

# El Nuevo Pasado

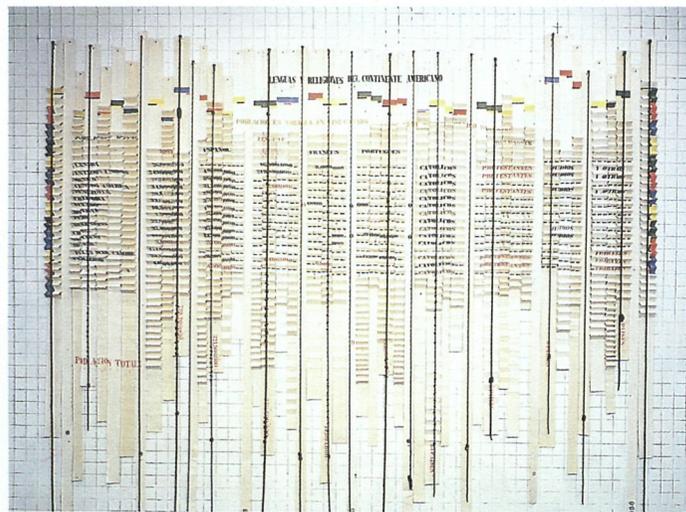
BERTA SICHEL

Obteniendo información e inspiración de las culturas indígenas de Latinoamérica, el arte de Miguel Angel Ríos, Milton Becerra, y Nury González, reescribe su historia, una que es patrimonio común del hemisferio aunque fuera escrita durante siglos por los conquistadores.

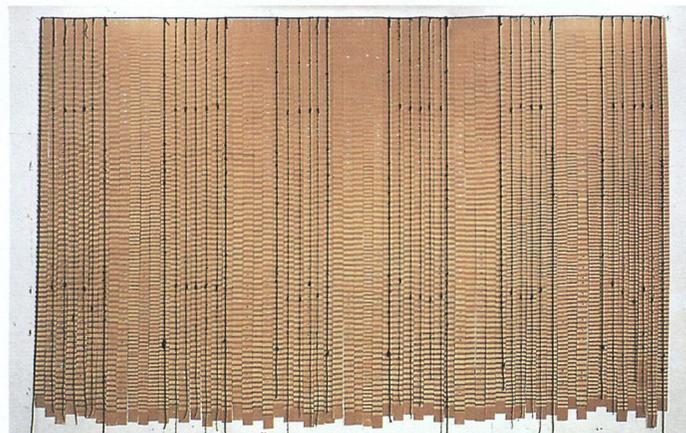
Al apropiarse de las tradiciones nativas, mitos, técnicas y materiales ellos sacan a la luz la gran profundidad cultural, la complejidad, y la sofisticación de estas culturas. Puesto que esta riqueza se sitúa más allá de los cánones establecidos de la historia del arte, las apropiaciones que nos encontramos en sus obras crean un universo artístico y simbólico original que está estimulando nuevas respuestas y posibilidades para el arte contemporáneo.

Nacido en 1943, en Catamarca, en la región andina de Argentina, y actualmente residente en Nueva York, el arte ingenioso y cosmopolita de Ríos fomenta la persistencia de la cultura pre-colombina dentro de la sociedad contemporánea. En esta serie reciente que él inició hace menos de un año, se apropia del quipo Inca. Al principio, sólo empleó dos materiales: láminas plegadas de cartón ondulado y cuerdas de poliéster, como en *A 500 años de la Conquista*. Más adelante, incorporó cuentas de cerámica. La cerámica es típica de las culturas pre-colombinas. Hizo nudos con las cuentas y las cuerdas, almacenando así información como lo hicieron los Incas para mantener a salvo sus fuentes. Más recientemente, ha estado usando la fotografía en cibacromo, normalmente de viejos mapas, y ha ingeniado un sistema metafórico de color para indicar las distancias y las latitudes. Con el quipo, Ríos trae a la era electrónica de la autopista hiperactiva un sistema informático inventado en la pre-historia de las Américas.

