

Confines

Historia de Líneas en el arte Latinoamericano

Fabiana Pedalino
Annalisa Ubaldi

Escuela de Design, Politecnico de Milán

fabiana.pedalino@gmail.com

annalisaubaldi@alice.it

Traducción: Laura Sampietro

Recibido 02/04/2015

Aceptado 22/04/2015

Este artículo surge a partir de nuestro interés común en el arte contemporáneo. En una de nuestras muchas conversaciones sobre el tema, nos dimos cuenta de cómo en las obras¹ de gran parte de los artistas latinoamericanos es recurrente la temática sobre la migración y la pertenencia al territorio de origen.

A través de breves reflexiones queremos crear un itinerario sintético que penetre en las obras de ocho artistas, más o menos conocidos, con la intención de hacer una exposición breve sobre un tema extremadamente amplio.

Cada aventura debería empezar con un mapa.

Siguiendo las huellas de Stevenson, que escribió *La isla del tesoro* inspirado por un mapa, trazamos aquí una trayectoria que comienza justamente con la cartografía para hablar de geografías, pueblos y sentimientos de pertenencia. Los mapas son conjuntos de confines, líneas que determinan un dentro/fuera, interno/externo, mío/tuyo, yo/extranjero. Desde sus orígenes el hombre ha basado la propia supervivencia en el conocimiento de lugares y en la capacidad de orientación en el espacio. El mapa, por lo tanto, es una forma de conocimiento, sin embargo representa al mismo tiempo el ejercicio de una forma de poder a través de una toma de posesión. De hecho algo “mapeado” está poseído, bajo control.

Las cartas primitivas eran ricas de imágenes que reproducían elementos de la realidad. Sin embargo, afortunadamente nadie alcanzó tanta fidelidad como para llegar a crear un “mapa del Imperio que tuviese la Inmensidad del Imperio y que coincidiera perfectamente con este”, como el tentativo del Colegio de los Cartógrafos del cual escribe Jorge Luis Borges en su *Del rigore della Scienza* (en *Storia universale dell’infamia*, 1961).

Las ilustraciones son el resultado de nuestras libres interpretaciones de algunas de las obras citadas. Para una completa comprensión del texto aconsejamos de visionar los originales a través de una investigación por Internet.

Más bien se debe pensar en los mapas como restituciones de la realidad, traducciones de la misma. En *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Umberto Eco especifica que “un mapa no quería representar la forma de la tierra, sino hacer una lista de las ciudades y los pueblos que se podían encontrar” (Eco, 2013, p. 21). El mapeamiento es por eso,

¹ Las ilustraciones son el resultado de nuestras libres interpretaciones de algunas de las obras citadas. Para una completa comprensión del texto aconsejamos de visionar los originales a través de una investigación por Internet.

no solo la organización del territorio, sino también de la historia política, social y cultural del hombre, acercándose a una idea de mapa entendido como instrumento de narración.

La necesidad de comprender en una imagen la dimensión del tiempo junto con aquello del espacio, es el origen de la cartografía. [...] El mapa geográfico, en definitiva, aunque estático, presupone una idea narrativa, es concebido en función de un itinerario, es Odisea, observa Italo Calvino en el *Il Viandante delle mappe* (1994, p. 22).

Cada vez más los mapas se han enriquecidos con nuevos símbolos, han sido codificados para crear mapas secretos, geológicos, topográficos e históricos, hasta transformarse en representaciones gráficas, más o menos abstractas, comparables con los cuadros. Este se vuelve así metáfora: no representa la realidad así como la vemos, sino que de alguna forma nos miente. Significativos en este sentido son los versos de la poesía *Mappa*, de la autora polaca Wislawa Szymborska (Basta così, 2012):

Ninguna fosa común y ruinas inesperadas
en este cuadro.

Los confines entre países son apenas visibles,
como si vacilaran: - ser o no ser?

Me gustan los mapas porque mienten.
Porque no dejan paso a la cruda verdad.

