

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES

Rector: Lic. Pablo Ramos S.

Vice-Rectora: Dra. Nila Heredia.

Secretario: Arq. David Barrientos.

Decano de la Facultad de Arquitectura y Artes: Arq. Alfonso Villegas.

Directora de la Carrera de Artes: Lic. Nancy Zelaya B.

ARTE Y DESACRALIZACION

PROYECTO DE GRADO

para optar a la

LICENCIATURA EN ARTES PLASTICAS,

Mención Pintura.

Postulante: TERESA GUIOMAR DE MESA GISBERT

Práctica, tutor: EDGAR ARANDIA Q.

Teoría, tutor : ARQ. JAIME AYALA O.

La Paz, abril de 1990



No. Reg 17
L.P. 22/02/01



*A María/Pachamama,
porque de ellas trata este trabajo.*

Tengo muchas razones para agradecer a mis padres por ser mis padres,
pero esta vez quiero agradecerles por su obra.

A Jaime Ayala y Edgar Arandia, porque a pesar de la palabra *tutor*,
me dejaron siempre en libertad.

A Gabriel por estar siempre conmigo.



INDICE



INTRODUCCION	5
CUADRO METODOLOGICO	7
1. EL ARTE Y LO SAGRADO	8
2. EL MITO Y EL ARTE	12
3. EL PROCESO CREATIVO	15
4. ICONOGRAFIA ANDINA	21
5. ICONOGRAFIA CRISTIANA	26
6. OTROS PINTORES	29
7. ICONOGRAFIA DE LA EXPOSICION	37
8. CONCLUSIONES	59
9. APUNTES TECNICOS	61
NOTAS BIBLIOGRAFICAS	68
BIBLIOGRAFIA	69



INTRODUCCION



Esta tesis no es producto únicamente de este último año de trabajo sino que es el resultado de los cuatro años de estudio en la Carrera de Artes en los cuales me enriquecí con conocimientos y contactos humanos que me han ampliado la perspectiva de nuestra realidad.

Este trabajo tiene su origen en el interés que suscitaron en mí los mitos y la religión, conocidos a través de vivencias, mis estudios de Literatura, la Historia del Arte, referencias antropológicas y que han dado al conjunto de "Arte y Desacralización" una dimensión especial y que no es casual, ya que creo que Bolivia vive un proceso, que muchos no comprenden, en el cual hay una recuperación de los valores tradicionales.

Al abordar mi objeto de estudio, encontré dos situaciones diferentes, el modelo cristiano y la pervivencia de los mitos indígenas, que a la vez convergen en un momento dado y que han sido sufridos por una misma sociedad. Sin embargo, hay una diferencia sustancial: la estatuaría antropomorfa que es protagonista del mundo cristiano y los elementos na-



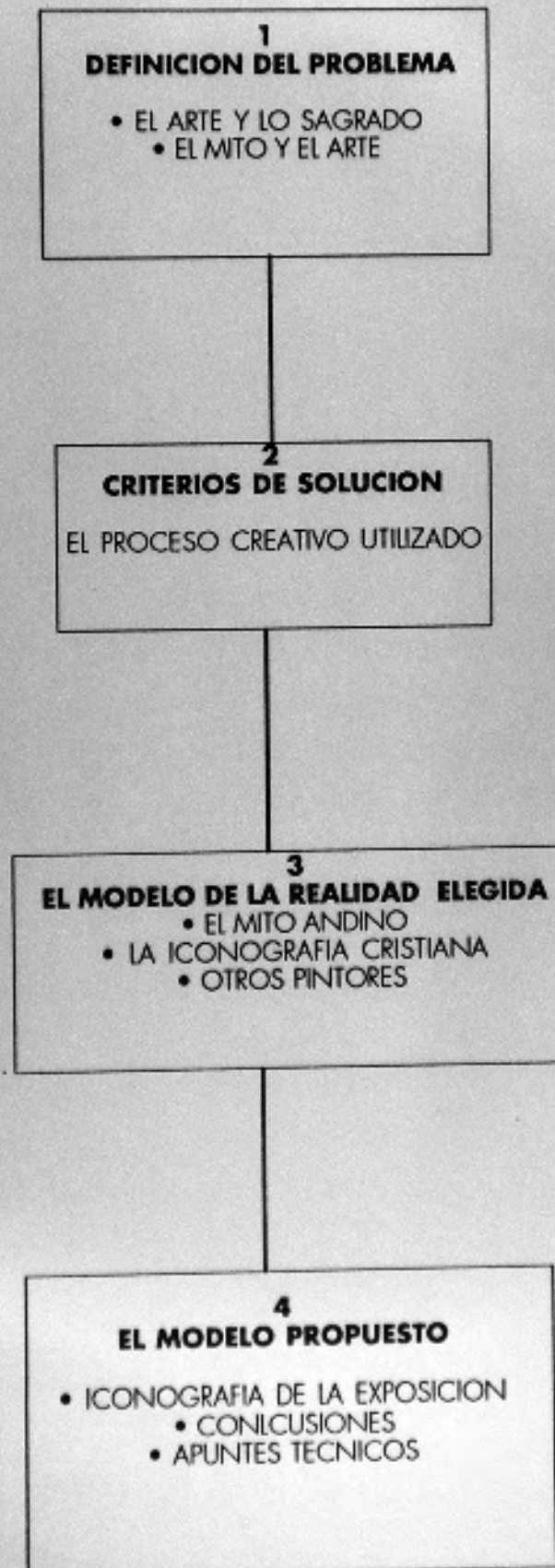
turales que son protagonistas del mito andino. En el primer caso, pareciera que estamos presenciando un proceso de desintegración y en el segundo, un proceso de recuperación. Podríamos comparar la transparencia de los espejos y la pureza de los papeles plegados con las astillas y rajaduras de las imágenes. En el fondo, se refleja, por un lado, el claroscuro del barroco (más oscuro que claro) y por otro la luminosidad de la naturaleza.

En cuanto al tratamiento formal, debo decir que el arte, a diferencia, por ejemplo, de las matemáticas que opera bajo un pensamiento convergente (una única solución), funciona con el pensamiento divergente, es decir que para un mismo problema hay varias soluciones válidas. Yo he optado por una pintura referencial, "realista", con un lenguaje indirecto que permite distintas lecturas.

A un principio mi trabajo pretendía tener mucho de lúdico y poco de racional, pero una vez que uno comienza una obra, ésta cobra autonomía propia, se escapa de las manos de su creador exigiéndole ciertos elementos, colores y hasta cambios que tal vez no fueron planificados. De todas maneras, no quiero que se pierda de vista el carácter de este trabajo, que no pretende ser un estudio teológico ni antropológico y que básicamente tiene una motivación plástica y de recuperación de ciertos valores o creencias, tanto en sus valores positivos como en los negativos, y que subyacen en esta nuestra agitada sociedad.



CUADRO METODOLOGICO





1 EL ARTE Y LO SAGRADO



La relación entre el arte y lo sagrado plantea la antinomia entre el hombre y Dios. El arte es la creación humana por antonomasia, es el hecho por el cual el hombre se coloca en el lugar de Dios para producir un mundo propio. Lo sagrado, en cambio, se refiere al mundo sobrenatural y divino, a lo que está fuera del alcance del hombre.

A través de este postulado el artista se coloca en su propio mundo, un mundo paralelo a Dios. La obra artística, desde Altamira hasta el siglo XIX, era reflejo -aunque imperfecto- de lo divino. En la obra de arte se reproduce como en un espejo opacado, la creación. El Siglo XX rompe el espejo y con los trozos crea el mundo del inconsciente, crea también el mundo mecanizado y, fundamentalmente, el mundo incoherente y sugestivo del arte abstracto, que no quiere ser imagen ni espejo, sino una auténtica creación en sí misma.

"El imperio del realismo occidental parece haberse extinguido". Afirma Peter Sager¹ que "Tras emanciparse el arte de sus deberes religiosos sacrales, su segunda emancipación, la de los vínculos del mundo fenoménico, fue indudablemente la de mayor trascendencia".



Mircea Eliade ² nos explica que hoy en día existe miedo "cada vez más amenazador del fin catastrófico del mundo producido por las armas termonucleares (al menos así lo veía Eliade el año 1963). El fenómeno cultural que refleja este temor produce una destrucción del lenguaje artístico, también nos dice que "comenzada en la pintura, esta 'destrucción' del lenguaje se ha extendido a la poesía a la novela y con Ionesco, al teatro. En ciertos casos se trata de una verdadera destrucción del universo artístico establecido" y añade " Más que una destrucción es una regresión al caos", sin duda Eliade se refiere a las sociedades occidentales; no es nuestro caso, donde el temor nos induce a la regresión cíclica hacia los orígenes, a refugiarnos en los arquetipos identificatorios y a sumergirnos en el mito. Por lo tanto no hay nihilismo ni pesimismo propios de las sociedades industrializadas, pero sí no es posible escapar del todo a esa corriente destructiva del mundo actual que de alguna manera interfiere en esa búsqueda del mundo natural y mítico.

Por otra parte, la captación de la realidad en el mundo occidental sufrió un largo proceso, así "la conquista de lo real en los cuadros religiosos y en las miniaturas de los libros de la Edad Media es uno de los momentos más excitantes de la historia del arte europeo. Piedras, flores, animales, ropajes y utensilios: el fondo dorado de los cuadros es motivo para una epifanía profana: epifanía del mundo visible, revelación de los objetos" ³.

La visión propia del mundo occidental no es coincidente con la visión del mundo "primitivo" que busca otros canales para retener la imagen de lo sagrado. Quizás los estudios antropológicos nos permiten acercarnos a ese mundo "primitivo" alejándonos de la tradición judeo-cristiana y tratando de comprender el mito . Este en el mundo andino incluye, como factor sustancial los elementos naturales. Así es posible llegar a Dios por la tormenta y las montañas, a través del fuego, del agua y de las piedras.



Levi - Strauss nos enseña una metodología basada en esquemas que permite reducir el mundo irracional del hombre primitivo a los términos del pensamiento occidental.

Nuestro campo de acción podría estar en las islas del Pacífico, las selvas del Brasil o los pueblos de Alaska, pero el camino que elegimos es el circunscrito al ámbito andino. Nosotros trataremos de reconstruir el espejo roto a fin de captar las imágenes de nuestro mundo mítico.

