

Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica

Slaby, Cecilia Marina

Resumen:

Al focalizar en los aspectos semióticos que confluyen en la obra del artista uruguayo Rimer Cardillo es posible revisar la utilización de la iconografía precolombina dentro de su producción. Más allá de la confluencia del “otro” para configurar la propia identidad cultural, nos interesa su obra como “punto de partida” para reflexionar sobre las continuidades simbólicas presentes en el arte latinoamericano contemporáneo. El uso de los patrones iconográficos prehispánicos se relaciona con el relevamiento etnográfico y el registro visual de objetos a partir de una apropiación letrada de larga data en nuestra historia plástica. Sin embargo en este caso: ¿Los elementos precolombinos son resignificados para manifestar una pertenencia? o ¿Se problematiza sobre el origen y se cuestiona el presente a partir de una determinada selección del pasado? Como en muchos otros artistas latinoamericanos, aparecen encrucijadas entre diferentes paradigmas culturales, conflictos identitarios y étnicos. Entonces: ¿Podemos afirmar que su obra se legitima a partir de una determinada tradición dentro de la plástica latinoamericana?

Palabras claves:

identidad - prehispánico - alteridad - pertenencia - continuidad simbólica - exótico.

(*) Licenciada y Profesora en Artes con Diploma de Honor por la Universidad de Buenos Aires. Diplomada en Educación, Imágenes y Medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Jefa de Trabajos Prácticos de Historia de las Artes Visuales en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Ha

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 60



ISSN: 1668-0227

Lecturas y poéticas
del arte
latinoamericano:
apropiaciones,
rupturas y
continuidades

Año XVII, Diciembre 2016, Buenos Aires,

Argentina | 176 páginas

[descargar PDF](#)

[ver índice de la publicación](#)

[Ver todos los libros de la publicación](#)

[compartir en Facebook](#)



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#)

realizado numerosos cursos de posgrado y ha participado con ponencias en diversos Congresos. Actualmente se encuentra finalizando la Maestría en Ciencias Sociales con Mención en Historia Social en la Universidad de Luján y realizando procesos de investigación sobre la exotización en el Área Andina para comenzar con el Doctorado.

La selección de un pasado para cuestionar el presente

La vasta obra plástica de Rimer Cardillo se presenta en diferentes formatos, soportes y materiales. Desde las ambientaciones, a los murales, pasando por las cajas de colección, las foto-serigrafías, los objetos escultóricos empleando el moldeado directo e impresión en relieve, hasta los diferentes tipos de grabados y frotados: cada obra parece contener capas diferentes de información tamizada sobre Latinoamérica. Sus producciones fueron cambiando con el paso del tiempo, pero siempre mantuvo una indagación por el mundo orgánico e inorgánico, cotidiano y profano del hombre americano. Frente a la mezcla de variadas técnicas, la imagen gráfica es una constante para reflexionar sobre lo arqueológico y antropológico a partir de la re-construcción de determinados "ixiptla" del pasado prehispánico.

En ese sentido, esta categoría del náhuatl, tomada por Sergei Grunski¹, nos permite reflexionar sobre su producción a partir del intento por captar la "presencia", ya que la imagen no es un "medio" para un fin sino un fin en sí mismo: la imagen condensa el poder.

En ese sentido sus producciones se oponen a la concepción objetual y representativa ya que encarnan lo sacro. Sin embargo la paradoja con la que juega Rimer Cardillo es que la percepción de vivencias religiosas no se hace para "mostrar", la percepción de lo sagrado "se da". En ese juego ambiguo, construye lo que para nosotros implica una "hierofanía profana". De acuerdo a Mircea Eliade² las hierofanías implican una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando se manifiesta a través de diversos objetos del entorno.

Implica una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante del mundo habitual. Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sagrada y la realidad inmediata se transmuta. Es con esta realidad "otra" con la que trabaja este artista, quien desde comienzos de los noventa realiza instalaciones arraigadas y metafóricas al escenificar ciertos "iconos" de la naturaleza, del pasado cultural prehispánico y del barroco colonial sudamericano.

La entomología y la arqueología americana se conjugan en sus planteos conceptuales como Quebrada de los Cuervos (1993)³, Pachamazon (1996)⁴, Araucaria (1998)⁵, Ñandú (1999), Cupí degli uccelli (2001)⁶, Charrúas y Montes Criollos⁷, "Ceremonia de la Memoria" (1988), "Altares" (1989) y "Latin American Memorial". En todos ellos trabaja con minúsculas plantas, insectos, objetos del legado precolombino e imágenes etnográficas sobre América que nos remiten a la clásica oposición entre naturaleza y cultura. Si miramos la totalidad de su producción encontramos, como dice Ángel Kalenberg "(...) una trayectoria coherente, va hacia la naturaleza, a la fauna, a lo floral y vegetal americano, a la Gran Diosa Madre que es la tierra y sus criaturas (...) "⁸.