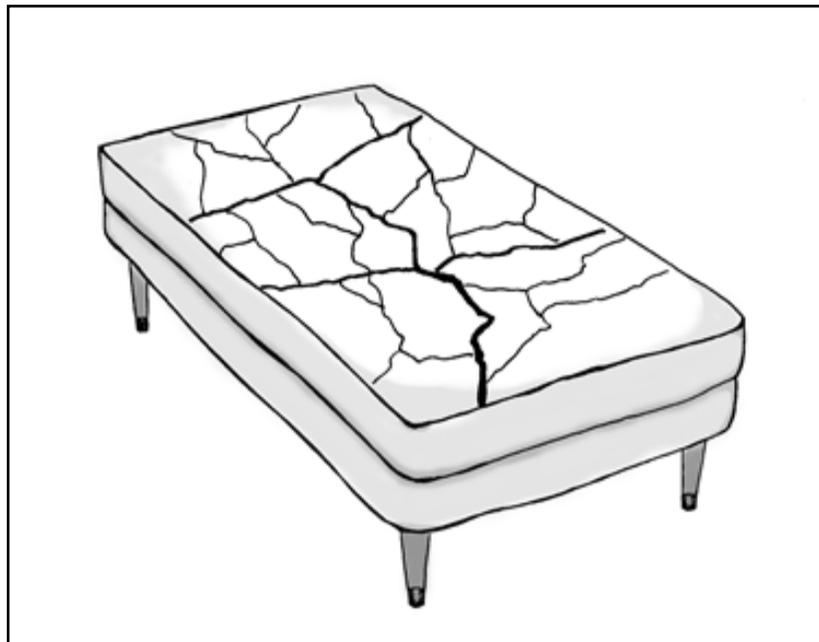
Empezando por el concepto de mapa metafórico, comienza el viaje en el mundo del arte con el fin de indagar el tema de la cartografía, aquí ya no entendida como ciencia que reproduce verdaderos planos de lugares sino como reelaboración expresiva en clave contemporánea del objeto mapa por parte de varios artistas.

La presencia física de la representación cartográfica caracteriza muchos de los trabajos del artista argentino Jorge Macchi, que construye sus obras comenzando por objetos comunes de la cotidianidad a los cuales intenta cada vez asignar nuevas visiones del mundo. Esta muchas veces está caracterizada por un significado contradictorio respecto a la común comprensión, y justamente en esta dirección se mueven también sus obras cartográficas. Entre muchas podemos mencionar, *Seascape* y *Blue Planet*, donde seccionando las varias partes de un planisferio recompone nuevos mundos compuestos por muchos océanos y mares en los cuales hay la total ausencia de componentes del territorio, o la obra *Lilliput*, explícita referencia a la obra de Swift (en *I viaggi di Gulliver*, 1726). En esta iniciativa recorta de un mapa geográfico a cada nación, las recoloca haciéndolas caer de una forma totalmente casual en una hoja blanca para definir, de esta forma, nuevas distancias e inusuales combinaciones.

Un concepto análogo viene utilizado por Italo Calvino en su libro *Le città invisibili* (1972) donde, inspirándose en *Il Milione*, el célebre resumen de viajes de Marco Polo, elabora el propio cuento empezando por el requerimiento hecho al explorador por Kublai Khan, el cual quiere las descripciones de la ciudades de su inmenso Imperio. Con este pretexto Calvino, dando voz a Marco Polo, se mueve a través de poéticas descripciones de ciudades imaginarias, cada una con un nombre de mujer, creando de esta forma espacios mentales y no geográficos.

Otra figura clave del arte argentino, muchas veces abordando el trabajo de Macchi, es Guillermo Kuitca, que ha trabajado más de treinta años, casi exclusivamente, el tema de la cartografía. No obstante aunque nunca se haya alejado de su país, no ha hecho una exposición allá por muchos años “jugando – como explica el artista - con la idea del exilio voluntario, de explorar las condiciones simultaneas de la presencia y de la ausencia desde y en mi ciudad”. En sus obras el mapa asume un significado más profundo, interiorizado en la experiencia humana: a tal propósito resulta emblemática la instalación *Untitled*, obra presentada en la IX Documenta de Kassel en 1992 y después representada por muchos años en diferentes manifestaciones y galerías. En esta pintó los mapas de veinte diferentes ciudades del mundo en otros tantos colchones, enseñando una reflexión sobre lo privado, lo íntimo y la

muerte entrelazado al tema de la vida, del viaje real o imaginario y de la memoria. En otros trabajos la relación de pertenencia con el territorio se hace más fuerte y explícita, como en *Encyclopédie*, donde el mapa geográfico vuelve a ser planimetría de lugares y arquitecturas individuales, significativas para Argentina.