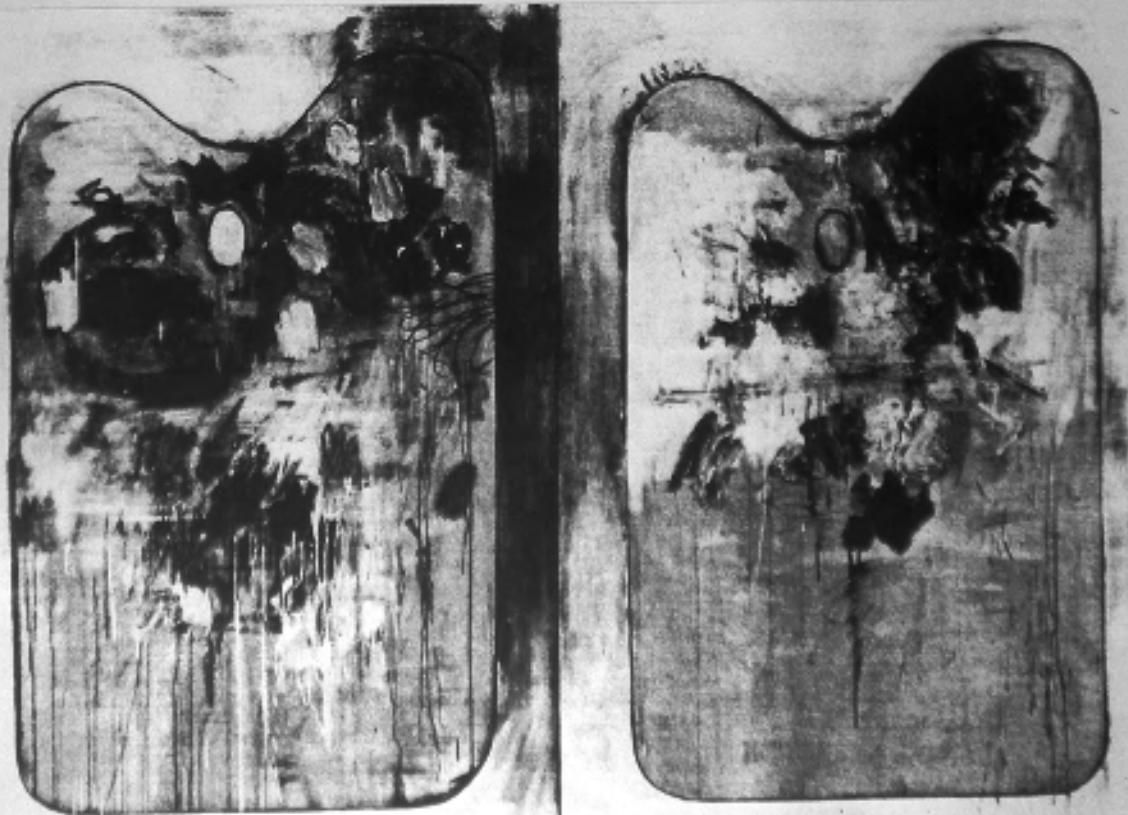
El proceso de acercamiento supone la trasposición de un mundo religioso cristiano a un mundo mágico-pagano que forzosamente tiene un contexto prehispánico.

No es posible la captación de este mundo en toda su extensión, riqueza y variedad, porque las circunstancias ciudadanas, la educación y los propios medios de información hacen que el mito andino se conozca a través de bibliotecas, videos y aún computadoras, razón por la que las montañas son, al fin y al cabo, de papel. Los dioses y los santos recuerdan a las muñecas de nuestra niñez; la misma luz del sol al penetrar por la ventana queda limitada por objetos cotidianos, perdiendo la amplitud que alcanza en el altiplano.

Estamos ante un juego que tiene varias etapas: antinomia entre el creador humano y la naturaleza divina; manifestación de lo sagrado a través del mito, descontextualización de los elementos cristianos. Finalmente, hay que considerar la adecuación del mito al contexto socio-temporal boliviano y su reducción al entorno personal. Esta experiencia supone transformaciones y deformaciones en un largo proceso.



Al llevar los arquetipos y las imágenes sagradas al reducido mundo del artista que trabaja detrás de cuatro paredes, lo sagrado se desacraliza por el manoseo de pasos sucesivos. Todo queda reducido a una expresión material que se traduce en símbolos cotidianos y cosificados. Lo que fuera vital en la grandiosidad de la naturaleza andina ha quedado congelado en el mundo de los objetos, y así, el paisaje queda convertido en naturaleza muerta y el hombre en estatua.





2 EL MITO Y EL ARTE



Según Mircea Eliade⁴ "El mito tal y como es vivido por las sociedades arcaicas tiene las siguientes características:

- a) constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales;
- b) que esa historia se considera absolutamente 'verdadera' y 'sagrada'
- c) que el mito se refiere siempre a una creación...Es esta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo.
- d) que al conocer el mito se conoce el 'origen' de las cosas y por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento exterior y abstracto sino de un conocimiento que se vive ritualmente."

Añade Eliade, que esto implica el que "no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el tiempo primordial...que es el tiempo sagrado", por lo tanto, revivir aquel tiempo es reintegrarlo al vivir cotidiano



reencuentro los seres sobrenaturales y aprendiendo nuevamente su lección creadora.

Debemos tener en cuenta que al hombre primitivo le afectaban (como al actual) los misterios de la muerte, la procreación, la provisión de alimentos y todas las fuerzas rectoras de la naturaleza. Por eso, la necesidad de establecer una relación benéfica con la realidad, que posteriormente dio origen a los rituales.

"La utilidad del mito, según James⁵, no consiste en satisfacer la curiosidad a cerca del pasado, sino en confirmar los órdenes sagrado y social establecidos y sus creencias y sanciones fundamentales en el presente".

El concepto de mito no sólo es aplicable a los pueblos "primitivos", como dice Eliade⁶ "No se trata de 'supervivencias' de una mentalidad arcaica, sino de ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico que son constitutivas del ser humano" y da algunos ejemplos de esa necesidad de vuelta al origen a través de la historia: " La Reforma inauguró el retorno a la Biblia y ambicionó revivir la experiencia de la Iglesia primitiva, es decir, de las primeras comunidades cristianas. La Revolución Francesa tomó como paradigma a los romanos y espartanos". Es más, en el mundo contemporáneo infinidad de mitos como los "comics" con sus personajes mitológicos y folklóricos (puestos por los medios de comunicación) cuya muerte o desaparición provoca verdaderas catástrofes entre los lectores."El éxito, dice Eliade, vendría a ser un comportamiento mítico por el afán de trascender los límites de la condición humana, o los mitos de la élite en cuanto al arte: sólo los iniciados pueden apreciarlo".

El proceso ritual, acertadamente descrito por Eliade, puede ser sustituido por el proceso de la creación artística que nos permite acercarnos a la divinidad y a los mitos primordiales.



El arte congela el tiempo y lo destruye, hace que lo pasajero tenga una parcela de eternidad, carece de tiempo cronológico, crea arquetipos y da por verdadera "su mentira".



El ídolo Vileanota de los Collasuyos. Según Poma de Ayala.



3 PROCESO CREATIVO proceso de transformación



Las imágenes religiosas que pudieran tener algún sentido para el creyente, adquieren una forma casi dantesca para el profano. El ingreso a cualquier templo barroco nos transporta, paradójicamente, no a las puertas del paraíso, sino a un infierno de imágenes grotescas que gimen, hacen muecas, lloran lágrimas de cristal, se ocultan bajo desgredadas pelucas y avanzan con sus trajes de terciopelo brillante. El mundo cristiano, al mismo tiempo que tiene la ternura de una Navidad, nos muestra los abismos del dolor a través de su expresión barroca. Allí la muerte se presente a través del objeto mutilado, la estatua sacra es remedo de la vida que no es más, la que apenas se insinúa en el fruto y en la flor. Es el mundo criollo de vírgenes que peinan largas trenzas, llevan amplias polleras, las cuales constantemente derraman lágrimas.

El sentido primigenio ha desaparecido. La representación plástica de las creencias religiosas se ha convertido, por la yuxtaposición barroca de elementos, en representación de aspiraciones terrenas en lugar de aspiraciones celestiales. Ahora las imágenes poseen bienes: aretes, collares, coronas, pelucas, vestidos y canastas. Recuerdo las fiestas



populares, el carnaval y las sátiras al clero. Las velas han sido sustituidas por luces de neón y los vestidos de maguey por terciopelo. ¿Estamos frente a un grupo de títeres?

La observación de este fenómeno me hizo pensar en que si estas imágenes perdían su valor dentro de su contexto, mucho más lo harían fuera. Es así que recogí los restos de lo que otrora fueran vírgenes, santos, muñecas y que ahora sólo son máscaras, manos y dedos rotos, descascarados, rajados, despojados de toda pompa y empecé a armar un escenario donde aquellos títeres pudieran actuar, igual que en los templos, pero en un contexto diferente, casi metafísico.

Los primeros cuadros fueron exploratorios, los temas no se vislumbran claramente, pero a medida que me familiarizo con las imágenes y las contrapongo a sus orígenes, la intensión se hace más clara.

Para realizar este trabajo fue necesario enfrentar mi obra con la de otros artistas que habían abordado el mismo tema o similares así como literatura a partir de la cual he recreado lo que me parecía más significativo temáticamente y plásticamente más atractivo.

La metodología basada en la "copia" de otros cuadros data de muy antiguo, desde los romanos copiando las estatuas griegas, hasta Picasso inspirándose en Rubens para la creación de su famoso "Guernica", pasando por los pintores de la colonia que copiaban grabados flamencos.

Los pintores de la colonia copiaban casi textualmente los modelos europeos. En algunos casos, incluían elementos nativos y las proporciones respondían, obviamente, a sus cánones. A partir de nuestro siglo se inaugura otra tendencia que es la de recrear otras obras de arte como lo hizo Picasso no sólo con el "Guernica" sino también con otras



obras como "Las Meninas" de Velásquez. Ejemplo que ha sido seguido por varios artistas contemporáneos.

Mis cuadros se asientan en la transposición de elementos de un contexto determinado a otro no habitual donde la base fundamental es la "cosificación" de la naturaleza: las personas quedan congeladas en estatuas, los cerros y las nubes se convierten en papeles, los edificios en cuerpos geométricos, las piedras en latas, el agua en espejo y el cielo en pared. Son así objetos susceptibles de ser poseídos, dominados y a la vez destruidos.

Todos los fenómenos sobrenaturales tan temidos por el hombre, que trata de explicarlos a través de la religión, la magia y el mito, se presentan en la obra de arte vulnerables y cuestionados.

Los elementos de mi pintura responden a un código interno que opera por medio de una serie de símbolos aleatorios, hasta cierto punto, ya que responden en sus características más esenciales al referente.

Ejemplo

Agua	=	Transparencia + reflejo = espejo
Cerros	=	Textura + huecos = Papeles arrugados (+ similitud de color: tierras, ocre, violetas)
Personas	=	Cuerpo, manos, cara, ojos boca, etc = estatuas
Cielo	=	Infinito o delimitación del mundo = Pared (delimitación del cuadro).
Edificios	=	Cuerpos geométricos
Ruinas	=	Cuerpos geométricos cerrados = latas
Nubes	=	Textura + blanco = Papeles blancos arrugados
Infierno	=	Fuego + cenizas + carbón
Arbol	=	Verticalidad = sogas



Este código es simplemente explicativo y pretende servir para una mejor comprensión de las obras, aunque soy contraria a este tipo de "encasillamientos", pues las obras deben ser abiertas y ser susceptibles de múltiples lecturas.