Rimer Cardillo intenta que el espectador recorra sus planteos visuales desde un lugar antropológico y desde un tiempo ontológico porque realiza metáforas plásticas sobre la noción cíclica propia de las cosmologías prehispánicas. Entender diferentes mapas cognitivos es central para dialogar con estas producciones densas de sentido. Pero además, hay una constante reiteración de identidades que confluyen en sus producciones

plásticas, a partir de estructuras subalternas o lejanas conformando un discurso sobre la pérdida, la memoria o la exclusión. Según Alicia Haber: “Cardillo toma como herencia y compromiso esa modalidad del pensamiento arcaico vinculándose así a las culturas aborígenes a través de ese homenaje a lo primordial”⁹.

En ese sentido, podríamos entender sus instalaciones como “huacas” ficcionales. El término panandino “huaca” es un concepto complejo común a las dos principales lenguas de los Andes, el qhichwa (waqa) y el aymara (wak’a) que se usó desde el período colonial para describir lugares, objetos naturales y de obra humana considerados sagrados. De acuerdo a las revisiones teóricas de Astvaldur Astvald¹⁰ este concepto implica procesos de sacralización tendientes a reforzar y reproducir una serie de lazos “sagrados” destinados a modificar, obstruir y legitimar continuidades y cambios sociales, culturales y políticos. Cardillo presenta sus ambientaciones construyendo poéticas plásticas que constituyen en sí mismas una “ficción sacra” que legitima también una cadena histórica y estilística sobre Sudamérica.

Desde las primeras etapas de la historia del arte latinoamericano el regionalismo, el nativismo, el incaísmo, el indianismo y el indigenismo, entre muchas otras vertientes se van sucediendo en una búsqueda para pensar el arte desde un ámbito diverso al europeo. En el juego más actual entre internacionalismo, vanguardia y americanismo, Cardillo selecciona para nombrar a sus obras referencias a la raíz cultural autóctona, pero entendemos que intenta al igual que muchos de sus antecesores y contemporáneos problematizar el ahora.

Construye una memoria ficcionalizada para repensar lo actual porque entiende que sin el pasado el presente no se encarna, no se cuestiona y no se observa.

Paralelas y perpendiculares de la trama semiótica

Desde el campo de la filosofía Edmund Husserl, Merleau-Ponty, Sartre o Lévinas, asumieron el problema del “otro” como una pregunta central. En campo antropológico muchos son los críticos que reflexionaron y siguen indagando sobre esta temática, porque como sostiene Marc Augé: Si la tradición antropológica ha vinculado la cuestión de la alteridad a la del espacio, es porque los procesos de simbolización puestos en práctica por los grupos sociales habían de comprender y dominar el espacio para comprenderse y organizarse ellos mismos¹¹.

Estas nociones filosóficas y antropológicas se presentan como centrales en la producción de Rimer Cardillo, ya que a través de la imagen y la exaltación de los sentidos intenta retomar la espacialidad prehispánica.

Desde perspectivas semióticas se afirma que el desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera. Tal como sostiene Yuri Mijailovich Lotman¹² la cultura y la creación implican un acto de intercambio y supone constantemente a “otro”: un partenaire en la realización de ese acto. En el caso de Cardillo, incorpora tradiciones, símbolos y materiales en un intento por incorporar a ese partenaire necesario.

En este contexto es significativo el caso de la obra “Araucaria”¹³ presentada en el Bronx Museum of the Arts, (NY, 1998) donde encontramos la escenificación de un problema sobre la otredad cultural. La presentación de la supuesta diosa Tlazoltéotl de manera fotográfica y digital, frente a las calles del Bronx, sobredimensionada y descontextualizada establece una trama más abierta para su semiosis y funciona como un disparador de sentidos para los espectadores-transeúntes. Desde lo fotográfico se opone y complementa el sentido de

eternidad y tiempo circular de las culturas mesoamericanas, a la vez que selecciona a una divinidad prehispánica que funciona por discontinuidad, por ser única e irrepetible. Como dice Fernando Zamora Águila¹⁴ el signo se abre hacia la simbolización cuando adquiere múltiples sentidos, cuando abandona la inmediatez de la comunicación y se convierte en una representación que se funde con el objeto simbolizado.