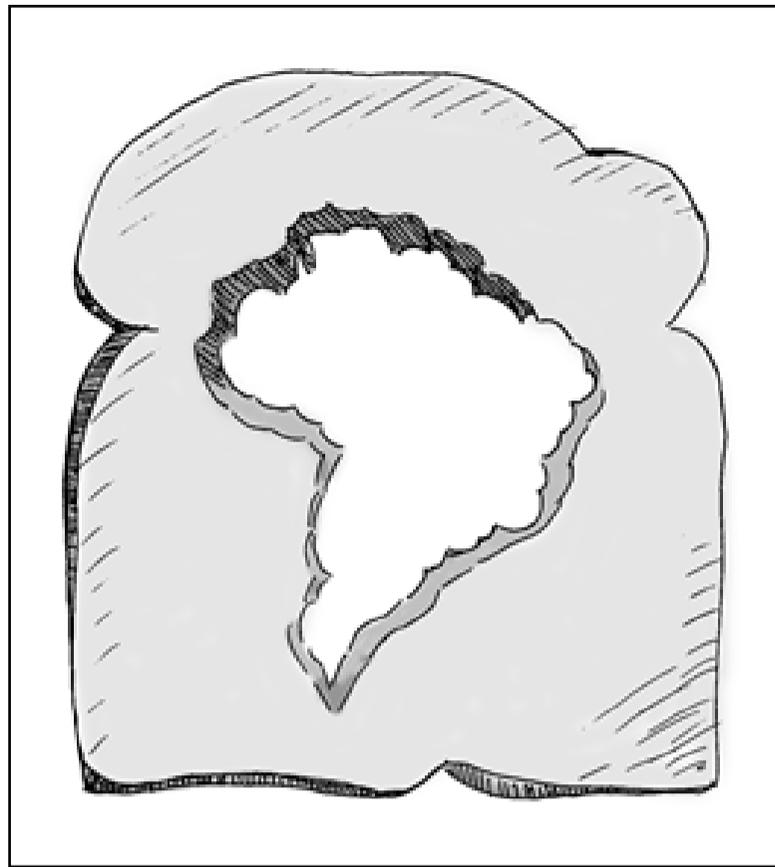
Guillermo Kuitca
Untitled
1992

Representaciones geográficas que se vuelven otro a través de reinterpretaciones y reflexiones personales, tanto por experiencia vivida como por expresión de un credo político. Con estas premisas trabaja Torres-García, artista uruguayo fundador del Universalismo Constructivo, que en 1941 afirma:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.

Desde estas consideraciones nace en 1943 la obra *La América invertida*, manifiesto de la escuela constructivista y representación gráfica de un sentimiento nacional, intelectual y político que muestra el continente sudamericano invertido con Cabo de Hornos al puesto del Norte.

Conceptos aún más fuertes y explícitos, que adquieren un valor “sentimental” en las obras de Anna Bella Geiger, que trabaja con pasión el tema de los mapas relacionados a los problemas sociales y políticos de su país, Brasil. Bajo su mirada la cartografía se transforma en un pretexto, una metáfora que tiende a la denuncia social. La serie *Equations* del 1978, es un ejercicio estilístico puntual en el cual la artista une el principio matemático a la representación gráfica para componer, con infinitas posibilidades, nuevos continentes e insólitos órdenes mundiales. Mientras en *O Pão Nosso de cada dia*, realiza un importante trabajo de denuncia contra la pobreza y retratando el hambre que sufre el pueblo de este país. Se compone de una serie fotográfica de las performance donde la artista come un trozo de pan para recrear, a través de sus mordiscos, el contorno de América Latina.

