

World Art Studies

Conferences and Studies
of the Polish Institute of World Art Studies

Conferencias y Estudios
de Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial

Vol. XVI

Editorial Board

Agnieszka Kluczevska-Wójcik & Jerzy Malinowski

POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES
INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DE ARTE MUNDIAL

**ARTE DE AMÉRICA LATINA
Y RELACIONES ARTÍSTICAS
ENTRE POLONIA Y LATINOAMÉRICA**

**ART OF LATIN AMERICA
AND THE ARTISTIC RELATIONS
BETWEEN POLAND AND LATIN AMERICA**

Editado por / Edited by

Ewa Kubiak, Olga Isabel Acosta Luna

Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial & Editorial Tako
Varsovia-Toruń 2016

II. Arte, antropología y etnografía

- Katarzyna Szoblik*
Los árboles en los códices indígenas de México 81
- Magdalena Nierzwicka*
Mexican art in collection of Stanisław Kasprzyk 89
- María Eleonora Hebisz*
Fronteras y transformaciones del arte en los Andes Centrales. El caso del "Valle Mantaro"
en el Perú..... 97
- Marta Skwirowska*
Performance Theory in the Context of Mexican Ephemeral Art. Problems
with the Interpretation 105
- III. Arquitectura y arte público de los siglos XIX y XX
- María Cristina Valerdi Nochebuena, Jorge Sosa Oliver,
José Luis Bandala, Gabriela Toledo Góngora*
Coincidencias y discrepancias en la arquitectura religiosa del siglo XX de la ciudad de Puebla:
La Medalla Milagrosa y Nuestra Señora de la Esperanza** 115
- Aleksandra Sumorok*
Nowa Huta and Brasilia – problem of the ideal cities of the 50s..... 133
- Virginia Cabrera Becerra, Varinia López Vargas, Rosario Nava Ramírez*
Historic center of Puebla Mexico. Modernization, cultural tourism and devaluation
of built heritage 141
- Adriana Hernández Sánchez, Christian Enrique De La Torre Sánchez*
Las cuatro esculturas de Antoine Duranne en el Zócalo de la ciudad de Puebla, México 149
- María Cristina Valerdi Nochebuena, Jorge Sosa Oliver, Víctor Martínez López, Jesús Rodríguez*
Ángeles, manifestación escultórica en los cementerios patrimoniales.
Panteón Francés de la ciudad de Puebla 161
- Patricia Freitas*
Public art in São Paulo: modernity and identity in the 1950's..... 173
- Carsten Schiefer*
Lo reaccionario en el muralismo mexicano 183
- María Cristina Valerdi Nochebuena, Jorge Sosa Oliver,
Julia J. Mundo Hernández, Ricardo Herrera*
Art déco, un estudio comparativo Colonia Hipódromo Condesa, Cd. de México
– Ciudad de Puebla 191

- Virginia Cabrera Becerra, Juan Manuel Guerrero Bazán,
Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo, Marco Aurelio Rojas Aguilar*
Public politics now: the modernizing individualism, scenographic aesthetic, historic center
of Puebla, Mexico 203

IV. Pintura y escultura de los siglos XIX y XX

- Leticia Badan Palhares Knauer de Campos*
An Italian painter at the paulista capital – Giuseppe Amisani exhibitions in São Paulo..... 213
- Alicja Rekić*
Fernando Botero. Plus size – Plus art 219
- Eleonora Jedlińska*
Doris Salcedo (1958): Art as Political and Mental Archaeology of Memory 225
- Lena Geuer*
¿Haciendo arte argentino? Entre ayer y hoy, entre allá y acá – arte en los años 60
y el uso del cuerpo humano entre ausencia y presencia como parámetro estético en las obras
de Luis Felipe Noé y Marta Minujín 235
- Carlos Eduardo Sanabria B.*
Towards a Phenomenological Poetics of the Body Forgetting the Body:
An Outline of the Problem 243
- Martinho Alves da Costa Junior*
The limits of the site-specific in the work of Regina Silveira..... 251
- Sarah Poppel*
An ongoing discovery? Exhibitions of "Latin-American art" with a special focus
on German-speaking countries 257
- Stefania Karampa*
The *mestizaje* in the painting of Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez and Ignacio Gómez
Jaramillo in the second third of the twentieth century..... 265
- Teresa Bueno Schoen*
"Desequilibrio Calculado" – una posibilidad de desarrollo del constructivismo en la obra
de la artista Brasileña contemporánea Elisa Bracher 273
- Yabel Mariela Arrazola Bonilla*
Amilcar Rivera: the loss of the Mexican..... 281
- Olga Isabel Acosta Luna*
¡Siempre llegamos tarde! El género de la pintura histórica en Colombia 287
- Conferences and Studies of the Polish Institute of World Art Studies 395