El referente, ha sido descrito como Toci, o Ixcuina, pero es conocida habitualmente como Tlazoltéotl ya que de esa manera se ha reproducido en varios manuales de arqueología y fue la imagen preferida en numerosos artículos de divulgación. Se ha asociado a una deidad huasteca incorporada al panteón náhuatl y de allí conocemos su nombre que significa literalmente “deidad de la basura” ya que etimológicamente está formada por “tlacolli” (basura hecha de mudalar) y “teotl” (estírcol). Estos elementos eran utilizados como abono y combustible, daban vida y fertilizaban. Diferencia radical a la actual concepción de la basura, especialmente en una de las ciudades que más cantidad de residuos genera por día.

De acuerdo al pensamiento mítico mesoamericano Tlazoltéotl es la madre de Cinteotl, el dios del maíz, que fue asociado con la tierra, con la noche, con los vicios y con la extirpación de vicios. En ese sentido hay que entender que las estructuras socio-religiosas son elementos fundamentales de cultura que a través del tiempo ocupan y construyen espacios con evidentes manifestaciones en el paisaje, paisajes que son utilizados como metáforas plásticas en las ambientaciones de Cardillo. Según Silvia Santarelli y Marta Campos¹⁵ en este proceso generan materialidades y formas simbólicas asignando nuevos significados a los territorios, transformando espacios no sagrados en sagrados a partir de las prácticas. Y es en la práctica, en lo ausente en lo que se concentra gran parte de la producción de este artista.

Este tipo de sacralidad es la que intenta reproducir tanto en el caso de “Araucaria” como de “Cupí” en sus múltiples variaciones realizadas a lo largo de los años. Estas obras podrían remitir a los elementos demarcadores del ritual que constituyen geosímbolos percibidos y vivenciados con emoción por los creyentes. Por lo que remiten a los santuarios que representan la territorialidad de lo sagrado, el sitio material y concreto para el encuentro, surgido como necesidad de territorializar la memoria. Según Cristina Carballo¹⁶, los santuarios se enmarcan en un proceso dialéctico entre las instituciones reguladoras de lo sagrado y la apropiación comunitaria de creyentes, entre las prácticas culturales y las creencias. Marco perdido y conmemorado por Rimer Cardillo en sus instalaciones que proponen a un espectador activo, que no sólo contemple, sino que vivencie.

Recordemos que en la América prehispánica el proceso de vida-muerte expresaba la reciprocidad entre las formas de renovación de la naturaleza. La concepción trágica de la existencia, dejaba paso a la consideración cíclica de los procesos naturales. En la obra de Cardillo diminutos elementos vegetales y animales son “fossilizados” en el tiempo, presentados y vueltos a la vida en muchas de sus producciones gráficas. De hecho la misma imagen de Tlazoltéotl juega con la vida y la muerte, procesos naturales de existencia. El Códice Borbónico divulgó su imagen como la “gran paridora” de Mesoamérica y quizás por ello Rimer Cardillo la incorpora en muchas de sus obras y su imagen se vuelve también un ícono de la producción de este artista.

Sin embargo, dentro de la amplia iconografía de esta deidad, Cardillo selecciona una obra en particular, diferente al resto de las figuras de esta divinidad, no sólo por sus características formales, sino también iconográficas ya que a diferencia del resto de las Tlazoltéotl no tiene atributos específicos como las narigueras, orejeras ni atavío cefálico propio. Se trata escultura de la colección Robert Woods Bliss ubicada en la mansión de Dumbarton

Oaks de Washington DC, en donde la deidad está dando a luz de cuclillas, con su cabeza hacia atrás, apretando los músculos del cuello con las clavículas y los músculos del hombro bien marcados, con los pechos caídos sobre sus rodillas. Tanto la pose, como el gesto de la boca abierta marcan el esfuerzo dramático por la vida. De su vagina sale otra divinidad, posiblemente Cinteotl, dios del maíz, dejando al descubierto la cabeza, los hombros, los brazos y el torso. La muerte asociada a su rostro de la parturienta, y la vida que posibilita, se relacionan con las oposiciones binarias esenciales para la cosmovisión prehispánica americana. Sistema simbólico reformulado a partir de la irrupción foránea de este artista.

Es significativo entender que si bien durante largo tiempo esta escultura se consideró como una obra original prehispánica (Kelemen 1943; Covarrubias 1957; Mason 1958; Coe 1993; Quilter 2002) hace algunos años se comenzó a cuestionar dicha atribución (Baudez 1998; Pasztory 2002). De hecho estudios llevados a cabo con instrumentos tecnológicos específicos realizados por la antropóloga emérita del Smithsonian Institution, Jane MacLaren Walsh¹⁷, sostienen lo contrario. De acuerdo sus investigaciones comparativas y de rastreo a partir un microscopio óptico y otro de barrido electrónico e impresiones de silicona que muestran las marcas de pulimento dejadas por el tallista, la obra fue realizada con herramientas modernas. Se trataría de una obra realizada en Europa, específicamente en París, a fines del siglo XIX, e insertada en el mercado ávido por huellas “exóticas” del pasado. Como sostiene Jane MacLaren Walsh “I believe that the Dumbarton Oaks Tlazolteotl is neither Aztec, Mixtec, nor Tlaxcalan, certainly not pre-Columbian, and not even demonstrably Mexican(...)”¹⁸.