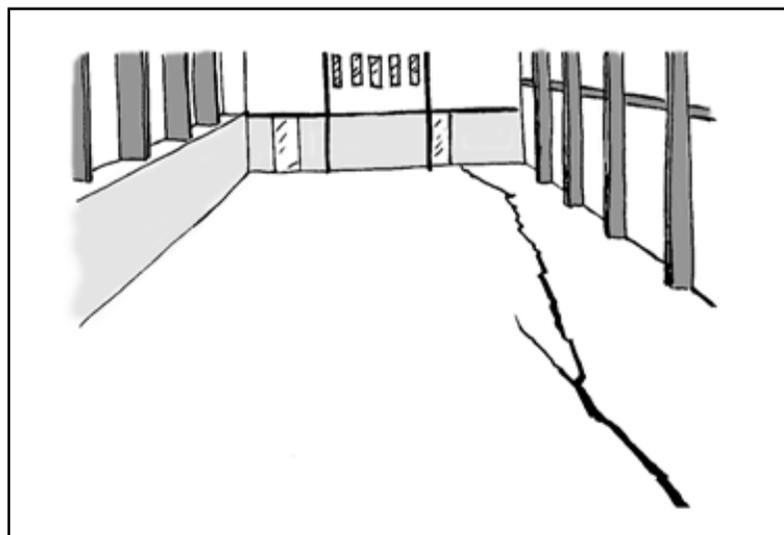


Anna Bella Geiger

O Pão Nosso de cada dia

La primera parte, en la cual se explicita una cartografía más inmediata y conectada al concepto figurativo del mapa, aunque reinterpretado. Acompaña hacia la reflexión más poética del concepto de confín entendido como límite, como una línea de separación entre nosotros y la Otredad, como un obstáculo físico-natural o una ruta creada por el hombre, pura convención de un poder declarado, también cuando es no tangible.

El mismo tema del límite entendido como fractura está al centro de *Shibboleth*, instalación temporal creada en 2007 en las Turbine Hall de la Tate Modern de Londres por la escultora Doris Salcedo. La obra consistía en una grieta que desgarraba 167 metros el suelo de la entrada del museo, creada interviniendo directamente en él mismo. Como afirma la artista, la obra “*represents borders, the experience of immigrants, the experience of segregation, the experience of racial hatred*” (Alberge, 2007). La misma palabra *shibboleth* se refiere al término o expresión que pertenece a un idioma que, para sus dificultades de pronunciación, se utiliza como prueba para reconocer un extranjero como tal. Acabada la exposición, la grieta fue rellenada con piedra colombiana, quedando visible como una cicatriz, una señal que, a su vez, reenvía al público a un nuevo tema, al de la memoria, concepto alrededor del cual gravitan muchos de los trabajos de la Salcedo. Se trata de un tópico que fluctúa en su obra, teñido por su historia personal, marcada por el vacío dejado tras la pérdida de algunos miembros de su familia durante el conflicto Colombiano, su país de origen.



Doris Salcedo

Shibboleth

2007

Sin embargo la línea es también una ruta que tiene que ser seguida o un límite a superar, y estos conceptos se encuentran en muchos trabajos de Francis Alÿs, belga de nacimiento pero que vive y trabaja en Ciudad de México desde 1986. En sus trabajos utiliza múltiples medidas entre las cuales se encuentra la performance, muchas veces colaborativa, donde en el centro existe siempre una investigación sobre la sociedad, anclándose en contextos específicos.

Alÿs crea sobre todo acciones en base a ideales simples que paradójicamente a veces se traducen en eventos épicos que, a pesar de haber necesitado esfuerzos titánicos para sus actuaciones, muchas veces dejan huellas físicas mínimas, hasta incluso efímeras y nulas. Un ejemplo es la obra *Cuando la fe mueve montañas*, del 2002, para cuya realización Alÿs involucró casi quinientos voluntarios con el objetivo de mover algunas decenas de centímetros la cima de una duna de arena de casi doscientos metros de largo en una de las áreas más pobres de Lima. Excavando en una única gran fila, los voluntarios fueron el testimonio de cómo una acción participativa y coral de una colectividad puede cumplir acciones inimaginables para un individuo en solitario. Se trata por tanto de una alegoría social, una paradoja en la cual lo que cuenta es el gesto en sí mismo.

Si en esta obra trabaja el límite geográfico, de un modo apenas perceptible, en otras obras lo coloca en el centro como una reflexión sobre el tema del confín político que divide los países. Lo sobrepasa, lo redibuja, moviéndolo en todo el mundo.

Entre los ejemplos las acciones *Bridge/Puente (making of)*, un puente de barcos creados entre Florida y Cuba en 2006, y *The Loop, Tijuana-San Diego*, en 1997, donde Alÿs decide ir desde México hasta Estados Unidos sin cruzar el confín entre ambos países. Para hacerlo realiza una desviación pasando por Australia, Alaska y Canadá, con la finalidad de prestar atención sobre el tema de la migración y sobre la dramática situación en el área de Tijuana, puerta de acceso y epicentro de la inmigración ilegal desde América Latina hasta Estados Unidos.