ARTE DE AMÉRICA LATINA Y RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE POLONIA Y LATINOAMÉRICA

Ewa Kubiak

Inicio

El arte de América Latina en sus diferentes formas no se somete fácilmente a clasificaciones. En cada periodo de su desarrollo encontramos los rasgos característicos de las corrientes globales de Europa y con frecuencia de Asia, pero el mayor valor de la actividad artística en América Latina parecen ser sus localidades en la escala de todo el continente, así como también los centros regionales, que en este momento se convierten en los centros que interactúan dentro de un área determinada. El libro se titula a modo muy general "Arte de América Latina", mientras que en su subtítulo aparece la referencia a uno de los problemas que nos atañe, las relaciones artísticas entre Polonia (y más ampliamente Europa) y un continente "lejano". Se las puede observar con mayor o menor intensidad desde la época colonial hasta nuestros días. Durante la dominación española estos fueron los mecanismos más comunes y los procesos más característicos para el arte de la Edad Moderna que funcionó a cierta distancia de los principales centros que definieron las líneas de desarrollo más recientes y no así los contactos mutuos. Pero, ya desde la segunda mitad del siglo XIX las relaciones polaco-latinoamericanas, en cuanto al arte y cultura se refiere, son más cercanas y específicas. Estas no se limitan a las artes visuales, sino que también incluyen la literatura, el teatro y la música, e incluso la cocina. Las Américas se han convertido

en la tierra prometida de la emigración polaca. En el presente volumen nos topamos tanto con la descripción de las investigaciones etnográficas polacas en Latinoamérica como con la búsqueda de los paralelismos entre los procesos artísticos y creativos en Polonia y América Latina.

El libro está dividido en cuatro partes, cada una relacionada con una problemática distinta. La publicación comienza con las deliberaciones sobre el arte colonial. La mayoría de los artículos se dedica a la arquitectura de un área muy extensa, que cubre desde Nueva España hasta Brasil. También la problemática planteada en ellos es muy rica, empezando por las cuestiones formales relacionadas con la construcción de los edificios, pasando por el diseño interior y llegando a la aproximación teórica del tema en el campo de la percepción y recepción del arte. Igualmente podremos encontrar reflexiones sobre el arte especialmente típico para América Latina, tales como, los mosaicos de plumas, que desde la Edad Moderna europea fascinaban a estos y siguen siendo parte de una exotización de tierras lejanas. El último artículo de esta sección se refiere a las imágenes y experiencias de martirio en las representaciones barrocas de América Latina.

Otra parte del libro es una mirada al arte a través de los ojos de los antropólogos, teóricos culturales y etnólogos. Es la más corta, puesto que abarca sólo

cuatro artículos, pero cada uno de ellos cubre un tema completamente diferente. El primero es el modo antropológico e histórico de considerar el asunto de la iconografía del árbol en los códigos mexicanos y en la literatura nahuas, basado tanto en las fuentes escritas como en interesantes ejemplos visuales. El segundo, presenta una atrayente discusión sobre la parte mexicana en torno a la colección etnográfica del investigador polaco Stanisław Kasprzyk. El tercero es un avelado estudio de la artesanía peruana de colores en el contexto de los problemas étnicos, a base de los ejemplos del Valle del Mantaro. En el último artículo de esta sección, la autora propone elementos de la metodología de la historia del arte y la antropología para describir los fenómenos efímeros del arte mexicano derivado de la tradición de las fiestas populares.

Finalmente las dos últimas partes se dedican al arte de los siglos XIX y XX. La división se llevó a cabo por el medio y el contexto de la formación y la ubicación de los objetos presentados, por lo que tenemos una sección dedicada a la arquitectura y al arte directamente relacionado con el espacio urbano, y una colección de unos artículos sobre la pintura y la escultura, las cuales se puede admirar en las paredes de las galerías o los museos, o que presentan problemas de carácter teórico.

Se han discutido tanto los ejemplos concretos de las obras arquitectónicas como los enteros conceptos urbanos y los mecanismos para su formación, las cuestiones relacionadas con la escultura en el servicio del espacio urbano y la arquitectura, las relaciones entre la pintura y la construcción, en el ejemplo de los murales que con su concepción se acercan a la idea de obra de arte total llamada con más precisión en alemán como *Gesamtkunstwerk*. Un tema interesante lo forman los artículos dedicados a la decoración escultórica en el cementerio de

Puebla. Los autores muestran la especificidad de las realizaciones locales subrayando al mismo tiempo las raíces europeas de las representaciones. Mientras que la arquitectura y el detalle ornamental de los edificios en Puebla de estilo Art Decó fueron caracterizados no solamente como las obras de la universal corriente de la arquitectura mundial del siglo XX sino también dentro del contexto del arte nacional y la búsqueda de la inspiración en la tradición local arquitectónica del periodo pre-español. La última de las partes presentadas es una colección de artículos sobre problemas más amplios de carácter historiográfico o teórico, o problemas muy especializados con un enfoque monográfico. Además los textos en los que los autores discuten el trabajo de un artista (p. ej. Fernando Botero, Doris Salcedo, Regina Silveira) también se ven afectados con los principales problemas sociales y políticos relacionados con los acontecimientos y la vida cotidiana en la misma América Latina o más ampliamente en el ámbito internacional.