Si bien la tradición historiográfica legitimó durante muchas décadas la autenticidad de esta obra, las evidencias científicas son concluyentes, por lo que habría que reflexionar sobre porqué se difundió tanto esta imagen por sobre otras iconografías de esta diosa. El siglo XIX instaló, creó y reinventó a una deidad de acuerdo a los parámetros de conocimiento y modas exóticas sobre el otro que se convirtió en un estereotipo visual.

Estas mismas huellas “exóticas” son instaladas en el siglo XXI por Cardillo, quien reproduce una y otra vez esta misma imagen, quizás desconociendo su invención moderna.

De esta manera legitima al igual que muchos intelectuales e historiadores, un proceso de visión e invención de América, realizada en Europa. Utiliza un ícono de la mirada del otro sobre lo que debería ser la producción prehispánica, pero igualmente evidencia las dificultades para plasmar visualmente lo que no remitía a ningún modelo icónico conocido. Lo ambiguo de este proceso es que se convierte con el tiempo por la reiteración del motivo en la imagen misma de América adocenada para el consumo.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que dentro de las artes plásticas contemporáneas este proceso no es novedoso porque desde hace décadas se incorporan textos de culturas arcaicas, acompañados por la puesta en estado de excitación dinámica de cada legado. El americanismo, nunca dejó de generar disparadores para la realización de obras. Precisamente el enriquecimiento discursivo mediante los recursos simbólicos del “arte” prehispánico resultan constantes en el arte latinoamericano, y en esa tradición se enmarca la obra de Rimer Cardillo al proponer una fractura de los significados y una des-automatización.

Sus trabajos dinamizan preguntas, generan asimetrías que permiten una puesta en acción de sentidos posibles. Y sus obras también dialogan con otras obras de “frontera”, de cuestionamiento de la hegemonía cultural y de reflexión sobre la herencia americana de manera sintética.

Es por ello fundamental tener en cuenta que para muchos autores, entre ellos Marc Augé existe un lazo (simbólico) entre identidad y alteridad ya que no se conciben una sin la otra¹⁹, debido a su carácter relacional y relativo. También es interesante el planteo Mijaíl Bakhtin²⁰, para quien la palabra del otro es la que nos trae al mundo exterior, y es por ello que su concepto de dialogismo es esencial para entender el permanente diálogo existente entre los diferentes discursos que configuran una comunidad, una cultura, una sociedad.

La mutación de una Memoria cultural

Pini, Ivonne²¹ señala que desde mediados de los `80 diversos artistas sudamericanos realizaron instalaciones a partir de su reflexión sobre la identidad nacional y su pluriculturalismo.

Desde el Uruguay, Rimer Cardillo, mirando a los charrúas construye sitios ceremoniales vinculados con la destrucción cultural y natural de su país. Un claro ejemplo de esto es su obra “Charrúas y Montes criollos” donde trabaja con urnas funerarias, petroglifos y cerámica generando un espacio para la memoria, convocando a un determinado pasado en relación a la naturaleza, el hombre y la historia. De esta manera activa preguntas sobre el pasado al inventar, extrapolar, transformar, recrear y presentar estados “arqueológicos”.

Es por ello que Ángel Kalenberg²² señala que Cardillo trabaja por “sucesión de estratos” y que sus obras deben leerse como un “palimpsesto”. En ese mismo sentido Amalia Mesa-Bains ha hablado de una “estética arqueológica”, coincidiendo con Kutasy Merci para quien “(...) lo que importa no es la fidelidad documentalista, sino la construcción del lugar de la memoria hecha de descripciones escuetas (los hallazgos), el uso de una lengua dramática (luces, instalación) y de intertextos (...)”²³.

A lo largo de toda su trayectoria Cardillo intenta generar un paisaje con elementos propios del suelo americano pero entendido también la configuración social de dicha espacialidad.

Reflexiona de esa manera con el concepto de paisaje cultural, entendiendo los componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles de nuestro continente. En ese sentido, se acerca a la aproximación de Adolfo Colombres para quien “Las culturas indígenas americanas, (...) toman al hombre como un ser más de la naturaleza, a la que se debe respetar como algo sagrado”²⁴. Por ejemplo, en la serie de ambientaciones denominadas “Cupí”²⁵ presenta túmulos realizados con cerámicas moldeadas sobre animales muertos²⁶ recogidos durante sus viajes por América del Sur o en los alrededores de su residencia en el valle del río Hudson. La referente principal de los túmulos prehispánicos remite a una sacralidad específica en el paisaje comunitario: implica una demarcación visual de vinculada con los ancestros y su posibilidad de mediar con las potencias de la naturaleza. Pero como sostiene Alicia Haber “No hay, empero, intención de recreación histórica sino una interpretación estético - simbólica del concepto de arqueología como reservorio de la memoria (...)”²⁷.

