula Rasa, (29), 133-156, <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.07>
- Dussel, E., (2015) *Filosofías del Sur, Descolonización y Transmodernidad*, Akal, Madrid
- García Canclini, N. *Noticias recientes sobre la hibridación*, (2003), TRANS-Revista Transcultural de Música 7 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>
- Gisbert, T. (2010). EL CERRO DE POTOSÍ Y EL DIOS PACHACÁMAC. Chungará (Arica), 42(1), 169-180. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562010000100028>
- Fernández, V. (2014) *Miguel Carlos Victorica, un príncipe en la República de la Boca*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación OSDE .
- Rivera Cusicanqui S. (2015), *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Bs.As. Ediciones Tinta Limón