Volviendo a la primera afirmación, el arte de América Latina es sin duda un fenómeno diverso y complejo, tanto en términos de forma como de contenido. Anteriormente la hibridez de las obras de arte y de los fenómenos artísticos fue vista como una especie de perversión, un alejamiento de la principal corriente oficial. Desde la perspectiva histórica, la pintura, la escultura y la arquitectura de los continentes lejanos fueron tratadas como provinciales, las cuales además carecían de habilidades técnicas. Hoy en día en polifonía de voces se buscan las fortalezas del arte, por lo tanto, se abre un nuevo camino, menos eurocentrista, y a su vez el más consciente y sólido periodo de la interpretación tanto del arte viejo como del moderno en América Latina.

traducción Anna Wendorff

I. Arte colonial

ARTE DE AMÉRICA LATINA
Y RELACIONES ARTÍSTICAS
ENTRE POLONIA Y LATINOAMÉRICA

Lena Geuer
Alemania

¿Haciendo arte argentino? Entre ayer y hoy, entre allá y acá
- arte en los años 60 y el uso del cuerpo humano entre
ausencia y presencia como parámetro estético en las obras
de Luís Felipe Noé y Marta Minujín

La pintura argentina no existe: hagámosla!
Caos!
Luís Felipe Noé

Todo es arte lo que el artista señala!
Energía!
Marta Minujín

Los años sesenta han sido claves para una ruptura con las instituciones y las academias en el arte plástico en la Argentina. Fue en esa época cuando la artista conceptual Marta Minujín y el pintor Luís Felipe Noé viajaron a París y después a Nueva York. En Nueva York los dos artistas viven un conflicto que tiene que ver con las discrepancias que surgen del entendimiento del arte de cada uno. Ese conflicto se puede entender como emblemático para el problema del *arte argentino* y de hacer un *arte argentino* o hacer arte siendo argentino/ argentina.

Son dos voces del arte plástico, dos polémicas y dos estéticas que nacen de ese desarrollo y de la educación y afirmación artística que ambos obtienen en el mismo contexto y en los mismos centros metropolitanos - París, Nueva York, Buenos Aires.

Clave en ese conflicto es el "protagonista"¹ de esa época: el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT)² - una ambición argentina, artística en primer sentido, económico y político en otro sentido, en el cual ambos artistas participaron. Su ambición era económica en el sentido de que el mundo del arte plástico estaba y está dominado y vinculado con un aparato comercial que es el mercado del arte. Desde un punto de vista crítico, los grandes museos en el mundo, el MoMA, el Tate, el Museo Reina Sofía etc., se pueden entender como fábricas que dominan los discursos del arte mundial y que están, en una forma latente, conectados con los mercados del arte: las casas de subastas, las galerías y los gustos de los coleccionistas.

El movimiento artístico en la Argentina de los años sesenta se manifiesta justamente en la negación de la conexión comercial o académica con el

¹ Hablando de los sesenta, los historiadores de arte en la Argentina no dejan de mencionar el gran Instituto Torcuato Di Tella que fue el órgano más importante en la producción artística en la capital argentina. Mariela Alonso introduce el ITDT como "el gran protagonista" de la Argentina; Alonso (2010: 22).

² El ITDT fue fundado por la Fundación Di Tella en el 1958 y cerró sus puertas por censura política en el 1970. Dentro del ITDT varias disciplinas del arte tenían su espacio. El CAV Centro de artes visuales fue dirigido por Jorge Romero Brest del 1963 hasta el final.

arte y busca nuevas formas en liberarse.³ Argentina tenía la ambición de meterse a través del ITDT en esos discursos y en las grandes colecciones de los museos internacionales. Como también tenía la ambición de hacer de Buenos Aires un gran centro artístico.⁴

Una gran paradoja del ITDT fue su financiación realizada por la fundación de la empresa industrial Siam Di Tella, pero apoyada a la vez por empresas importantes y poderosas de aquella época de los Estados Unidos como Ford y Rockefeller. El interés norteamericano en apoyar proyectos e instituciones sudamericanas fue claramente vinculado con el intento de calmar y controlar la izquierda de esos países y neutralizar la revolución cubana. Esa intención fue cubierta bajo el proyecto "Alianza del progreso". Entonces en la Argentina se logró mantener la utilidad pública del ITDT a través del funcionamiento de la economía norteamericana. Pero al final de los sesenta se constituyeron las sociedades filiales en los países sudamericanos, se debilitaron los mercados y las empresas locales y entre ellos la empresa Siam de Torcuato Di Tella.⁵ En 1970 por deficiencia económica el ITDT fue cerrado después de 12 años de productividad artística.