Trabaja de esta manera con la concepción del paisaje, como vestigio (o fósil), como un espacio en el que su proceso concluyó, pero sus rasgos característicos son todavía visibles materialmente. En ese sentido la noción clásica de paisaje de Paul Claval²⁸ lo describe como una matriz no terminada de la cultura, teniendo en cuenta que cada grupo modifica su espacio dejando los símbolos de su identidad en el paisaje. Así, la calidad del paisaje conlleva a una visión del mundo en la cual el observador se encuentra involucrado. Tal y como lo postulan Ian Hodder y Clive Orton, David L. Clark entre otros, el espacio no puede ser comprendido escindiendo la dimensión simbólica de los actores sociales. Pero también consideramos que los mecanismos espaciales han

permitido una reconstrucción dinámica de las identidades y en este proceso las experiencias religiosas contribuyen a conformar la territorialidad, la cohesión social y el sentido de pertenencia de una determinada comunidad.

Lo interesante de estas obras es que a través de las instalaciones en las que actualiza el pasado, involucra a los espectadores insertándolos como participantes de esta “ceremonia de la memoria”, buscando la matriz arcaica que perdura y se transmuta de generación en generación. Puede que su obra traiga a colación ciertos residuos míticos que permanecen, aunque ya no los podamos reponer ni comprender totalmente, debido al proceso de “modernidad como un escenario de pérdida”, señalado hace ya algunos años por Beatriz Sarlo.

Lo cierto es que su obra interactúa con una modernización urbana e intenta ser parte de ese universo (ver imagen N° 2 y 3). Recurre a los códigos visuales de la gráfica publicitaria, para incitar a un espectador-transeúnte ya aturrido por otros estímulos visuales. El juego con el kitsch exótico está presente ya que se estimula el llamado a lo lejano, al suelo, a la autenticidad y a la virtud. Se trata de un pasado reacondicionado por una estética que hace de un objeto singular, un objeto que en su “exoticidad” polemiza sobre la mitificación del presente. Cuestiona una “frontera” y problematiza las matrices arcaicas de identidad en una era de postmodernidad.

Era en la que lo “kitsch” se hace presente en diversas manifestaciones del arte latinoamericano, a partir de la reelaboración de formas poco prestigiosas y rechazadas, el reciclaje y resemantización también forman parte de las estrategias de Cardillo. Frente a estas tendencias, su obra dialoga de manera directa ya que de acuerdo a García Canclini²⁹ lo “kitsch” está presente en Latinoamérica ya que nos apropiamos de diferentes corrientes, culturas y formas de pensamiento para revertir nuestra dependencia.

Para continuar reflexionando

En el arte latinoamericano hay muchas continuidades y interrupciones a partir de las características formales, iconográficas y simbólicas de las producciones visuales prehispánicas.

Como indica Natalia March³⁰ los artistas nos proponen lecturas, recorridos, señalamientos y simbologías, para detenernos en nuestra realidad cotidiana. En la elección conceptual de cada temática las reflexiones estéticas y políticas se conjugan para disparar sentidos e insertarse en un campo y un mercado en disputa y permanente tensión.

La historia de Latinoamérica se construyó y se sigue ampliando a partir de una mirada a lo propio: arquitectos, pintores, escultores y grabadores se nutrieron de los aportes de los primeros viajeros y arqueólogos. Los antropólogos dieron una nueva visión a la significación de lo popular, los motivos religiosos y las festividades, que se fueron incorporando al corpus visual. Como sostiene Roberto Amigo³¹ la “doctrina euríndica” de defensa histórica y cultural del mestizaje cumplió un rol central en la legitimación de un determinado discurso.

Luego, las vanguardias internacionales aportaron una nueva lectura a las reflexiones plásticas.

Las ruinas prehispánicas, la mujer y el hombre primigenio y el suelo americano fueron centrales en diversas etapas de la historia plástica en la que se inserta la obra de Cardillo.

Por nombrar sólo a unos pocos: Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Sesostris Vitullo, Libero Badi, Víctor Quiroga, Reinaldo Agosteguis, César Paternosto, Torres García, Diego Rivera, Frida Khalo, Carlos Mérida, Nadin Ospina, Guadalupe Posada, Guillermo Rodríguez, Raúl Guzmán, Héctor Cruz, Alfredo Portillo, Dompé y Alejandro de la Cruz marcaron rumbos que hoy en día se siguen transitando. Al revisar la producción plástica de nuestro continente la lista completa sería inabarcable ya que la hibridación, el mestizaje entre formas europeas o norteamericanas y contenidos latinoamericanos fue y continúa siendo parte de la lectura social.