En la cultura andina el quipo era un sistema de información. Una serie de cuerdas anudadas, servían para computar toda índole de datos: censos, producción de las minas de oro, la composición del peonaje, sumas y distintos tributos. Solamente primitivo de modo superficial, este tipo de inventario poseía una organización racional y un formato específico. A veces, para subrayar esta codificación, el quipo tenía otros distintivos visuales, como cuerdas muy largas o muy cortas, nudos apretados, nudos flojos, pequeñas cuerdas atadas a la principal, y especialmente, cuerdas en color.

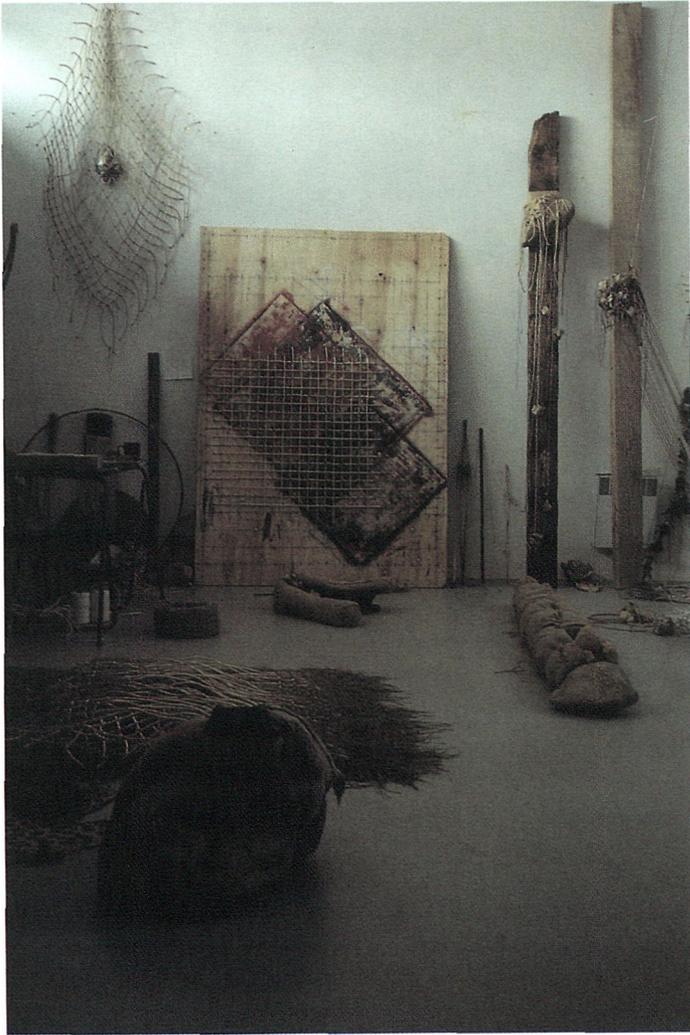


Miguel Angel Ríos. *Untitled*. 1993. Acrylic on canvas. Polyester, cord, chalk, drawing, painting. 162×203 cms. Wall Drawing: 178×235 cms.



Miguel Angel Ríos. *A quinientos años de la conquista*. Cartón corrugado y cordón de poliéster. 5,1×2,7 cms.

A través del quipo Ríos nos habla del tiempo. Su reflexión acerca del tiempo difiere sustancialmente de las nociones temporales que los europeos sustentan. A diferencia de tantos otros artistas europeos y americanos desde Dalí a Rebecca Horn, donde la investigación temporal tiene resonancias metafísicas, la manipulación que hace Ríos es intemporal. Mientras que en la tradición occidental el tiempo es parte de un esquema cósmico y una entidad separada de la naturaleza, en la América pre-colombina el tiempo se medía en ciclos y