Jorge Romero Brest, probablemente el crítico de arte más conocido e importante de esa época, era el director del CAV (Centro de Arte Visual) que formaba parte del ITDT. En 1967 decide eliminar el premio del instituto y reemplazarlo con "experiencias". Su tendencia de debilitar el sistema institucional empieza a manifestarse en actos como ese. Después sigue radicalizando su teoría de un arte que funciona sin objetos (pintura y escultura) pero con la experiencia (performance, happening, arte ambientación – el happening fue introducido y aplicado por primera vez en la Argentina en las obras y pensamientos de Marta Minujín⁶).

"A national identity can develop in a country's art only when there is a free yet unified response by its artists to the country's spirit", escribe Brest en su

Introduction to new art from Argentina en 1964.⁷ Aunque se refiere al arte que se producía en el siglo XIX y los principios del siglo XX, Brest insiste que al arte argentino le faltaba un "clima emocional" que hubiera servido para descubrir la "identidad nacional".⁸

Pero la pregunta que surge de esa explicación es: debería el arte tener una *identidad nacional*? Y sería un arte con identidad un arte "mejor"? Aunque Brest notó el cambio en el campo de las bellas artes en su país a partir de los sesenta, esa pregunta se conserva en los libros que ha escrito y en la memoria de los pensadores y artistas argentinos y sobre todo domina una estética dentro del discurso "arte argentino".

En los comienzos de los sesenta en Noé nace el deseo de crear una pintura argentina e innovar el concepto del arte argentino. En Minujín nace el deseo de manifestar su idea del arte efímero que no tenía en ese momento un vínculo con la nacionalidad de su país.⁹ Tomando esas dos posiciones que comparten las mismas condiciones la pregunta que surge es: Cómo se manifiesta – entre lo político y lo artístico – en la obra de los artistas una estética de un *arte argentino*?

Ya que Jorge Glusberg nos dice que no hay un "arte argentino", sino una *problemática argentina*¹⁰ – cual hay que analizar.

La expresión *arte argentino* tiene claramente un significado ambivalente y controvertido. *Arte argentino*, en síntesis, es un fenómeno, aún más cuando surge en el exterior, que se posiciona en la interfaz de construcción y destrucción, un hilo que Noé y Minujín buscan representar con "caos", imágenes quebradas, y "energía", cuerpos en acción.¹¹ Minujín rápidamente se da cuenta del significado manipulable en una estructura determinada por objetos y quema en el 1963 sus obras en su taller en París. Lo que le importa es su aprendizaje, no las obras artísticas que produjo. *La destrucción* entonces fue su primer happening. Minujín invitó a amigos y otros

⁷ Katzenstein (2004: 102).

⁸ Katzenstein (2004: 102).

⁹ Giunta (2001).

¹⁰ Glusberg (1985: 13).

¹¹ Los conceptos del "caos" y de la "energía" representan los lemas de los artistas y se pueden encontrar en varias entrevistas y libros; Noé (1965: 9); Minujín (2012), Art Conversation 21.05.2012, arteBA, Buenos Aires. Vea: Entrevista con Minujín y Noé: www.youtube.com/watch?v=AS9zEHL-2I8 (15.12.2013); www.youtube.com/watch?v=g4wlho4mx2E (15.12.2013).

artistas que modificaron sus obras y después ella las quemó. A la vez liberó 500 pájaros y 100 conejos.¹²

Noé, captado en un discurso, lucha por una liberación sin darse cuenta que él mismo constituye sus propias rejas: la ambición de hacer un arte nacional, que él mismo proclama como un problema tabú¹³, le mantiene ocupado por años. "La Argentina, antes que nada, tiene que inventarse a sí misma. Y para eso tenemos que correr todos los riesgos: errores, bodrios si fuera necesario (...). La pintura argentina no existe, hagámosla", dice Noé en el año 1963.¹⁴

Es evidente que existe una gran diferencia entre hacer *arte argentino* y ser argentino haciendo (pensando/ experimentando) arte. Noé, con esa gran tarea, que se propone a sí mismo, parece fracasar por un momento en su vida. Estando en Nueva York, deja de pintar por diez años. El lienzo quebrado, pinturas expandidos por varias salas de una galería fueron sus últimos intentos en crear y manifestar su sistema del caos (ill. 1).

Los pensamientos de Marta Minujín van por un camino contrario. Considerando la sociedad en permanentes cambios el arte "*no puede ser de ninguna manera de una imagen estática y perdurable*."¹⁵ Entonces lo que ella busca es cambiar la sociedad, involucrando al espectador directamente en su obra. Su medio principal de los sesenta será el happening y el arte en acción.