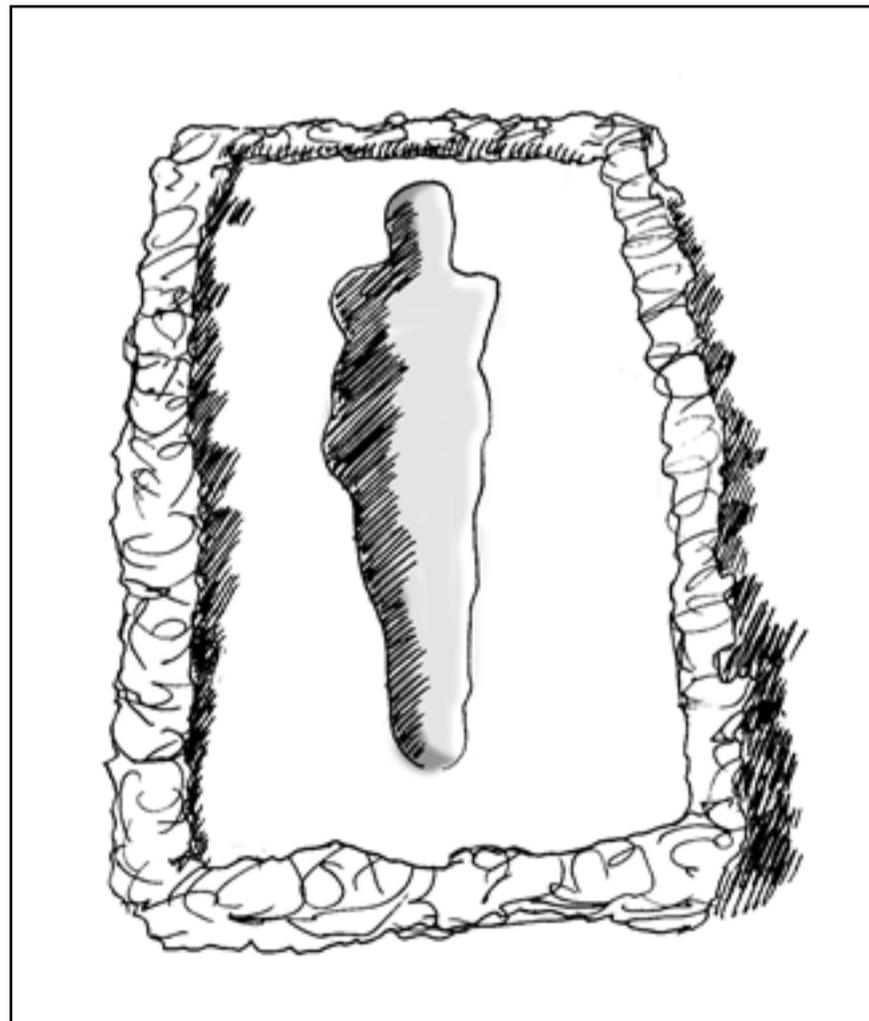
A la contraposición entre estos dos mundos también hace referencia Frida Kahlo en la pintura *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* del 1932. La artista se coloca en el límite que separa el paisaje mexicano del estadounidense, poniendo en evidencia la fuerte censura entre la propia cultura de origen y la que se encuentra en Estados Unidos durante el viaje que la artista hizo para seguir a su marido, Diego Rivera. A la izquierda el pasado, con algunos elementos simbólicos de México, a la derecha el futuro, con las chimeneas estadounidenses: dos mundos diferentes pero conectados por las raíces de las plantas que nutren las industrias. Y arriba, sobre un pedestal, la artista se retrae en equilibrio entre tradición y progreso, donde parece coger la propia energía desde ambos: la bandera mexicana en una mano y un cigarro en la otra. Por otro lado aparece el vestido de estilo colonia que lleva, el cual ostenta una cierta importancia, porque la ropa para Kahlo es un elemento distintivo, a través de la cuidadosa elección de la ropa y de los accesorios. En cada pintura, la artista representaba y creaba una imagen distinta de sí misma, para mostrarse al mundo a través de diferentes disfraces. Prefería los trajes tradicionales mexicanos, probablemente también porque las faldas largas y las amplias camisas le permitían disimular sus problemas físicos. En México existía una tendencia en numerosas artistas de adoptar trajes tradicionales en nombre de la reconsideración del arte popular, de entre todos estos Kahlo, más que nada, amaba los que provenían de Tehuantepec. Era una ciudad caracterizada por una sociedad matriarcal donde las mujeres, fuertes y solemnes, se ocupaban del comercio y dominaban a los hombres. Así la ropa traduce el tentativo de pertenecer a un mundo femenino autónomo, autoritario e independiente económicamente.