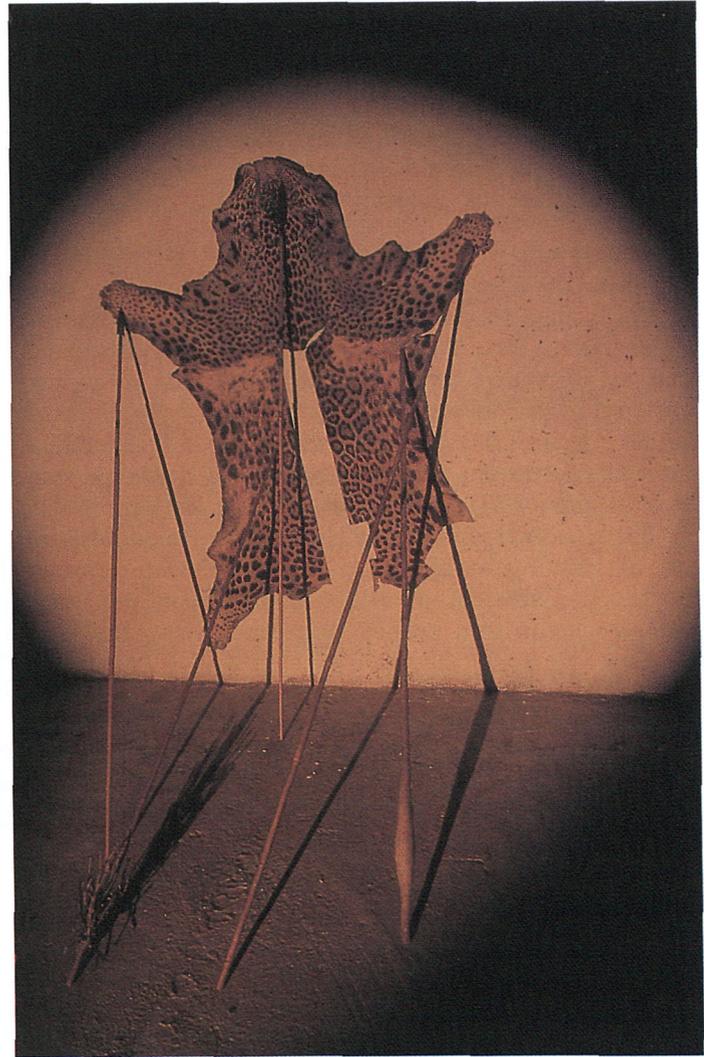


Becerra. *Studio of the artist in Paris.*

estaba ligado a la tierra, por ejemplo, los calendarios orientativos de los Olmecas y los Mayas. El quipo de Ríos contiene capas del tiempo. Se convierten en un punto donde la información de la América Latina arcaica y contemporánea se encuentran.

En *Sin título num.1*, que muestra la diversidad de idiomas y religiones en América Latina a lo largo de los siglos, también incorpora la escritura, una forma no-andina de memoria, para recordarnos la presencia europea en Latinoamérica. Al trazar pasado y presente, Ríos transmite una información cultural mestizada que desafía los modos de marcar el tiempo.

Aunque Becerra no haga una referencia al tiempo, sus obras renuevan mitos y rituales enterrados milenariamente. Nacido en Venezuela en 1951, Milton Becerra rompió con las tradiciones que inició Carlos Cruz-Díez con sus «fiscromos» y el arte cinético de Jesús Soto. Ambos han ejercido mucha influencia en artistas locales, y como muchos artistas de su generación, él se rebeló contra sus reglas geométrico-cinéticas y desarrolló un idioma estético que ignoraba los efectos ópticos ciné-



Becerra. *Sólo un cinturón (piel de jaguar). Installation view. 1991.*

uticos y su elegancia. Se interesó en las gentes indígenas de Venezuela en particular, aunque no deja de vigilar a otras culturas autóctonas del Continente. Visitó no sólo la cuenca del Orinoco, sino Perú y Bolivia muchas veces. Cada uno de estos contactos con el mundo precolombino le confirió a su arte una dimensión excepcional y un fundamento filosófico. Sus esculturas conceptuales, objetos y esculturas no sólo expresan el repertorio mitológico y el sistema cosmológico de la antigua América, sino el daño irreparable sufrido tanto por la naturaleza como por las comunidades indígenas a lo largo de siglos.

Desde los tiempos paleolíticos, las culturas nativas latinoamericanas han identificado las montañas, las cuevas, los manantiales y bosquecillos con la morada de los espíritus y de los dioses, o con los eventos míticos de una génesis remota, o con las hazañas de los héroes ancestrales. Normalmente, tales lugares eran señalados por incisiones petroglíficas, pinturas rupestres, o pequeños objetos portátiles que simbolizaban su significado. La obra de Becerra trae estos signos al arte contemporáneo.