También debemos indicar que Rimer Cardillo al igual que Ana Mendieta y Juan Francisco Elso, trabaja con huellas, la tierra y los orígenes latinoamericanos. Y de la misma manera que Milton Becerra, reflexiona acerca de los daños a la naturaleza y a las comunidades originarias, idea de lo sagrado y los ritos generando obras en las que el montaje es más conceptual que visual.

Las tradiciones iconográficas y formales europeas son interpeladas a partir de una reflexión sobre la identidad. Las estéticas cosmopolitas se conjugan con lo propio de cada tierra y cada habitante para pensar el pasado desde una perspectiva contemporánea. La raíz cultural autóctona se imagina, se inventa, se resignifica para consolidar una lectura política sobre la “América profunda”.

En todos los artistas mencionados, al igual que en la obra de Rimer Cardillo, la identidad está relacionada con la alteridad y como dice Stuart Hall es la “costura” o “sutura” que sujeta la estructura del sujeto. Pero los legados culturales no dejan de ser “otros”. Porque como sostiene Eric Landowski³² el hombre está condenado a poder constituirse únicamente por la diferencia, o sea para que exista el yo, es necesario que haya un otro que se oponga.

Hay una larga historia plástica en la que se inserta, legitima y reactualiza una trama de banalización y mitificación de “lo prehispánico”. En la producción de Cardillo encontramos imágenes de lo “propio” y “lo otro” y una territorialidad manifiesta como escenario de un pasado que continúa reafirmando en el presente con múltiples y complejas dinámicas de inclusión y exclusión. Los ficcionales modelos culturales construidos por este artista implican la recomposición de las matrices simbólicas en un escenario de predominante pérdida.

A lo largo de su vasta trayectoria, Cardillo propone herencia cultural frente a la dilución de los patrones de un acervo ancestral. Lo opuesto a una cultura amorfa y desterritorializada.

Notas

1. Gruzinski, S. (1991). La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII. México: Fondo de Cultura Económica.
2. Mircea, E. (2000). Tratado de historia de las religiones. Madrid: Cristiandad.
3. Quebrada de los Cuervos (1993) estaba armada en torno a un texto, un cupí y pendones estampados en serigrafía sobre tela. En dichos grabados aparecen representaciones agigantados del paisaje uruguayo, advirtiendo de esa forma contra la destrucción de vida y cultura indígenas.
4. Esta serie incluye objetos recogidos en el lugar y gigantescas xilografías de 300 x 200 cms., ampliaciones de pequeñísimos apuntes al natural tornados durante un viaje por el Amazonas.

5. Remite al nombre de un árbol originario de América del Sur, que desapareció debido a sucesivas devastaciones.
6. Ver Imagen N° 1.
7. En esta obra hay referencias a las urnas funerarias, petroglifos, esculturas líticas. Los animales que predominan son aves, peces, lagartos, mulitas, tatús y armadillos (el animal más típico de la prehistoria rioplatense). Estos ejemplos de las especies locales también están presentes en las cerámicas que Cardillo despliega en montículos denominados “cupís”.
8. Kalenberg, Á. (2001) “De la naturaleza a la historia”, en: Rimer Cardillo - XLIX Biennale Di Venezia - “Cupí degli uccelli”, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales.
9. Haber, A. El escenario de la memoria, Charrúas y Montes Criollos de Rimer Cardillo. Uruguay: Departamento de Cultura, I.M.M. Disponible en: http://www.rimercardillo.com/gen_essay_haber_sp.htm. Última consulta 06/06/2014.
10. Astvaldsson, A. (2004). El flujo de la vida humana: el significado del término/concepto de huaca en los andes, en: Hueso húmero, vol. 44, págs. 89-112. Disponible en: <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9EL%20FLUJO%20DE%20LA%20VIDA%20HUMANA.pdf>. Última consulta 29/07/2014.
11. Augé, M. (1996). El sentido de los otros. Actualidad de la antropología. Barcelona: Paidós. Pág 110.
12. Lotmanm, Y. M. (1999). La semiesfera, Tomo I. Barcelona: Akal. Pág 91.
13. Ver imagen N° 1.
14. Zamora Águila, F. Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación. Tercera parte: Visión, representación y presencia. Espiral, Pág 352.
15. Santarelli, S. y Campos, M. (2007). Salesianos en Bahía Blanca y Menonitas en Guatraché: dos modos de ocupar y resignificar el territorio. Anales de UGI, Conferencia de la Comisión de la Unión Geográfica Internacional la “Aproximación Cultural en Geografía” Aspectos Culturales en las Geografías Económicas, Sociales y Políticas. Buenos Aires. Pág. 1.
16. Carballo, C. (2009). Cultura, territorios y prácticas religiosas. Buenos Aires: Prometeo. Pág. 132.
17. MacLaren Walsh, J. “The Dumbarton Oaks Tlazoltéotl: looking beneath the surface”, Journal de la société des américanistes [En línea], 94-1 | 2008, Publicado el 09 junio 2013, consultado el 25 julio 2014. Disponible en: <http://jsa.revues.org/8623>
18. Idem. Pág 25.
19. Op. Cit. Pág 102.
20. Bajtin, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. México: Siglo Veintiuno.

