

Exposición: **Abstracción: El paradigma amerindio**
IVAM Centre Julio González
18 de octubre 2001 - 6 de enero 2002

Comisario: César Paternosto

Organizan: Palais des Beaux-Arts, Bruselas
IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

La exposición, coproducida por el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y el IVAM, aborda aspectos menos conocidos del arte moderno reciente, proyectando una luz sobre la génesis de un arte abstracto (pintura, escultura o instalaciones) que se produce en la intersección con las artes y la arquitectura de América. La muestra reúne obras de arte precolombino, junto a piezas de artistas que en su búsqueda hacia la abstracción estudiaron las formas de las culturas amerindias, como Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Líbero Badii, Helmut Federle, César Paternosto, Anni Albers, Lenore Tawney,... El catálogo de la exposición se ilustra con reproducciones de las obras expuestas y contiene un ensayo del comisario, César Paternosto, sobre la emergencia y ramificaciones, en Europa y América, de un arte abstracto fertilizado por las artes precolombinas. Mary Frame, especialista y artista textil, analiza la geometría estructural del tejido como fuente simbólica de su imaginería. Por su parte la prestigiosa crítica norteamericana Lucy R. Lippard contribuye con un trabajo inédito sobre el arte rupestre en New Mexico, EE.UU., mientras que Cecilia de Torres expone una narrativa analítica de los viajes de los discípulos del Taller Torres García a las ruinas arqueológicas de la región andina. Finalmente, el profesor Valentín Ferdinán de Middlebury College, Vermont, aporta el ensayo *“Mimesis/abstracción: Modernidad en la América Latina de entreguerras.”*

En el marco de la exposición se presentará el día 19 de octubre la performance poética de Cecilia Vicuña “Palabra e hilo”, una creación que combina poesía canto y movimiento en torno a la idea del tejido y el lenguaje.

Los paradigmáticos ejemplos de arte precolombino reunidos en esta muestra, así como las obras de los artistas para los cuales estas formas adquirieron una significación orientadora, aspiran a presentar una visión correctiva de las formas abstractas contenidas en la producción simbólica nativa de América y que la cultura dominante ha considerado tradicionalmente como “artesanías,” es decir, el tejido o la cerámica. Sus diseños, frecuentemente geométricos, han sido insistentemente caracterizados en el discurso científico o artístico como “decoraciones” u “ornamentos” olvidando -típico error etnocéntrico- que tal distinción jerárquica entre “arte” y “decoración” nunca existió en la producción simbólica no-occidental. Ya en 1906, y como lo atestigua su diario, Paul Klee había visitado la colección del Museo Etnográfico de Berlín y todo indica que conoció muy bien la colección similar de Munich, ciudad en la que vivió dieciocho años. Luego, en los años 20, Paul Klee entró en un contacto más estrecho con los tejidos precolombinos que formaban parte del material didáctico del Taller Textil del Bauhaus, a cuyos alumnos impartía clases teóricas de diseño. A partir del regreso a su Uruguay nativo en 1934, Joaquín Torres-García desarrolló una seminal tarea artística y educacional influenciada, en gran medida, por su re-encuentro con las culturas amerindias, ya que su conocimiento de ellas databa de los años de su vida europea. Casi simultáneamente, dos artistas europeos transplantados al continente americano, Josef y Anni Albers, comenzaron una serie de viajes a México, donde el interés que despertó en ellos el arte y la arquitectura de la antigüedad iba a ejercer una perdurable influencia. Anni Albers, antes de entrar como alumna en Bauhaus, ya se había interesado en las colecciones etnográficas de Alemania. Sus estudios en el Taller Textil del Bauhaus y luego su conocimiento de las colecciones de los museos de Estados Unidos, no sólo consolidaron su conocimiento científico de los tejidos peruanos antiguos, sino que pasaron a ser una influencia decisiva como formas artísticas y simbólicas. Hacia mediados de los años cuarenta, Adolph Gottlieb y Barnett Newman declaraban, en Nueva York, un parentesco espiritual con el arte aborigen de América, que ya Gottlieb había conocido de primera mano durante su estadía en Arizona a finales de los 30. Por lo tanto, dada la afinidad conceptual en la obra de todos estos artistas, es posible detectar las señales emergentes de un arte cuya persuasión tectónica se nutría, en una medida decisiva, de fuentes nativas americanas.