Lo mismo se puede decir de los materiales que él emplea: cuerdas, conchas, tierra y piedras. Para el crítico francés Restany, Becerra, «reinventa la edad de piedra». En una instalación de 1991, *Meridianos y paralelos*, en la Galería Nacional de Caracas, colgó una piedra enorme en el jardín interior de la galería, aludiendo así al uso que sus ancestros le daban al paisaje.

Este trabajo se puede ver como la elaboración de una instalación en la Bienal Internacional de Sao Paulo en 1983, cuando con treinta y dos años él representó a Venezuela. Una instalación extremadamente sencilla, consistía de una piedra muy grande colocada en un agujero profundo con varios círculos vacíos a su alrededor. Situada frente al edificio modernista de la Bienal, la pieza lo contrastaba simbólicamente con el paisaje ritual de Latinoamérica. Más recientemente, en Venezuela y en París, donde vive parte del año, ha exhibido una serie de esculturas-objeto que conceptualmente representan tanto el arte como los artefactos de sus predecesores, ofreciendo una prueba palpable de su identidad.

La prueba de una identidad nacional también aparece en la obra de González. Trabajando en la periferia del centro internacional del arte, González que trabaja, vive y ha nacido en Chile, mezcla lo viejo con lo nuevo al entretener la tradición nacional del arte textil con prácticas contemporáneas artísticas. En las altas montañas de los Andes, las artes textiles expresaban las interconexiones de los humanos con una naturaleza habitualmente hostil. Además, el uso generalizado de los textiles precedió a la cerámica cocida en más de mil años, y el arte textil continuó siendo un punto clave de la expresión creativa a través de la era pre-hispánica, colonial, y hasta la edad moderna.

Los textiles usados por González están elaborados por artesanos que viven en las escasas comunidades indígenas de Chile. Los textiles y la visión de la supervivencia humana que brindan es sólo uno de los componentes de sus instalaciones conceptuales y multi-media. De hecho, junto a los textiles, ella emplea materiales diversos y medios, pinturas, cerámica, piedras y litografías para representar las pinturas rupestres chilenas y sus sistemas simbólicos.

En la instalación reciente, *De pies y mano*, en la Galería Gabriela Mistral, en Santiago, ella recreó la atmósfera mágica del paisaje interior de una cueva, *De pies y mano*, posee las mismas características que el arte cavernario, sobre todo la idea de integrar al ser humano en un espacio definitivo. Para representar elementos sagrados en estos espacios paleolíticos, ella emplea un lenguaje artístico totalmente contemporáneo, aunque los orígenes de su arte están completamente distanciados de cualquier impulso presente en el arte occidental, lo que a la larga hace que su arte sea no solamente conceptual originalmente sino también visualmente innovador.

Todos estos ejemplos del uso de las fuentes pre-colombinas en el arte contemporáneo fomentan la inter-



Nury González. *Detalle Instalación*. 1993. 190×220 cms.

vención de lo viejo a través de lo nuevo, rescatando una lección olvidada en la teoría del arte, que en las artes, lo viejo, lo tradicional, sólo se puede conservar «mediante realizaciones progresivamente innovadoras», significando que la tradición y la innovación no son incompatibles, sino que al contrario, son necesarias para generar *lo nuevo*. Y en el arte actual, «lo nuevo» no es necesariamente un total rechazo de lo viejo como fue el caso hasta el crepúsculo de la Modernidad. Asimismo, la continuidad de estas raíces pre-colombinas dentro de la praxis estética contemporánea transmite la noción de una conexión esencial entre el arte y un sentido de identidad.

En la obra de Ríos, Becerra y González, el arte se ha convertido en «el símbolo del ser» y «una expresión de identidad cultural» (Thomas McEvelley).

Berta Sichel es escritora y comisaria independiente, de Brasil, que vive en Nueva York. Comisarió la exposición «News from Post-America» en 1993, y «Perto-93» en la Bienal de Venecia. Actualmente trabaja en la exposición «Sacbe, Sendero, Path» en colaboración con la Universidad de Colorado, Bolder. Los tres artistas que figuran en este artículo están incluidos, al igual que otros ocho, en esta exposición.