Mis cuadros no pretenden tener una función didáctica con respecto al espectador (existen otros medios más indicados para el efecto, como los libros de texto, los reportajes televisivos, etc), sino más bien, un carácter participativo y cuestionador que le permitan sacar sus propias conclusiones (sacar a flote los arquetipos que subyacen en el inconsciente colectivo y esa vuelta al origen que el hombre anhela); por eso algunos de los elementos utilizados no respetan al pie de la letra su iconografía o representación clásica, porque ésta carece de importancia, lo que prevalece es el concepto. Por ejemplo, la **Pachamama** no está representada por una mujer, sino por la cabeza de una muñeca. En **Santiago mataindios** los indios también son cabezas de muñecas, decapitadas, es así que la escena resulta aún más estremecedora.

Estos cambios encierran, en algunos casos una contradicción:

- | | |
|------------------|--|
| Pachamama | = fertilidad= muñeca-guagua???? |
| Indios | = muñecas-guagua???. ¿Es la matanza de los Santos Inocentes? |
| Eva | = pierde candidez con el pecado y se vuelve macabra. |

¿Por qué naturalezas muertas?

Dentro de la pintura colonial encontramos muchos ejemplos de obras religiosas realizadas por los indígenas que no representan a la Virgen María o al Niño Jesús como tales, sino que son pinturas de esculturas



que representan estos temas. Es decir que nos encontramos frente a obras que son asimilables a una pintura de bodegón o naturaleza muerta.⁷ Los ejemplos más antiguos que se conocen de este tipo de pintura se remontan a los años 1600. De esa época data la Virgen de Guadalupe de Fray Diego de Ocaña en Chuquisaca.

No quiero contar historias. Estas ya están muy bien contadas en los libros o ilustradas en otros cuadros. Los mitos o escenas religiosas que represento han sido escogidas casi al azar, excepto por el hecho de que responden a nuestro contexto cultural y que son las más conocidas en el ámbito popular.

Mi intención ha sido la de entrar al teatro por la puerta trasera y mostrar la escena entre bamabalinas, desde otro ángulo al del espectador de platea que no puede modificar nada, asiste a la función y observa. Esa es la visión de mis cuadros que quiero mostrar. Por eso era necesario buscar un tipo de representación que alterara aquella que todos conocen, utilizando los mismos medios que la religión y el mito, pero en el proceso inverso: la religión y el mito dan vida a seres inanimados (montañas, agua, tierra, etc) o humanizan seres metafísicos (Dios, el rayo, etc). Yo los devuelvo a su estado primero, pero cosificados, productos de nuestro siglo tecnificado, solitario y deshumanizado...tal vez ya nunca más puedan volver a ser lo que eran...

¿Porqué el realismo?

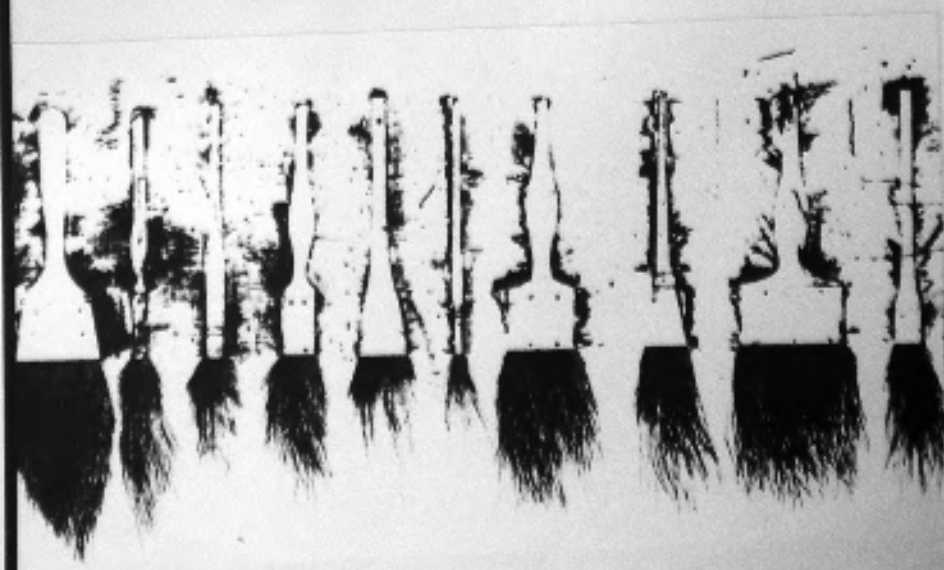
Realismo es, según cualquier definición "grosera" de diccionario, "representación cercana a la realidad" pero, a través de la historia del arte, podremos observar que al realismo, como dice Sager⁸, le nacieron varias cabezas "realismo fantástico", "neorealismo", "realismo naturalista" etc.



"La copia de la realidad es un intento de aproximación que transforma lo representado a través de los filtros de la percepción conceptual y de la elaboración técnica. Lo siempre existente y visible gana en cada nueva manifestación una significación propia y legitimidad"⁹. Según Gombrich¹⁰ "pintar es una polémica activa con el mundo, y así, el artista antes verá lo que pinta, que pintará lo que ve".

Algunos autores ven en el realismo el fetichismo del objeto. Según esta definición la utilización del realismo vendría a reforzar, a través de la representación plástica, el sentido de fetiche que pueden adquirir el culto religioso.

El concepto que se quiere expresar en cada cuadro es en sí complejo, por eso era necesario una representación plástica lo más sencilla posible y la que sea más comprensible para el espectador y ésta es, desde mi punto de vista, el realismo. Es verdad que también pude haber utilizado otros medios como la fotografía (¿cómo hacer un Santiago volando?) con fotomontaje, pero yo soy pintora, no fotógrafo, aunque la posibilidad no está cerrada. Es más, creo que una representación tridimensional a manera de escultura, puede también perfectamente expresar mi idea, pero no soy escultor, la posibilidad tampoco está cerrada. Conclusión: un artista podía haber optado por cualquiera de las tres.





4 ICONOGRAFIA ANDINA



Algunos de los principales mitos andinos son:

- a) Pachamama
- b) Tata Sabaya
- c) Tunupa
- d) Illapa

A pesar de los estudios que se han hecho hasta ahora, no existe una iconografía tan determinada como la que encontramos en la religión cristiana. De todos modos podemos conocer a grandes rasgos la estructura general de los mitos andinos.

Lo que corrientemente se conoce de la religión andina es la adoración al Sol implantada por los Incas en su imperio. Sin embargo, hoy sabemos que el Sol, lleva tras sí toda un cosmogonía que explica no sólo los fenómenos naturales, sino el mito de la creación y los principios morales en los que se basa y ordena toda sociedad. Cronistas como Pedro



Cieza de León y Bernabé Cobo son los que con más exactitud nos explican los mitos andinos. Ambos eran españoles, razón por la que muchos hechos que consignan no los comprenden totalmente. Tenemos que recurrir a los cronistas indios como Guaman Poma (Indio) y Santa Cruz Pachacuti (aimara), para tener una idea más completa de lo que fue la religión andina. Ambos recurren al dibujo para explicar mejor el problema religioso. A través de esta información y de muchas otras tomamos conocimiento de que antes del Sol está el Dios Wiracocha, dios andino creador que después de un largo período de tinieblas creó el Sol en la isla del lago Titicaca que hoy lleva su nombre, de allí pasó a Tiahuanaco para crear una nueva humanidad, ya que los primeros hombres habían perecido por el agua, por castigo de los antiguos dioses. Wiracocha hunde en la tierra a cada uno de estos hombres a fin de que "aparezcan" en el que será su lugar de origen, convirtiéndose este hombre elegido en la "pacarina" del lugar, así los habitantes de la región adoran los montes, los lagos o las vertientes allí donde apareció el hombre origen de su linaje. Wiracocha enseñó a este hombre un lenguaje y le dio un vestido específico. De esta manera, todos los pueblos del Collasuyo se ven ligados a un dios único, Wiracocha, y a un Santuario: Tiahuanaco a través de una inmersión en la propia tierra. Por esto la Pachamama devora y da la vida¹¹.

Sabemos que los pueblos andinos tienen una visión cuatripartita del pensamiento de la realidad, por ello dividieron el Tawantinsuyo (Imperio Incaico) en cuatro partes Chinchasuyo al norte, Condesuyo al Oeste (mar), Antisuyo al Este (selva), Collasuyo al Sur.

El Dios Andino también tiene cuatro formas: Wiracocha propiamente tal, Tocado Wiracocha que es quien crea en el Oeste. Imaimana Wiracocha que se va a la selva y Tunupa que se va al Sur. Tocado e Imaimana son considerados hijos o criados leales en cambio que Tunupa el señor del Collasuyo es el dios rebelde, es el Anti-Wiracocha, por ello Wiracocha lo manda a matar en la Isla del Sol. Su cuerpo es arrojado a



las aguas y después de cruzar el desaguadero desaparece en el lago Poopó¹². De esta forma poética se superponen los mitos. El Sol sustituye a Wiracocha y Wiracocha sustituye a Tunupa. Estos dioses que preceden al Sol están relacionados con Tiahuanaco.

Paralelamente hay otros dioses como Illapa, dios del rayo y del trueno, ligado a los aymaras. Es un dios terrible, vengador, que después de la conquista fue identificado con el apóstol Santiago.

Si consideramos que Tunupa es el dios más antiguo hay que considerar que junto a él hay que colocar a otras dos deidades: Pachamama, diosa de la tierra y Copacabana dios del lago Titicaca.

Los tres siglos de dominación no pudieron dar fin con estas creencias y mitos andinos. Si bien a un principio las ideas del humanismo fueron dominantes, la fuerza de los mitos hizo que sobrevivieran hasta llegar a nuestros días, en la mayoría de los casos de manera solapada o transformada, donde la fuerza telúrica es relevante.

San Agustín¹³ en "La ciudad de Dios" lanza una teoría según la cual los valores cristianos se hallan latentes en las culturas paganas como la de los griegos y los romanos. Esta teoría es aplicada por los órdenes religiosos que llegan a América, quienes hacen un paralelo entre los antiguos paganos y el hombre andino, identificando así las creencias cristianas como Cristo, María, los Santos, etc, con las creencias andinas. De este modo se explica la trasposición de los mitos y los dogmas cristianos que encontramos en las diferentes obras de arte que se produjeron en el tiempo de la colonia.

Esta vitalidad de la cultura indígena se muestra por la pervivencia de rasgos culturales que atravesando la dominación incaica, hispa-



na y el período republicano han llegado hasta nosotros. Tal el caso del idioma, quechua y aymara, de determinadas costumbres como la challa y, sobre todo de los mitos. El culto a la Pachamama pervive en la actualidad y se manifiesta a través del pago que se hace a la madre tierra en determinadas ocasiones: para la siembra, al construir una casa, etc. La Pachamama es la tierra que produce alimentos para el hombre, es fecundada por el Sol y las aguas y simboliza a la madre por antonomasia. Carecía de templos y se la veneraba en la naturaleza misma. Es una diosa anterior a los incas que atraviesa la colonia mimetizada y confundida con la virgen María, madre también, por excelencia. De ahí la virgen cerro. Sincretismo de lo cristiano y lo andino en una imagen desconcertante.

Las montañas son parte de la tierra, por ello muchos cerros fueron sacralizados con la Virgen María como en el caso de Potosí. También ocurre con Sabaya, donde el Volcán cobra vida a través de un mito cristiano. El Tata Sabaya es la humanización de la naturaleza, como ocurre con la leyenda del Mururata, el cerro que perdió su cabeza. Más allá de las pasiones y las guerras está el Eterno, el resplandeciente, la montaña Illimani que desde su frialdad contempla al sol empalidecido por un puñado de ceniza.