Minujín se adapta a los lugares donde vive. Se amiga con los artistas locales, Cristo, Niki de Saint Phalle, Spoerri en París y Andy Warhol, Dalí, Oldenburg, Kaprow etc. en Nueva York. Ella se introduce a sí misma en los discursos artísticos más importantes, el Nouveau Réalisme en Francia y el Pop Art de los Estados Unidos y forma parte de esos movimientos esenciales en la historia del arte del siglo XX. Noé, por otro lado, llega a tener reconocimiento nacional e internacional con el colectivo *Otra figuración* cuyos miembros son cuatro pintores, que tenían la ambición de cuestionar e innovar la connotación del término *figuración* en los años sesenta.¹⁶

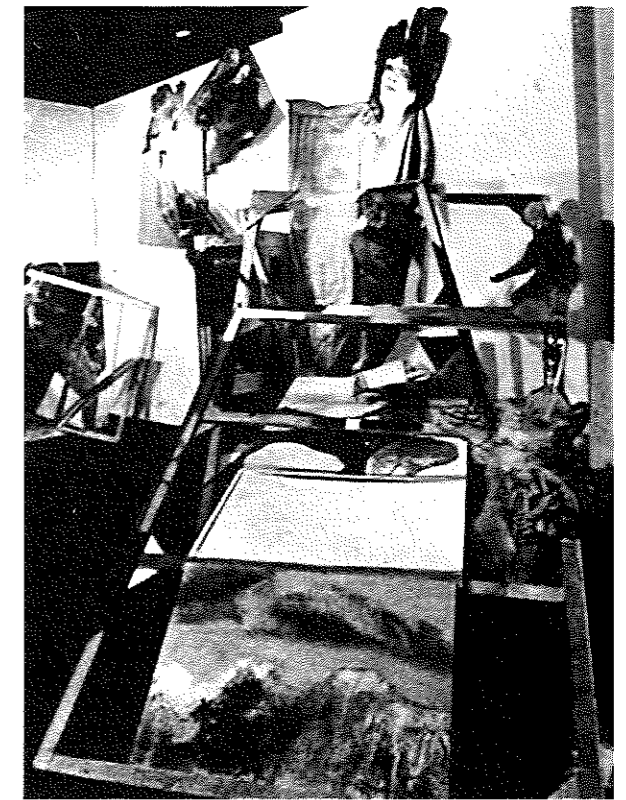
¹² Giunta (2001).

¹³ Noé (1965: 14).

¹⁴ De Theissen (1987: 74).

¹⁵ De Theissen (1987: 246).

¹⁶ Casanegra, Mercedes (2010): En agosto de 1961, Deira, Macció, Noé y de la Vega promovieron y llevaron adelante la exposición *Otra Figuración* en la Galería Peuser de Buenos Aires, para la cual habían realizado una convocatoria colectiva previa. Llegado el momento, enunciaron su objetivo: "Somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva



Ill. 1. Luis Felipe Noé, *Introducción al desmadre*, 1964, instalación

La muestra de esas dos posiciones artísticas permite tener una vista amplia al campo del arte en la Argentina. Noé y Minujín se encuentran, sin duda, dentro del discurso de los artistas contemporáneos de la Argentina, entre los más destacados de su época. Pero no se trata de valorar entre las obras o de mostrar una manera "correcta" de hacer arte en o fuera de la Argentina. Más allá se trata de elaborar el concepto estético que obtienen los artistas trabajando en una época tan intensa y llena de expectativas políticas y artísticas a la vez.

Andrea Giunta, historiadora de arte, elabora en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política – Arte argentino en los años sesenta* los discursos políticos dentro del arte "frente a los cuales difícilmente los artistas pudieron permanecer indiferentes."¹⁷ En su investigación nos da una vista general sobre el uso y la función institucional, pero no entra mucho más profundo en la lección de las obras de los artistas que menciona. Entonces tomando a Noé y Minujín como un ejemplo de esa época, me propongo inves-

sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura." www.artindexargentina.com/museums/mnba/nueva-figuracion (21.11.2013).

¹⁷ Giunta (2001: 27).

tigar a través del análisis de un parámetro esencial para basar y crear una identidad, el cuerpo humano, el desarrollo y la manifestación de las estéticas artísticas en la Argentina. El cuerpo como base habla seriamente y dentro del contexto artístico un idioma directo y puro. Es el cuerpo humano que siempre funcionó y funciona como plataforma para construir ideas políticas, identificativas y sistemas que se construyen sobre la base de la unidad para poder diferenciar, como es característico en el fenómeno de la nacionalidad. Entendiendo el cuerpo en su función social siempre será el medio representativo de una cultura, de una nacionalidad. Pero entendiendo el cuerpo dentro de un sistema metafísico y artístico esas construcciones identificativas y sociales en un cierto nivel, dejan de funcionar. Entonces en la representación del cuerpo humano existen esos dos aspectos que se polarizan permanentemente. Esa polarización se manifiesta en la representación del cuerpo entre su ausencia y su presencia, entre esconder y descubrir, entre anonimizar e identificar, en síntesis, entre construir y destruir. Para poder entender el rol del cuerpo en el arte plástico hay que entender su función y la transformación de esa función en los años sesenta.