Tradición como memoria de los propios orígenes y sentimiento de pertenencia al lugar de origen, huellas indelebles en lo vivido, estos son los temas sublimados del trabajo de Ana Mendieta, nacida a la Habana en 1948. A la edad de doce años ella y su hermana fueron enviadas a los Estados Unidos por sus padres en el marco de la operación 'Peter Pan', comenzada después de la revolución castrista para evitar que los niños crecieran bajo el régimen comunista. Una experiencia violenta de erradicación, un trauma que encuentra una trasposición al interior del rico corpus de sus obras, tanto es así que volvió a Cuba solo en 1980.

Durante su breve actividad de artista, siguió las huellas de los movimientos en auge en los años setenta, donde los tejió con elementos autobiográficos, supo experimentar una síntesis personal que se movía entre la *Body* y la *Land Art*. Dio vida a obras ecléticas (performance, video, fotos, esculturas y dibujos), siempre cargadas de significado, donde el uso del propio cuerpo y de los elementos de la naturaleza intentan llenar el violento desarraigo de su tierra de origen, en una especie de panteísmo naturalista y de un animismo en el cual se unen elementos de cultura popular, de antiguos ritos, religiones y tradiciones.

Entre 1973 y 1980 se dedica a la *Silueta Series*. Si en la primera obra de la serie Mendieta aparece desnuda en una tumba azteca, revestida de hierbas y flores, desde 1975 su cuerpo desaparece y viene sustituido por siluetas, que evocan su forma, creada utilizando materiales naturales como por ejemplo la sangre, la madera quemada, la arena, la roca y las flores, trabajando directamente in situ. El propio cuerpo, la naturaleza, la ritualidad de los gestos traducen la voluntad de transmitir la memoria de las propias raíces, la conciencia del propio origen y aquella identidad transcultural que la caracteriza. Son propios los gestos fuertes, a veces violentos y viscerales, los cuales son huellas efímeras que vienen testimoniadas a través de fotografías y videos. Son el resultado del impulso de la artista para curar los traumas del exilio y del abandono, declarando:

He llevado a cabo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino.
Habiendo sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia,
me siento abrumada por la sensación de haber sido expulsada del útero (de la naturaleza)
(Merz, Gambari, 2013).



Ana Mendieta

Untitled (from the Silueta series)

1977

Y esto podría ser el punto de partida para otras historias de otros artistas que por guerras, cambios políticos o decisiones personales han seguido flujos migratorios, incesantes desplazamientos que, no obstante lleven dentro el sufrimiento de la distancia. Son la base de aquellos intercambios de patrimonio cultural entre pueblos, nutriéndolos y enriqueciéndolos el uno al otro, volviendo posible el progreso.

Referencias

- Alberge, D. (9 Octubre 2007). *Welcome to Tate Modern's floor show – it's 548 foot long and is called Shibboleth*, The Time.
- Alÿs, F. Recuperado el 10/04/2015 en <http://www.francisalys.com/>
- Borges J. L. (1961). *Storia universale dell'infamia*, Milano: Il Saggiatore.
- Calvino, I. (1994). *Collezione di sabbia*, Milano: A. Mondadori.
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*, Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2013). *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano: Bompiani.
- Kahlo, F., Love, S. M. (a cura di) (2014). *Il diario di Frida Kahlo: un autoritratto intimo*, Milano: Electa.
- Merz, B., Gambari O. (a cura di) (2013). *Ana Mendieta. She Got Love, Editoriale per la mostra omonima presso il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, Torino.
- Pedrosa, A. (2011). *Jorge Macchi and the Argentine School of Cartography*. Recuperado el 10/04/2015 en <http://www.jorgemacchi.com/es/textos/298/jorge-macchi-and-argentine-school-cartography>
- Ricaldone, S. (2006). *Mappe fra utopia e atopia*. Recuperado el 10/04/2015 en <http://www.ricaldone.org/mappe.html>
- Sartor, M. (2003). *Arte latinoamericana contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Milano: Jaca Book.
- Sebastiani, A. (2012). *Dall'odissea alle (meta)mappe: sfide di scrittura del territorio*. Recuperado el 10/04/2015 en <http://www.minimaetmoralia.it/wp/dallodissea-alle-metamappe-sfide-di-scrittura-del-territorio/>
- Szyborska, W. (2012). *Basta così*, Milano: Adelphi.
- The Unilever Series: *Doris Salcedo: Shibboleth*. Recuperado el 10/04/2015 en <http://www.tate.org.uk/node/237089/default.shtm>