El mito de Tunupa nos habla del antiguo dios de la zona aymara. Tunupa, llamado también (según Bertonio) Ekeko, es el dios del fuego y de los volcanes. Su leyenda va desde Carabuco hasta la isla del Sol. Al atravesar el lago peca con dos mujeres peces o sirenas. Finalmente es sacrificado y su cuerpo arrojado a las aguas, abre el desagadero y desaparece en el lago Poopó. Tunupa es, además, el Tarapacá, águila o cóndor. Las sirenas Quesintuú y Umantuú son creaturas de Copacabana, Dios del lago. Así Tunupa Dios del aire y del fuego, muere en el espejo de las aguas.



Según las crónicas el dios de los aucas (guerreros) y de los ay-
maras era Illapa, dios del rayo, trueno y las tempestades. Era un dios te-
rrible y castigador. A quien tocaba el rayo estaba marcado para siempre.
Los mellizos, los jorobados y los deformes eran sus hijos. El rayo hiere y
mata. Cuando llegaron los españoles luchaban al grito de Santiago, hijo
del trueno según el Evangelio, patrón de las Españas porque ayudó a los
españoles a vencer a los moros. En 1534 cuando los españoles estaban si-
tiados en el Cuzco se fortificaron en Sacsahuaman rodeados por una gran
masa indígena que los acosaba con flechas encendidas. Los españoles in-
vocaron a Santiago y se desencadenó una tormenta que les dio la victoria.
Mientras los españoles gritaban Santiago, los indígenas invocaban a Illa-
pa. Así quedó Santiago identificado con el Illapa, dios del rayo, el trueno
y las tempestades¹⁴.



Piedra del Rayo. Fragmento existente en Arapa. F. Chávez.



5 ICONOGRAFIA CRISTIANA



La religión católica es una religión monoteísta, herencia de la tradición judía, con la diferencia de que Dios para los cristianos, es una figura trina que engloba al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Su historia se remonta a La Biblia y las antiguas escrituras de raigambre judía que explican el origen del mundo, el hombre y el pecado original. Este drama se desarrolla en el paraíso cuando la primera mujer, Eva, peca comiendo del fruto del árbol del bien y del mal identificado con una manzana. Este hecho trae consigo la muerte y las enfermedades.

Es a partir de la aparición del Mesías, Cristo, que ambas se bifurcan, ya que los judíos no aceptan a éste como tal y aún esperan la llegada del Mesías. A los antiguos libros sagrados, los cristianos unieron a las antiguas escrituras los cuatro evangelios, los hechos de los apóstoles y las epístolas. Documentos en los que se basan los dogmas de la nueva fe. Es a partir del siglo IV, después del Concilio de Nicea, que se da la estructura definitiva de la Iglesia.



Precede al Mesías, que para los cristianos es Jesús, su primo San Juan Bautista, quien pasa la vida en el desierto. De él se enamora la Reina Herodías, que a través de su hija Salomé consigue que le entreguen la cabeza del profeta. Este tema a producido muchas obras pictóricas y literarias entre las que podemos citar las de Odilon Redon, Beardley y Oscar Wilde. El triángulo San Juan Bautista, Salomé, Herodías está presente en la cultura cristiana occidental.

Todas las representaciones iconográficas se basan principalmente en figuras antropomorfas, esto por influencia del mundo grecoromano en el cual se desarrolló el cristianismo. En un principio las representaciones se hacían por medio de signos y símbolos, como el pez, el alfa y omega, etc. Al ser reconocida oficialmente la religión cristiana, en tiempo de Constantino, empezaron a reproducirse las primeras representaciones antropomorfas como el buen pastor. Sin embargo la representación simbólica persistió, tal el caso del Espíritu Santo que también se reconoce en la figura de una paloma, Cristo en el cordero, etc. A los evangelistas se los identifica con el águila, el toro, el león y un ángel etc.

El cristianismo tiene cierta influencia maniquea, ya que distingue muy claramente el bien del mal. Este último representado por el demonio, ángel caído que se opone a Dios y en cuyo reino, el infierno, arderán eternamente las almas de los pecadores. El lado positivo tiene su figura principal en Cristo, Dios hecho hombre, a través de cuya inmolación, se redime la humanidad del pecado original (sacrificio que se recuerda en el rito de la misa).

La Virgen María, madre de Dios-hombre es la figura intercesora. Es la figura que diferencia a la religión católica de otras de raíz cristiana. Tiene diferentes manifestaciones iconográficas de acuerdo a los milagros que realiza, a las diferentes etapas de su vida y es un elemento positivo, relacionado con la luna y las estrellas, opuesto al mal en forma



de dragón o serpiente. En su persona hay una gran contradicción que sintetiza las aspiraciones humanas, pues es virgen y madre al mismo tiempo.

Los santos, personajes que lucharon en defensa de la religión católica, cada uno con una iconografía distinta y que también sirven de intermediarios. Tienen, entre éstos, un lugar especial los apóstoles, testigos, al fin y al cabo de la vida de Cristo, cada uno de los cuales tiene una leyenda. Entre éstos destaca Santiago patrón de las Españas, devoción que pasa a América y que será una de las más significativas hasta nuestros días.

Finalmente, los ángeles que son seres asexuados y alados que se dividen en nueve jerarquías, desde el incandescente querubín que está al lado de Dios, hasta los arcángeles y ángeles que son los únicos que se comunican con los hombres. Entre los primeros está San Miguel que expulsa de los cielos a los ángeles soberbios, los cuales encabezados por Luzbel caen en los abismos del infierno, convertidos en demonios. Según el libro de Enooc los ángeles controlan los fenómenos atmosféricos, razón por la que no fue difícil que el culto de éstos sustituyera el culto a los astro tan desarrollado en América Andina. Angeles y Arcángeles son mensajeros entre la tierra y el cielo.

La cristiana, es una iconografía que remeda a los seres humanos y los cosifica en estatuas. Iconografía que, en general, muestra un proceso de descomposición, es la agonía de un mundo (el cristiano) que en su paso a la imagen barroca ha perdido su sentido primigenio.



6 OTROS PINTORES



Toda corriente artística tiene antecedentes. Las fuentes de inspiración no sólo se dan en la naturaleza, sino también en otras obras precedentes que sientan las bases a partir de las cuales el arte se va transformando. En este sentido mi arte tiene como fuentes nuestro pasado prehispánico y la pintura colonial. Son obras, pintores y creencias de estas épocas las que han servido de pilares para "Arte y Desacralización", por eso mencionaré a algunos maestros cuya obra me parece importante.

En la pintura colonial de Bolivia tenemos dos grandes grupos. El de Potosí, en el Sur, y el del Collao en torno al lago Titticaca.

Potosí fue la ciudad más populosa de América a la cual acudían los contingentes de mitayos procedentes de toda la zona andina, desde el Cuzco. Había una considerable población criolla y española muy influida por la corriente religiosa del barroco, es por ello que el pintor más representativo de la ciudad es Melchor Perez Holguín, pintor mestizo, cochabambino que en la década de 1690 establece su taller en la Villa Imperial.



La pintura de sus primeros años que tiene una tonalidad plateada, es un tanto gris y en ella se ven sumergidos una serie de santos, cuyo físico se ve marcado por la vida ascética, rasgos que serán comunes a su pintura. Al finalizar el siglo sus cuadros se tornan más luminosos y la temática cambia, primero en la línea mística con sus series de evangelistas y finalmente la Sagrada Familia con el Niño Jesús como protagonista y un fondo de paisaje. Holguín firma buena cantidad de sus cuadros y muchas veces pone su retrato en ellos.



Contemporáneo de Holguín fue el indio Luis Niño. El historiador Arzans lo pone de ejemplo sobre la capacidad que tenían los indígenas para el arte. El era escultor, pintor y orfebre. Los cuadros que de él se conocen nos muestran las típicas vírgenes de manto triangular, llenas de dorados y rodeadas de angelitos que parecen moscas. Son de los cuadros más bellos que haya realizado ningún pintor indígena. Su obra más conocida es la Virgen de Sabaya, pintada para los indios Carangas.





El otro pintor potosino importante es Gaspar Miguel de Berrío, nacido en el pueblo de Puna a principios del siglo XVIII. Su arte une las dos tendencias predominantes en la pintura potosina, por un lado las pinturas ascéticas de Holguín en lo que se refiere al plano terrestre y por otro los delicados angeles y vírgenes con dorados, en lo que se refiere al plano celeste. Es un pintor mestizo en todo el sentido de la palabra. Como los dos anteriores trabajó en la ciudad de Potosí.

Los pintores indios del Collao nos dan un arte grandioso que llenan por completo los muros de sus iglesias. La temática preponderante es, por un lado las series de angeles que como señores del cielo, controlan los fenómenos naturales como la lluvia, el trueno, el rayo, etc. Por ello sustituyeron en cierta manera a los antiguos dioses. Hoy se sabe que todas las series angélicas existentes se encuentran en pueblos de indios.



El otro tema característico de la pintura colla es el de las postrimerías, o sea la representación de los últimos pasos del hombre: muerte, juicio, infierno y gloria. Los conjuntos más importantes son los de Carabuco, relacionados con la leyenda del dios aymara Tunupa y los de Caquiaviri, donde la figura central es el cacique que acompañado de un ángel sube al cielo, mientras los españoles están en el infierno¹⁵.



Estos cuadros fueron hechos por indios y para indios mostrando sus ideales tanto estéticos como sociales. Guamán Poma de Ayala nos explica que esta temática es muy apropiada para los pueblos de indios.

Del lago nace la devoción a dos Virgenes muy famosas, la de Copacabana y la de Pomata, la cual a la manera india, lleva plumas sobre la corona. Ambas son las vírgenes indias por excelencia y el tema favorito de los pintores cuzqueños que como Chilli Tupac, Quispe Tito y Chihuantito las representan con toda la fastuosidad propia de esta escuela. Sabemos que en un principio trabajaban en el gremio tanto españoles como indios, pero a fines del siglo XVII ambos grupos se separan y los indios hacen un arte independiente sin importarles las reglas europeas. El iniciador de este tipo de pintura es Diego Quispe Tito que puebla de pájaros sus paisajes, modalidad que es imitada por los pintores del siglo XVIII. La perspectiva desaparece y las figuras son tratadas de una belleza convencional, no tienen el aspecto humano sino que parecen imágenes circulando en un paraíso vegetal.

Asimismo los pintores retornan al sobredorado de la edad media lo que permite separar lo sagrado de lo profano. El arte cuzqueño tiene una gran demanda y son los caciques los que lo comercializan mandándolo a Lima y a las ciudades mineras de Bolivia. Se forman talleres que producen más de cien pinturas al mes, llegándose a industrializar y comercializar el arte, el cual por sus bajos precios estaba al alcance de la mayoría¹⁶.