21. Pini, I. (2001). Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
22. Op. Cit. Pág 5.
23. Kutasy Merci, Cardillo y la memoria. Disponible en: http://www.rimercardillo.com/gen_essay_merci.HTM. última consulta 06/06/2014
24. Colombres, Ad. (2004). América como civilización emergente. Buenos Aires: Sudamericana. Pág 64.
25. Ver imagen Nro 2.
26. Entre algunos de los reiterados encontramos armadillos, pájaros, tortugas y lagartos.
27. Op. cit.
28. Claval, P. (1999). Los fundamentos actuales de la geografía cultural. Documents d'Anàlisi Geogràfica, Nro34, p. 25-40.
29. García Canclini, N. (1989). Culturas Híbridas. México: Grijalbo.
30. Natalia March, "Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990", Amerika [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 23 juillet 2014. Disponible en: <http://amerika.revues.org/1617> ; DOI : 10.4000/amerika.1617
31. Amigo, R. (2014). La hora americana 1910-1950, 1ra edición: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
32. Landowski, E. (1997). Presences d'autro: essais de socio-semiotique. Paris: Presses Universitaires de France.

Bibliografía

- Amigo, R. (2014). La hora americana 1910-1950. Buenos Aires: 1ra edición: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Astvaldsson, A. (2004). El flujo de la vida humana: el significado del término/concepto de huaca en los andes, en: Hueso número, vol. 44, págs. 89-112. Disponible en: <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9EL%20FLUJO%20DE%20LA%20VIDA%20HUMANA.pdf> . Última consulta 29/07/2014.
- Augé, M. (1996). El sentido de los otros. Actualidad de la antropología. Barcelona: Paidós.
- Bulhões, A. y Bastos Kern, M. L. (1994). "Mitologías de ausencia en el arte uruguayo de hoy: Las instalaciones de Rimer Cardillo y Nelbia Romero". En Porto Alegre, M. (comp.).
- Artes Plásticas na América Latino Contemporânea. Brazil: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 151-165.

- Bajtin, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En: Estética de la creación verbal. México: Siglo Veintiuno.
- Colombres, A. (2004). América como civilización emergente. Buenos Aires: Sudamericana.
- Carballo, C. (2009). Cultura, territorios y prácticas religiosas. Buenos Aires: Prometeo.
- Claval, P. (1999). Los fundamentos actuales de la geografía cultural. *Documentos d'Anàlisi Geogràfica*, N° 34, p. 25-40.
- Cléver L.; Kalenberg, Á.; Lippard, L., et al. (2001). *Cupí degli Ucelli: XLIX Biennale di Venezia*. Germany: Cantz.
- Duncan, M. (1995). "Art of the Living Dead". *Confronting Nature: Silenced Voices* (exhibition catalogue). Fullerton and Orange, California: Main Art Gallery, California State University and Guggenheim Gallery, Chapman University, p. 12.
- García, J. A. (2006) Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta Poetica* 27 (1), PRIMAVERA. Disponible en: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/45-62.pdf>. Última consulta 17/01/2014
- Gruzinski, S. (1991). La colonización de lo imaginario. *Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haber, A. (1991). *Charrúas y Montes Criollos: A los quinientos años de la conquista europea*. Montevideo: Salón Municipal de Exposiciones.
- Haber, A. El escenario de la memoria, Charrúas y Montes Criollos de Rimer Cardillo. Uruguay: Departamento de Cultura, I.M.M. Disponible en: http://www.rimercardillo.com/gen_essay_haber_sp.htm. última consulta 06/06/2014.
- Janusz, A.(2005). *Myths, Science, Metaphors: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos* (exhibition catalog). Krakow: Jagiellonian Library.
- Kalenberg, Á. (2001). "De la naturaleza a la historia", en: Rimer Cardillo - XLIX Biennale di Venezia - "Cupí degli ucelli". Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales.
- Kalenberg, Á. (1990). *Arte Uruguayo y otros*. Montevideo: Editorial Galería Latina, pp. 130-131.
- Kutasy, M. Cardillo y la memoria. Disponible en http://www.rimercardillo.com/gen_essay_merci.HTM. última consulta 06/06/2014
- Landowski, E. (1997). *Presences d'autro: essais de socio-semiotique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lippard, L.; R. Nieves, Marisol et al. (1998). *Araucaria*. NY: The Bronx Museum of Art.
- Lippard, L. (2006). *Inductions of Space: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos*. Cracow: DA Graf Publishers, p. 9.
- Lotmanm, Y. (1999). *La semiesfera tomo I*. Barcelona: Akal.