He created some magnificent paintings. But he also destroyed painting – Allan Kaprow

Pensar en Noé y Minujín es pensar en un momento de interfaz cuando el cuerpo pasa de la pintura/imagen a la acción y a la inversa. Con el inicio de la *action painting* de Jackson Pollock se piensa el lienzo como un entorno, una ambientación – *canvas as environment*.¹⁸ En ese momento el cuerpo del artista entra en acción y se incorpora e interviene dentro de la pintura.¹⁹ Luís Felipe Noé a esa época también busca la ampliación del lienzo y la ruptura de sus límites. Con sus bastidores quebrados y vueltos introduce el lienzo a la tridimensionalidad y a su transformación. Minujín por otro lado cumple con la acción y el happening un rol de crear experiencias que hoy en día se pueden apreciar por videos o fotografías, imágenes grabadas de aquellos tiempos.

Kaprow nos dice en el 1958, dos años después de la muerte de Jackson Pollock, en su ensayo *The legacy of Jackson Pollock* como el arte de los sesenta se va a presentar. Partiendo de la pintura de Pollock, que abre los caminos, que rompe con los límites del lienzo y desaparece el punto de fuga y que final-

¹⁸ Kaprow (1958: 6).

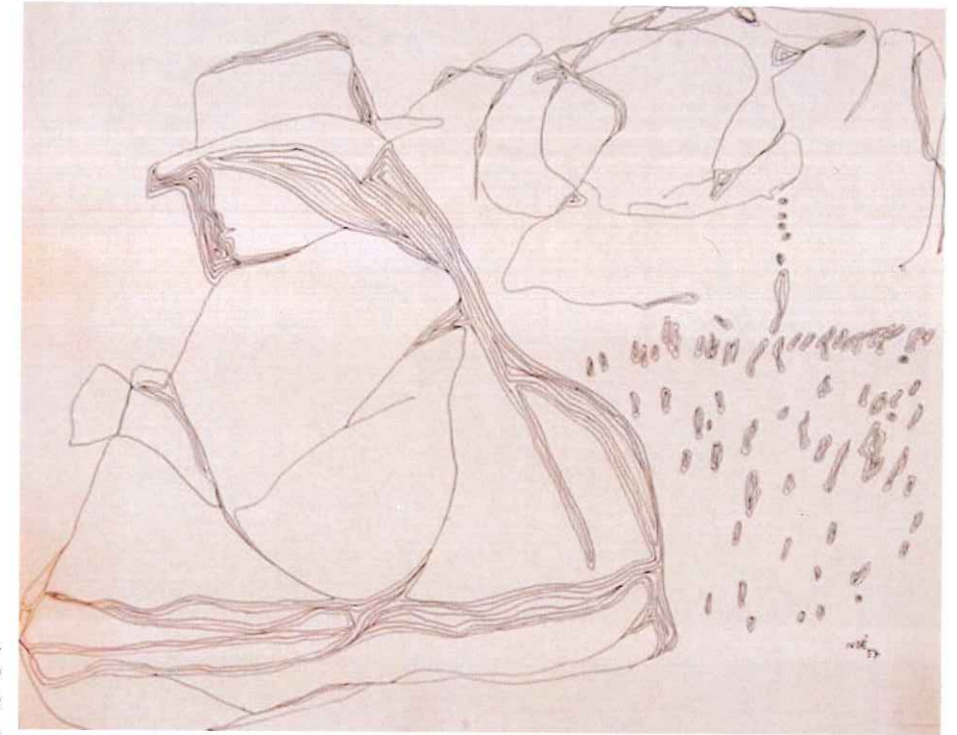
¹⁹ Kaprow (1958: 4).

mente por la consideración de la acción del cuerpo como parte de la obra, deja el espacio artístico abierto tanto para el artista como para el espectador. La apertura del espacio es un aspecto que también aparece en la obra de Noé y Minujín.²⁰ Pensando espacio en relación con el cuerpo humano y más allá el mismo cuerpo como un espacio en sí, Noé trata de deconstruir las características y normas que definen aquel espacio humano.

A finales de los años cincuenta el pintor realiza unos dibujos en los cuales el cuerpo se manifiesta, como es típico por los dibujos, por la reducción a la línea. Entonces es el contorno que caracteriza la figura. En *Recuerdo del Norte* (ill. 2), que Noé probablemente ha dibujado en memoria a un viaje al norte de la Argentina, nos muestra el contorno de una mujer indígena que literalmente parece integrarse a su alrededor. Es por eso que ella en el dibujo aparece como una piedra personificada que muestra un perfil humano. En el fondo vemos otros elementos de la naturaleza como piedras o aguas corrientes.