Entre los pintores bolivianos del siglo XX no puedo dejar de mencionar a Arturo Borda quien utilizando una forma de expresión realista en su pintura, en su libro "El Loco" describe la simbología de algunos de sus cuadros:



"Cuando mi madre sintió que vivía yo en su seno ¿tuvo miedo o vergüenza y acaso tembló?...Pero nació, y al instante, cual si fuera una ascua incendiaria o un vómito maldito, me arrojaron al arroyo, quizá al amanecer, tal vez a la aurora? No sé. Y estuve así a la intemperie' desnudo, sin nombre, agonizando, cuando a la mañana viene una chancha preñada....y, hociéndome de pies a cabeza, me revuelca en el muladar, buscando dónde incarme sus colmillos...pasa el tiempo y descubro en mí el indeleble estigma abortivo."¹⁷ Borda alude aquí al cuadro "La chancha" que se encuentra en dependencias de la Policía.

Borda tiene en su obra una riquísima simbología como en sus cuadros "El triunfo del arte", "La sombra del pintor", el Carnaval, etc.



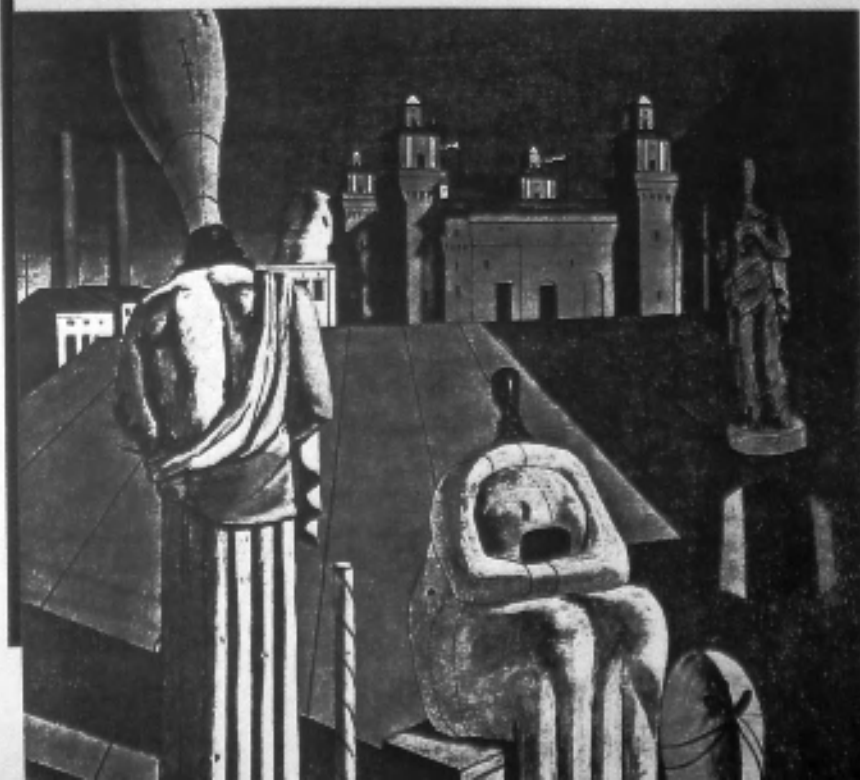
El triunfo del arte.



Además existen otros pintores que son parte de la cultura universal, pasada y actual, que de una u otra manera han incidido en mi obra, por eso haré referencia a algunos de ellos.

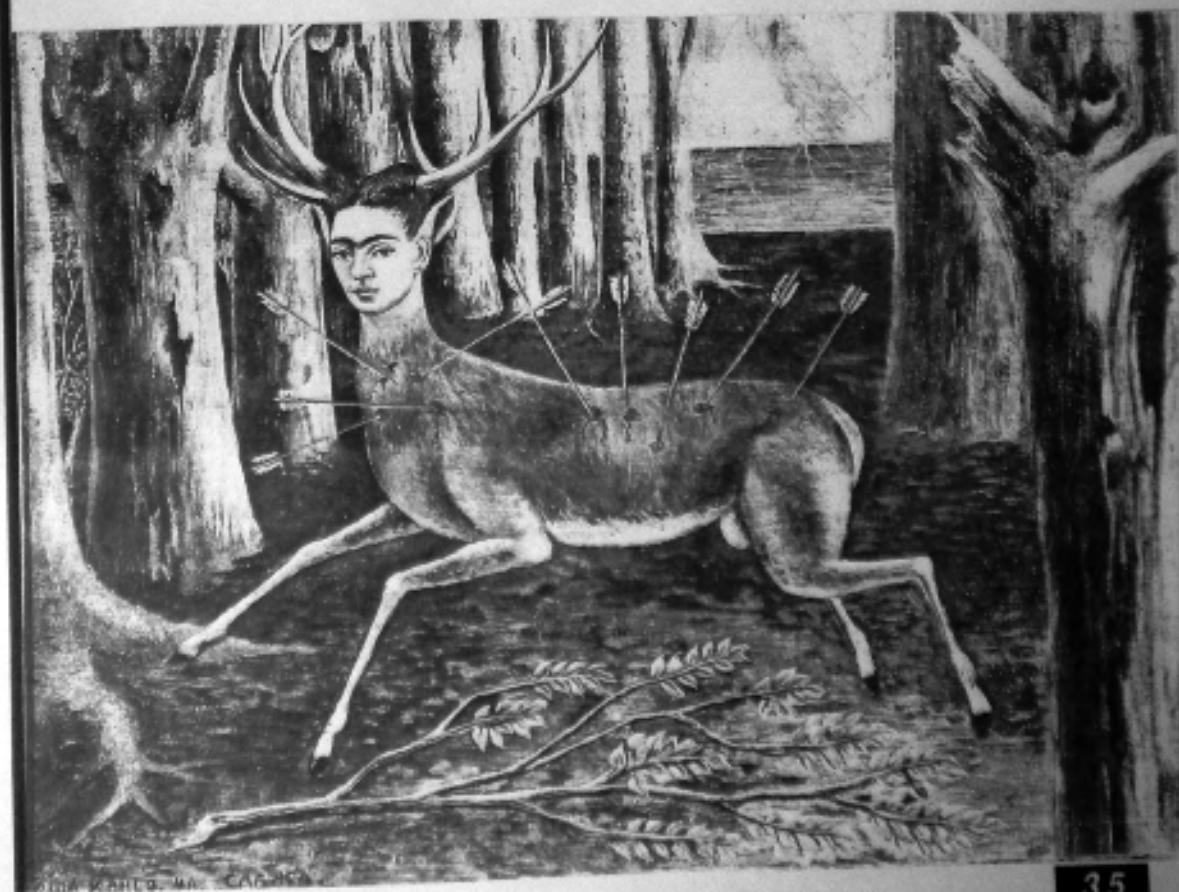
Recordé así que en la misma época en que los futuristas se rebelan contra el arte pasado, un pintor italiano, Giorgio de Chirico, realiza una pintura que está obsesionada por la presencia de estatuas antiguas en el mundo de hoy. Chirico también utiliza métodos tracionales para mostrarnos imágenes perturbadoras a través de arquitecturas de cartón y plazas en las que se siente el vacío aunque estén pobladas por esas estatuas extraviadas. Se podría decir que las pinturas de "Arte y Desacralización" utilizan una materia prima similar pero con un contexto y un concepto diferentes. De Chirico apunta más claramente a una visión onírica.

Quizá Magritte, con sus ventanas, en cuyos cristales se ha pegado el paisaje, nos muestra la única posibilidad de comunicar la habitación donde el hombre está preso, con el mundo circundante. Delvaux sustituye el paisaje idílico de Courbet en un paisaje de sombras por donde atraviesan trenes y mujeres desnudas que se exhiben ante seres despersonalizados pero espectantes. Después de Delvaux y Magritte sabemos que el paisaje está fuera y está, pero no alrededor nuestro.





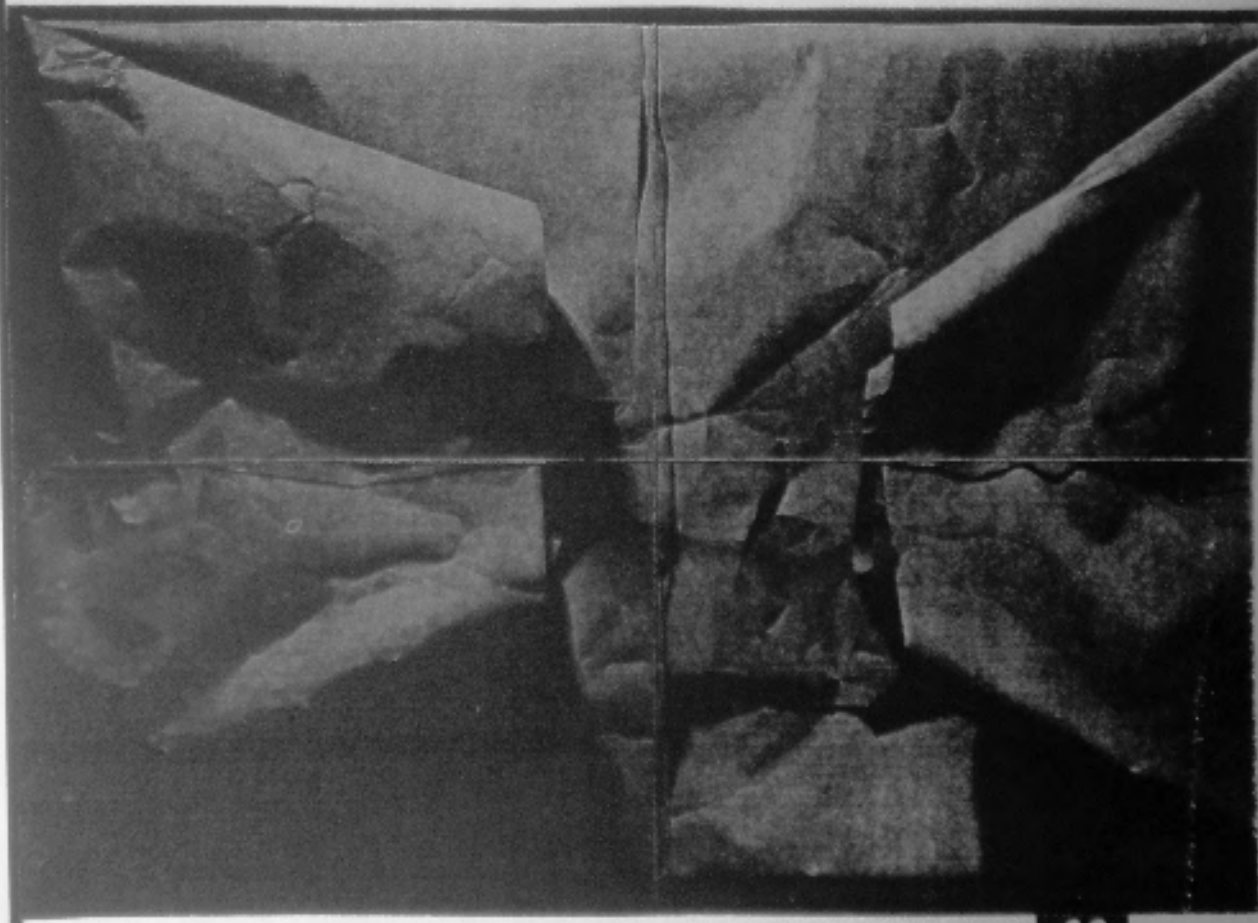
Frida Kahlo nos muestra como es posible recuperar lo popular no sólo temáticamente, sino también plásticamente. Aconsejada por su esposo, el muralista Diego Rivera, ella emplea láminas de metal de pequeño formato como los pintores mexicanos de la colonia y recupera la tradición del ex-voto con sus textos en cintas volantes. Realiza una pintura realista que se detiene mucho en el detalle y la anécdota y la mayoría son obras que carecen de perspectiva, su sentido espacial es simple, las figuras aparecen flotando o "pegadas" al cuadro. Su obra encierra una complicada iconología y una rica simbología.