Mac Laren Walsh, J. "The Dumbarton Oaks Tlazoltéotl: looking beneath the surface". *Journal de la société des américanistes* [En línea], 94-1 | 2008, Publicado el 09 junio 2013, consultado el 25 julio 2014. Disponible en: <http://jsa.revues.org/8623> March, N. "Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990". *Amerika* [En línea], 3 | 2010. Mis en ligne le 21 septembre 2010, consulté le 23 juillet 2014. URL: <http://amerika.revues.org/1617>; DOI: 10.4000/amerika.1617 Mesa-Bains, A. (1988). *Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality Among Contemporary Hispanic Artists*. New Mexico: Center for Contemporary Arts of Santa Fe.

Mesa-Bains, A. (1993). *Ceremony of Spirit: Nature and Memory in Contemporary Latino Art*. San Francisco: The Mexican Museum.

Mircea, E. (2000). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.

Pini, I. (2001). *Fragments de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Santarelli, S y Campos, M. (2007) *Salesianos en Bahía Blanca y Menonitas en Guatraché: dos modos de ocupar y resignificar el territorio*. *Anales de UGI, Conferencia de la Comisión de la Unión Geográfica Internacional la "Aproximación Cultural en Geografía" Aspectos Culturales en las Geografías Económicas, Sociales y Políticas*. Buenos Aires. Sánchez Prieto, M. "Memoria e identidad en el arte uruguayo de la post-dictadura". *II Encuentro internacional sobre arte contemporáneo (exhibition catalogue)*.

Sullivan, E. ed. (1996). *Latin American Art in the Twentieth Century*. New York: Phaidon Press, Schneider, Arnd. "Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology". *Journal of Material Culture*, 1, No. 2 (1996), pp. 197, 201.

Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity*, .New York: Routledge, Willers, Karl Emil, Carbonell, Carlos, et al (2004.) *Impressions (and Other Images of Memory)*. A complete essay on Cardillo's work. New York: Samuel Dorsky Museum, of Art. SUNY New Paltz. New Paltz.

Zamora Águila, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Tercera parte: Visión, representación y presencia. México: UNAM.

Abstract:

By focusing on the semiotic aspects involved in the work of the Uruguayan artist Rimer Cardillo we can review the use of pre-Columbian iconography in its production.

Beyond the confluence of the "other" to set their own cultural identity, we are interested in his work as a "starting point" to reflect on the symbolic continuities that are present in contemporary Latin American art. The use of pre-Hispanic iconographic patterns is related to the ethnographic survey and visual record of objects from a long-standing appropriation in the history of our art. However, in this case: Pre-Columbian elements are resignified to manifest a membership? or A problem about origin is set and present is questioned from a particular selection from the past? As in many other Latin American artists crossroads between different cultural paradigms, identity

and ethnic conflicts appear. Then: Can we say that his work is legitimated from a certain tradition in Latin American art?

Key words:

identity - prehispanic - alterity - belonging - symbolic continuity - exotic.

Resumo:

O trabalho enfoca-se nos aspectos semióticos que confluem na obra do artista uruguaio Rimer Cardillo para revisar como usa a iconografia pré-colombiana em sua produção.

Além da confluência do outro para configurar a própria identidade cultural, nos interessa sua obra como ponto de partida para refletir sobre as continuidades simbólicas presentes na arte latino-americana contemporânea. O uso dos padrões iconográficos pré-hispânicos relaciona-se com o relevamento etnográfico e o registro visual de objetos a partir de uma apropriação letrada de longa data nossa história plástica. Porém neste caso: os elementos pré-colombianos são re-significados para manifestar uma pertença? Ou, Se problematiza sobre a origem e questiona-se o presente a partir de uma determinada seleção do passado? Como em muitos outros artistas latino-americanos, aparecem encruzilhadas entre diferentes paradigmas culturais, conflitos identitários e étnicos. Então, podemos afirmar que sua obra legitima-se a partir de uma determinada tradição dentro da plástica latino-americana?

Palabras chave:

identidade - pré-hispânico - alteridade - pertença - continuidade simbólica - exótico.

Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica fue publicado de la página 59 a página71 en Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 60