La conexión entre hombre y naturaleza juega un rol importante en los trabajos de Noé. Ya en sus dibujos tempranos Noé indica esa conexión y después lo trabaja a un nivel más detallado en sus grupos de pinturas tituladas como *Naturaleza de los mitos* o *Esto no tiene nombre* de los años 70. En otro dibujo del año 1959 (ill. 3) los contornos casi se disuelven en las líneas onduladas que ahora muestran a una figura humana reducida a ojos, nariz, boca, manos y pies. El personaje se hace visible nuevamente adaptando las formas de elementos naturales como líneas formadas por viento y ondas. Aunque son dibujos sutiles, estos trabajos indican la esencia del lenguaje formativo que va a aparecer en las pinturas a partir de los 70. Los cuerpos perdidos o casi borrados y escondidos que no se pueden determinar por edad o sexo, son los símbolos apropiados por el pintor. En ellos ya se indican los rasgos de un cuerpo ausente – un cuerpo que ya ha pasado por varias etapas de reducciones; de lo tridimensional a lo bidimensional, de su color natural a la línea negra o los colores brillantes y chillonas, de un ser vivo con cuatro extremidades a un ser fragmentado

²⁰ En su obra *El espacio pictórico* (Ill. 4) del 1989 Noé cita a Jackson Pollock y al *action painting* en la manera de que pinta un cuadro donde aparece Pollock en acción y él mismo se posiciona como pintor en el centro del lienzo desde la perspectiva de pájaro. Sin duda Noé, que estuvo viviendo varios años en los Estados Unidos, fue influido por los pensamientos de Jackson Pollock y el nuevo género del *action painting*.



Ill. 2.
Luís Felipe Noé, *Recuerdo del Norte*, tinta sobre papel, 1958.



Ill. 3.
Luís Felipe Noé, *Sin título*, tinta sobre papel, 1959.

en sus distintos elementos. Así se crean cuerpos y figuras que se hunden en el fondo o que se pierden en las pinceladas detalladas.

Las obras recientes de Noé ya no muestran cuerpos fragmentados, sino nudos de caras – un símbolo clave de la sociedad de masas. Su comprensión del cuerpo humano que en la obra de Noé se muestra en permanente transformación, cambio y caos, va en mano con su estética y su pensar sobre la pintura. Por eso Noé se tiene que considerar como un metapintor, por ende, un pintor conceptual. Mientras Noé crea en su pintura cuerpos ficticios, Minujín

crea situaciones ficticias en las cuales “los cuerpos reales”, los espectadores, interactúan. Eso pasa claramente en todas las ambientaciones que ella creó en los sesenta.

Los más conocidos son *la Menesunda* y *el Batacazo*, obras que se realizaron en Buenos Aires y Nueva York y en las cuales el espectador vive y observa diferentes situaciones sensoriales. Un material que Minujín usa desde los principios de su carrera artística es el colchón. En París ya formó instalaciones con colchones en los cuales uno se podía meter dentro de un espacio cubierto por ese material blando



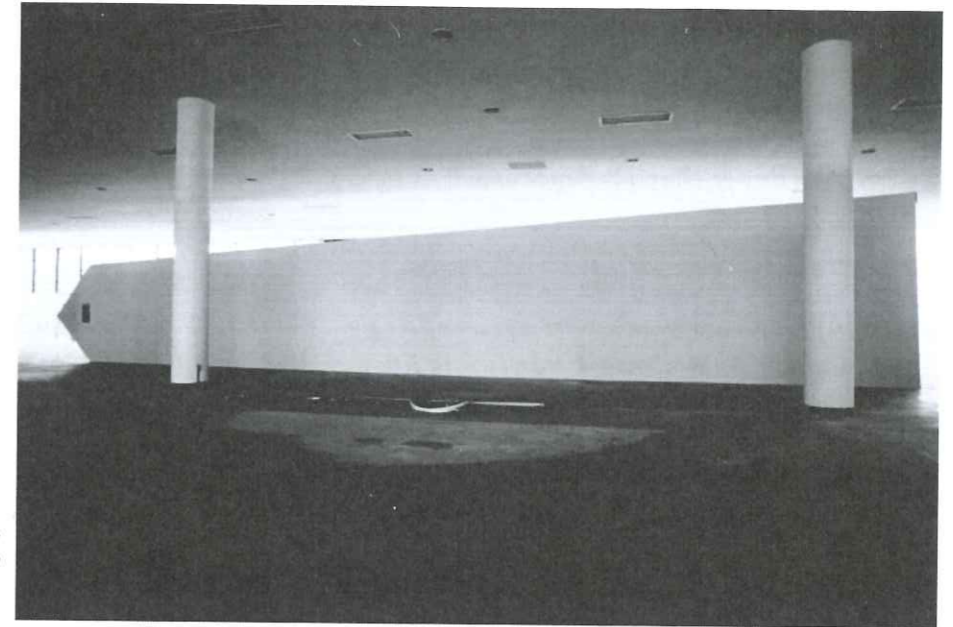
III. 4.
Luis Felipe Noé, El espacio pictórico, técnica mixta sobre tela, 280 x 280, 1989



III. 5. Marta Minujín, Colchones, 1962



III. 6.
Marta Minujín, Soft Gallery, Washington D.C., 1973



III. 7.
Marta Minujín, Obelisco acostado, Bienal de San Pablo, 1978



III. 8.
Marta Minujín, Venus de queso, Knoll Internacional, 1981

y suave (ill. 5). En sus *Soft Galleries* en Washington ella instala colchones a la pared y al techo e invita a otros artistas para realizar happenings (ill. 6).