En la parte técnica no puedo dejar de citar a uno de los hiperrealistas más conocidos, el chileno Claudio Bravo, cuyas extraordinarias naturalezas muertas recuerdan la tradición de Zurbarán. Bravo utiliza todos los elementos, piedras, vasijas, latas, papeles arrugados, etc, como lo que son, sin descontextualizarlos, sin darles otra función. Pero la composición, el color y el tratamiento, confieren a sus obras un aire de misterio muy especial, donde a veces es más importante lo que oculta que lo que muestra.

"La macarena de los milagros" que representa a una imagen barroca española del siglo XVII como imagen arquetípica de la mujer, realizado en base a fotografía y con aerógrafo es de los pocos cuadros contemporáneos que conozco, donde la imagen religiosa se descontextualiza. Fue realizado por la norteamericana Audrey Flack.





7 ICONOGRAFIA DE LA EXPOSICION

Mitología Andina

1. Pachamama
2. Tata Sabaya
3. El lago, Quesintuú y Umantuú
4. Tunupa y el lago
5. Santiago mataindios
6. Chuquiago y el Eterno

Temas cristianos

7. Eva
8. Concepción
9. Asunción
10. las Vírgenes
11. ¿Salomé?
12. El cielo y el infierno

13. La Bruja





Pachamama

De un cerro esquemáticamente trazado y bordado de hombres, animales y plantas, surge la cara de una mujer con un halo resplandeciente y un par de manos abiertas. En una segunda mirada el cerro se convierte en el manto y así estamos frente a una imagen dual: por un lado tenemos al cerro de Potosí y por otro a la Virgen María que se funden en una sola cosa. En la parte superior la Trinidad, abajo los donantes y una esfera que representa al mundo.

"El culto idolátrico preexistente del cerro de Potosí obligó a cristianizar el mito y a crear la aparición de María sobre el monte de plata, facilitando así por medios visuales la identificación de ambos".¹⁸

¿Cómo se podía plasmar esta idea en una visión actual, diferente y a la vez que conservara su esencia? Era necesario eli-



minar todos los elementos secundarios (economía de elementos, lo esencial). La Trinidad ha sido sustituida por el fondo negro, infinito, tal vez esté oculta detrás, quien sabe! Los donantes volaron, se bajaron del lienzo y hoy son los transeuntes que observan esta nueva versión del mito. Y la esfera del mundo? Está representada a través de una ofrenda de coca. En cuanto al Cerro hoy no es ni sombra de lo que fué. Lo que en el siglo XVI fuera el emporio mas importante del mundo es ahora sólo un queso (Gruyere) de tierra. Escombros, papeles, tubos, cartones viejos. En las entrañas del Cerro habita el Tío todavía dueño de su reino. La Pachamama que en el siglo XVII estuvo identificada con la Virgen María aun está presente implícita en la propia montaña. Su imagen quebrada es ahora una imagen estéril como el rostro de una muñeca.





El Tata Sabaya y los Chullpares

Yo nunca estuve en Sabaya, nunca ví el volcán. Sólo tenía una fotografía referencial que mostraba la inmensidad de aquel cerro con un grupo de chullpares a los pies. ¿Está vedado representar aquello que uno no conoce? No pensaron así aquellos que pintaron imágenes de vírgenes y santos. Se podría argumentar que en este caso no existe referente y que cualquier interpretación es válida. Pero el Tata Sabaya tiene una imagen cambiante, es el jinete sobre el caballo blanco, es el volcán, es el guerrero que pretende a la Tunupa. No tiene imagen propia y sólo queda el cerro como referencia peregrina de un mito cambiante.

Leonardo Da Vinci explica en sus leyes de perspectiva cómo los cerros a la distancia, adquieren visos azules por la densidad del aire. ¿Que mejor que un montón de papeles azules que respetaran la forma básica para representar al volcán?

Las chullpas son estructuras de adobe techadas con paja, ambos materiales opacos. El sol del altiplano, en ceguedor y brillante, las ha convertido en latas. Espejismos? En el centro la piedra circular de 6 mts de diámetro, conocida como la casa del Tata Sabaya.



Vista del Volcán Sabaya, con el grupo de chullpas levantado a sus pies.





El lago, Quesintuú y Umantuú

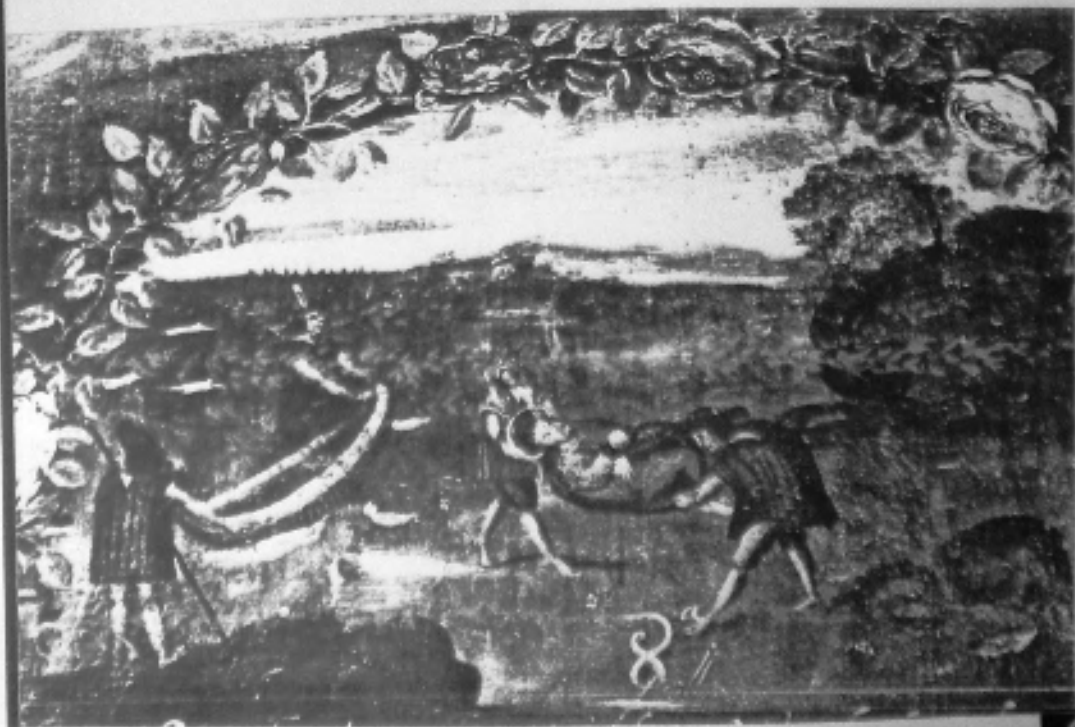
La sirena de la casa Picoaga, la sirena del retablo de Copacabana, la sirena de la Catedral de Puno, la sirena situada en la bóveda del presbiterio de la Iglesia de Santiago de Pomata, las sirenas del queru del Museo Tiahuanaco, las sirenas de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, la sirena de la sala de mi casa. Era inevitable representar a la sirena en este neo-panteón mitológico.

A estas sirenas indias, petrificadas, fuera de su "habitat" natural había que devolverlas al lago. Un grupo de cóndores (¿Proyecciones de Tunupa?) mira como recuperan la vida. En la metamorfosis han perdido los cabellos, la belleza y la voz y son los peces-serpiente que habitan las aguas profundas del Titicaca convertido en espejo.

*La sirena, cuya interpretación occidental la identifica con el pecado, mantiene esta significación dentro del mundo indígena (a través



del mito de Tunupa). Su ligazón al agua es constante. La supervivencia del mito puede explicarse mediante un largo proceso que se vale tanto de la fuerza tradicional indígena, como del afán moralizador de los humanistas empeñados en dar un sentido ético y cristiano a los mitos andinos"¹⁹





Tunupa

Tunupa forma parte del panteón preinca del Collao y su ruta coincide con la Cuenca lacustre, aunque no se lo identifica como dios del agua porque dicha atribución corresponde a Copacabana.

Este cuadro hace pareja con el de "El lago, Quesintuú y Uman-tuú", ya que ambos se refieren al personaje de Tunupa. Si el primero muestra las sirenas con las que pecó y a él como Tarapacá (los cóndores del fondo), en éste se muestra el sacrificio de Tunupa, hombre barbado con túnica blanca que fue martirizado, empalado y arrojado al lago desde la Isla del Sol, corriendo su cuerpo por las aguas hasta abrir el río Desaguadero y perderse en el lago Poopó.

En esta visión nos quedan sólo los despojos, su túnica blanca enredada al tronco al que fue empalado, flotando sobre ese lago congelado.



Santiago

"Dicen los que presenciaron, haber visto bajar al patrón Santiago precedido de un estruendoso trueno seguido de un rayo que cayó del cielo directamente sobre...Sacshuamán...al ver caer el rayo se espantaron los indios y aterrorizados dijeron que había caído Illapa"²⁰ Santiago es identificado con el rayo. En la iconografía tradicional existen elementos que hacen posible esa identificación: el ruido de los cascos sugiere el trueno y el fulgor de la espada el rayo. "Su popularidad en los pueblos indígenas indica que no ven en él al apóstol protector de los vencedores hispanos sino al antiguo y temible dios que viene revestido y materializado"²¹. Existe un mural que muestra la identificación del rayo con Illapa donde se ve al Santo ecuestre sobre el fuego y a los pies el arcoiris y el sol.

La devoción de Santiago se hizo muy popular entre los pueblos indígenas. Este santo tiene varias capillas levantadas en su honor, espe-



cialmente allí donde cayó un rayo y también se conocen algunos cuadros sobre el tema, como el anónimo cuzqueño que representa a Santiago Apóstol en el Sunturhuasi.

El "Santiago mata indios" de "Arte y Desacralización" representa un Santiago ecuestre que carece de caballo, es jinete que va montado sobre nubes, pudiendo así identificarse con Illapa, dios del rayo. La repetición borrosa de la imagen del Santo, alude a una figura metafísica. Los indios, están representados por cabezas de guaguas, rememorando la matanza de los Santos Inocentes. Como en todos los otros cuadros, Santiago y las guaguas son representaciones de esculturas.





Chuquiago y el Eterno

Este cuadro es un homenaje a la ciudad que habito, donde en forma velada se recuerda el mito de la creación de la luna. Según la tradición existían dos soles y uno envidioso hechó ceniza en la cara del otro, así nació la luna²⁷.