Asimismo, la exposición reúne obras de otros artistas que, de manera independiente, mediante viajes a sitios arqueológicos, lecturas o visitas a museos, fueron al encuentro de un arte -el *único* original de América- que la historiografía o la educación artística dominante ignoraba. El escultor argentino Líbero Badii (Italia, 1916-Buenos Aires, 2000), había obtenido en 1945 un profesorado en escultura, como asimismo una beca para profundizar sus estudios en Europa, pero la devastación de los años de la posguerra lo decidió cambiar el horizonte cultural y se embarcó en un largo viaje a través de la región andina para estudiar los antiguos monumentos, la población y el ambiente natural. Gonzalo Fonseca (Uruguay, 1922-Italia,1997) había estudiado, entre 1942 y 1946, en el Taller Torres-García. Siguiendo las enseñanzas del maestro, en 1946 viajó con otros estudiantes del Taller por la región andina para estudiar el arte y la arquitectura de la antigüedad. Fonseca volvió al Perú en 1949 y 1962, y viajó, en 1977, a Colombia donde conoció el centro ceremonial de San Agustín. Aunque se había iniciado como pintor autodidacta, Francisco Matto (Uruguay, 1911-1995) ingresó luego en el Taller Torres-García. Mucho antes, cuando tenía apenas veintiún años realizó, en 1932, un viaje a lo largo de la costa patagónica llegando hasta Tierra del Fuego, donde entró en contacto con la cultura de los Ona. Más tarde viajó por Chile donde conoció los “postes funerarios” de los cementerios

Mapuche, que, con el correr del tiempo iban a influenciar la creación de sus figuras totémicas de los años setenta y ochenta.

La escultora norteamericana Louise Nevelson (Rusia, 1899 - EE.UU.,1988) había sido asistente de Diego Rivera en México en los años treinta y a través del él conoció el arte y la arquitectura de la antigüedad mesoamericana. Retornó a México en 1950 y 1951, visitando también Guatemala en esta ocasión (hizo otras seis visitas más a la región). Su “descubrimiento” de las estelas escultóricas y la arquitectura de Mesoamérica tuvieron un profundo impacto en su trabajo, y fueron decisivas en la formulación de sus “relieves murales,” que comenzó a desarrollar en los años cincuenta. La obra de Alfred Jensen (1903-1981) -artista estadounidense que había nacido en Guatemala de padre danés- refleja una compleja variedad de estímulos filosóficos y espirituales. Como los pitagóricos, Jensen se identificaba con las propiedades místicas de los números; así estudió la numerología de la antigüedad en Egipto, Grecia, China y, en lo que aquí nos interesa, también en la cultura maya, en la que investigó su avanzada astronomía, así como las matemáticas que organizaban la construcción de los templos. Mathias Goeritz (Alemania, 1915 - México, 1990) fue un actor central dentro de la modernidad artística mexicana que se alejó de la influencia del muralismo y, por propia confesión, el arte precolombino había sido decisivo en la gestación de su “arquitectura como una enorme escultura.” Tony Smith (EE.UU. 1912-1980) se había iniciado como arquitecto en forma autodidacta, pero una temporada de práctica en el estudio de Frank Lloyd Wright expandió notablemente sus horizontes culturales. En los años sesenta viajó a Yucatán en México, donde entró en contacto con la arquitectura maya; no obstante, siempre reconoció como una influencia decisiva en su obra, la fascinación que, desde niño, había tenido con la arquitectura de *los sitios* Pueblo en el sudoeste de los EE.UU.

Alejandro Puente (Argentina,1933), vivió en Nueva York entre 1967 y 1971. Tras su retorno a Argentina, comenzó a desarrollar una serie de pinturas abstractas, en las que se evidenciaba un franco uso de la retícula inspirado por el tejido precolombino; Puente citaba a Henry Moore y Paul Klee como ejemplos orientadores. Helmut Federle (Suiza,1944) también viajó por la región andina en 1988 y a principios de los noventa vivió parte del tiempo en New Mexico, donde también entró en contacto con las artes nativas del continente. El artista argentino César Paternosto (Argentina, 1931), comisario de la muestra, ya en 1961 fue influenciado por sus visitas a la colección del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, su ciudad natal. En 1977 hizo la primera de varias visitas de estudio y revelamiento fotográfico de sitios arqueológicos en la región andina. Este conocimiento se reflejó no sólo en sus monocromáticas pinturas evocativas de los monumentos inca y el ambiente natural, sino que se plasmó en su libro *Piedra abstracta* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989), traducido luego al inglés como *The Stone and The Thread: Andean Roots of Abstract Art* (University of Texas Press, 1996). Finalmente, la exposición ha de presentar a algunas de las herederas modernas de la tradición textil andina, tales como la pionera Anni Albers, o la estadounidense Lenore Tawney (1907), quien en 1960 empezó a trabajar en innovadoras formas textiles, en gran medida influenciadas por los textiles peruanos. Para la poeta y artista chilena Cecilia Vicuña, el hilo se transforma en una metáfora de la palabra poética. Guiada por las artes aborígenes o el canto shamánico, se ha orientado hacia la creación de una forma que emerge entre la resonancia de la palabra poética y el objeto visual. Sus instalaciones en museos o galerías, “espacios tejidos” -como ella denomina- fueron precedidas, alrededor de 1965-66, por un “*Qipu* que no recuerda nada,” una cuerda sin nudos que iba de una pared a otra de su dormitorio.