Con la idea "todo es arte lo que señala el artista" Minujín pone en contexto el "todo" (las cosas, las realidades) con el arte y el rol del artista. Entonces lo que ella busca es justamente la confrontación del hombre con las cosas a través y dentro un contexto artístico. El obelisco acostado (ill. 7), los monumentos gigantes como el Partenón de libros, la Torre de Babel o las obras comestibles como la Venus de queso (ill. 8) nacen de la idea de desmitificar el arte de la antigüedad griega y romana y popularizarla

nuevamente con una superficie que será existencial de cada humano - como queso, pan y libros.

Los dos artistas se imaginan los cuerpos desde un punto de vista diferente, siempre fuera del contexto clásico del arte. Minujín quiere activar al espectador, "arrancarlo [...] de su inactividad y [...] impulsarlo a vivir."²¹ En el caso de Minujín el espectador forma parte de la obra. Noé, por otro lado, refleja la transformación del "espectador" y del humano en sus figuras o personajes pintados en sus cuadros. Con distintos métodos los artistas imaginan y ex-

²¹ Glusberg (1985: 335).

perimentan el cuerpo humano y su función social para ofrecer visiones alternativas. Logran entonces a hacer estético a través de sus obras, diferentes problemáticas que caracterizan la vida a partir de los sesenta hasta hoy en día en la Argentina.

Bibliografía

- Alonso 2010 = Alonso Mariela: *Arte argentino del siglo XX. Una revisión en torno a tres problemas: figuración, invención, diversidad*, Buenos Aires, 2010
- Brest 1964 = Brest: "Introduction to new art from Argentina", en: Katzenstein, Inés: *Listen here now! Argentine Art of the 1960s: Writings on the Avant-Garde*, New York, 2004
- Casanegra 2010 = Casanegra Mercedes: www.artindexargentina.com/museums/mnba/nueva-figuracion (21.11.2013).

- De Theissen 1987 = Theissen Claudia Ines Elena de: *Die argentinische Kunst der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts*, Aachen 1987
- Giunta 2001 = Giunta Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política – Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, 2001
- Giunta 2009 = Giunta Andrea: *Poscrisis- Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, 2009
- Glusberg 1985 = Glusberg Jorge: *Del Pop-Art a la nueva imagen*, Buenos Aires, 1985
- Kaprow 1958 = Kaprow Allan: "The legacy of Jackson Pollock" en: Kaprow Allan: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley 1993: 1–9
- Katzenstein 2004 = Katzenstein Inés: *Listen here now! Argentine Art of the 1960s: Writings on the Avant-Garde*, New York, 2004
- Noé 1965 = Noé Luís Felipe: *Antiestética*, Buenos Aires, 1965

ARTE DE AMÉRICA LATINA Y RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE POLONIA Y LATINOAMÉRICA

Carlos Eduardo Sanabria B.*
Universidad Jorge Tadeo Lozano
Bogotá, Colombia

Towards a Phenomenological Poetics of the Body Forgetting the Body: An Outline of the Problem

Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible.
Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps.
Marguerite Yourcenar, *Feux*

The body phenomenon is the most difficult problem.

Martin Heidegger, *Heraclitus Seminar*

What I want to say and point out with the very pretentious and awkward title of a "phenomenological poetics of the body", is actually a question not only of the prime urgency today from different perspectives (such as philosophy of art, ontology, politics, and so on) but also probably the question that might define the track of our thought in the next years. That is, the question of the body, in the double sense of the genitive, that is, the question about the body, what the human body means and is, and how it should be considered, but also the question that is posed by the body itself or, better said, the limit that we are confronted with as soon as we start questioning the body itself.

But how should we properly ask the question of the body? In what follows I intend to show the structure of an argument, more than develop the argument itself. To do so, I will try first to outline some precautions as to the very same questioning about the body itself, in which I will attempt to

stress the need of turning back into Heidegger's way of thinking; and then, I will linger by an art example that might shed some light on the topic at stake.

I would like to extend a very thought-provoking idea of Peter Sloterdijk, in one of his short essays about Heidegger, where he states that "only a few interpreters of Heidegger seem to understand clearly that under the sensational programmatic title of *Being and Time* also hides an equally nascent revolutionary treatise about being and space"¹. I would like to extend this thought in the sense of making it reach the borders of bodily questions, that is, the question of the body, in the sense of Dasein's body. Underlying my attempt is a questioning: how and why to put the question of the body into words? Something like a mistake or a misdirection, as I'll

* A previous version of this paper was presented to the International Conference & International Summer University *Borders, Displacement, and Creation. Questioning the Contemporary*, University of Porto, Portugal, August–September, 2011. This paper is a result of the research project "Towards a Cartography of the Body in Contemporary Art", supported by Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia. I am indebted to Juan Diego Prieto S., PhD student in the Politics Department at the University of California, Santa Cruz, for the help in translating this paper. All the quotes from texts in Spanish are translated from the sources in this language. When available, the translations into English are quoted from such publications. Contact: carlos.sanabria@utadeo.edu.co

¹ Sloterdijk (2011: 263).