Este Illimani, el Eterno, tiene poca de eterno, es más bien perecedero, rápidamente perecedero, desechable, de trozos de papel, azul y blanco.

Chuquiago, la ciudad de Nuestra Señora de La Paz, que cada día está más asfijante y agresiva, ahora está tranquila, pacífica, congelada. Es una maqueta, una imagen petrificada, donde los edificios son figuras geométricas y los cerros son de papel. La luna es una triste cara empalidecida que emerge del atardecer.



Eva

* Dios creó a Adán y a Eva junto con las plantas y animales en el sexto día* (Génesis 1:24-31). Eva es la primera madre y prefigura a la Virgen María, así como Adán prefigura a Cristo, ya que ambos son el primer hombre de su era. La serpiente, la más astuta de todas las criaturas de Dios, convenció a Eva diciéndole "se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal". Y Eva comió la manzana "entonces se le abrieron los ojos". Por su desobediencia Eva fue condenada a tener hijos con dolor y a ser dominada por Adán. Dios la expulsó del Paraíso, junto con Adán, para que no comieran del árbol de la Vida y así consiguieran la inmortalidad.

El cuadro de Eva representa, por medio de una figura mutilada, el deseo frustrado del hombre de acceder a la inmortalidad y la conciencia de su condición humana y perecedera.



Concepción

Aunque el término es errado porque en los libros de teología este nombre se refiere a la Concepción de María en el seno de su madre, Ana y no a la de Cristo, no deja de ser interesante la ambivalencia.

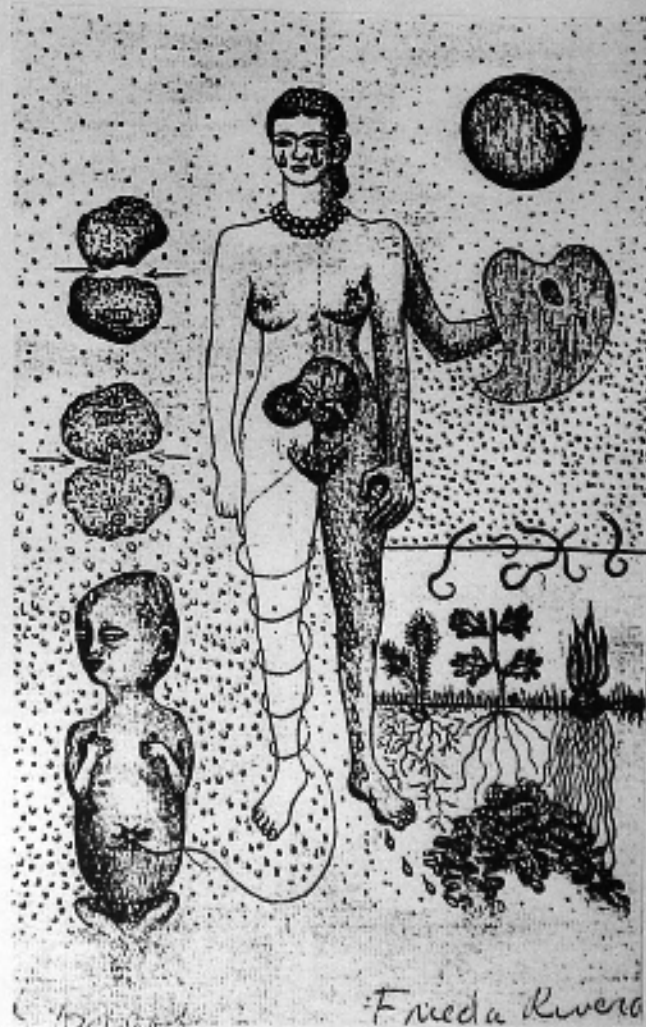
Uno de los temas más populares en la época colonial es la que representa a la Virgen del Rosario de Pomata. Como muchas otras obras de esta época realizadas por indígenas, éstas representan no a la Virgen en sí sino a su imagen escultórica. Podríamos hacer un paralelo entre éste tipo de pinturas y cualquier pintura de bodegón.

Estas Virgenes de Pomata, en cuya clasificación de estructura formal podemos incluir a la de Guadalupe de Fray Diego de Ocaña, muestran una imagen de rasgos hieráticos, manto y vestido triangular, riqueza



y abundancia de joyas, manto bordado, velas, candelabros y flores y, en resumen, un recargamiento de elementos.

La Virgen de Pomata es la más representada de las madonnas americanas, cuya difusión crea el conocido tipo de Virgen con el niño o "Mamacha"²³. Prácticamente es éste el tipo de Virgen con el niño que repito en la "Concepción". La diferencia conceptual está en que esta Virgen se muestra en estado de gestación con la imagen del niño en el vientre, recordando las pinturas de Frida Khalo: "Frida y el aborto"





Asunción

Todos los años, en el mes de junio, se celebra de manera muy especial, en la ciudad del Cuzco, la fiesta del Corpus Cristi. Imágenes de todas las parroquias, inclusive de los pueblos más cercanos, se concentran en la Plaza de Armas para dar inicio a la procesión. Decenas de hombres cargan las imágenes alrededor de la Plaza para concluir el recorrido en la Catedral, no sin antes hacer una venia a la Linda, Patrona de la Iglesia Matriz.

Por un día San Pedro, San Sebastián, la Virgen de Belén, dejan de ser estatuas y se convierten en seres animados que caminan y hacen venias. Inclusive un representante de cada parroquia se queda por la noche en el interior de la Catedral para evitar que el contacto entre los santos rompa las reglas de moral convencional.



La Linda, imagen cortejada en un ambiente barroco ,indígena y actual es el arquetipo de la imagen de María rota que yace en el desvan de la Iglesia de cualquier pueblo. Se alza ahora, bajo la imagen de la Asunción, desde el fondo oscuro donde yace y concurre a la procesión en el vacío acompañada por los que fueron angelillos en sus días de esplendor.





Las vírgenes

Zurbarán. Naturaleza muerta. Museo del Prado Madrid. Un claroscuro de cuatro cacharros aislados, tres de color marfil y uno naranja, dos de ellos sobre superficies reflectantes: dos platos de plata.

Mis vírgenes repiten esa archiconocida obra; también (casi) en "fila india", trabajadas en claroscuro, reflejadas sobre un espejo. La imagen de la Virgen de Copacabana es el referente de su pasado, la devoción, la majestuosidad, la pompa. Probablemente salieron del desván de cualquier iglesia donde se las amontona como objetos inservibles que un día cumplieron su función. El calendario, Enero de 1990, testimonia ese tiempo pasado. Al mismo tiempo, el matutino PRESENCIA, daba cuenta de los personajes de América Latina: Carlos Saúl Menem, Jaime Paz Zamora, Alan García, etc. También existen en América Latina, aunque olvidados, otros personajes que perviven en las creencias y vivencias de todo un pueblo.





Salomé?

Hace muchos años lei la "Salomé" de Oscar Wilde. El libro estaba ilustrado por Audrey Beardsley. Estas imágenes me impactaron mucho y empecé a poner atención en otras obras que ilustraran el tema como las de Tiziano y Rubens. Pensé que sería interesante, a pesar de lo manido del tema, hacer otra versión. De allí surge esa Salomé mutilada sobre fondo dorado con vegetación. A un principio las imágenes de San Juan Bautista y Herodías emergían completas, pero lo macabro del tema y el hecho de que ambos personajes no son protagonistas de la acción, sino que una la desencadena y el otro es víctima pasiva, hizo que en la versión final ambas estuvieran simplemente sugeridas: San Juan con los ojos y la sombra del cuerpo y Herodías con el rostro semiborrado.



El Cielo y el Infierno

"El cielo y el infierno" es un cuadro algo irónico. Lejos está de las tradicionales representaciones del tema, que están recargados de elementos, donde las almas hierven en ollas y sufren impensables padecimientos, al tiempo que monstruos, serpientes y diablos bailan a su alrededor.

He querido desmitificar esta visión representando un infierno más bien apacible, de fondo verde, donde los condenados, imágenes mutiladas, han cesado su condena y emergen de lo que ayer fueron ardientes llamas, salvadas por el ángel que en su vuelo apogó el "incendio" con un extinguidor.





La bruja

La brujería es un hecho que ha estado ligado, de alguna manera, a la Iglesia Católica, sobre todo en tiempos de la Inquisición.

Desde el punto de vista católico las brujas representan la relación con los poderes demoníacos, las "falsas creencias" en cierta forma son personajes que podrían oponerse a las figuras de los santos que representan el bien.

Este cuadro es el primero de la serie y tiene, en verdad, un carácter exploratorio, no sólo técnicamente, sino también temáticamente. De este tema poco definido y algo infantil, surge el interés por las imágenes religiosas y los mitos andinos que me llevarán a un tratamiento mucho más profundo y estructurado. Considero que es importante porque a través de él se puede ver la evolución y las distintas transformaciones que ha tenido mi trabajo.



8 CONCLUSIONES



Creo que la conclusión más contundente de este trabajo son los propios cuadros y el diálogo que pueda establecerse entre éstos y el espectador. Sin embargo, al finalizar esta obra me lleva más que a una conclusión, a una serie de preguntas y consideraciones que pueden servir de base para la ampliación de un tema tan vasto como el que presento.

- A través de la historia podemos ver la necesidad del hombre de creer, de tratar de explicar de alguna manera fenómenos para él incomprensibles, como la vida, la muerte y los procesos de la naturaleza, hechos que se torna conflictivo con los descubrimientos científicos. Pero creo que la ciencia, el arte, los mitos y la religión no deben compararse, ya que cada uno de ellos es una otra manera de ver y comprender la realidad, y que tienen sus propias reglas de juego.

- Las creencias son parte de la cultura de los pueblos y perviven y llegan a nosotros, transformadas o deformadas, a través de sus manifestaciones artísticas, de los ritos, etc. Esta transformación que también



se da por medio de sus representaciones plásticas, en algunos casos cambia el sentido original para dar paso a nuevas significaciones.

- Por otro lado, es interesante ver una cierta analogía de las fiestas, los mitos y la religión con el arte, en cuanto al concepto atemporal, la vuelta al tiempo primero (creación de arquetipos) y el hecho de tener que aceptar como verdadera esa su visión de mundo.

- En "Arte y Desacralización" los fenómenos sobrenaturales tan temidos por el hombre quedan al descubierto, se vuelven vulnerables y son así susceptibles de ser cuestionados.

- En el caso cristiano, parecería que presenciamos una suerte de decadencia y descomposición. Por el contrario, en los mitos andinos y debido a la poca difusión de los mismos podríamos decir que hay una tendencia a su recuperación.



9 APUNTES TECNICOS



La pintura al óleo

El óleo fue uno de los descubrimientos más grandes en la pintura, ya que permitía conseguir las sombras más opacas y las luces más altas, cosa que resultaba difícil de lograr con el temple y además facilitaba plasmar el trazo y la grafía particular de cada artista; con el óleo se ampliaba grandemente la gama de colores y facilitaba las gradaciones. Despreocupado así el artista de las limitaciones técnicas, podía dar una mayor importancia al momento creativo. El descubrimiento del soporte flexible, el lienzo, hecho por los venecianos en el siglo XV, dio un mayor campo de acción a los artistas.

Se dice que el inventor de la pintura al óleo fue el pintor Van Eyck, pero ahora se sabe que este medio ya era conocido en la Antigüedad y además lo habían mencionado el monje Teófilo, en la primera mitad del siglo XII y Cennini a finales del siglo XIV. Lo que sí es cierto



es que fueron los flamencos del siglo XV quienes se distinguieron por el empleo sistemático de los empastes al óleo que tenían como base un aceite y resinas. Fueron los venecianos que entre los siglos XV y XVI quienes introdujeron el empleo de resinas blandas y aceites de esencias lo que permitió acabar con el uso de soportes rígidos y lograr así la difusión de la pintura sobre lienzo.²⁴

En la técnica al óleo los colores se muelen y se mezclan con aceite de linaza, resinas y ceras. Se usa con esencia de trementina como diluyente.

El Soporte

Los cuadros de "Arte y Desacralización" están realizados en bastidores biselados hacia el interior (con chaflán), de madera para que respetan las "medidas internacionales" o "standard":

1.62 x 1.30 m.

1.46 x 1.14 m.

1.30 x 97 m.

1.16 x 89 m.

1.00 x 81 m. etc.

La tela sobre la que se aplicó la imprimación es bramante blanco. Tesada con grampas, con los hilos perpendiculares y paralelos a los largueros del bastidor.

Imprimación

Imprimación de yeso o creta (es una imprimación bastante absorbente y carece de aceite):



1. Una capa de cola en una proporción de 70 grs. de cola por un litro de agua.

2. Una capa de preparación:

1 parte de tiza (sustancia de carga o de relleno)

1 parte de óxido de zinc (color cubriente)

1 parte de cola (aglutinante)

1 parte de agua

3. Otra capa de preparación.

Las capas se aplican con brocha. Deben aplicarse cuando la anterior esté casi seca, no totalmente, para que así tengan una mejor adherencia y siempre en sentido contrario a la anterior.

Una vez seco y antes de pintar se lija suavemente para eliminar las imperfecciones.

El trabajo sobre el lienzo

Trabajé, en algunos casos con la elaboración de bocetos previos, en base a modelos del natural ajustando los detalles de composición en el mismo y en la ubicación del caballete con respecto al modelo.

El diseño fue hecho con carboncillo y fijado con óleo muy diluído en esencia de trementina. Después se eliminó el trazo del carboncillo sacudiendo suavemente con un trapo sobre el lienzo para evitar que los colores se ensucien.

La aplicación del color se hizo en capas sucesivas. La primera muy diluída para determinar algo del color, luces y sombras. Las siguien-



tes más pastosas utilizando como diluyente una mezcla de aceite de linaza con esencia de trementina en una proporción de 1 a 2.

Para detalles y algunos efectos de luces y sombras utilicé algo de veladuras. Para la fusión de los colores, la técnica del "frotage" o resregado. En casos excepcionales, cuando se requerían relieves, como en el caso de encajes, apliqué empastes.

Utilicé pinceles planos de cerda de distintos tamaños, pinceles filbert, y para los detalles pinceles redondos pequeños de pelo de marta. Los fondos y las superficies grandes se realizaron con brocha.

Color

Utilizo una paleta de ocho colores colocados en orden lumínico, dispuestos de la siguiente manera:

Blanco de Titanio

Ocre dorado

Amarillo-Cadmio

Bermellón

Carmín

Azul Thalo

Azul Ultramar

Siena Tostada



(no utilizo verde ni negro, que preparo con los anteriores, porque para mí, prejuiciosamente, constituyen colores "peligrosos", que pueden estropear o ensuciar el cuadro).



Los colores que utilizo no son colores puros, sino más bien **quebrados**, es decir agrisados con un poco de blanco y su complementario. Para un fin más didáctico he dividido las obras por la disposición de los colores de la siguiente manera:

Armonías por complementarios:

"Asunción": azul y naranja

"El cielo y el infierno": rojo y verde

"Salomé": azul - verdoso y amarillo ocre

"Santiago": azul-violeta y amarillo-naranja

"El Tata Sabaya y los chullpares": Violetas y amarillos.

Armonías por análogos:

"Las vírgenes": Tierras y naranjas

"El lago, Quesintuu y Umantuu": Azules y verdes

"La Concepción": Blancos y cremas

"Pachamama": Tierras y ocre

"Tunupa": azules verdes

"Chuquiago y el Eterno": Rojos naranjas

"La bruja": Blancos y amarillos

Fríos:

"El Tata Sabaya y los chullpares"

"El lago, Quesintuu y Umantuu"



Los colores que utilizo no son colores puros, sino más bien **quebrados**, es decir agrisados con un poco de blanco y su complementario. Para un fin más didáctico he dividido las obras por la disposición de los colores de la siguiente manera:

Armonías por complementarios:

"Asunción": azul y naranja

"El cielo y el infierno": rojo y verde

"Salomé": azul - verdoso y amarillo ocre

"Santiago": azul-violeta y amarillo-naranja

"El Tata Sabaya y los chullpares": Violetas y amarillos.

Armonías por análogos:

"Las vírgenes": Tierras y naranjas

"El lago, Quesintuu y Umantuu": Azules y verdes

"La Concepción": Blancos y cremas

"Pachamama": Tierras y ocre

"Tunupa": azules verdes

"Chuquiago y el Eterno": Rojos naranjas

"La bruja": Blancos y amarillos

Fríos:

"El Tata Sabaya y los chullpares"

"El lago, Quesintuu y Umantuu"



"Tunupa"

Cálidos:

Chuquiago y el Eterno

Claro-oscuro:

"Pachamama"

"Las vírgenes"

Escala

Mis composiciones carecen de escala con respecto a la realidad (con excepción de aquellos cuadros donde se ve la mesa, que puede servir de parámetro) Por ejemplo, si observamos una fotografía de un tema urbano, el observador podrá advertir la escala por el conocimiento previo que tiene de esa realidad: de un hombre con respecto a una casa, a un árbol etc. En "Arte y Desacralización" las imágenes tienen una dimensión propia dada por su ubicación en el cuadro y por la jerarquía que tiene cada una de ellas. Es así que quiero acentuar su descontextualización.

Perspectiva

No utilizo puntos de fuga (a la manera como habrían hecho los maestros del Renacimiento). Utilizo el método del "vidrio" mediante inclinaciones porque creo que para el efecto que quiero lograr es suficiente.

Los fondos son en su mayoría planos, aún aquellos que tienen fondo de encaje o tela, y el espacio existente entre figura y fondo es mínimo, casi bidimensional. Con esto quiero oponer, en el caso de los paisajes, mi representación "cosificada" a la profundidad y variedad de



planos que encontramos en cualquier paisaje real. Además las figuras centrales de mis composiciones se encuentran casi siempre en un primer plano, enfrentados al espectador, casi desafiantes. Esto evita otros centros de atención que distraigan de la idea central que quiere transmitir cada obra.

El marco

Según Arheim el marco "nació en el Renacimiento de la construcción ... de dinteles y pilastras que formando una especie de fachada rodeaba los lienzos de los altares. Así se dividió el espacio material de la habitación con el mundo del cuadro"²⁵. Pero estos bordes del cuadro marcaban el término de la composición, no el del espacio representado, es como si tuviéramos una ventana: limitada por el marco, pero infinita detrás de él.

En el 80 por ciento de mis obras acentúo esta continuidad del cuadro, cortando las figuras : ej. las montañas, mesas, algunos rostros, nubes, etc. Así el espectador podrá imaginar que se encuentra ante un espacio abierto a pesar de las limitaciones físicas del propio cuadro.





NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. (p. 15).
2. ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*
3. SAGER, Peter. Op. Cit. (p. 20).
4. ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. (p. 31).
5. JAMES, E. O. *Historia de las religiones*. (p. 221).
6. ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*.
7. MESA - GISBERT. *Historia de la Pintura Cuzqueña.. Tomo I*(p. 302)
8. SAGER, Peter. Op. Cit. (p. 20).
9. SAGER, Peter. Op. Cit. (p. 21).
10. GOMBRICH, Ernest. *Arte e Ilusión*. (p. 107).
11. URBANO, Enrique. *Viracocha y Ayar*. (ps. 12-13).
12. URBANO, Enrique. *Viracocha y Ayar*. (p.15).
13. GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos andinos en el arte* (p.12).
14. GISBERT. Op. Cit. (p.28)
15. MESA - GISBERT. *Holguin*.
16. MESA - GISBERT. *Historia de la pintura Cuzqueña*. Tomos I y II.
17. BORDA, Arturo. *El loco*. (p. 529).
18. GISBERT. Op. Cit. (p.20)
19. GISBERT. Op. Cit. (p. 13)
20. GUAMAN POMA. Citado por GISBERT op. cit. (P. 28)
21. GISBERT. Op. Cit. (p.29)
22. SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los Incas*.
23. MESA - GISBERT. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Tomo I. (p. 303)
24. MALTESE, Corado. *Las Técnicas Artísticas*. (ps. 309 - 312)
25. ARNIHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. (p. 267)



BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza Forma. Madrid, España. 1985.

BORDA, Arturo. *El loco*. H. Municipalidad de la Paz. La Paz Bolivia, 1966.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*, BAE. Madrid, España, 1956.

D'ALLIOM, E. *El ojo cromático del artista*. L.E.D.A. Las Ediciones de Arte. Barcelona, España. 1983.

DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverté. S.L. Barcelona, España, 1947.

ECO, Umberto. *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca S.A. Barcelona, España. 1987.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Colección Punto Omega. Ed. Guadarrama. S.A. Madrid, España. 1973.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*. Ed. Gisbert. La Paz, Bolivia. 1980.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Ed. Siglo XXI. México. 1980.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, España. 1987.

HAYES, Colin. *The complete guide to painting and drawing. Techniques and materials*. Ed. Phaidon. London, England. 1978.

JAMES. E. O. *Historia de las religiones*. Alianza Editorial. Madrid, España. 1975.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropología Estructural*. Buenos Aires, Argentina. 1968.

MALTESE, Corrado. (coordinador). *Las técnicas artísticas. Manuales Arte Cátedra*. Ed. Cátedra. S.A. Madrid, España. 1980.



MESA - GISBERT. *Historia de la pintura cuzqueña*. Biblioteca Peruana de Cultura. Ed. Banco Wiese. Lima, Perú. 1982.

MESA - GISBERT. *Holguin*. Ed. "Juventud". La Paz, Bolivia. 1977.

PONCE SANGINES, Carlos. *Tunupa y Ekako*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz. 1969.

RAMOS GAVILAN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Academia Boliviana de la Historia. La Paz, Bolivia. 1976 (1612).

SAGER, Peter. *Nuevas Formas de realismo*. Ed. Alianza Forma. Madrid, España. 1981.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Yamqui Juan. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. en Tres relaciones de antigüedades peruanas. Asunción, Paraguay. 1950 (1613).

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los Incas*. Buenos Aires, Argentina. 1944. (1572).

URBANO, Enrique. *Wiracocha y Ayar*. Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas. Cuzco, Perú. 1975.